

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
“БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ”**

Кафедра архитектурных конструкций

Т.В. ГУТОВА

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Часть 3

**Курс лекций для студентов строительных специальностей
дневной формы обучения**

Брест 2011

УДК 72.03 (042.4)
ББК 85.113
Г 97

Рецензент:

гл. архитектор проекта филиала РУП института БелНИИ
«Научно-технический центр» *Найчук А.В.*

Т.В. Гуторова

Г 97 История архитектуры. Курс лекций. Часть 3.— Брест: Издательство БрГТУ,
2011. — 92 с.

ISBN 978-985-493-203-3

«История архитектуры Древней Руси» - третий том курса лекций в трех частях по вопросам истории мировой архитектуры. В первой части изложена история возникновения архитектуры на примере мегалитических сооружений, памятников строительства Древнего Египта и Востока, античных Греции и Рима, шедевров романского и готического стилей, удивительных творений эпохи Возрождения. Особое внимание уделено влиянию климатических, политических, социально-экономических и инженерно-технических факторов на особенности развития архитектуры по странам и континентам. Во второй части приведена история строительства, особенности объемно-планировочного и конструктивного решения наиболее значительных зданий и сооружений в истории человечества: от великих пирамид в Гизе до Версаля. В третьей части изложена история архитектуры Древней Руси с X века. Представлена характеристика различных школ, описаны строительные материалы и технология возведения памятников архитектуры, начиная с деревянного зодчества земли русской.

Курс лекций предназначен для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению «Строительство» и специальности «Промышленное и гражданское строительство».

УДК 72.03 (042.4)
ББК 85.113

ISBN 978-985-493-203-3

© Т.В. Гуторова, 2011
© Издательство БрГТУ, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Введение	5
РУССКОЕ ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО	6
Древняя Русь	6
Русское деревянное зодчество	8
Кижы	11
ЗОДЧЕСТВО КИЕВСКОЙ РУСИ	17
Архитектура и зодчество Киевской Руси	17
Софийский собор в Киеве	20
Приднепровская (киевско-черниговская) архитектурная школа	21
ЗОДЧЕСТВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ РУСИ	25
Крестово-купольная система	30
Успенский собор во Владимире	38
Церковь покрова на Нерле	39
Дмитриевский собор во Владимире	41
Собор Рождества Богоматери в Суздале	42
ЗОДЧЕСТВО НОВГОРОДА И ПСКОВА	43
Николо-Дворищенский собор	47
Георгиевский собор Юрьева монастыря	48
Иоанно-Предтеченский собор	49
Храмы старой Ладоги	49
Георгиевская церковь	50
Церковь Успения Пресвятой Багородицы	51
Церковь Спаса на Нередице	52
Церковь Рождества Богоматери на Перыне	53
Церковь Праскевы Пятницы на Торгу	53
АРХИТЕКТУРА МОСКОВСКОГО КНЯЖЕСТВА	55
Московская школа	55
Архитектура Москвы XIV – начала XVI в	58
Русская архитектура XVI века	60
Русская архитектура XVII века	63
РУССКАЯ АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ПЕТРА I	70
БАРОККО В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ XVIII в	74
Исаакиевский собор	78
Казанский собор	85
Литература	90

ПРЕДИСЛОВИЕ

Архитектура Древней Руси берёт своё начало ещё со времён греческих колоний в Северном Причерноморье. Древнерусская архитектура – это сказка о том, что было. Если дать возможность говорить камням Софии Новгородской, они бы многое могли рассказать.

В профессиональной подготовке специалистов инженеров-строителей история архитектуры является одной из фундаментальных дисциплин. Изучение особенностей строительства в далеком прошлом, выявление закономерностей развития архитектуры, изучение памятников архитектуры и творчества мастеров необходимо для осмысления работы будущего инженера-строителя и расширения его кругозора.

Изучение архитектурного прошлого дает возможность понять социально-экономическую роль архитектуры как средства материального и духовного развития жизни общества.

Цель лекционного курса – показать архитектурные процессы на фоне исторических событий, особенностей климатических и природных условий, изучить влияние общественно-политических событий рассматриваемого периода, мотивы строительства архитектурных памятников, их функциональное назначение, особенности объемно-планировочного и конструктивного решений, свойства строительных материалов и технологию возведения.

В условиях современного быстро развивающегося строительства зданий и сооружений различного назначения знание архитектурного прошлого является базой для воспитания грамотного инженера-строителя.

ВВЕДЕНИЕ

X-XIII века в Европе бурно развивается феодализм, образуются классы, разделяются ремесло и земледелие за счет усовершенствования техники, а в стенах Евразии пасут овец, единственное орудие производства – кнут, но совершенствовать его незачем.

Однако на берегах рек возникают города.

На момент принятия христианства Русь уже знала литьё, деревянную скульптуру, чеканку; русские «златокузнецы» уже тогда были известны всему миру. Архитектура также существовала, но на какой стадии развития она находилась, теперь говорить сложно, ибо до нас не дошло ни одного памятника дохристианской эпохи: что-то было уничтожено временем, а основная часть – людьми. Христианами ревностно разрушалось все, что напоминало о многобожии.

Архитектурные сооружения раннехристианской Руси были по преимуществу деревянными. Объяснялось это, во-первых, дохристианскими строительными традициями, а во-вторых, тем, что этот материал был наиболее дешёв и по многочисленным водным артериям удобно доставлялся в нужное место. Из камня строились в основном большие городские соборы, такие, как два храма Святой Софии (Премудрости Божьей) киевской и новгородский. С начала XII века камень начинает применяться все чаще, появляются свои традиции кладки, отличающие каждый город. Стоит также отметить, что светская архитектура в XII – XVI веках отодвигается куда-то на второй план, на первый же план выходит архитектура храмовая.

X век – век становления русского государства, век объединения восточнославянских племен вокруг Киева, век принятия христианства. Век уничтожения культуры языческой Руси и первых шагов культуры христианской. Век многочисленных войн с кочевниками, равно как и предыдущие, так и два последующих. Этим обусловлено, что любой архитектурный памятник данного периода имеет все признаки фортификационного сооружения. Даже храмы строились с расчетом на использование в качестве крепости. Кстати, это характерно не только для Руси, но и для Европы, и для Азии эпохи средневековья. Для Руси также было естественно использование в качестве основного строительного материала дерева (только в десятом веке, поскольку уже с начала одиннадцатого века все чаще начинает применяться камень и кирпич), в то время как в Европе изначально основным материалом был именно камень. Причем, коль скоро христианство пришло на Русь из Византии, неудивительно, что базой для развития русской храмовой архитектуры становится византийский тип храма – четырехстолпный крестово-купольный. X век – век единства, поэтому региональные различия, причем весьма несущественные, проявляются пока лишь в технике кладки.

Следующий век, век XI, был богат на события. Строительство обеих Софий – киевской и новгородской, отказ в 1014 году новгородского князя платить Киеву дань, выделение Новгорода в «государство в государстве», упадок Киева, Любечский съезд князей в 1097 году, результатом которого стало знаменитое «Каждо да держит отчину свою!», т.е. фактическое начало феодальной раздробленности. Следствием стал серьезный кризис, как во внутренней сфере так и во внешней торговле, и, соответственно, в сфере духовной также, поскольку все прежние связи были разрушены. Как всегда, политический кризис повлек за собой изменения не в лучшую сторону и в области культуры. Наблюдается некоторый упадок княжеского строительства. Храмовая архитектура в этот период занимает главенствующие позиции.

Двенадцатый век – век перемен. Перенос столицы и митрополичьего стола из Киева во Владимир. Век полного перехода на строительство из камня. Век постройки многих архитектурных памятников. Век главенства владими́ро-суздальского стиля. Век междоусобиц, как, впрочем, и последующий. Век появления типа так называемого «малого храма».

Тринадцатый век ознаменован началом владычества монголов и, следственно, полным упадком русской архитектуры. В это время не строилось почти ничего, ибо грызня князей между собой отнимала все силы и средства.

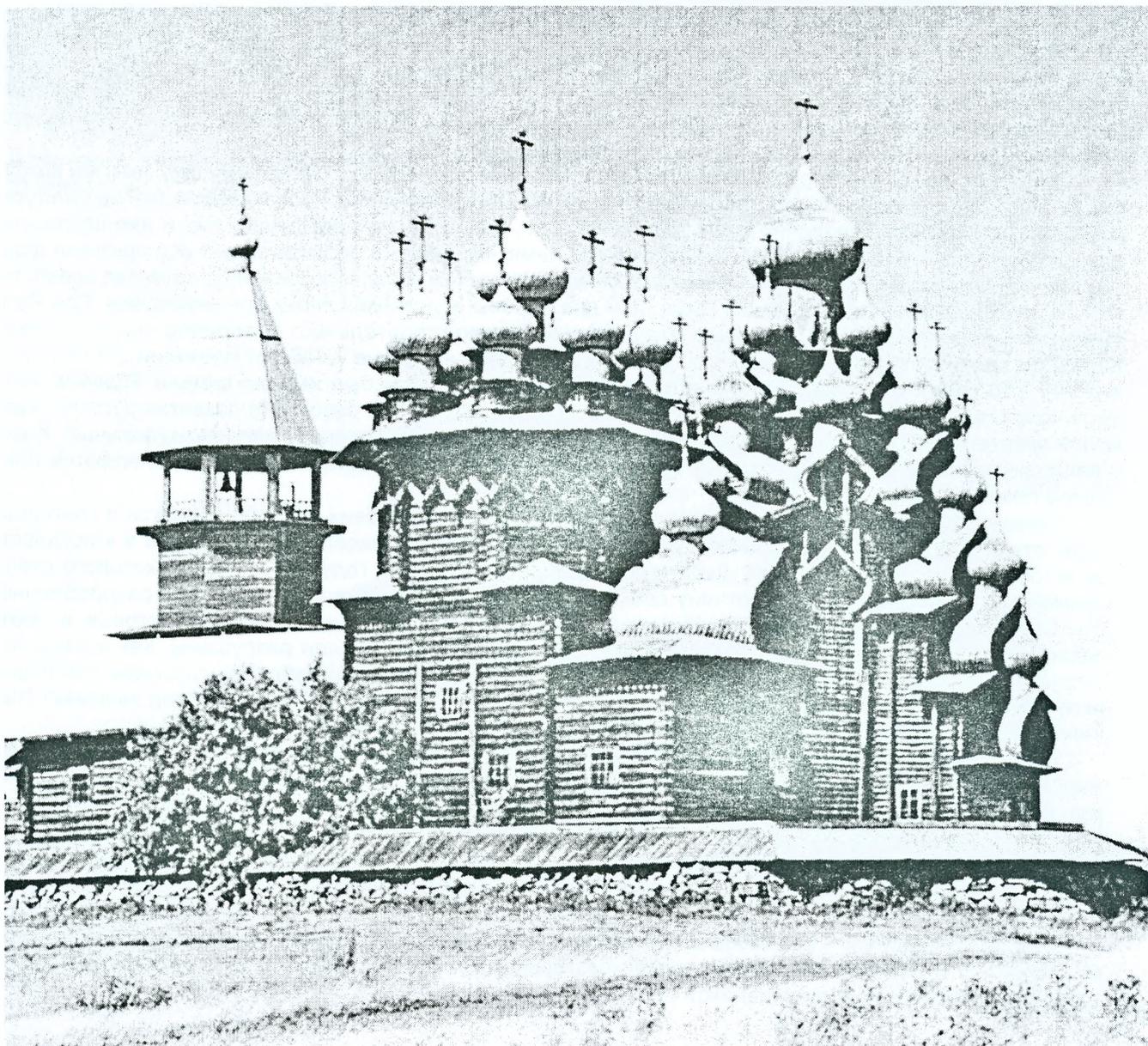
Век четырнадцатый – век возвышения Москвы и начала объединения Руси вокруг нее. Век подъема национального духа. Характеризуется некоторыми типовыми изменениями в храмовой архитектуре. Век начала становления великой России.

РУССКОЕ ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО

Древняя Русь

Древнерусский стиль, сформировавшийся в период средневековья (X—XVII вв.), неразрывно связан с христианской верой, библейскими образами и сюжетами. Это понятие включает архитектуру, мозаику, фресковую живопись и иконопись, книжную миниатюру, изделия декоративно-прикладного искусства. Своеобразие древнерусского стиля определили формы, заимствованные из Византии и Западной Европы и наполненные русским содержанием, основанные на отечественной культурной традиции. Православная архитектура сыграла роль стилеобразующего фактора, объединив фрески, иконопись, скульптуру и другие виды искусства в один ансамбль.

Древнерусский стиль складывался из отдельных региональных школ, создавших собственные стили.



Киж. Преображенская церковь

В период феодальной раздробленности XII—XIV вв. в архитектуре, белокаменной резьбе и живописи выделялся владими́ро-сузда́льский стиль. Иконы Владимира и Суздаля, как и местные храмы, величественны, торжественны, нарядны, фигуры и лики святых полны достоинства, серьезности и мощи. Новгородская школа характеризовалась полнокровностью и лаконизмом, псковская была несколько сурова, а иконопись отличалась особым героизмом и духовной силой, потому что псковичам приходилось часто защищать город от нападений врагов. Московская школа архитектуры и живописи удачно сочетала местные и византийские традиции, была празднична и нарядна.

Период подъема русского национального искусства в XV в. условно называют «русским Ренессансом». Главная его особенность состоит в том, что этот подъем был связан с ростом национального самосознания и укрепления государственности после освобождения от монголо-татарского ига и «собирательства удельных земель» вокруг Москвы «Русский Ренессанс» — период самостоятельного творческого мышления русских мастеров. Вместе с тем определенные взаимосвязи между итальянским и русским искусством XV столетия очевидны. Доподлинно известно, что многие итальянские архитекторы и живописцы работали в это время в России.

Русские зодчие быстро усвоили архитектурные приемы византийцев при строительстве храмов. Это подтверждают сохранившиеся памятники. Средствами художественного воздействия были композиция объемов, размеры здания, наличие внутри него хоров (открытых галерей), обилие столбов и особенности освещения интерьера. Внешний вид, как правило, соответствовал внутренней структуре. Ритм кокошников (полукруглых или килевидных) и ярусы закомар (полукруглых или килевидных) завершений верхней части наружной стены здания) вносили дополнительный декоративный эффект. Немногочисленные украшения повторяли очертания конструктивных элементов, придавая интерьерам зданий и их внешнему виду целостность. Гульбище — галерея снаружи храма — связывало здание с окружающим пространством.

Древнерусские зодчие руководствовались золотым правилом: вписывать архитектуру каждого храма в окружающий ландшафт, стремясь к гармонии рукотворных форм и природы. Место для строительства церкви всякий раз выбиралось тщательнейшим образом.

Храмовая архитектура — это особый мир гармонии, величия и духовности. Торжественное величие и монументальность отличают Софийские соборы Киева и Великого Новгорода, Дмитриевский собор во Владимире, церковь Покрова на Нерли, церковь Вознесения в Коломенском, Преображенский храм в Кижах и др. Русские зодчие сумели создать тип здания с лаконичной объемной композицией, устремленной вверх.

Древнерусские мастера символически сравнивали храм с человеком, что закрепилось в терминах (глава, шея, бровки, пояс, подошва). Например, одноглавый крестово-купольный Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (XII в.), поражающий простотой и суровостью облика, напоминает мужественного воина. Ширина собора больше, чем его высота, поэтому он производит впечатление мощного и приземистого. Декор почти отсутствует. Купол и зубчатые треугольные украшения (городки) под главой похожи на парадный шлем полководца.

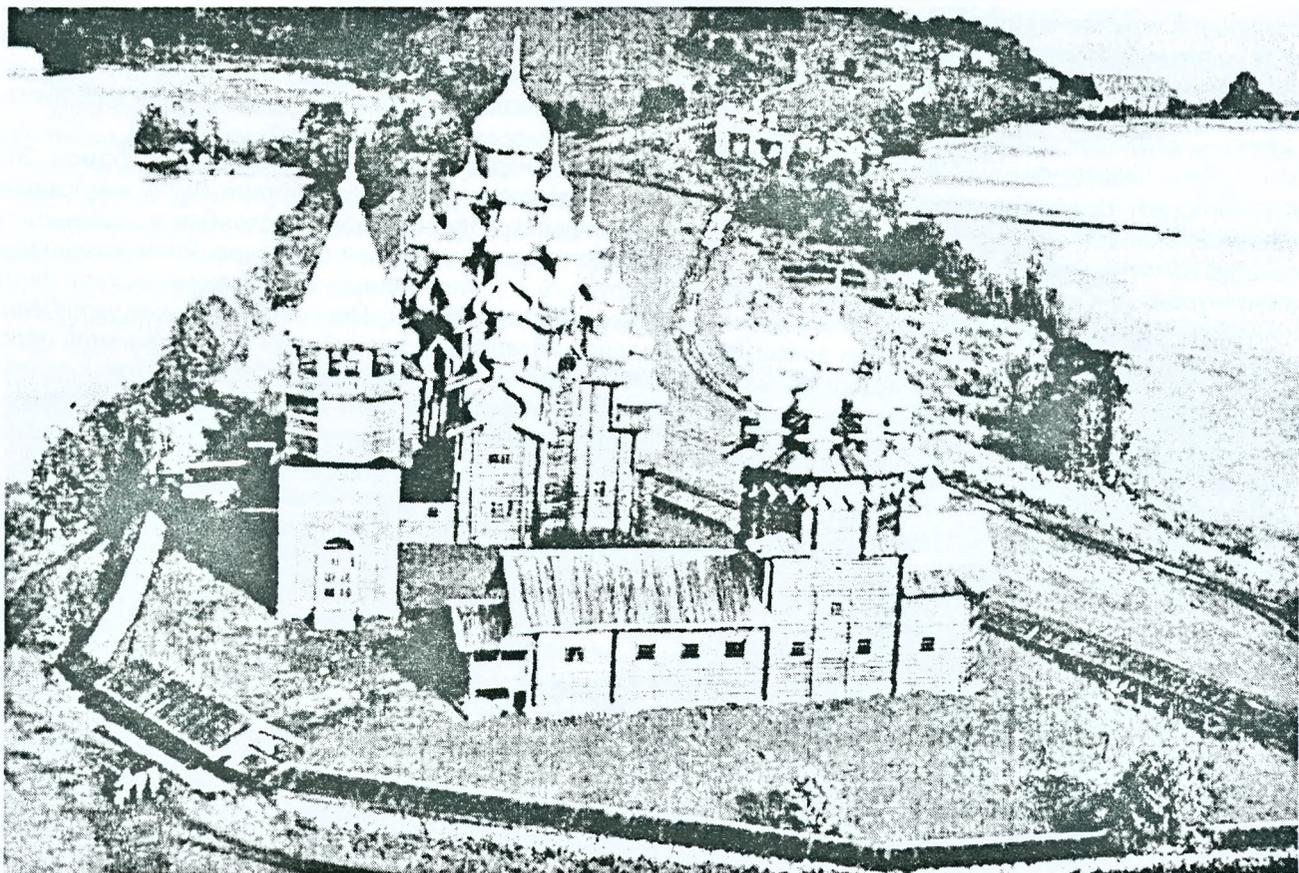
Купола храма могли иметь различную форму: яйцевидную, шлемовидную или луковичную, напоминающую пламя свечи. Количество куполов также различалось: два купола символизировали проявление божественного и человеческого начал в Христе, три — Святую Троицу, единство Бога-Отца, Бога-Сына и Святого Духа, пять — Христа в окружении четырех евангелистов (Луки, Марка, Иоанна и Матфея), тринадцать — взаимосвязь Христа с двенадцатью апостолами.

В восточной части храма (навстречу Солнцу) располагается его главная часть — алтарь. В глубине алтаря находится престол. По религиозным представлениям, на этом возвышении во время богослужения незримо восседает Бог. Снаружи алтарную часть храма можно определить по апсидам — полуцилиндрическим выступам, в которых размещается алтарь.

С западной стороны в древних храмах устраивали притвор. В нем во время службы стояли те, кому не позволялось входить в главное помещение храма, — готовые принять крещение (оглашение) или же совершившие грехи и не получившие за них прощения.

Первые храмы на Руси строили из дерева. Один из самых древних — Церковь Воскресения Лазаря из Муромского монастыря (конец XIV в.) — ныне находится на острове Кижи (Карелия). Рядом с ним возвышаются девятиглавая Покровская церковь типа «восьмерик на четверике» (1764, в интерьере иконостас с иконами XVII—XVIII вв.), шатровая колокольня (1874) и чудо деревянного зодчества — Преображенская церковь с 22-луковичными главами (внутри сохранился четырехъярусный иконостас), построенная без единого гвоздя неизвестными мастерами начала XVIII в. Конструктивно она представляет собой огромный восьмигранный сруб, на котором стоят еще два, один другого меньше. К основному восьмиграннику с четырех сторон пристроены уступчатые срубы. Собор задуман как многоступенчатая пирамида, каждый из уступов которой завершается килевидной бочкой (вид кровли). На острый киль бочки надет тонкий барабан с куполом, крытым лемехом. Многократно повторенный мотив — уступ с бочкой и главой — создает ощущение многообразия архитектурных приемов. Традиции русского деревянного зодчества повлияли на архитектуру каменных храмов.

Русское деревянное зодчество



Архитектурный ансамбль Кижского погоста

Русская деревянная архитектура ведет свое начало из далекого прошлого. Её истоки восходят к народному зодчеству славянских племен, населявших в древнейшие времена территорию Южной, Центральной и Северо-Западной Руси. Феодалные отношения у восточных славян складываются в VI-IX вв. Появляется частная собственность, выделяется правящая верхушка. Зодчество Древней Руси, развиваясь в особых исторических условиях, значительно отличалось от современной ему архитектуры стран Запада и Ближнего Востока.

Русские поселения окружали могучие лесные массивы, и поэтому древнейшие сооружения строились из дерева, являвшегося наиболее доступным и распространенным строительным материалом. Из дерева на Руси строили жилые дома и хозяйственные постройки, оборонительные пояса, боевые и сторожевые башни, мостовые, дворцы и церкви; лишь два отрицательных качества дерева как строительного материала - его недолговечность и горючесть - не позволили сохранить ни одной деревянной постройки, срубленной ранее XVI в. Вплоть до конца XVII в. дерево на Руси оставалось основным материалом.

XV век – расцвет деревянного зодчества

Конструктивной и пространственной основой был квадратный (*четверик*) сруб (*клеть*) из горизонтальных рядов (венцов) бревен (диаметром 25-40 см). 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 в нижней поверхности каждого бревна (для уменьшения возможности затекания воды). В углах срубов бревна соединялись с помощью врубок. Пазы при рубке жилых зданий прокладывались мхом и после сборки конопатились паклей. Срубы чаще всего ставились на землю без фундаментов; иногда под углы срубов и середины стен клались камни - валуны.

Сруб перекрывался потолком из расколотых пополам бревен (*пластин*) и защищался тесовой двускатной крышей, имевшей большой вынос карнизов. К жилому дому прирубали неотопляемое *сени*-входное помещение. Парадные, «красные» окна вырубались на высоту трех - четырех бревен, окантовывались прочными рамами и украшались резным наличником.

Из-за обилия снега и воды особое внимание уделялось конструированию крыш, которые были также рубленные. Крутые, высокие крыши с пологими откосами создавали строгую архитектуру построек с простыми, четкими формами.

Тектоническая логика и художественный потенциал срубных сооружений имеют для русской национальной архитектуры то же значение, что и ордерные системы в архитектуре Древней Греции. Русские строители, делавшие врубку углов с выпуском концов бревен наружу (более теплоустойчивую), нашли превосходное решение этой рациональной конструкции. Об искусстве древних русских строителей, умевших из дерева, только топором, без железа и чертежей, не только создавать надежные конструкции деревянных построек, но и делать на них украшения, дают представление сохранившейся до нашего времени некоторые старинные постройки. Использование гвоздей и других металлических деталей, «притягивающих» влагу, привело бы к быстрому загниванию узлов крепления и разрушению построек.

Традиционным типом крестьянского жилого дома в Древней Руси являлась «изба со связью», составленная из теплой части - «избы» («истопка» - «истьба» - «изба») и «клети» (холодная часть) по обе стороны от сеней. В состав усадьбы входили амбары, помещения для скота, сеновалы. На севере, где суровый климат требовал более компактного решения, жилые и хозяйственные помещения объединялись под одной крышей. Часто дом ставился на подклет, где размещались все хозяйственные службы. Зажиточные семьи строили дома из нескольких срубов, создававших сложную композицию из разновысоких объемов.

В культовое деревянное строительство сложились три типа церквей: клетский, шатровый и ярусный храм. Клетские церкви, получившие свои названия от рубленого жилого дома-клетки, в конструктивном отношении были теми же жилыми домами, но несколько больших размеров; главный зал выделялся высотой и более крутой кровлей, увенчанной небольшой декоративной главкой (с крестом) в виде луковицы. К центральному срубу с востока пристраивался алтарь (апсида), с запада - притвор (сени).

Длина бревен (5-10 м) ограничивала размеры сруба и препятствовала увеличению размера сооружений. К сращиванию бревен по длине русские мастера прибегали очень редко, предпочитая стыковать срубы. Крупные, вместительные церкви стали возводить на восьмерике, крытом соответственно плану, шатром с главкой. Высота шатровых церквей значительно превосходила клетские, превышая иногда 40 м. Основой для шатровой церкви служил четверик, на который на определенной высоте укладывались бревна в виде более устойчивого восьмерика. Прием восьмерика на четверике позволял, сохраняя традиционную вертикальность основного объема храма, легко пристраивать к четверику крупные горизонтальные объемы трапезных, удлинявшие храмы по второй горизонтальной оси.

Этот тип храма получил широкое распространение, став одной из национальных форм русской архитектуры. Они 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 о идеале красоты; в шатровых храмах решались также многие важные мирские вопросы; кроме того, они являлись четкими ориентирами, по которым издали узнавалось селение.

Ярусные храмы, завершавшиеся несколькими уменьшающимися срубами, поставленными друг на друга, особенно часто строились после запрещения шатров, ибо ярусная форма позволяла сохранить пирамидальность храмов и одноглавое завершение, формально не нарушая запрета.

Развитые формы русского деревянного зодчества включают в одном сооружении все типы пространственных решений.

С усилением тенденций к центричности композиции и из соображений устойчивости планам придают крестовую форму и расширенное основание. Восмерик ставился на среднюю квадратную часть крещатой церкви. В церкви Климента (1501, не сохранилась) с. *Уна Архангельской области* выступы крещатого сруба были покрыты двойными бочками, создающими постепенный переход к центральному восьмерику, крытому шатром.

В XVII-XVIII вв. силуэт церквей усложнялся введением все большего числа ярусов, прирубов к центральному объему. Постановка церкви на подклет приводит к появлению крылец, лестниц, галерей.

Характерным примером ярусного завершения храмов может служить *Предтеченская церковь* (1697, сохранилась) Ширковского погоста Новгородской области. Основанием храма служит мощный четверик с примыкающей с трех сторон папертью на выпусках - консолях. Над ним, пропорционально уменьшаясь, стоят еще два четверика, завершенные главой.

Последним этапом развития русского храмового деревянного зодчества стали многоглавые (более пяти) храмы, в основе объемного построения которых лежат ярусный принцип и восьмерик с четырьмя прирубами.

Русское храмовое деревянное зодчество достигает своих вершин в *Преображенской церкви* (1714, сохранилась) в *Кижях*. У нее простой крестовый план, но многочисленные ярусы прирубов и основного объема, перекрытые бочками и украшенные декоративными кокошниками и целым лесом из 23 стройных глав, создают сказочное зрелище.

Несмотря на сложность объемного построения, церковь в Кижях представляет собой монолитный и четкий по силуэту пирамидальный объем, лучше всего воспринимаемый с дальних расстояний. Этой основной идее сооружения подчинены и пропорции, и ритм, и меняющиеся размеры бочек и глав по ярусам. Вместе с тем при ближнем восприятии сложная многоглавая композиция храма, непрерывно меняющаяся по мере движения, полностью отвечала стремлению к декоративности, свойственному тому времени. Преображенский храм в Кижях - одно из величайших достижений русской и мировой архитектуры.

Отметим, что народные зодчие, соблюдая каноническую схему культовых сооружений, сумели придать плановым приемам относительное разнообразие, обусловленное конструктивными возможностями дере-

ва. 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. Оригинальность каждой храмовой постройки являлась результатом новых композиционных сочетаний относительно небольшого числа традиционных форм.

Значение культового деревянного зодчества выходит далеко за пределы узкофункционального назначения. В его образах воплотились патриотические идеалы русского народа, его представления о красоте, силе и независимости.

Все конструктивные, планировочные и художественные приемы русского деревянного зодчества были продемонстрированы в известном по рисункам и модели царском дворце в с. Коломенском (1667-1668) близ Москвы. В 1768 г. он был разобран из-за ветхости по указу

Екатерины II. Дворец представлял собой великолепный деревянный ансамбль с асимметричной композицией, состоявший из дворцовых и служебных зданий. Переходы связывали хоромы между собой, а также с подсобными помещениями и дворцовой каменной церковью. Каждые хоромы (в 2-3 этажа) состояли из нескольких клеток со своими сенями и крыльцами. С высоким художественным мастерством, живописностью выполнено завершение дворца в виде кубов, бочек, 4- и 6-гранных шатров, гармонирующих друг с другом и с гладкой тесовой обшивкой стен, на фоне которых выделялись красочные оформления окон.

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

Квадратная клетка, 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. Соотношение диагонали и стороны квадрата стало принципом сопряжения русских мер: 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), 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 плотничный наугольник. Плановые размеры постройки становились в дальнейшем модулем для пропорционирования вертикальных ее размеров. Все горизонтальные и вертикальные размеры этих построек основаны на соотношениях простой и косой сажени. Такая взаимосвязь горизонтальных и вертикальных размеров будущей постройки позволяла мастерам заранее рассчитать размеры и количество требующихся для строительства бревен и точно определять площади всех помещений.

Необходимо отметить, что никакая система пропорционирования не может заменить художественную интуицию зодчего, его индивидуальный «почерк». 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.

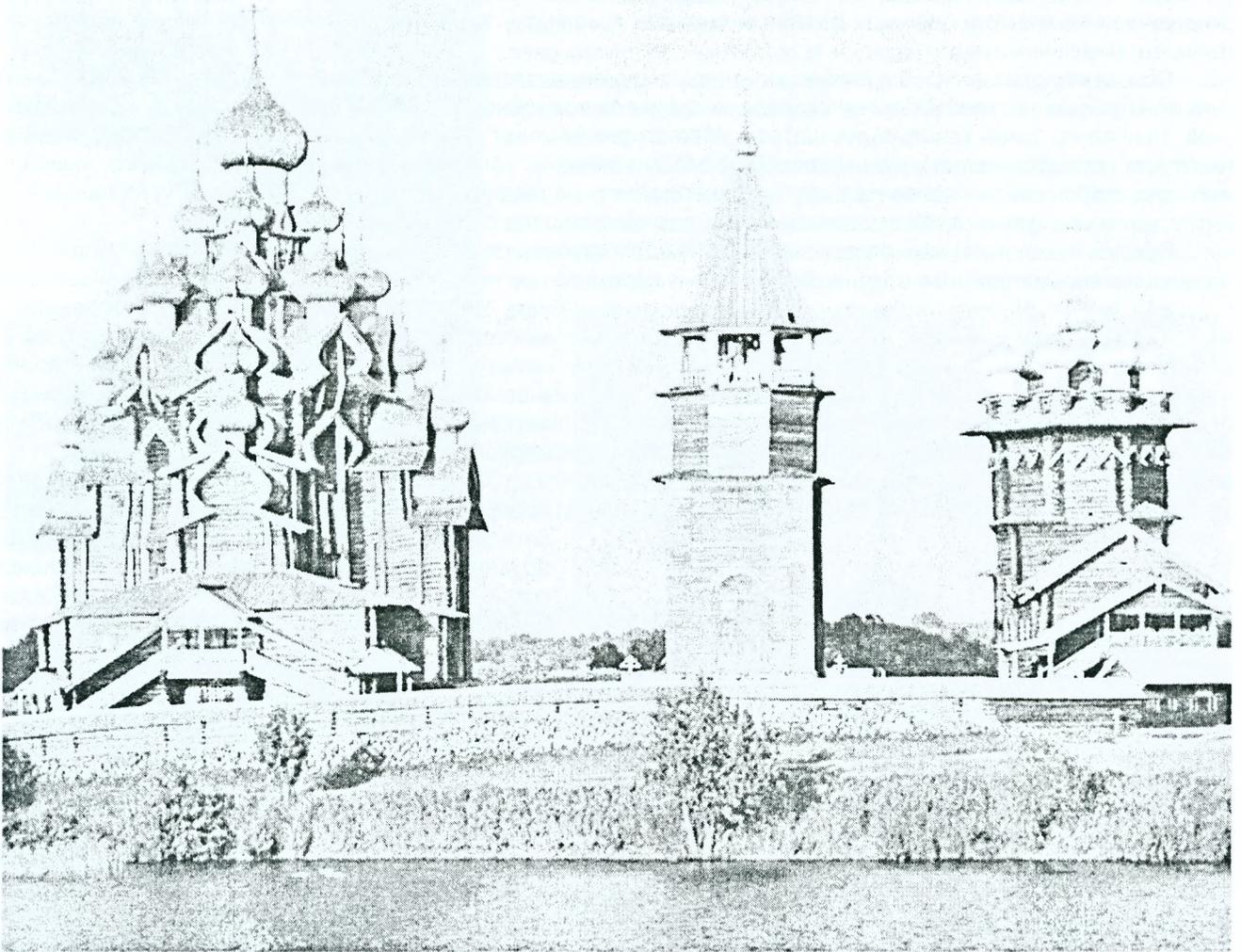
Русские мастера выработали в дереве целесообразные и логически конструктивные логические приемы, в полной мере соответствовавшие свойствам этого материала, разработали самобытную художественно - образную систему архитектурных форм, отвечавшую практическим и идеологическим задачам своего времени, ставшую основой зарождения национальной русской архитектуры.

Глубоко национальный характер русской деревянной архитектуры оказал существенное влияние на формирование каменной архитектуры. Приемы пространственной композиции и художественного формирования деревянных построек непосредственно переходят в каменное зодчество, отдельные архитектурные формы и декоративные приемы которого использовались, в свою очередь, в деревянных сооружениях, так

как, начиная с конца X в., начало распространяться каменное строительство. Такое взаимодействие, происходившее в традициях единой национальной архитектурной школы, способствовало ее совершенствованию. Достаточно сказать, что планировка деревянной избы заложена в основу структуры жилого каменного дома, а к формам шатровых церквей русские зодчие обращались в эпохи высшего подъема национального самосознания народа. Для завершения монументальных каменных храмов по типу деревянных использовались многочисленные, нарастающие к центру купола.

Кизи

Маленький островок Кизи еще в XV веке был центром большого округа – Спасского Кижского погоста. В состав погоста входили деревни на множестве окрестных островов и на самом Заонежском полуострове. Очень давно здесь уже стояли высокие церкви – предшественники существующих построек, они были видны издали и своей внушительностью подчеркивали значение села.



Архитектурный комплекс Кизи

Отчетливо выраженное мирское начало – определяющая особенность храмового зодчества Русского Севера. Строительство храмов стало здесь всенародным делом. В нем наиболее полно проявились лучшие стороны народной архитектуры – монументальность, чувство линии и пропорции, щедрость декоративного убранства.

Ведущим типом северно-русского храма была шатровая церковь, видом своим напоминавшая дозорные вышки деревянных крепостей. Со временем именно этот тип постройки достиг на севере поразительного совершенства, вылившись в создание такого памятника мирового зодчества, как Успенская церковь в Кондопоге. Постепенно происходит усложнение архитектурной формы: получают распространение «крещатые» здания – имеющие в плане форму креста. Появляются ярусные композиции, позволяющие достигать большой высотности, неотделимой в сознании зодчих от понятия красоты.

Ансамбль древнего Спасского Кижского погоста состоит из трех зданий: главной Преображенской церкви (1714), малой Покровской (1764) и стоящей между ними колокольни (1874), которую построили на месте более старого сооружения. Эти здания различны по архитектурным типам, по своим формам и общим очертаниям и возведены в разное время. Однако все три здания образуют художественное целое.

I. Преображенская церковь

1.1 Особенности постройки

Преображенская церковь – смысловой центр всего Кижского ансамбля. Остальные постройки более скромны, сдержанны, они подчиняются ей. Каждое из этих зданий тонко подчеркивает особенности главного сооружения.

Преображенская церковь по своему назначению – церковь летняя. Службы здесь проводились по особому торжественным праздникам, да и то лишь в течение короткого северного лета. В этом смысле ее значение как храма, предназначенного для церковных обрядов, сведено к минимуму. Зато необыкновенно высока ее мирская, общественная роль. Будучи своеобразной архитектурной доминантой, видимой за множество верст, обладая большой силой эмоционального воздействия, она как бы призывала под свою сень народ.

Так Преображенская церковь и была задумана, о чем свидетельствуют, в частности, малые, в отличие от других храмов, размеры алтаря и высокое крыльцо – трибуна, у которого постоянно собирались шумные мирские жители.

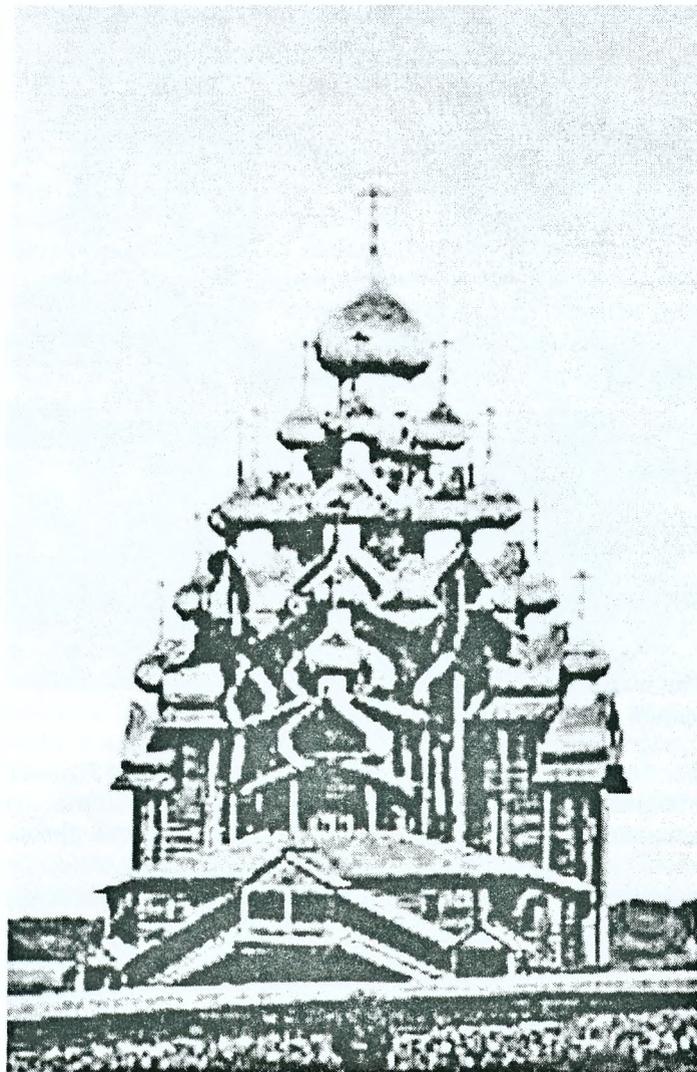
Основу этого, казалось бы, очень сложного сооружения, составляет мощный восьмигранный сруб. Подобная конструкция церквей известна издавна, она давала возможность сделать церковь высокой и вместительной. Венчалась такая конструкция шатром. Мастер увеличивает высоту основного объема церкви, ставя на него два последовательно уменьшающихся восьмигранника, которые завершаются центральной главой. С четырех сторон света к основному срубам прилегают четыре прируба, которые обеспечивают устойчивость сооружения и увеличивают объем помещения – церковь посещало большое число прихожан.

Прирубы имеют ступенчатое покрытие. Каждая ступень заканчивается бочкой. В месте сопряжения основного восьмигранника с меньшим, который поставлен на него, каждая грань основания венчается та-

ким же покрытием. Второй восьмигранник в месте сопряжения с третьим окаймляет пояс из четырех бочек с главками. С восточной стороны к основному прирубам сделан алтарный прируб, который также завершается главкой. С запада церковь опоясывает обширная трапезная.

Завершения из двадцати двух глав придало сооружению торжественность и величие, выразительный, четкий силуэт. Купола расположены ярусами, которые поднимаются к центральной главе. Первый и второй ярусы Преображенская церковь – на уступках боковых прирубов, третий – на главном, большом восьмиграннике, четвертый – на следующем, среднем восьмиграннике, и, наконец, пятый ярус образован самой верхней, венчающей здание главой, поставленной на маленький верхний восьмигранник. Дополнительная, двадцать вторая глава помещена над алтарем.

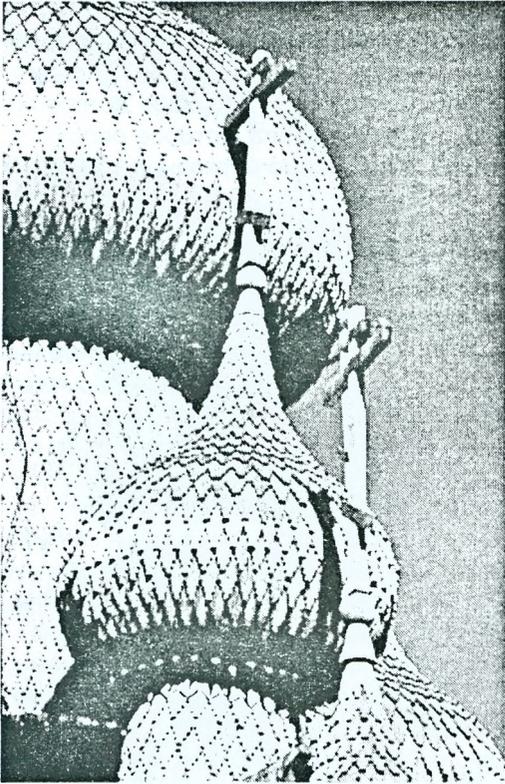
В облике здания нет и намека на хаотическое нагромождение дробных форм. Все элементы согласованы и подчинены единой архитектурной идее. Каждая часть постройки подчеркивает динамичность общей композиции. Ступенчатость, пирамидность заключается уже в соотношении основных объемов: красота частей постепенно нарастает от двухступенчатых боковых прирубов к центральным восьмигранникам. Устремленность ввысь подчеркнута и заостренными бочками. Ощущение движения достигает предельной силы в ярусах главок, словно взбегающих по уступам крыш. В ребристых поверхностях срубов храма всегда можно найти детали, ранее незамеченные, которые создают общую гармонию сооружения. Есть такие детали, которые обнаруживаются только



при тщательном изучении. Например, для создания оптической иллюзии, которая зрительно увеличивает высоту отдельных элементов и церковь в целом, зодчие решились на отклонение от вертикали северного и южного прирубов, при этом уклон от правильного отвеса достиг 15 сантиметров. Такой же прием обнаружен и при измерении диаметра барабана центральной главы: внизу на семь сантиметров шире. Конеч-

но же, все отклонения абсолютно не уловимы для глаз, потому что их действия лежат не с сфере мер длины, но в арсенале средств художественной выразительности, где нет и быть не может ничего случайного и незначительного и где зачастую непостижимое разумом «чуть-чуть» играет важную роль в создании выдающегося образа.

Архитектура Русского Севера необыкновенно связана с природой. Издалека, если посмотреть на церковь, то она похожа на огромную ель – чешуйчатые главки похожи на еловые шишки, бочки напоминают вздыбленные волны, и подобное сходство неслучайно. Природа подсказала мастерам эту оптимальную конструкцию и наиболее обтекаемые формы, так как это способствует долговечности сооружения.



1.2 Убранство куполов

Купола (главки) церквей привлекают внимание своей нарядностью. Покрытие главок чешуйками – лемехом продиктовано целесообразностью и многовековым опытом. Лемех изготавливался из осины, так как его легко обрабатывать топором. Осиновый лемех не коробится под дождем и солнцем и таким образом обеспечивает.

Купола Преображенской церкви надежность покрытия. Обшивку лемехом вели рядами, начиная снизу. При этом каждый последующий ряд закрывал стыки между дощечками предыдущего. Самые миниатюрные дощечки лемеха подведены под основания крестов. Все детали, одетые лемехом, чутко реагируют на освещение – то золотятся во время грозы, то становятся багряными на закате. Зодчими давно была замечена особенность осины менять свой окрас в зависимости от освещения. Чтобы оценить работу кижских кровельщиков, надо принять во внимание, что количество лемеховых пластинок на бочках и главах Преображенской церкви достигает более тридцати тысяч. И каждый лемех вытесан топором, и в каждом чувствуется теплота рук и души мастера.

1.3 Внутреннее пространство Преображенской церкви

Внутрь, в трапезную ведет широкая, двухстворчатая дверь, которая обрамлена массивными косяками. Помещение трапезной делится на два крыла объемом западного прируба. Сложенный из массивных бревен, он придает ей суровый облик. Тому же впечатлению способствует сдержанное освещение: редкие небольшие оконца отдаленно напоминают бойницы крепостных сооружений.

Строгость внутреннего убранства трапезной смягчена лавками, встроенными по периметру внешних стен. Края лавок украшены контурной порезкой, от чего они получили название «опущенных».

Очень высок перепад высот между экстерьером и интерьером трапезной. Благодаря подклету, расположенному в нижней части придела, помещение притвора кажется более камерным. Подклет сближает его с высотой крестьянских домов. Сделано это не без тонкого умысла: трапезная готовит восприятие интерьера церкви, по высоте своей столь несоизмеримого с внешней грандиозностью здания.

Поэтому, будучи сравнительно невысоким, основное помещение производит впечатление стройного столпообразного объема, что подчеркивается и удачным ярусным членением иконостаса, и потолочным сводом, составленным из полотен трапециевидной формы, создающих иллюзию глубокой перспективы.

Емкости центрального помещения соответствует и его световая насыщенность. Свет падает сюда сквозь окна прирубов и концентрируется на величественном иконостасе, прекрасно выявляя его своеобразие. Первая особенность иконостаса – его форма, полностью соответствующая особенностям планировки крестообразного в плане сооружения. Центральная часть иконостаса отсекает от главного помещения всю площадь восточного прируба; так образуется алтарь. Крылья иконостаса, северное и южное, облегают сначала стены восьмигранника, а затем и смежные грани северного и южного прирубов.

Важное значение для восприятия интерьера имеет ярусное расположение икон в иконостасе. Основанием его служат широкие, наибольшие по величине, иконы местного ряда. Их сменяет поставленный выше праздничный ряд, продолговатые доски икон которого служат переходом к деисусу. Иконы последнего, пророческого, ряда выполняют роль декоративного фриза.

Резной иконостас поражает техникой исполнения, сложностью и выразительностью орнамента, пышностью позолоты, чем выделяется на фоне простого и скромного убранства церкви. Первоначальный тябловый иконостас, с его тонким травяным орнаментом, был созвучен с интерьером, где достойным аккомпанементом живописи служили смолистые, гладко обработанные топором стены храма.

Иконостас переделан в середине XVIII века. Тогда же выполнена пышная золоченая резьба. Древние иконы стояли на простых деревянных полках, прикрытых узкими расписными досками, подобным тяблам потолкам. Помимо иконостаса, убранство церкви состоит из двух филенчатых, позднего происхождения клиросов. Рядом со средними воротами («царскими»), ведущими в алтарь, стоит группа старинных подсвечников. Умело исполненные, с росписями, стилистически близкими травному узор балок-тябл потолка, выдержанные в мягкой цветной палитре, они красноречиво свидетельствуют о том, насколько тонко чувствовал своеобразие интерьера деревянной церкви работавший над их созданием мастерами.

У левого клироса укреплен большой восьмиконечный крест. Свое место он занял как уникальный памятник народной деревянной скульптуры. Крест привезен из Марциальных Вод, где стоял у дороги с 1737 года.

Очень неожиданны в церковном помещении лавки, сделанные по образцу и подобию встроенных скамей трапезной. Эти скамьи – убедительное свидетельство того мирского начала, которое положено в основу общего решения церкви. Высокое крыльцо, пристроенная трапезная и само церковное помещение служил местом для обсуждения мирских вопросов.

1.4 Преображенская церковь – памятник инженерного искусства

Преображенская церковь не комбинация традиционных форм и мотивов. Она «рождена» своей эпохой. Многие признаки связывают памятник с русским зодчеством конца XVII – начала XVIII века. Это и его яркое построение, и особенно нарядность и живописность общего облика. Щедрое обилие форм, напряженные изгибы сложных пересекающихся линий, глубокие контрасты цвета и теней на ее стенах, уступах кровель и чешуйчатых главках; художественный ритм в размерах куполов, подчеркивающий их движение к центральной главе и исключаящий впечатление монотонного повторения; хрупкие очертания крестов, придающих ажурность строгому контуру постройки и смягчающих замкнутость общего силуэта; динамика композиции – все это напоминает архитектуру барокко в ее своеобразном древнерусском варианте.

Помимо исключительных художественных достоинств, Преображенская церковь – уникальный памятник инженерного искусства России начала XVIII века. Именно эта ценностная сторона памятника заслуживает внимания, но зачастую воспринимается примитивно и сводится к лишенным серьезного основания толкования о безгвоздевой конструкции церкви. Срубы здания сложены в основном способом «в обло», в отдельных случаях применена кладка венцов «в шип». Подобным образом сооружалось большинство деревянных построек, причем венцы сруба никогда не соединялись гвоздями. В этом смысле Преображенская церковь ничем не отличается от современной рубленой постройки.

Возводя Преображенскую церковь, строители думали не только о красоте ее форм, но и конструктивно-технической стороне, от которой зависела ее сохранность и долговечность. Повалы, бочки, поллицы, причелины, подзоры – все это создано для защиты здания от разрушающего действия осадков. Церковь, которая была открыта для всех ветров, даже при косом дожде быстро продувалась и высыхала.

Кроме этого, основной восьмигранник представляет собой как бы аэродинамическую трубу, в которой в зависимости от разницы температуры внутри и снаружи помещения постоянно циркулируют воздушные потоки.

Все бревна, уложенные в срубы, несут на себе отчетливые следы обработки топором. Неизгладимое впечатление оставляют рубленые торцы бревен: при их обработке действительно не применялась пила. вошедшая в плотницкий обиход только в XIX веке. Но Русский Север не был отсталым в техническом прогрессе. Оказывается, что при поперечной рубке древесины поры ее накрепко забиваются и становятся недоступными для влаги. Давно уже было подмечено, что здания «рубленые» сохраняются лучше и дольше. Преображенская церковь – лучший этому пример.

Ценность Преображенской церкви многозначна. Это блестящий синтез архитектуры, живописи, прикладного искусства и инженерной мысли Русского Севера начала XVIII века. И как всякое гениальное творение, созданная руками северных мастеров, она стала ярким памятником всей русской культуры. Как гениальное творение, она принадлежит не только своему времени, но близка нам, живущим XXI веке.

II. Покровская церковь

Прошло всего полвека, и рядом с Преображенской церковью поднялось многоглавие Покровской церкви. Сложность при ее построении было в том, что нужно было не столько возвести новый храм, сколько сделать его составной частью будущего ансамбля. Покровская церковь меньше и проще Преображенской.

В основу композиции здания был положен объем основного церковного помещения – восьмигранник на четырехграннике, который связывает в единый комплекс придел алтаря, трапезную, крыльцо и сани.

В целом памятник отличается ясным, видимым с первого взгляда композиционным построением, в котором каждая из составляющих свободно реализует свои неповторимые выразительные средства – будь то фасонный излом бочечной кровли алтаря, нарядное многоглавие верха и гостеприимное крыльцо. В согласии образного языка отдельных частей сооружения велика роль элемента эмоционального воздействия – восьмигранника.

2.1. Особенности архитектуры

Восьмигранник играет важную роль в создании живописного силуэта: поставленный на мощный четырёхгранный, обогащённый плавным расширением сруба в верхней части, повалом, окаймленный фронтонным поясом, он резко выделяется на фоне светлого неба.

Ощутимая кряжистость его, несомненная мощь сильно контрастируют с лёгкостью венчания, и от этого всё девятиглавие кажется невесомым, как бы парящим в воздухе. Контрастные построения – отличительная особенность архитектуры Покровской церкви – служат созданию ярко индивидуального образа и играют существенную роль в образном стиле ансамбля в целом.



Покровская церковь

Сруб здания возведен на сплошном фундаменте из местного камня в нижней части устроен высокий, достигающий двух метров подклет. Покровская церковь была задумана как зимний храм. Поэтому желание максимально поднять над землей уровень пола внутренних помещений оправдано и рационально.

Сруб сложен по способу «в шип» и «в обло», причем последний прием нашел применение лишь при возведении несущих конструкций.

Как и в каждом из деревянных памятников, здесь создана надежная система водоотвода, продуманная в целом и в деталях. Первоэлементом ее служит лемеховое покрытие барабанов и куполов. На стыках барабанов с восьмигранниками оснований выведены покатые воротнички палиц, служащие дополнительным водостоком. Восемь скатов кровли, устроенные под углом, что способствует быстрому стоку воды. Крыша над восьмигранником, благодаря постепенному расширению сруба, далеко выносится от сруба, защищая его от попадания влаги. Палицы над углами основного помещения и ската крыши над сенями и трапезной дополняют комплекс средств, предохраняющий сруб от губительного действия влаги.

Центральный столп Покровской церкви традиционен для церквей подобного типа. Храмы венчались шатрами, и есть такие предположения, что и Покровская церковь первоначально была шатровой и лишь впоследствии, ради создания более целостного ансамбля, ей было придано существующее ныне уникальное девятиглавие.

При восприятии Покровской и Преображенской церквей большое значение для понимания композиционного единства ансамбля имеют их крыльца. Они подняты высоко над землей, возвышаясь над оградой, они зрительно связывают воедино оба памятника, как бы прочерчивая линию горизонта.

По конструкции и декоративным деталям крыльцо Покровской церкви похоже на крыльцо крестьянских домов – та же простота, выразительность, отточенность каждой детали. Многие роднит эту церковь с гражданскими постройками: высокий подклет, и то, что она безгвоздевая с потоками, причелинами и полотенцем.

Конструкция безгвоздевой крыши очень проста: бревна, образующие треугольные фронтоны противоположных стен, связываются попарно длинными продольными брусками – слегами, в полученный каркас врубаются небольшого сечения перекладины с загнутыми кверху концами. На окончание этих перекладин укладывали квадратного сечения брус с глубоким пазом со стороны, обращенной к гребню крыши, в этот паз вставлялись нижние концы теса. Два ската, полученных таким образом, накрывались сверху массивным брусом с вырубленным заранее желобом, под которым и сходились кровельные плоскости. Верхний брус, получивший название шелома, предохраняет стык скатов от попадания воды и закрепляет тес.

Интерьер церкви построен наподобие анфилады, ибо внимание каждого, кто переступил порог сеней, уже приковано к виднеющемуся сквозь широкий портал трапезной живописному иконостасу. Таков и был, по-видимому, замысел строителей Покровской церкви. К сожалению, первоначальный образ интерьера подвергся значительным искажениям в XIX веке.

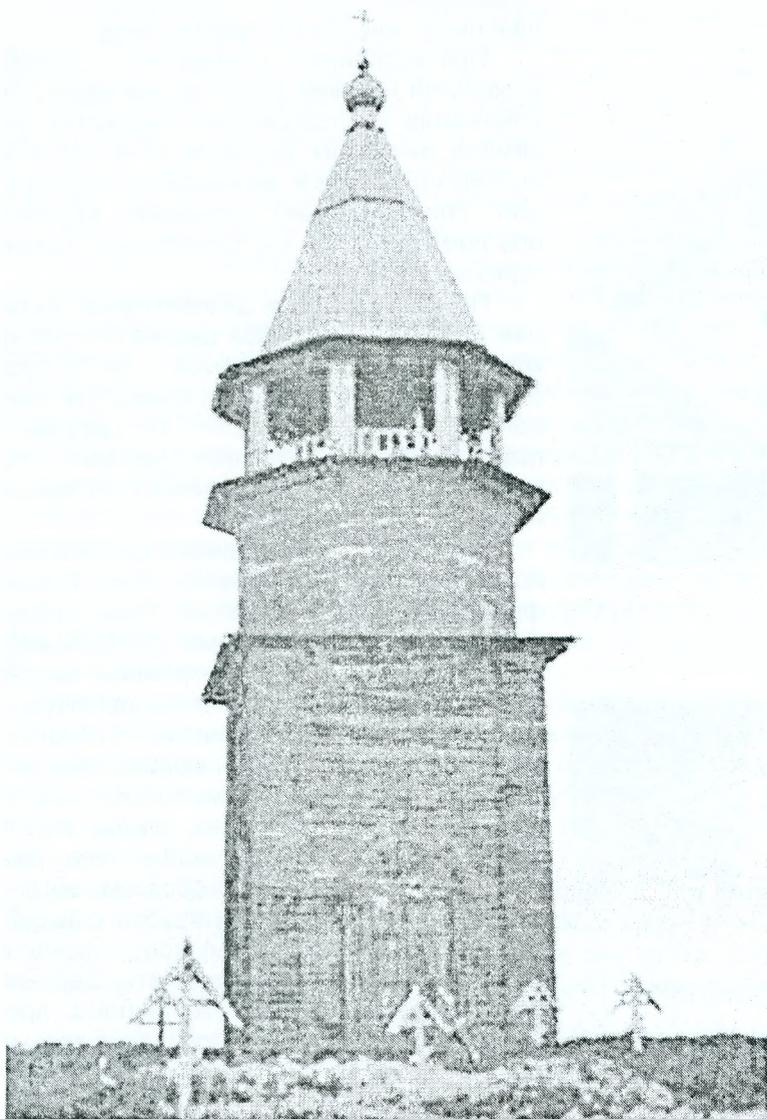
III. Колокольня

По свидетельствам формулярных ведомостей о церквях Кижского погоста Петрозаводского уезда за 1852 год, существовавшая в то время колокольня изрядно обветшала.

Работа была передана «на подряд крестьянину Повелецкого уезда Пудожского общества Сысою Осипову, который все плотничьи и столярные работы произвел добросовестно и прочно».

Перестройка была завершена в 1874 году.

Каждый из памятников ансамбля отмечен печатью своей эпохи. Черты, свойственные деревянной архитектуре конца XIX века, сказались на облике кижской колокольни. Однако она несет на себе не только печать времени, в основе ее – традиционные приемы, сложившиеся в народном зодчестве в предшествующее время. Об этом, в частности, свидетельствует и выбор места для возведения нового сооружения, безошибочно определенный еще в начале XVIII века при постройке колокольни-предшественницы, и издавна излюбленная плотниками композиция «восьмигранник на четырехграннике» с шатровым венчанием. Уже одно это говорит о ценности памятника и ставит его в ряд многочисленных, но, к сожалению, не дошедших до нашего времени сооружений подобного типа, ассоциирующихся с суровыми сторожевыми башнями рубленых деревянных крепостей.



Колокольня

Высота кижской колокольни – 27 метров. Будучи хорошо увязана шатровым венчанием с общей пирамидной композицией Преображенской церкви, с подчеркнута столпообразным объемом Покровской церкви, она через 160 лет после постройки Преображенской церкви завершила формирование ансамбля.

Четырехгранник, лежащий в основании, пришлось сделать выше, чтобы согласовать его размеры с основными объемами церкви, а высоту восьмигранника – уменьшить, чтобы звонница не поднялась выше главной церкви погоста.

Еще сравнительно недавно на звоннице висели колокола, среди которых выделялся один, изготовленный в Голландии в 1559 году. Он обладал красивым «малиновым» звоном.

С площадки звонницы открывается величественная панорама, охватывающая местность на десятки километров в округе. Как на ладони видна вся территория Кижского погоста и прилегающей территории. Отсюда можно детально рассмотреть конструкцию храмов – их ребристые срубы, чешуйчатые главы, причелины, полицы водостоков – все, что создает единую гармонию красоты.

С площадки звонницы открывается величественная панорама, охватывающая местность на десятки километров в округе. Как на ладони видна вся территория Кижского погоста и прилегающей территории. Отсюда можно детально рассмотреть конструкцию храмов – их ребристые срубы, чешуйчатые главы, причелины, полицы водостоков – все, что создает единую гармонию красоты.

ЗОДЧЕСТВО КИЕВСКОЙ РУСИ

Архитектура и зодчество Киевской Руси

Начало православному искусству на русской земле было положено в конце X в. В то время мастера-греки (так называли всех византийцев, потому что они говорили на греческом языке) приезжали на Русь целыми артелями. Они возвели великолепных храмов «на греческий манер», украшенных мозаиками, фресками, иконами. Позднее в иконописи даже возникло понятие «греческий стиль». Архитектура Киевской Руси впитывала в себя все лучшее, что создавали византийские мастера.

Все храмы Киева XI в. были возведены из глины (плоского квадратного кирпича) в традициях византийского зодчества. Здесь использовали особую глину — светло-желтую и необычайно тонкую (2,5—3 см). Одной из первых значительных храмовых построек Киевской Руси была многоглавая церковь Успения Богоматери, прозванная Десятинной, потому что князь Владимир повелел десятую часть своих доходов отдавать на устройство этого храма. В середине XI в. церковь с трех сторон была окружена галереями, что было характерно для древнерусских храмов домонгольской эпохи. В ее отделке широко применялась мозаика.

Новый этап в истории зодчества Киевской Руси связан с правлением Ярослава Мудрого. В конце 1030-х — начале 1050-х гг. по его указанию был возведен самый величественный и знаменитый из всех русских храмов — собор Св. Софии (Премудрости Божьей). Для его архитектуры характерны триумфальность и праздничность, связанные с утверждением авторитета князя и могущества молодого государства.

Огромный пятикупольный собор соответствовал византийской конструкции крестово-купольного храма. В середине храма — крестообразное свободное пространство, увенчанное куполом. Обширные хоры опирались на мощные столбы, делившие храм на пять частей (нефов) с запада на восток. В XI в. Софийский собор был тринадцатикупольным, но позднее подвергся серьезной перестройке, и число куполов уменьшилось.

Древние фрески едва заметны на стенах собора, но мозаики так же яркие, как и много веков назад. Ими украшены главные части храма: купол — символ Церкви небесной и алтарь — символ Церкви земной. В куполе — образ Христа Пантократора. В алтаре совершается великое таинство евхаристии (от греч. *eucharistia* — причащение) — приобщения Богу. Его ждут двумя рядами идущие к Христу апостолы. Их руки застыли в жесте прощения, а огромные глаза обращены к Спасителю.

По церковным канонам, в небесной иерархии второе место после Христа занимает Богоматерь, заступница людей перед грозным ликом Господним. В алтаре Св. Софии на стене центральной апсиды изображена Богоматерь Оранта (от лат. *orans* — молящаяся) с высоко вознесенными вверх в жесте заступнической молитвы руками. Вишневый цвет ее одеяния, окутывающего голову и плечи, символизирует страдание.

Зодчество Киевской Руси

Образование классового общества IX-X вв. привело к созданию раннефеодального государства на Руси, что изменило социально-экономическую структуру общества и позволило централизовать и укрупнить масштабы строительных работ. Возникают города — Киев, Новгород, Чернигов. Начинается переход к каменному строительству. Возводятся церкви, крепостные сооружения; жилище остается деревянным.

Рядом уже существовали феодальные государства и в первую очередь Византия — важнейший культурный центр тогдашней Европы. Христианство (конец X в.) способствовало культурному и политическому сближению Древней Руси с Византией и западноевропейскими государствами; естественно, много могло быть заимствовано из Византии уже в готовом виде. Но Русь не просто находилась под культурным влиянием Византии, она сама активно заимствовала те идеологические формы, которые были нужны; для укрепления молодого феодального государства.

В области архитектуры это влияние сказалось лишь на культовом и отчасти дворцовом строительстве, в то время как военное и массовое жилое строительство почти не было затронуто византийским влиянием. Русские зодчие, на первых порах действительно учившиеся у византийцев, имели собственные художественные вкусы, были воспитаны в русских художественных традициях и решали другие, чем в Византии, художественно-идеологические задачи. Естественно, что развитие древнерусской архитектуры пошло по иному пути, чем развитие Византийской архитектуры. И если Десятинная церковь (конец X в.) в Киеве еще памятник несомненно византийский по своим архитектурным формам, то уже примерно через сто лет русские мастера возводят постройки, совершенно отличные от византийских.

В древнем Киеве — крупнейшем культурном, торговом и политическом центре средневековой Европы, отличавшемся высоким уровнем городской культуры и благоустройства, в XI в. были созданы замечательные образцы архитектуры. Памятники XI-XII вв. свидетельствуют о высокой технической и художественной зрелости русского каменного зодчества.

Первые монументальные каменные здания на Руси были построены по византийскому образцу в Киеве в 90-х годах X в. Так, первую кирпичную **церковь Десятинную** (989-996, не сохранилась) — построили византийские мастера. Князь Владимир выделил одну десятую часть своих доходов на её содержание, в связи с чем церковь и получила наименование Десятинной. 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. 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 своё покрытие и завершение.

Кирпичи, употреблявшиеся в византийской архитектуре, а также и на Руси в X-XI вв. (плинфа), имели небольшую толщину (2-4 см) и квадратную форму. Кладка велась на известковом растворе с добавлением толченого кирпича - цемянки.



Собор Святой Софии в Киеве

Древнейшим и значительным памятником каменного русского зодчества является **собор Св. Софии в Киеве** (до 1037), представляющий собой совершенно новый вариант пятинефного и пятиапсидного крестово-купольного храма. Несмотря на крестово-купольную композицию собора и систему его росписей, несмотря на участие византийских мастеров, киевская София обладала ярким национальным своеобразием.

Софийский собор мыслился как главный христианский храм на Руси – Митрополия Русская, которая противопоставлялась Константинопольской. Ярослав Мудрый, посвящая храм Софии («Премудрости божьей»), как бы подчеркивал своё равенство с византийскими императорами.

Ядро храма образует пятинефный объём, окруженный двухъярусными галереями. Восточная, алтарная часть имела полукруглые в плане апсиды, западный фасад фланкировался двумя лестничными башнями, которые вели на хоры и плоскую кровлю - гульбище. Пространство хоров (площадью около 300 кв. м) выполняло многосторонние функции, в том числе и светские. Во время богослужения князь находился со своими приближенными на хорах, там же обсуждал государственные дела, принимал послов. У стен собора собиралось шумное вече, а в храме проводилась ответственной церемония - «посаждение на стол» князя; мирские дела сменяли церковную службу; общественная жизнь в различных её проявлениях сосредоточивалась в стенах грандиозного собора.

Сочетание светского и духовного начал нашло отражение в художественных особенностях здания: бытовые сцены развлечений, изображенные на фресках; групповые портреты княжеского семейства включались в церковные росписи; замкнутость церковного здания нарушалась открытыми арками галерей.

Эти и другие композиционно - художественные особенности киевской Софии были обусловлены конкретной действительностью, спецификой жизни Древней Руси. Киевская София, поражающая современников своими размерами (42x54 м, высотой 29 м), рациональной организацией сложной объемно - пространственной структуры, гармонией и красотой форм, должна была вызывать ассоциации с мудростью и силой князя, с могуществом управляемого им государства. Тринадцать глав храма, сделанные по образцу русских деревянных церквей, были расположены пирамидально, образуя величественный силуэт здания. Сооружение как бы нарастает к центру и увенчивается главным куполом, объединяющим вокруг себя всю эту сложную систему завершения: большой и самый высокий купол, символизирувавший Христа; четыре меньших купола соответственно четырем евангелистам; еще четыре купола того же диаметра, но значительно меньшей высоты - по числу остальных апостолов.

Декоративная полосатая поверхность фасадов, где в кладке помимо кирпича использован естественный камень, создаёт яркую живописную и величественную картину. Рыжевато - розовый колорит стен обогащался наружными росписями. Узкие вертикальные выступы (лопатки) на фасадах соответствуют внутренним столбам. Завершаются фасады полукружиями - закомарами, отвечающими конструкции сводов. Такая неразрывная связь конструкции, материалов и декоративно-художественных форм, характерная для всей архитектуры европейского средневековья, сопутствует всему древнерусскому зодчеству на всех этапах его развития.

Верхние части здания вследствие уменьшения массы, большей раздробленности и декоративности кажутся более легкими, воздушными. К особенностям конструктивного решения киевской Софии 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 аркутанов, в наружной галерее. 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.

Внешний вид этого собора претерпел много изменений. Сначала основной объем был окружен одноэтажными крытыми галереями. В конце XI в. над галереями был выстроен второй этаж и пристроен второй ряд галерей. В XVII - XVIII вв. для укрепления здания устроили контрфорсы и древняя «византийская» кладка была оштукатурена, сооружены дополнительные купола и усложнена их форма. Всё это исказило первоначальную композицию собора, нарушило его цветовое и пластическое решение и изменило силуэт храма.

Интерьер киевской Софии дошел до нашего времени в менее искаженном виде, чем здание снаружи. Он поражает богатым византийским убранством, красотой пропорций и великолепием мозаичной отделки центральной апсиды, арок, парусов, барабана и центрального купола, живописностью фресковой росписи боковых частей.

Вторая половина XI в. знаменует начало усиления политического и экономического значения отдельных княжеств. Набирает силу и Церковь: 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 Мудрого, укрепляя свои политические позиции, начинают возводить в Киеве родовые монастыри. Появляется новый **заказчик** - Церковь. В 1073-1078 гг. строится 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.

Храмы и соборы в древние времена предназначались не только для богослужения, но являлись также центрами культуры, в которых сосредоточивались собрания книг (библиотеки), велись исторические летописи, переписывались книги и вместе с этим они часто возводились как памятники в ознаменование важных исторических событий. Так, храм св. Софии в Киеве был сооружен в честь победы над печенегами.

Во второй половине XI в. расширялось количество храмовых типов, включавших общегородские соборы, монастырские храмы, княжеские церкви и усыпальницы. 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. Специфика социального заказа, природных условий, традиции деревянного строительства, особенности мировосприятия, художественных идеалов - все это налагало отпечаток на архитектурные произведения. Разнообразие требований и условий, отсутствие образцов и опыта предопределяли творческие поиски, что приводило к многообразию плановых схем и объемно - пространственных композиций.

В рассматриваемый период редко возводятся пятинефные культовые здания, преобладают уже более простые схемы. Отмирают парадные галереи, уменьшаются размеры храмов, становится ненужным торжественное многоглавие. Получают всё большее распространение трёхнефные шестистолпные храмы с одной главой и небольшими хорами. Простая объёмно – пространственная схема, более рациональная в условиях климата средней полосы, дополняясь лестничной башней и крещальней. Специальное здание для обряда крещения было необходимо, так как пережитки язычества проявлялись ещё сильно. Однако уже в соборе *Выдубицкого монастыря* намечается тенденция к дальнейшему упрощению композиции путём включения лестничной башни и крещальни внутрь объёма храма.

В XII в. наиболее крупным архитектурным центром по-прежнему оставался Киев. Здесь получают распространение простые шести- и четырехстолпные крестово-купольные постройки. Памятники Киева отличаются от более древних не только композицией, но и строительной техникой. Стены возводятся только из кирпича, фундаменты – из камня. Кладка стала равнослойной, менее декоративной, поэтому использовали декоративные элементы для обогащения фасадов: сдвоенные, строенные окна, массивные полуколонны, аркатурные пояски.

Наиболее известным и относительно хорошо сохранившимся представителем описываемого типа храмов в Киеве является **собор Кирилловского монастыря** (после 1146). Храм в XII-XIII вв. служил усыпальницей. В связи с этим в стенах нартекса устроены аркасолии для установки саркофагов. Архитектурные формы храма строгие и величественны. 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.

От киевских построек конца XII- XIII вв. почти ничего не сохранилось.

Софийский собор в Киеве

Софийский собор, заложенный либо в 1017 г., либо в 1037 г., представляет собой огромное пятинефное здание, окружённое двумя галереями: внутренней двухэтажной и наружной одноярусной. Нефы храма разделены крестообразными в сечении столбами. Центральный неф и трансепт значительно шире боковых нефов. Они образуют в интерьере собора четкий крест. Первоначально крестообразная композиция была видна и снаружи храма. Ветви креста перекрывались цилиндрическими сводами, ступенчато повышающимися к центру здания. Средокрестие венчал главный купол, окружённый 12 меньшими (4 средних и 8 самых малых). Первоначальная композиция здания в настоящее время почти не прочитывается из-за пристроек XVII века. Лучше всего она видна с восточной стороны, на которую выходят апсиды, завершающие все пять нефов. Интерьер собора ближе к своему первоначальному виду. В нём крестообразное подкупольное пространство простирается на ширину трёх нефов. Собор имеет обширные хоры, окружающие подкупольное пространство с трёх сторон (кроме алтаря). К хорам примыкает второй этаж галереи, для подъёма на который служат две лестничные башни. В отличие от низких периферийных частей здания, высокое пространство под центральным куполом залито светом: многочисленные купола, барабаны которых прорезаны окнами, помогают хорошо осветить пространство хоров.

Купол, стены барабана, паруса и подпружные арки, а также конху и стены главной апсиды покрывают неплохо сохранившиеся мозаики, а остальные части интерьера покрыты фресковой росписью. Живописные работы также велись приезжими мастерами, произведения которых относятся к числу лучших памятников византийского искусства.

Размеры собора не имеют аналогий в архитектуре Византии того времени и обусловлены особой задачей: создать главный собор для новокрещённой огромной страны.

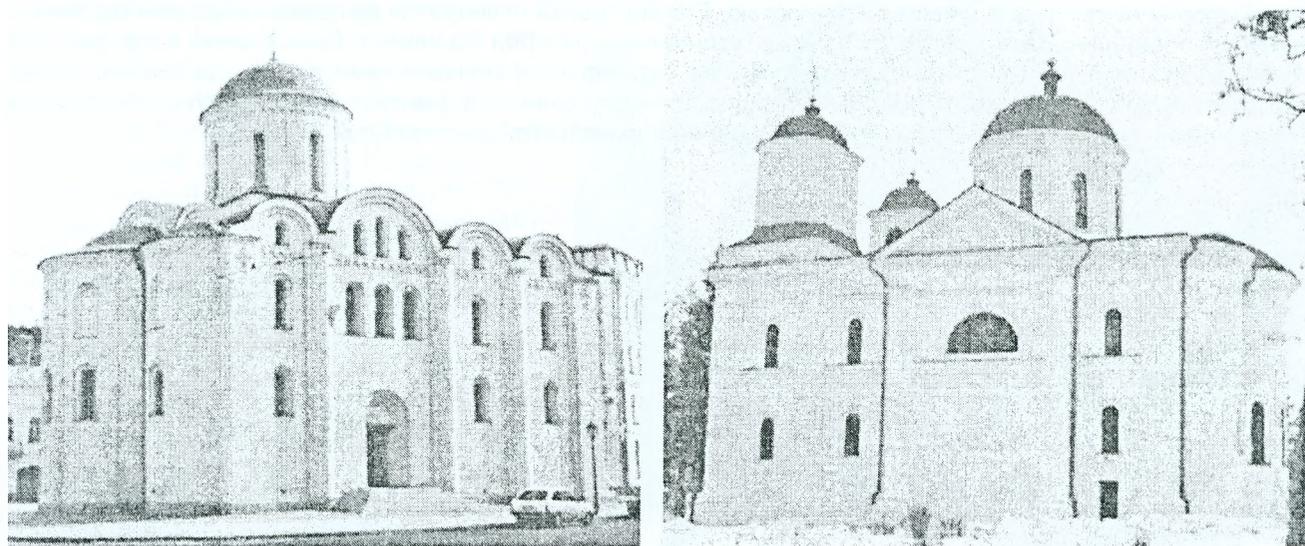


Софийский собор в Киеве

Приднепровская (киево-черниговская) архитектурная школа XII и начала XIII веков

Заметные изменения в Киевском и Черниговском строительстве происходят уже в 20-30-е годы XII века. Каменные храмы - церковь Успения на Подоле (Богородица Пирогошая), церковь Георгия в Каневе, Кирилловская церковь - обнаруживают общие черты нового технического и стилистического своеобразия. Во-первых, меняется система кладки: названные храмы, а в дальнейшем и другие постройки приднепровской школы, возводятся только из плинфы без употребления камня, как это было раньше. Кладка из плинфы равнослойная, порядовая, то есть без характерного для построек конца X - начала XII в. скрытого ряда. Неизменным остается связующее - известковый раствор с примесью кирпичной крошки - цемьянки. Новая система кладки присутствует во всех постройках приднепровской школы и может рассматриваться как устойчивый признак ее своеобразия.

Киевская церковь Успения на Подоле датируется обычно 1131-1135 гг. Храм был разобран в 30-е годы XX в., его полное воссоздание в формах XII века относится к концу XX века.



Киевская церковь Успения на Подоле

Это шестистолпный одноглавый храм, компактный по объемной композиции. Типологически он следует традиции XI - начала XII века, но выглядит проще. Новое в стилистике обнаруживают детали:

- массивные полуколонны при обычных лопатках делят фасады в соответствии с их внутренней структурой;

- аркатурный пояс под закомарами - упрощенной профилировки перспективные порталы. Подобные детали повторяются в хорошо сохранившейся Георгиевской церкви в Каневе, заложенной в 1144 г. Заметим, в постройках этого времени исчезают лестничные башни: ход на хоры устраивается в толще стены. В Георгиевской церкви на хоры попадали по лестнице в северной стене.

Кирилловская церковь в Киеве построена в 40-е годы XII века. Внешний облик храма был искажен постройками XVII-XIX веков, но стены, столбы и подпружные арки - древние. Сложены в технике равно-



Успенский собор Черниговского Елецкого монастыря

слойной кладки. Храм шестистолпный, ход на хоры - в толще северной стены, боковые ветви хор выдвинуты на одно членение к востоку. С севера и юга к храму примыкали небольшие постройки. Внутри церкви частично сохранилась фресковая роспись.

Постройки Киева второй половины XII - начала XIII века известны по археологическим данным.

Черниговские постройки начала XII века близки по типу и по стилистике киевским. Это Успенский собор Елецкого монастыря и храм Бориса и Глеба в Детинце.

Успенский собор Черниговского Елецкого монастыря является одним из лучших произведений архитектуры Древней Руси. Величественный храм находится в самом центре монастырской усадьбы. Дата постройки храма точно не определена, но по более убедительным предположениям окончание строительства произошло в 90-ых годах XI в.

Архитектурный тип и посвящение собора Елецкого монастыря восходят к Успенскому собору Киево-Печерской лавры. Но его общая композиция проще, техника кладки равнослойная, то есть в нормах XII века, так же, как и декоративные элементы. Храм сохранился хорошо, но с искажениями во внешнем облике, относящимися к XVII веку.

Борисоглебский собор является характерным образцом черниговской архитектурной школы XII в. Крестово-купольный, шестистолпный, увенчанный одной главой. Фасады храма определяются большими плоскостями стен, разбитыми только полуколоннами, которые идут от самого низа до карнизов. Эти полуколонны завершаются резными капителями из белого камня, а стены — полуциркульными закомарами.

Собор впечатляет мощью и статичностью. Его постройка отличается высоким качеством кирпича — плинфы, совершенством кирпичной кладки, утонченной резьбой по камню. Применение в оформлении фасадов деталей из известняка, декорирование рельефными орнаментами в т. н. «зверином стиле», где растительные орнаменты соединяются в сказочное кружево с фантастическими птицами, зверями (грифонами) является характерной чертой именно черниговской архитектуры XII века.



Ильинская церковь, г. Чернигов

Одними из самых интересных исторических памятников Чернигова являются Антониевы пещеры. Древнейшая святыня входит в состав Троицко-Ильинского монастыря на Болдыных горах. Первый пещерный храм и монастырь основан преподобным Антонием Печерским в 1069 г., когда он покинул учрежденную им же Киево-Печерскую Лавру. В пещерную часть (315 м), где находятся подземные храмы Св. Антония, Св. Феодосия и Св. Николая Святоши можно попасть через Ильинскую церковь.

Храм расположен на небольшой площадке под откосом горы и связан подземным ходом с пещерным Ильинским монастырем. Первоначально церковь была с одной главой, а подпружные арки, на которых держится барабан, были врезаны в толщу стен. В плане Ильинская церковь весьма не велика по размерам (4,8x5 м) с одной полукруглой апсидой, узким притвором и неглубоким бабинцем (западным помещением храма, где стояли женщины во время службы).

Ильинская церковь — единственная сохранившаяся однефная постройка, относящаяся к черниговской школе зодчества эпохи феодальной раздробленности. Она положила начало развитию в украинской каменной архитектуре XIII - XVIII веков храма трехчастного типа.

Пятницкая церковь в Чернигове была основана как трапезная церковь Пятницкого монастыря возле торгового посада на черниговском посаде. Название свое она получила в честь святой великомученицы Праскевы - Пятницы - женщины, которая проповедовала христианство языческим народам в первые века нашей эры, которая также является покровительницей торговли, семьи и сельского хозяйства.

Церковь представляет собой трехнефное башнеобразное, устремленное ввысь однокупольное здание. Основание церкви почти квадратное 11х13 м.

В конструкции храма был использован новый прием повышения на ступень подпружных арок между подкупольными столбами относительно цилиндрических сводов - ветвей креста. На фасаде это проявилось в виде ступенчатого расположения закомар. Данный прием позже получил широкое распространение в русской архитектуре. Образ церкви имеет ярко выраженную динамичность и праздничность. Толстые стены храма выложены кирпичом особой техникой "в ящик". Эта техника подразумевает снаружи и изнутри укладку рядами кирпичей, а промежутки заполняются раствором. На уровне окон-бойниц устроены галереи, которые могли использоваться при обороне. Внутри барабан поддерживается полукруглыми арками, которые как волны поднимаются одна над другой. Храм выглядит очень гармонично как изнутри, так и снаружи.



Пятницкая церковь, г. Чернигов

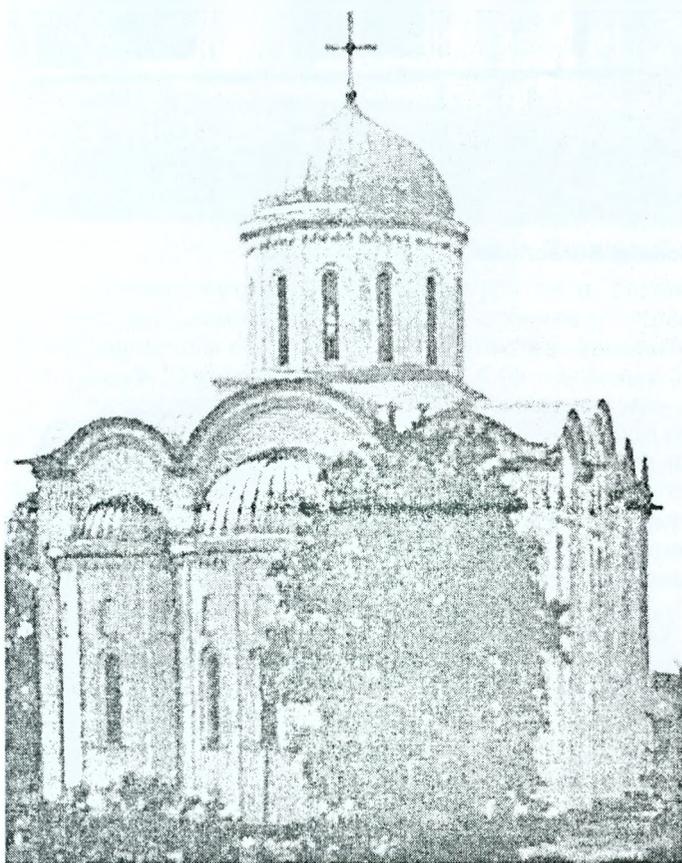
Близкие по композиции Пятницкой церкви храмы открыты в Путивле и Новгороде-Северском. Воздействие Черниговской архитектуры отчетливо проявилось в постройках Рязани.

Киево-черниговская архитектурная линия прослеживается и в постройках Владимира-Вольнского.

Главный храм города – Успенский собор – был возведен в 1156-1160 гг. Храм хорошо сохранился и удачно реставрирован в начале XX века. По плану Успенский собор повторяет уже известную киево-черниговскую схему 20-40-х годов XII века. Это шестистолпный храм, увенчанный одной главой. Отсутствие видимых искажений, чистота первоначальных форм, внушительные размеры (20,6 x 34,5) производят сильное впечатление. Полуколонны фасадов, порталы, аркатура и другие элементы композиции безусловно роднят этот храм с постройками Киева и Чернигова.

Серединой - третьей четвертью XII века датируются два сохранившихся (правда, в разной степени) памятника древнесмоленской архитектуры. Это церковь Петра и Павла и церковь Иоанна Богослова.

Храм Петра и Павла тщательно реставрирован в послевоенное время П.Д. Барановским. Это прекрасный образец крестово-купольной одноглавой четырехстолпной постройки, и в этом она продолжает классические традиции Киевской Руси и Византии. По своим внешним формам и пропорциям храм статичен, строг и



Успенский собор, г. Чернигов

монументален. Но благодаря «гибкому», поддающемуся обработке кирпичу, пластика княжеской церкви сложна и утонченна. Лопатки превращены в полуколонны (пилястры), которые завершаются двумя рядами поребрика и нависающими карнизами. Из таких же двойных рядов поребрика выполнены пояса в основании (пятах) закомар, ниже которых выложена аркатура. На западном фасаде широкие угловые лопатки украшены бегунцом и рельефными крестами из плинфы.

Расположенная на другом берегу Днепра церковь Иоанна Богослова сохранилась много хуже как в интерьере, так и снаружи. Исследования показали, что по всем характеристикам эта церковь была очень близка церкви Петра и Павла. До 80-х годов XII века строительство в Смоленске развивается в русле киево-черниговской традиции. Формирование собственно смоленской архитектурной школы относится к концу XII века.



Церковь Иоанна Богослова

ЗОДЧЕСТВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ РУСИ

В XII в. дробление Руси на княжества отразилось на развитии архитектуры. В соответствии с местными условиями в различных удельных княжествах появляются самостоятельные архитектурные школы



Дмитриевский собор, г. Владимир

Владими́ро-суздальская архитектура XII в. развивалась на основе киевских традиций. Памятники древнего владимирского зодчества в отличие от строгой простоты новгородской архитектуры носят характер парадного столичного строительства. Замечательной особенностью владимирских храмов является резьба по камню в виде рельефа на наружных стенах, аркатурные пояса и т. п. Тенденция усиления роли декоративных элементов привела владими́ро-суздальскую архитектуру к решениям, в которых вся поверхность стен покрыта, как ковром, каменной резьбой.

В строительстве применялся мягкий известняк (белый камень), хорошо поддающийся обработке. Лицевая кладка стен выполнялась из тщательно отёсанных блоков, внутренняя полость заполнялась бутовым камнем на известковом растворе. Фасады ранних храмов решались очень скромно: плоские пилястры, переходящие в закругления закомар, узкие прорезы окон, несложные уступчатые («перспективные») порталы входов. Для украшения стен начинают использовать аркатурные пояса. Фигурной кладкой украшались фризы барабанов.

Творческим итогом раннего этапа владимирской архитектуры стал *Успенский собор* (1158-1160), который после пожара в 1185 г. был значительно расширен и увенчан ещё четырьмя главами. Успенский собор имел пятиглавую композицию, что для русского зодчества этого времени является редчайшим исключением. Это главное культовое здание Владимира было построено по характерной для городских соборов схеме шестистолпного храма с хорами. К основному его объёму примыкали три притвора, а западный фасад дополнялся каменными зданиями епископского двора. Здание ставится на простой в виде откоса цоколь, вертикальные членения - лопатки - усложняются тянутыми колонками с лиственной капителью, скромный аркатурный поясок превращается в богатый аркатурно - колончатый пояс, который не только членит храм, но и увенчивает его главу.

(помимо киевской - владими́ро-суздальская, новгородская, псковская и др.). Конечно, общерусские культурные связи никогда полностью не прерывались. Общим для этих школ было стремление к лаконичным формам. Строились небольшие трёхнефные крестово-купольные церкви лишь с одной главой на барабане, опирающемся на четыре (редко шесть) внутренних столба.

В середине XII века политическим центром нового объединения Руси стал Владимир. За время правления Андрея Боголюбского город был значительно расширен и укреплен валами. Въезды во Владимир с запада и востока замыкали каменные башни *Золотых и Серебряных ворот*. Белокаменный, высотой в семиэтажный дом, монументальный объем Золотых ворот, прорезанный почти четырнадцатиметровой аркой, с расположенным на нём храмом поражает даже современного человека. Очевидно, аналогичный облик имели Серебряные ворота. Присвоение главным воротам города наименования Золотых, как в Киеве, свидетельствует о великодержавных замыслах князя.

Собору предназначалась роль, аналогичная роли киевской Софии. Художественный облик храма

должен был утверждать главенствующее его значение в новом стольном городе Владимире. Поставленный на самом высоком месте, Успенский собор превосходил по высоте (32,3 м) киевскую Софию. В отличие от Дмитриевского, в Успенском соборе плоскости стен и колонки аркатурного пояса не имеют орнаментальной резьбы.

Крупные архитектурные формы перестроенного **Успенского собора** (1185-1189), лаконичность пластических деталей, два ряда закомар способствовали наиболее эффективному восприятию собора с дальних точек и усиливали его главенствующее положение в силуэте города. Величественный златоглавый, торжественный и гармоничный Успенский собор и сейчас украшает древний Владимир.

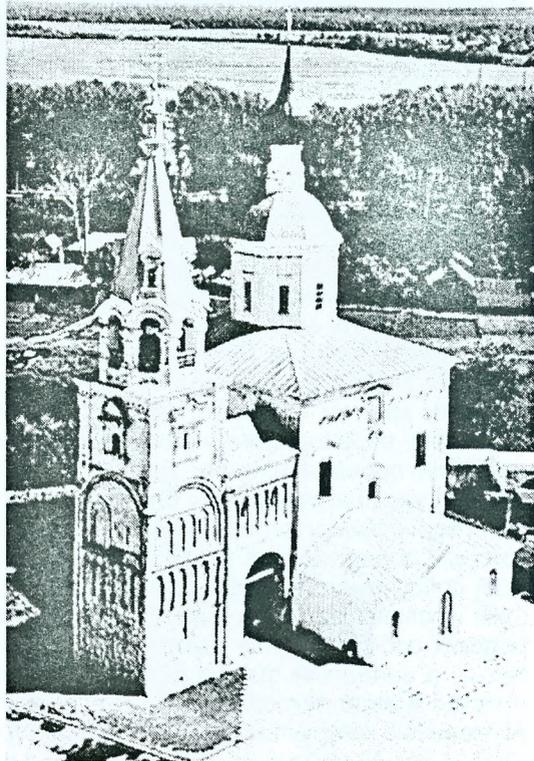


Успенский собор, г. Владимир

Весьма наглядное представление о характерных чертах владими́ро-суздальской школы даёт **Рождественский собор** (1158-1165) в Боголюбове. Собор являлся композиционным центром укрепленного замка близ Владимира. Его фланкировали два башнеобразных объёма, которые выполняли функции лестничных башен: северная соединяла дворец с хорами собора, а южная вела на крепостные стены. В данном комплексе мотив аркатуры превращается в ведущий композиционно - пластический элемент. Объемные арки, трёхарочные проёмы окон, арочные обрамления порталов, членения стены полуколоннами, многоуступчатые полуциркульные завершения закомар, аркатурно-колончатый пояс – композиционно связывали весь ансамбль. Ритмический строй арочных пластических форм организовал пространство площади так, что она становилась сомасштабной человеку.

Рождественский собор в Боголюбове

Но самый выразительный памятник владимирской архитектуры - сохранившая в основном свои первоначальные формы **церковь Покрова на Нерли**. Белокаменная изящная церковь относится к четырёхстопным одноглавым трёхапсидным храмам. План её несколько вытянут по западно-восточной оси, причём длина его почти равна высоте здания. Раскопками установлено, что церковь Покрова была окружена с трёх сторон открытой аркадой, на которой покоилось гульбище.



Композиция высокого и стройного здания отличается благородной простотой, удивительной лёгкостью и гармонией - с размерностью всех частей. В нём с высоким художественным мастерством использованы пластические свойства строительного материала - белого камня. Поля стен, оконные и дверные проёмы приобретают видимость вырезанных из общего каменного массива. Свободная плоскость над окнами украшена каменными рельефами. Всё это придаёт стенам пластичность, а игра светотени на белом камне подчёркивает их рельеф.



Церковь Покрова на Нерли

Центричность композиции основана на выделении средних осей фасадов. Все они, кроме восточного, имеют 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. Резные рельефы украшают также интерьеры храма. Композиция внутреннего объема храма гармонирует с внешней. Небольшое пространство церкви благодаря принятым соотношениям плана кажется свободным и высоким.

Весьма важно отметить удивительную гармонию этого сооружения с окружающей природой, в которой чувствуется тонкое мастерство и опыт зодчих. Поднятая путём устройства искусственной насыпи, облицованной известняковыми плитами, как бы парящая над зеркальной гладью вод, устремлённая ввысь церковь легко связывалась у наших предков с идеей заступничества божественных сил.

Поток вертикальных линий, образованных уступами стены, не только в верхней, но и в нижней части, усиленный тянущими колонками и учащенным ритмом колончатого пояса, поддержанный вытянутыми окнами и аркатурой главки, создаёт иллюзию движения масс вверх, их невесомости.

В отличие от Успенского собора, церковь Покрова сохраняла белизну своих каменных одежд - ни пятна фресок, ни блеск позолоты не разрушали девственной красоты камня. Отказ от живописных приёмов придал ещё большую целостность и одухотворённость этому поэтическому произведению владимирских зодчих.

В целом церковь Покрова на Нерли по художественному совершенству композиции занимает в мировой архитектуре одно из первых мест.

Владимирская архитектура конца XII в. приобретает особую монументальность и пышность. Рядом с Успенским строится Дмитриевский собор (1194-1197), который относится к замечательным храмовым сооружениям древнего владимирского зодчества. Величественные формы собора, украшенные роскошным резным нарядом, впечатляют своей торжественностью и мощью. По типу Дмитриевский собор близок церкви Покрова на Нерли. Это кубический четырёхстолпный одноглавый храм, который, вероятно, тоже был охвачен с трёх сторон галереей. Он отличается от церкви Покрова на Нерли значительно большими размерами и исключительно богатой моделировкой стен. Великолепная каменная резьба не нарушает единства объема и конструктивной логики здания.

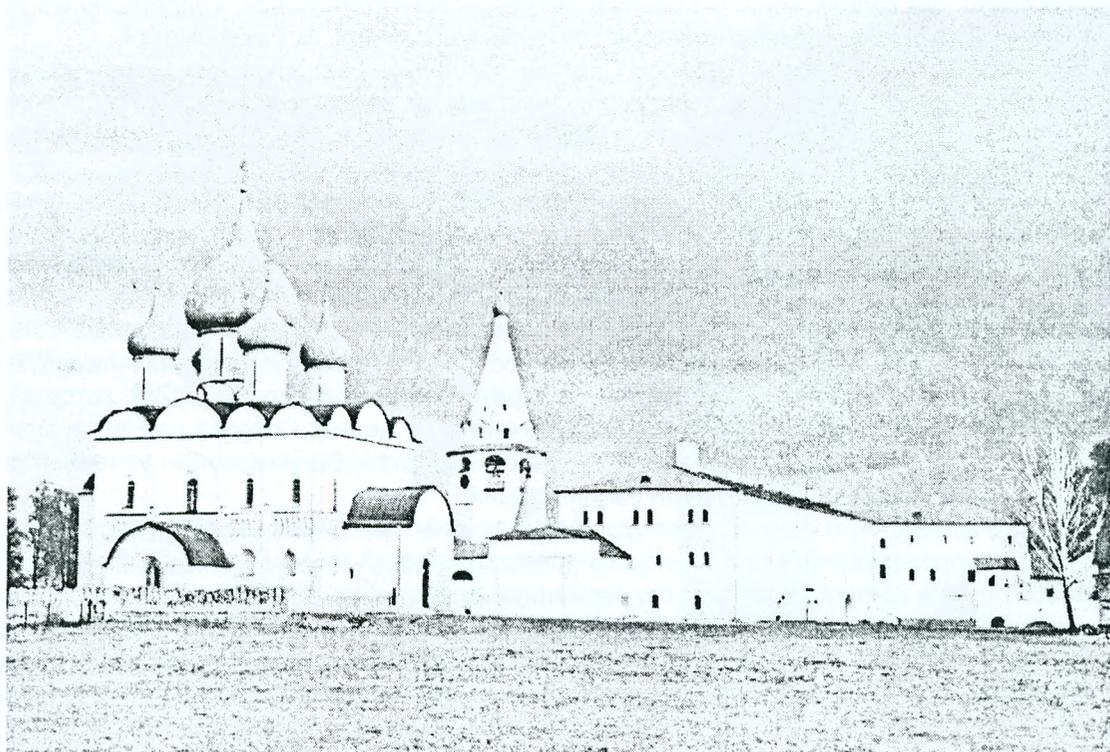
Несмотря на несомненную связь с предыдущими постройками, Дмитриевский собор является глубоко оригинальным произведением, не имеющим прямых аналогий ни на Руси, ни в Западной Европе. Почти шестьсот резных камней украшают белокаменную поверхность его стен. Плоскостной строчный характер резьбы, напоминающий народную вышивку, подавляющее количество рельефов с изображением зверей, птиц и растений убедительно свидетельствуют о значительности светского начала в храме. Весь облик Дмитриевского собора отличается оптимизмом, праздничной нарядностью, столь близкой народным массам.

Успенский и Дмитриевский соборы и по своим масштабам, и по сложной композиции, и по богатой пластической обработке поверхностей являются предшественниками монументальных храмов Москвы.



Церковь Бориса и Глеба

В Суздале из построек XII-XIII вв. сохранились лишь церковь **Бориса и Глеба** (1152) и простой кубовидной формы шестистолпный **Рождественский собор** (1222-1225). Особенно примечателен **Георгиевский собор** (1230-1234) в Юрьеве-Польском – заключительный аккорд в белокаменной симфонии владими́ро-суздальских зодчих, в котором декоративное начало начинает преобладать над структурным. Пространство этого небольшого четырёхстолпного храма с одной главой было расширено за счёт трёх сильно выступающих притворов, причём западный притвор был двухэтажным. Крестообразное, уступчатое построение с ярко выраженной центричностью, чему способствовал большой объём западного притвора, уравновешивавшего апсиды, видимо, дополнялось динамичным завершением главы, окруженной вторым рядом закомар.



Рождественский собор, г. Суздаль

Несмотря на параллели в общем идейно-художественном замысле Георгиевского и Дмитриевского соборов, характер их скульптурного убранства различен. Тончайший плоский узор, высеченный без учёта швов кладки на всей поверхности стен Георгиевского собора, оплетающий портал, угловые колонки и аркатурный фриз, снижает тектоничность его архитектурных форм.

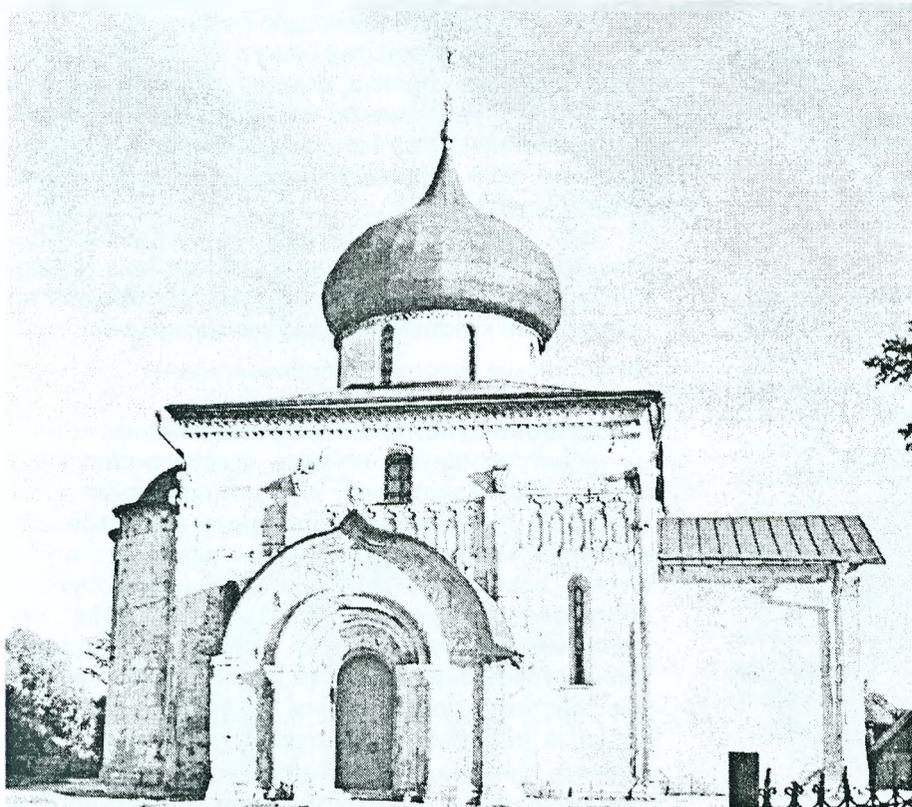
Владимирские мастера талантливо развили тенденции использования скульптуры в фасадах здания, проявившиеся в постройках Галича, Чернигова и Рязани. Они придали своеобразный облик лучшим своим произведениям. Наряду с храмами гражданские сооружения Владимира, а также монастырские и церковные комплексы Суздаля составляют одну из блестящих страниц средневекового монументального зодчества.

Неправомерна переоценка в литературе влияния романского стиля на формирование владимиросуздальского зодчества. Не говоря уже о чисто типологических отличиях владимирских храмов от романских базилик, следует отметить совершенно иную идейно-художественную трактовку образа зданий при внешнем сходстве отдельных архитектурных форм. Романская архитектура – это гимн одухотворённой тяжести. Владимиро-суздальская архитектура более оптимистична, отличающаяся непосредственностью и праздничной нарядностью.

Об исконно русских чертах владимиросуздальского 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.

В отличие от пространственной схемы владимиросуздальских храмов, архитектура соборов западнорусских земель (Смоленск, Полоцк, Чернигов) характерна усложнённой композицией завершения основного объема. Переход от стен к барабану купола выполнялся системой уступчатых арок. Этот приём облегчал строительство и придавал большую жёсткость конструкции. Ярусная композиция объема, отражающая на фасаде особенности конструкций, придаёт динамику силуэту церкви.

Небольшой (около 12x16м) четырёхстолпный одноглавый **Пятницкий храм** имеет необычную, почти центрическую динамичную композицию; его высота в два раза превосходит его ширину. Развитие объёмов вверх органично сочетается с конструктивными особенностями. Подпружные арки и части сводов, на которые опирается барабан, приподняты относительно покрытый ветвью «креста». Вследствие этого снаружи средние своды поднимаются уступами к барабану, который будто бы вырастает, подобно цветку, из венчика полукружий. Угловые ячейки храма перекрыты полуцилиндрическими сводами, которые как бы начинают движение криволинейных покрытий с углов к середине фасадов и к центру – главе. Центричность построения объёмов акцентируется решением фасадов, представляющих не сумму самостоятельных участков стены - прясел со своими осями симметрии, а целостную композицию, подчинённую одной центральной оси.



Пятницкий храм

Впечатлению устремлённости форм вверх, к венчающей здание главе, способствуют уступчатые лопатки, фланкирующие входы. Напластование тонких вертикальных элементов направляет движение глаз ввысь, подхватывается ритмом в вытянутых колонках барабана.

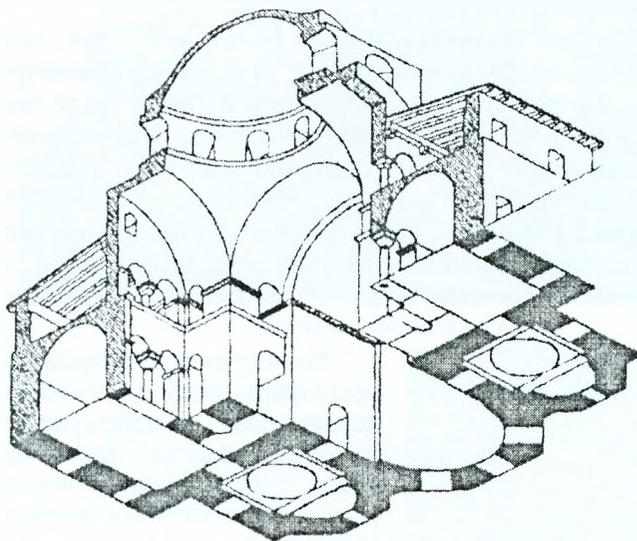
Оригинальность объёмно-пространственной структуры Пятницкой церкви, не имеющей аналогов в византийском и западноевропейском зодчестве, усиливается необычной красочностью внешнего её вида, особой праздничностью, свойственной народному мировосприятию. Верхние части фасадов покрыты орнаментально-пластическими деталями, которые включают мотивы, близкие произведениям славянского прикладного искусства.

В Пятницком храме древнерусские зодчие приближают формы дверных обрамлений к перспективным романским порталам, талантливо ассимилируют готические веяния в пучковых лопатках и незначительной стрельчатости закомар. Тенденции древнерусских зодчих к развитию объемов культового здания ввысь в определенной мере созвучны творческим устремлениям готических мастеров. В конечном результате народные мастера создали самобытное произведение, воплотившее художественные идеалы народа.

Крестово-купольная система храмов

Крестово-купольная система была изобретена в Византии. Строителями Византии был решен целый ряд технических и конструктивных проблем. Они успешно использовали и развивали конструктивные приемы римской архитектуры. Главная проблема заключалась в переводе нагрузок от больших по размерам куполов на квадратную в плане конструктивную систему. С помощью сферических треугольных «парусов», арок над сторонами квадрата, нагрузка передавалась на мощные столбы, расположенные по углам. Купол на парусах – это сочетание парусного свода с венчающим его куполом. Парусный свод имеет вид обрубленного с четырех сторон купола. В этой схеме удачно решались вопросы перехода от квадратного плана помещения к круглому куполу с обеспечением равномерности нагрузки его основания на паруса и сокращением числа опор. Чтобы уравновесить систему парус-купол, в пространственную схему здания вводили дополнительные объемы, погашающие распор центральной конструкции. Так сформировался тип крестово-купольного храма на основе базилики и центрального храма, в котором центром здания по-прежнему остается купол на парусах. В крестово-купольном храме стоящие на четырех столбах арки поддерживают паруса и купол, к аркам с четырех сторон примыкают цилиндрические своды, обеспечивающие устойчивость опор. Покрытая таким образом конструктивная ячейка имела вид креста, вписанного в прямоугольный объем церкви, дополненной апсидами.

Конструктивные решения и строительные материалы



Для строительства храмов на Руси всегда использовались самые лучшие материалы и совершенные конструкции, так как здания храмов посвящались самому Богу. Из истории мировой архитектуры известно, что именно при строительстве храмов рождались новые архитектурные и конструктивные решения и приемы, которые использовались затем в других видах строительства.

Согласно православной традиции, предпочтительнее следует отдавать природным материалам, в том числе камню и дереву, а также следует учитывать их долговечность, акустические свойства и пригодность под последующую роспись.

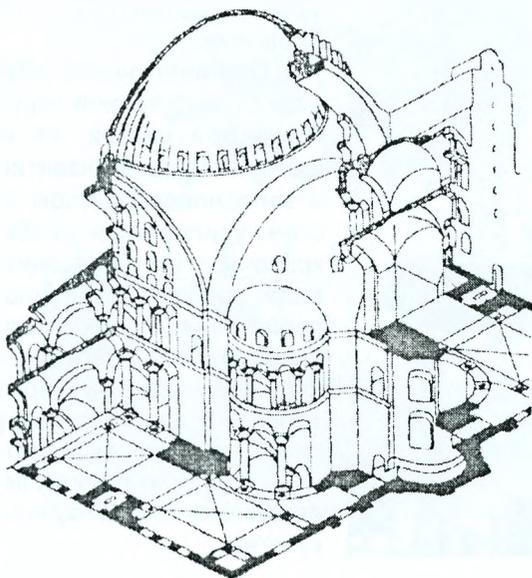
Сводчатые покрытия могут быть выполнены традиционно из кирпича, а также с использованием торкретбетонирования по металлическому каркасу. В современной практике при изготовлении куполов, сводов и арок начинают использоваться и монолитные конструкции.

С IX в. в храмостроительстве на Руси господствующей была пришедшая из Византии крестово-купольная конструктивная система, основанная на применении купола на квадратном основании.

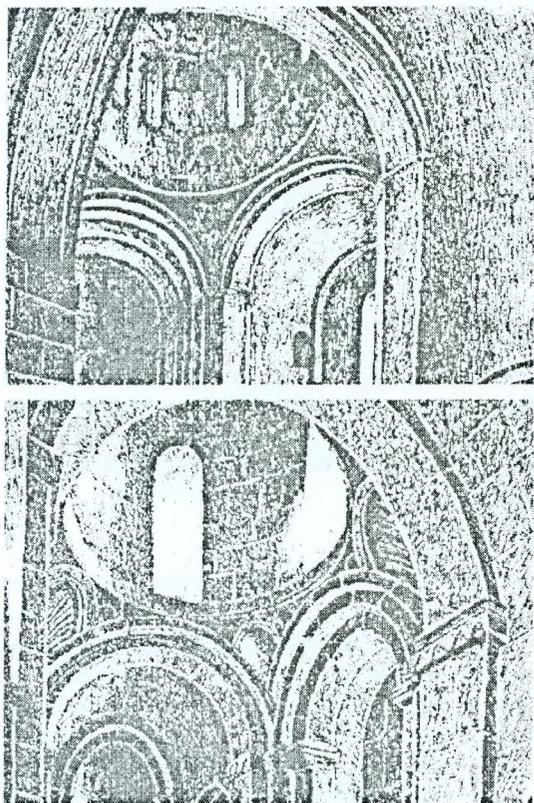
Византийские крестово-купольные храмы

Крестово-купольная система конструкций

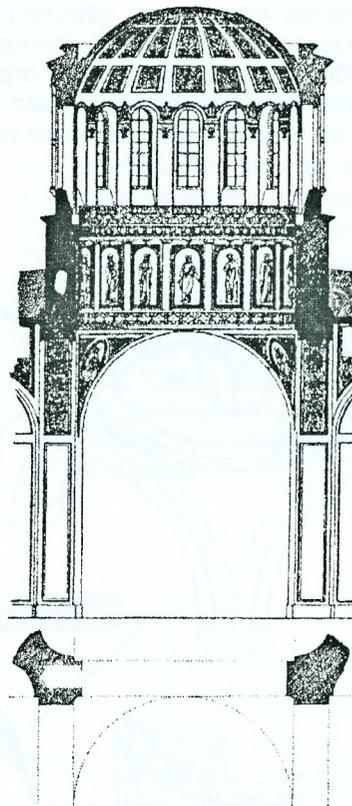
Конструктивную основу крестово-купольных храмов составляет трех- или пятипролетная арочно-стоечная система. Подпружные арки, опирающиеся на наружные стены и центральные столбы, служат основанием для цилиндрических сводов, составляющих крест, и угловых ячеек. На центральные подпружные арки опирается центральный световой барабан. Арки делят в плане сводчатую систему покрытия на модули, создающие большие или меньшие встречные распоры. Складываясь, они создают суммарный распор системы, действующий в плоскости арок продольного и поперечного направлений или в диагональной



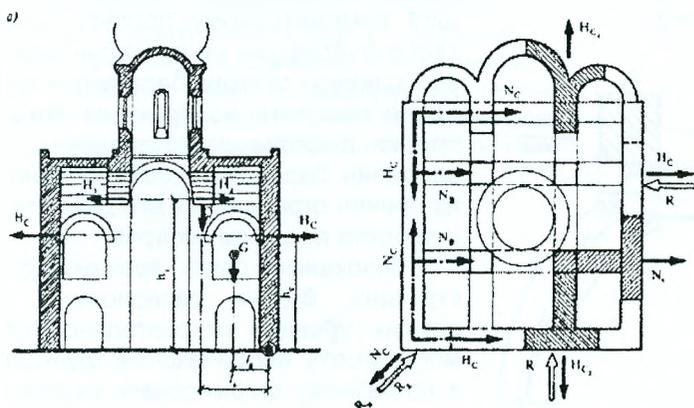
поперечного направлений или в диагональной плоскости и воспринимаемый главным образом массой кладки внутренних и внешних элементов жесткости. Основными внутренними элементами жесткости являются центральные столбы, части стен, арочные перемычки, перекрытия хор, объединенные в диафрагмы, а также пространственные угловые ячейки. Внешними элементами жесткости являются апсиды, приделы, галереи, притворы.



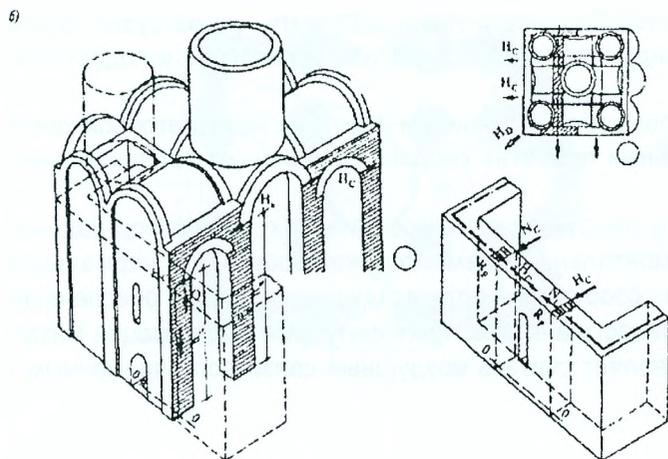
Центральная ячейка крестово-купольного храма



Глава крестово-купольного храма



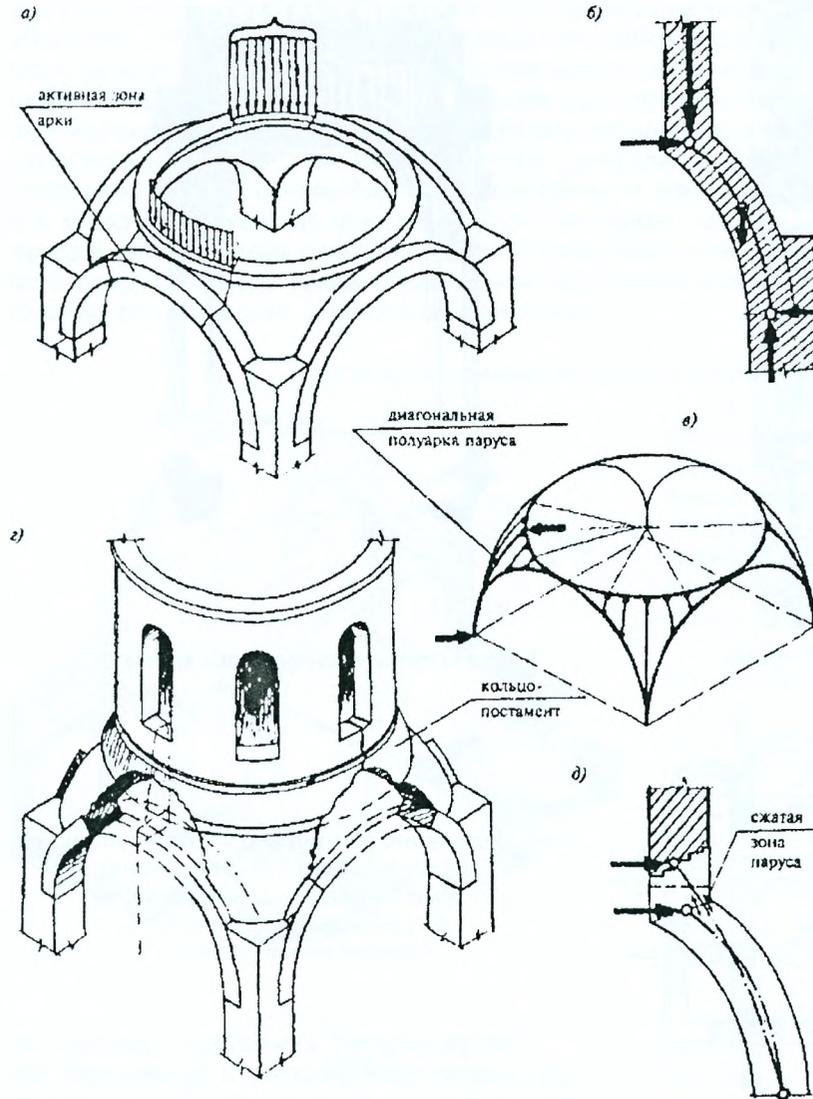
Распределение усилий в крестово-купольной системе (схема Г.Б. Бессонова)
 а - схема сосредоточенных распоров;
 б - рабочая схема плоской трехпролетной системы



Распределение суммарного распора между элементами жесткости происходит пропорционально их сравнительной жесткости. Устойчивость системы обеспечивается, если опрокидывающее действие распора, приложенного к своему элементу жесткости на определенной высоте, меньше удерживающей реакции собственного веса и нагрузки этого элемента, приложенных с соответствующими плечами относительно точки оси опрокидывания. В противном случае, при избытке распора равновесие системы должно поддерживаться работой замкнутого связевого каркаса и затяжек, установленных в уровне пят подпружженных арок.

Наиболее нагружены в конструкции перекрытия системы подпружженные арки и паруса, несущие центральный световой барабан.

Следует заметить, что функции арок и парусов при неизменной общей нагрузке могут существенно меняться в течение эксплуатации здания. В строительный период подпружные арки работают как перемишки, несущие полный вес барабана и парусов. По мере того, как твердеет раствор кладки, паруса, упираясь в опорное кольцо барабана, начинают работать самостоятельно, передавая свою часть нагрузки и распора на столбы и далее на элементы жесткости. Распределение нагрузки между арками и парусами зависит от пролета перекрываемого модуля, системы и качества кладки парусов, толщины арок, наличия воздушных связей. Иногда нагрузка на подпружную арку может быть назначена по «факту», как вес блока кладки барабана, ограниченного усадочными или иными трещинами. Паруса при небольших диаметрах барабанов имеют незначительный вылет. Нагрузка на паруса передается, таким образом, почти по всей площади, что допускает простую кладку парусов горизонтальными нависающими рядами.



Работа арок и парусов крестово-купольной системы (схема Г.Б. Бессонова)

а — схема сбора нагрузок;
 б - нагрузки и реакции диагональной полуарки паруса; в - рабочая схема системы; г — устойчивое положение барабана при обрушенных арках; д — изменение уровня опорного кольца и стрелы паруса

При достаточном сцеплении раствора паруса могут работать и как «кронштейны», и как распорные конструкции, воспринимающие усилие распора под углом к плоскости швов. С ростом пролетов функций таких ложных парусов, как консольных или распорных элементов, резко падают. Полутораметровый, например, ложный парус, соответствующий семиметровому пролету арок, теоретически уже не способен нести вес «своего» сектора барабана и тем более помогать подпружным аркам при их деформации. Ненадежность опирания барабана является одной из причин ограничения его диаметра и пролета подпружных арок.

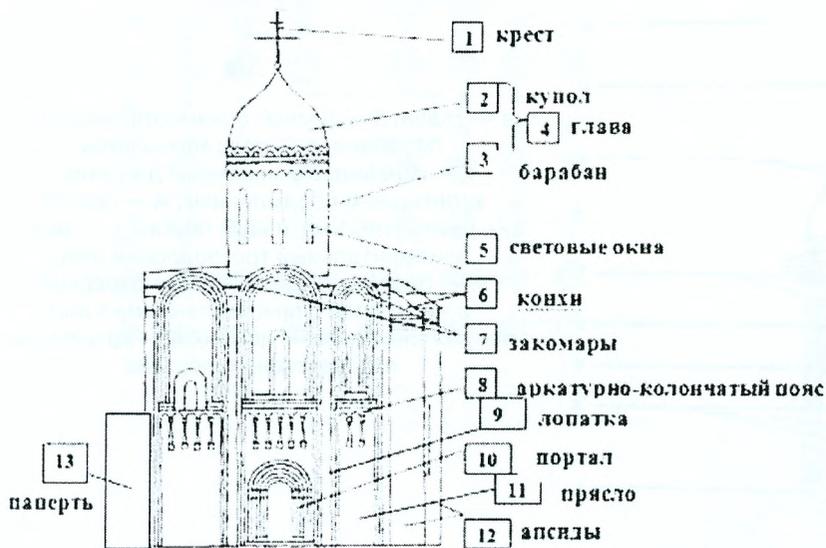
Воздушные связи арочных конструкций, будучи расположены в разных уровнях относительно пят, могут иметь неодинаковые функции и по-разному формировать внутренние усилия в сводах.

Затяжки в уровне пят арок и сводов могут воспринимать:

- полный распор, если опорные конструкции способны нести лишь вертикальную нагрузку (стойки открытых павильонов и галерей, перекрытых цилиндрическими сводами на распалубках и подпружных арках или сводами);
- «излишек распора», не воспринимаемый опорными конструкциями в силу их недостаточной устойчивости (крестово-купольные храмы при значительных пролетах сводов и умеренных толщинах несущих стен и столбов).

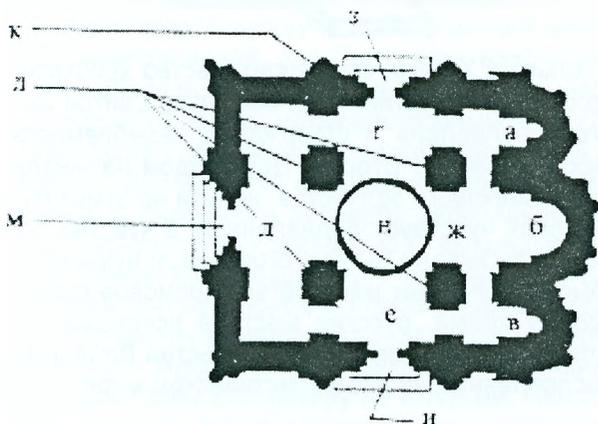
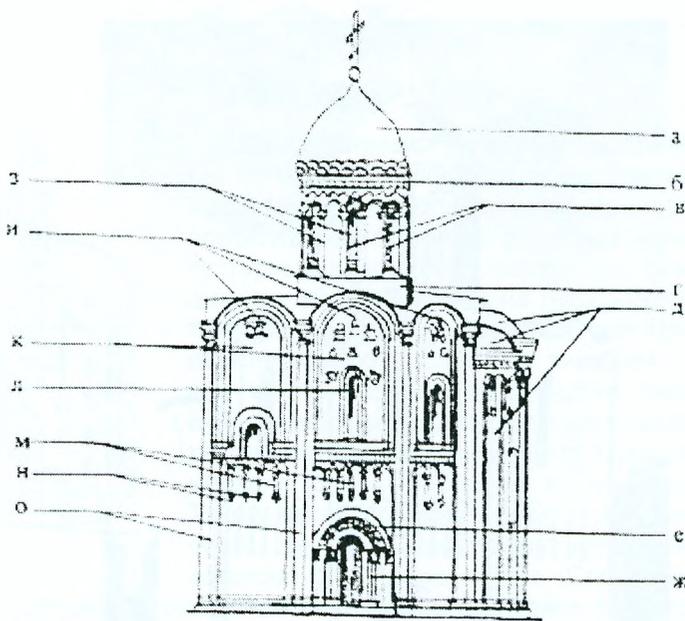
Затяжки в уровне пят могут быть поставлены и конструктивно в сооружениях, где распор надежно гасится совместной работой вертикальных и горизонтальных элементов жесткости. При нормальной, спокойной статике большинства крестово-купольных сооружений роль воздушных связей в обеспечении их равновесия не является определяющей. Податливость анкеров, температурные деформации металла, коррозия затяжек и шплинтов – все это не позволяет считать воздушные связи долговременным и равнопрочным звеном распорных конструкций.

Воздушные связи активно работают как арочные затяжки при возведении здания и в течение всего периода твердения раствора. На этой стадии стены, столбы и диафрагмы еще не создают устойчивого контура для арок и сводов, а распор подпружных арок, несущих полный вес незатвердевшей кладки сводов и световых барабанов, намного превышает значение действительного распора от фактической длительной нагрузки. В дальнейшем функция воздушных связей в качестве затяжек крестово-купольной системы может быть весьма умеренной. Но в случае деформации объема связи могут препятствовать горизонтальным смещениям пят сводов и арок. Связи включаются в работу и при увеличении нагрузки на своды, а также при изменении общей схемы здания.



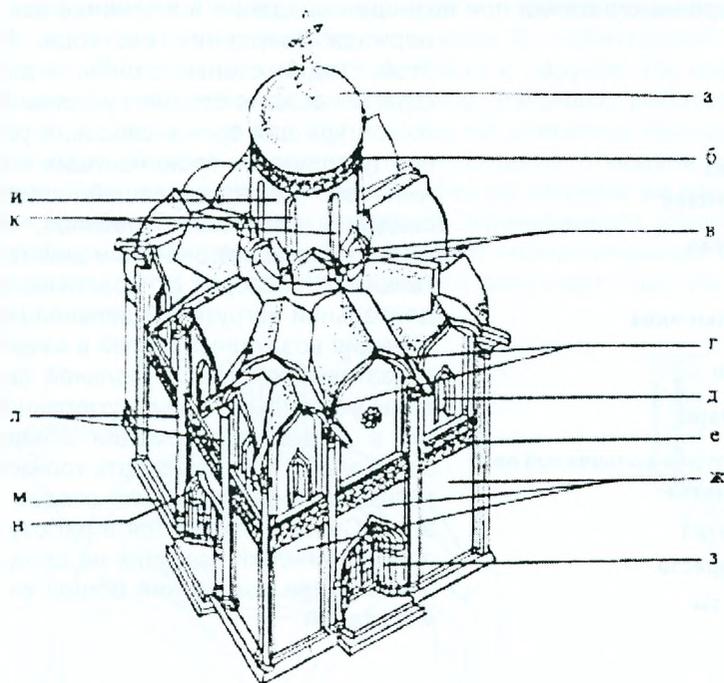
Фасад древнерусского храма:

а - глава; б - резной орнаментальный пояс барабана; в - окна барабана; г - основание барабана; д - апсиды; е - орнаментальные архивольты перспективного портала; ж - перспективный портал; з - аркатурно-колончатый пояс барабана; и — закомары; к — прясло; л — окно; м - аркатурно-колончатый пояс; н - кронштейны аркатурно-колончатого пояса; о - профилированные лопатки с полуколоннами.

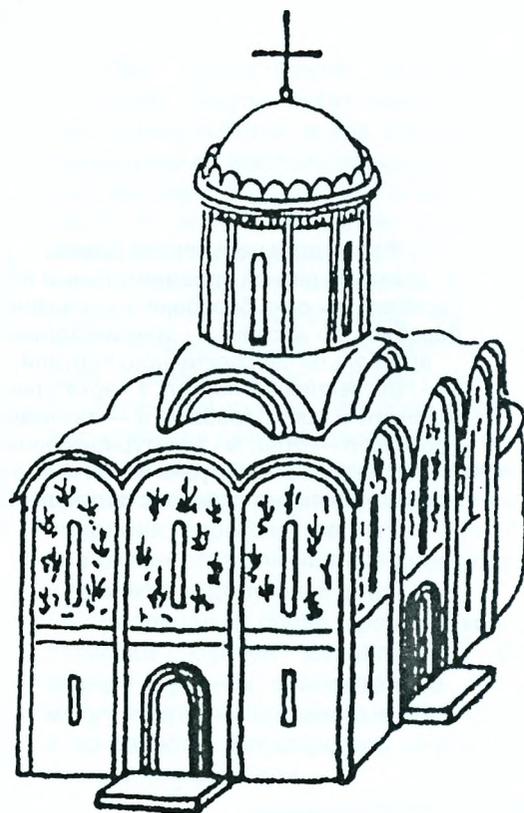
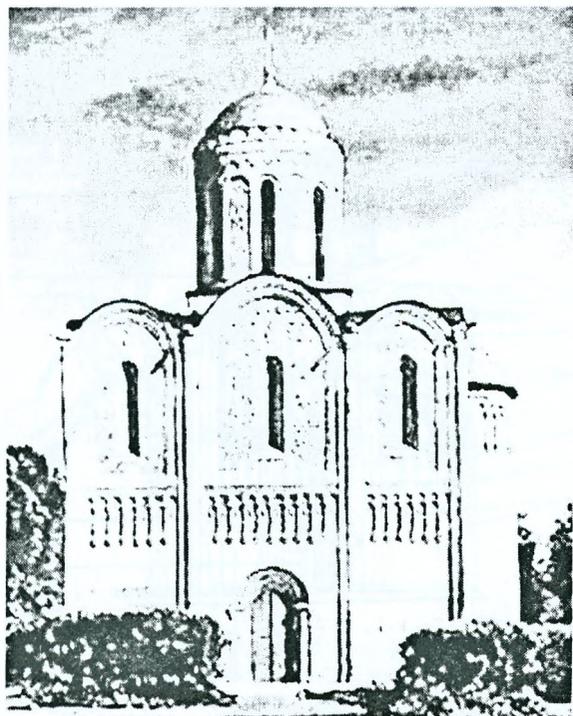


План крестово-купольного храма:

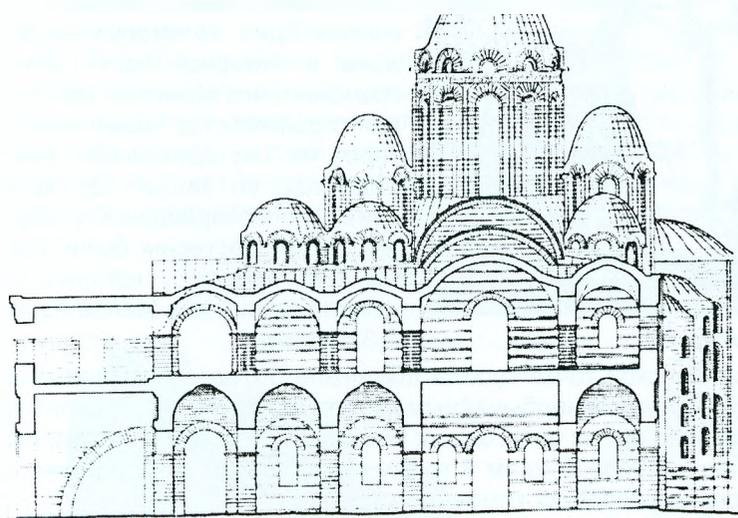
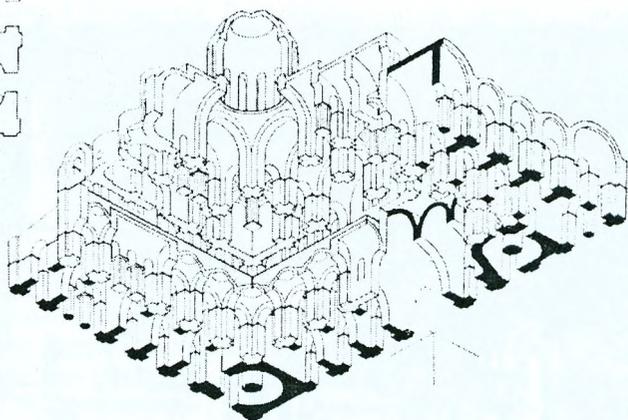
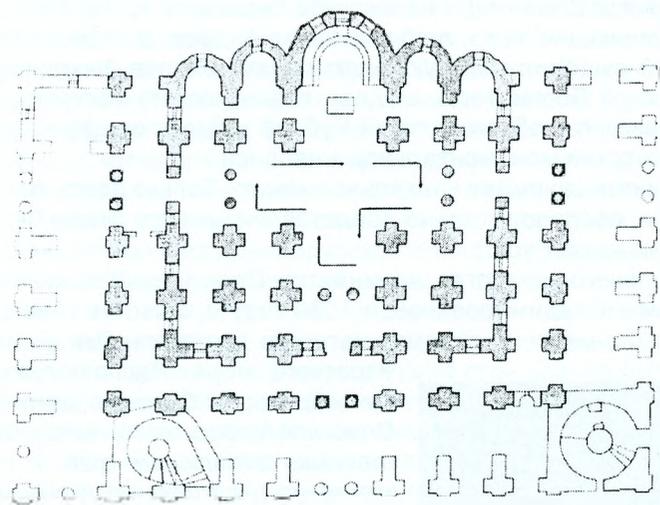
а, б, в - апсиды; г, д, ж, е - ветви архитектурного креста; и - южный портал; з - северный портал; (и, з - боковые порталы); к - лопатка с полуколонной; л - столбы; м - главный, западный портал.



а — глава; б — резной орнаментальный пояс барабана; в — пояс кокошников; г — килевидные закомары; д — окно с килевидным обрамлением; ж — прясла; з — резной перспективный портал; е — резной орнаментальный трехполосный пояс; и — барабан главы; к — окна барабана; л — лопатки с приставленными к ним полуколонками; м — цоколь; н — архивольты перспективного портала.



Большое каменное строительство началось на Руси только с X века, это строительство христианских церквей, и, естественно по византийскому типу. Гордостью Константинополя был храм Святой Софии. Византийская художественная система лучше всего прославляла и утверждала неизбежность светской и церковной иерархии, на которой стояла Киевская держава. Вторым Царьградом называли Киев иностранные путешественники. Говоря о создании средневекового зодчества, нельзя не отметить, что оно действует на душу как нечто материальное. Душа себя чувствует подавленной, а чувство подавленности есть начало благоговения. Такие храмы, которые вызывали бы благоговение, и нужны были полновластным правителям Рюриковичей. Особенно быстро начинает развиваться храмовое строительство. Усваивая византийскую крестово-купольную форму храма, русские мастера использовали также традицию деревянного зодчества – многоглавие. Для своего храмового строительства Владимир выписывает греческих зодчих как наиболее искусных и прославленных во всем христианском мире.



Основа храма – квадрат, расчлененный четырьмя столбами, причём примыкающие к подкупольному пространству прямоугольные ячейки образуют архитектурный крест. Так строится при Владимире каменный храм на Руси – Десятинная церковь, так строится при Ярославле Мудром и София киевская. И все же тринадцать глав Софии киевской, наиболее величественного архитектурного памятника Киевской Руси, не находят себе прообраза в Византии. Такое могучее многоглавие – явление чисто русское, преобразившее облик крестово-купольного храма. София киевская

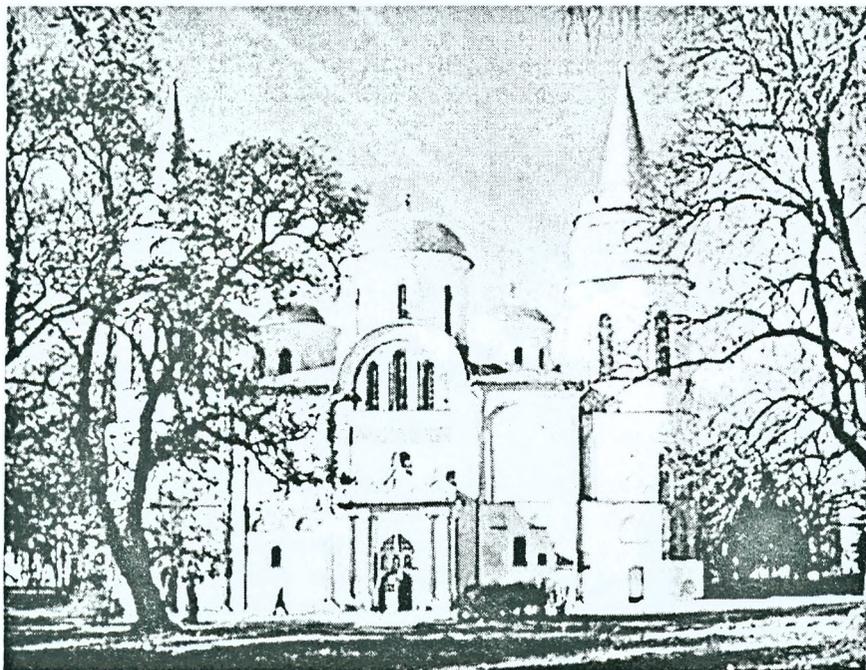
украшена мозаиками и фресками работы приезжих мастеров, в основном – греческих. Мозаики сохраняют всю красоту и изысканность византийского стиля, но в них меньше созерцательности, больше жизненной энергии, обращенности к людям.

Богородица в конце апсиды киевской Софии, стоящая с воздетыми руками, – канонический тип Оранты (молящейся) – воспринималась киевлянами как образ защитницы города, олицетворение самой «матери городов русских». Оберегающий жест поднятых рук напоминал древнюю Бсерегиню славян. Фигура кажется живой: она будто идет навстречу вступающим в храм, смотрит им в глаза. Образ Оранты полон обаяния, тепла и света. К XII веку выработался характерный русский тип крестово-купольного белокаменного храма: четырехстолпный, одноглавый, с полукруглой главой на высоком барабане и выступающими полуцилиндрическими апсидами с восточной стороны. Основой русской государственности явилось Залесье, так называлось Владимиро-Суздальское княжество, заложенное Владимиром Мономахом. В краю лесов расцвели деревянное зодчество и деревянная скульптура, от них ничего не осталось, но искусство «древоделей» вызывало восхищение современников. Самые ранние из дошедших до нас храмов были воздвигнуты при сыне его Юрии Долгоруком. И сегодня стоят построенные в те годы церковь святых Бориса и Глеба в селе Кидекше – в четырех километрах от Суздаля и собор Спасо-Преображения в Переславле-Залесском. Церковь в Кидекше – это первая церковь, сложенная из белого камня – местного известняка. От нее и пошло ослепительное белокаменное зодчество, что создало мировую славу Владимиру на Клязьме. Никого не оставляет равнодушным эта простая, но гордая церковь и в наше время. Шедевры искусства создаются навечно. Владимир и Суздаль занимают почетное место среди городов Европы, наиболее богатых художественными сокровищами мирового значения.

Успенский собор (1158-1161) был воздвигнут в центре Владимира на высокой береговой круче. Величественный, все вокруг превосходящий и себе подчиняющий, как и держава князя Андрея. В этом соборе, на постройку и украшение которого князь Андрей выделил десятую долю своих доходов, находилась величайшая русская святыня – икона Владимирской Богоматери, шедевр византийского искусства. А через два с половиной века после постройки Успенского собора великий Рублев украсил его фресками, которые являют собой сияющую вершину древнерусской монументальной живописи.

В истории и культуре Восточной Европы Чернигов занимает уникальное место. Только здесь сохранился целый ряд памятников домонгольской эпохи, последовательно представляющих все этапы более чем 200-летнего периода развития архитектуры Киевской Руси.

Эта прекрасная вереница образцов строительного искусства начинается Спасо-Преображенским собором, который был заложен князем Мстиславом Владимировичем в 1030 году в качестве главного сооружения столицы могущественного Черниговского княжества, земли которого достигали Оки, Дона и



Спасо-Преображенский собор

Азовского моря. Расположенный на территории бывшего детинца, Спасский собор много веков был главным святилищем края, в нем хранились чудотворные иконы, останки святых и князей. Планировочно-пространственное решение собора не имеет аналогов среди храмов Киевской Руси. Здание является комбинацией византийского крестово-купольного храма с элементами романской базилики – внутри сооружение имеет четыре пары колонн, одна из которых расположена в алтарной части. Вполне возможно, что Мстислав пригласил для строительства храма архитекторов из Тмутараканского княжества, где он княжил до триумфального возвращения в Чернигов. Этим мастерам были знакомы конструкции, у которых есть немало аналогов в Малой Азии и в Закавказье.

Внутренняя высота сооружения в самой высокой точке купола достигала 30 метров, и для своего времени собор без всякого преувеличения был чем-то необычайным, фантастическим и невероятным. Камень на Руси использовался для строительства не так широко, как в Западной Европе; простые люди ютились в маленьких жилищах полуземляночного типа, а храм в то время не только доминировал над всем городом, но и был виден с внешней стороны городских каменных стен.

Собор был построен из природного камня (песчаника) и плинфы (крупного кирпича). Такая комбинация строительных материалов получила название «смешанной» техники – *opus mixtum*. Толченая керамика – цементная – добавлялась к известковому раствору, и кладка приобретала розовый оттенок. Фасады украшались кирпичными орнаментами: меандрами, лентами и крестами. Первоначально стены собора не были оштукатурены и благодаря этим украшениям имели очень нарядный и изысканный вид (сейчас они защищены штукатуркой от влаги). В течение веков храм несколько раз перестраивали, в конце XVIII века были достроены два конических шпилья, придающих зданию сходство с польскими костелами.

Внутренние стены собора были украшены фресками, которые, к сожалению, не сохранились до наших дней. Из первоначального убранства интерьера остались только шиферные парапеты, украшающие второй ярус здания. Достоин внимания иконостас храма, изготовленный в конце XVIII века в барочном стиле с элементами классицизма из ста липовых колод. Его детали позолочены. Это произведение искусства осталось почти невредимым, а поскольку старых иконостасов в украинских церквях сохранилось очень мало, сегодня он представляет большую художественную и культурную ценность.

Принципиально другое инженерное решение – также уникальное для сооружений Киевской Руси – было использовано в строительстве (в первой четверти XII века) Ильинской церкви, прилепившейся к склону Болдиной горы. В отличие от Спасо-Преображенского собора, в котором для поддержки верхней части здания использовались колонны, Ильинская церковь в свое время была единственным бесстолпным храмом Поднепровья. Барабан ее единственного (на то время) купола опирался непосредственно на паруса, своды треугольной формы, которые передавали его вес стенам. Такая конструкция храма обусловила его очень маленькое внутреннее пространство. Вот почему иконостас, изготовленный в 1774 году в стиле позднего барокко – рококо – имеет ломаный план: это дало возможность разместить на нем максимально возможное количество икон.

Рядом со Спасским собором стоит Борисоглебский собор, заложенный в 1120 году князем Давидом как княжеская усыпальница. Сыновья Великого Киевского князя Владимира Борис и Глеб были убиты во время междоусобицы по приказу их брата Святополка Окаянного; позже они были причислены к лику святых Русской Православной Церковью как мученики за единство страны. Борисоглебский собор является типичным кресто-во-купольным храмом. Это означает, что купол и барабан, на который он опирается, передают вес на четыре колонны, которые находятся внутри здания. Именно эти четыре колонны определяют организацию внутренне-го пространства сооружения – виртуально в его план вписывается крест.

Высота сооружения в самом высоком (среднем) нефе до свода маковки – 25 метров. Храм построен исключительно из древнерусской плинфы, природный камень здесь не использовался. Плинфа изготовлялась из белой каолиновой глины; в отличие от кладки Спасо-Преображенского собора, кладка Борисоглебского собора вполне современная – порядовая: один ряд плинфы клался на другой. В то время княжества постоянно вели междоусобные войны, и церкви часто становились последней надеждой и крепостью горожан; поэтому толщина стен здания была 1,5-2 метра. Для оборонных же целей делались и окна-бойницы. В плане Борисоглебский собор близок к романскому стилю – он поражает своей монументальностью, спокойствием, мощью.

Собор часто перестраивали, он сильно пострадал от бомбардировок во время Второй мировой войны. Сегодня этот храм представляет самое типичное культовое здание особого черниговского архитектурного стиля того времени и является одним из немногих сооружений, которые были отстроены почти до их первоначального вида.

Самой интересной чертой и важнейшим элементом здания являются резные капители, завершающие его внешние полуколонны. Только в трех княжествах Киевской Руси использовали резной камень; черниговские барельефы – лучшие и имеют большую художественную ценность. На капителях изображены фантастические животные и растения, сплетенные в сложный орнамент. Такие образы напоминают о языческом периоде. Речь идет о так называемом зверином стиле в искусстве, который широко использовался при изготовлении ювелирных украшений для скифских царей. Сегодня образцы звериного стиля можно увидеть в убранстве зданий XII века в Южной Франции.

В 1701 году во время земляных работ неподалеку от собора был найден серебряный языческий идол. Историческую ценность этой находки сложно переоценить. Ведь до нашего времени дошел только один языческий идол, изготовленный из камня, его нашли в 1848 году в Западной Украине на реке Збруч. Сейчас збручанский идол хранится в Краковском музее, но есть весомые основания считать его подделкой. К превеликому сожалению, черниговский идол навсегда утрачен: из его серебра для Борисоглебского собора были изготовлены царские врата, иконостас которых не сохранился.



Борисоглебский собор в Чернигове

Ворота весом 50 кг были отлиты в Южной Германии в городе Аугсбург по эскизу неизвестного черниговского художника. В центральной части каждой створки изображения, соответственно, святых Бориса и Глеба, выше и ниже – образы четырех евангелистов. В самом низу изображены пророк Исаия и царь Давид, в верхней части – Богоматерь и архангел Гавриил, на самой верхушке – благословляющий Христос, а по центральной оси сверху донизу расположены изображения десяти царей Иудеи. Самую нижнюю же часть врат украшает герб гетмана Украины Ивана Мазепы. Царские ворота являются бесценным шедевром искусства, который дошел до нас почти неповрежденным.

В интерьере Борисоглебского собора хранится самый интересный памятник Чернигова, его символ и талисман – белокаменный рельеф, оригинально украшавший западный портал сооружения. Он изображает Черниговского Зверя – фантастическое существо с головой собаки, парой лап, птичьими крыльями и обвитой золотой чешуйчатой туловищем, которое заканчивается змеиным хвостом.

Логично завершает серию памятников киеворусского строительства его самая ценная жемчужина – церковь Параскевы Пятницы, возведенная на рубеже XII и XIII веков около городской рыночной площади и названная в честь святой покровительницы торговли.

История церкви необычна. До значительного повреждения авиабомбой во время Второй мировой войны она была «одета» в барочные формы и выглядела на первый взгляд как храм XVII века. Сразу же после изгнания немцев из города началось тщательное изучение ее остатков с целью дальнейшего восстановления. Результат исследований был сенсационным – исследователи-археологи нашли храм, воплотивший высшие достижения древнерусской архитектуры домонгольской эпохи. Долгое время считалось, что собственно русская архитектура начала развиваться только в XIV веке после монголо-татарского нашествия, когда наши архитекторы отошли от византийских традиций. Но изучение ровесницы «Слова о полку Игореве» – Пятницкой церкви – показало, что процессы становления национальной архитектуры проходили на полтора столетия раньше. Церковь, таким образом, была восстановлена в ее первоначальном виде.

Византийский стиль, доминировавший в первых русских культовых сооружениях, основывался на богатом и поразительном интерьере, задачей которого было убедить людей в преимуществах христианской веры. Позже ситуация изменилась: верующие шли в церковь, чтобы быть ближе к Богу, чтобы пообщаться с ним. Храмы приобретали близкие к человеческому телу пропорции. В то же время архитекторы стали уделять значительно больше внимания экстерьеру сооружений. В Европе эта тенденция проявилась в переходе от романского стиля к готике. Храмы утратили сходство с оборонительными башнями, они устремились ввысь, их высота начала в полтора-два раза превышать горизонтальные измерения. Внешние стены утратили романскую монументальность и благодаря красивой пропорциональности стали создавать радостный, изысканный и возвышенный образ.

Церковь Параскевы Пятницы является крестово-купольным храмом, стремящимся ввысь. Ее размеры в плане относительно невелики – 12x10,5 м, с абсидой – 15x10,5 м, однако внутренняя высота от пола до высшей точки купола составляет 27 м. Она на два метра превышает высоту своего «предшественника» – Борисоглебского собора. Устремленность здания ввысь усиливается тремя ярусами.

Архитектурные черты, впервые появившиеся в Пятницкой церкви, получили дальнейшее развитие в русском, украинском, румынском храмовом строительстве. Пятницкая церковь возведена намного раньше всех московских шатровых церквей XVI века. На нее очень похожа московская церковь Вознесения, построенная в 1532 г. в селе Коломенском, которая является первым шатровым каменным сооружением Московии. В русской архитектуре закомары превратились в кокошники. Закомара – это конструктивный архитектурный элемент, внешняя дуга свода. Кокошник же является элементом сугубо декоративным, это плоская пластина, по форме схожая с лепестком цветка или с головным убором русских женщин (отсюда и название).

И еще одна интересная и важная деталь. В строительстве сооружения прекрасно использованы декоративные возможности кирпича, орнаментная кладка Пятницкой церкви является ранним примером декора, который позже получил развитие в Новгороде и Пскове.

К сожалению, интересный процесс развития древнерусской архитектуры прервался из-за татаро-монгольского нашествия. В 1239 году Чернигов взял штурмом хан Менгу, двоюродный брат хана Батыея. Город был настолько разграблен и опустошен, что только через четыре столетия «вырос» до территории, которую занимал в начале XIII века.

Политическое, культурное и экономическое возрождение бывшего княжеского града, как и всей Левобережной Украины, началось только в эпоху Гетманщины – ограниченной украинской автономии в составе Российской империи. Но восстановить былую славу ни Чернигову, ни всему Сиверскому краю уже никогда не было суждено.

Успенский собор во Владимире

Успенский собор первоначально был трёхнефным храмом с нартексом. Уникальной чертой являются тропы, заменившие собой паруса в основании барабана центрального купола. По версии С.В. Заграевского, собор первоначально был пятиглавым. Угловые купола были разобраны при перестройке храма в 1186—1189 годах. Тогда же собор получил галереи с четырьмя новыми главами. Внешний вид храма (до обстройки галереями) усложнялся лестничной башней и небольшими притворами. Притворы примыкали к каждому из трёх порталов храма: на западном и боковых фасадах. Такое расположение

входных врат храма было общепринятым. Порталы акцентировали центральные прясла фасадов, соответствующие ветвям внутреннего креста. Пятиглавие всегда имело строгую иерархию. Центральный купол был крупнее и выше, отвечая центричному построению зданий, а также в связи со своим символическим значением. Оно соответствовало внутренней росписи куполов, где помещался образ Христа — Главы Церкви.



Успенский собор, г. Владимир

Церковь Покрова на Нерли

*По какой ты скроена мерке?
Чем твой облик манит вдали?
Чем ты светишься вечно,
Церковь Покрова на реке Нерли?
Невысокая, небольшая,
Так подобрана складно ты,
Что во всех навек зароняешь
Ощущение высоты...
Так в округе твой очерк точен,
Так ты здесь для всего нужна,
Будто создана ты не зодчим,
А самой землей рождена.*

Храм настолько созвучен настроению окружающего пейзажа, что кажется, будто он родился вместе с ним, а не создан руками человека. Речка Нерль чистая да быстрая. И храм тут с большим смыслом поставлен: путь по Нерли в Клязьму — это ворота земли Владимирской, а над воротами так церкви и подобает быть. Не зря для нее и посвящение выбрано Покрову. Покров есть защита и покровительство, русским людям надежда и милость, от врагов укрытие и оберег.

Церковь Покрова построена на рукотворном холме. Обычный ленточный фундамент, заложенный на глубине 1,6 м, продолжен основанием стен, высотой 3,7 м, которые были засыпаны глинистым грунтом насыпного холма, облицованного белым камнем. Таким образом, фундамент уходил на глубину более пяти метров. Подобная технология позволяла противостоять подъему воды при разливах реки до 3 м.

От храма XII века без существенных искажений до нашего времени сохранился основной объем — небольшой, слегка вытянутый по продольной оси четверик и глава. Храм крестово-купольного типа, четырехстолпный, трёхапсидный, одноглавый, с аркатурно-колончатými поясами и перспективными порталами.

Стены церкви строго вертикальны, но, благодаря исключительно удачно найденным пропорциям, они выглядят наклоненными внутрь, чем достигается иллюзия большей высоты сооружения. В интерьере крестчатые столпы сужаются кверху, что при небольших размерах храма создает дополнительное ощущение «высотности».

Членения северной и южной стен храма асимметричны, восточные прясла очень узки. Однако сумма выступа боковых апсид и ширины восточных прясел стен практически равна ширине средних прясел стен, и благодаря этому композиция храма выглядит уравновешенной при взгляде с любой стороны.

Стены церкви украшены резными рельефами. Центральная фигура в композиции трёх фасадов храма — восседающий на троне царь Давид с псалтырью (струнным музыкальным инструментом) в левой руке, двуперстно благословляющий правой рукой. Также в оформлении используются львы, птицы

и женские маски.

Изысканность пропорций и общая гармоничность храма отмечается многими исследователями; часто церковь Покрова называют самым красивым русским храмом.

Строители церкви сумели воплотить в ней совершенно новый художественный образ. От более ранних владимирских храмов церковь Покрова на Нерли отличается изысканностью пропорций, предельной ясностью и простотой композиции. Здесь нет царственности владимирского Успенского собора, нет мужественной величавости Дмитриевского собора. Светлый и легкий, храм Покрова на Нерли — это воплощенная победа духа над материей. С помощью удачно выбранных форм, пропорций и деталей зодчим удалось преодолеть тяжесть камня, создать впечатление невесомости, устремленность ввысь.

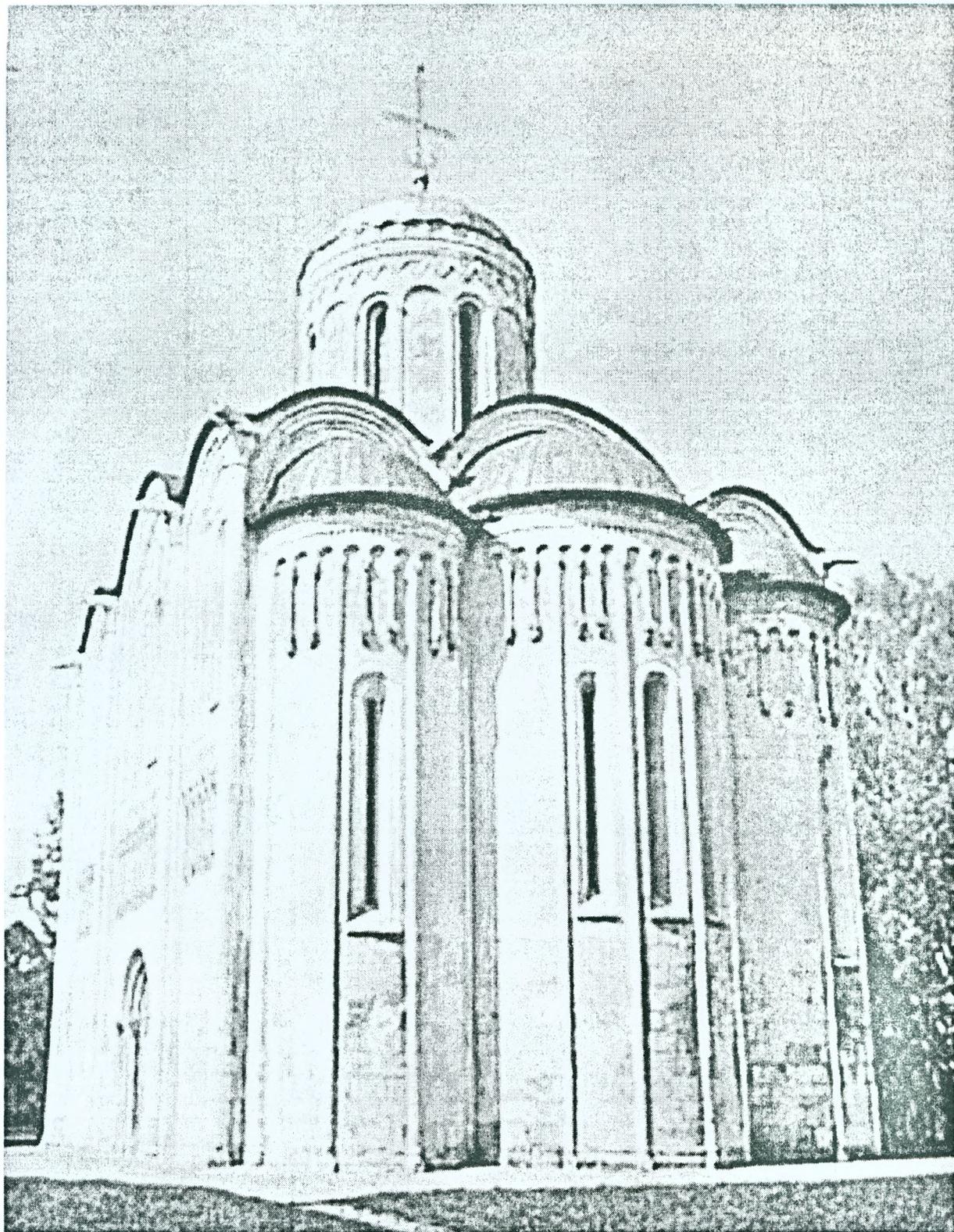
Церковь невелика и удивительно гармонична. Полуцилиндры апсиды, такие грузные, так сильно выступающие в постройках Юрия Долгорукого, здесь словно утоплены в тело храма, и восточная (алтарная) часть не перевешивает западную. Сложно профилированные пилястры с легкими полуколоннами подчеркивают движение ввысь композиции изящного храма. Аркатурно-колончатый пояс, тонкие колонки которого опираются на резные кронштейны, проходит по всем фасадам и под карнизом апсид. Выше аркатурно-колончатого пояса стены украшены рельефами.



Церковь Покрова на Нерли

Вертикальное устремление постепенно и незаметно переходит в полукруглые очертания закомар. Полукружиям закомар вторят завершения изящно вытянутых окон. И, наконец, церковь венчает полукружие главы, которая раньше была шлемовидной, а сейчас напоминает луковицу. В 1954 - 1955 гг. при археологических изысканиях были обнаружены фундаменты неизвестного назначения. Скорее всего, это — основание несохранившейся арочной галереи, которая огибала церковь с трех сторон на расстоянии двух с половиной метров от стен. Внутреннее убранство — фрески не сохранились, были сбиты при "поновлении" храма в 1877 году.

Дмитриевский собор во Владимире



Дмитриевский собор во Владимире

Сразу же после Успенского собора строится Дмитриевский собор. По плану и объемной композиции Дмитриевский собор близок церкви Покрова, но другие пропорции его создают особый такой уравновешенный, торжественный образ. Храм одноглавый, четырёхстолпный, трехапсидный.

Первоначально храм окружали галереи с лестничными башнями, соединявшие его с княжеским дворцом (разобраны при реставрации в XIX в.). От церкви Покрова этот храм отличается пышностью и великолепием внешнего облика.

Собор Рождества Богоматери в Суздали



Собор Рождества Богоматери в Суздали

Замечательным памятником белокаменного зодчества Владимиро-Суздальской Руси домонгольского периода является Рождественский собор в Суздали. Правда, сохранился он не полностью — остались только стены нижней части.

Одно из первых упоминаний о нём содержится в Лаврентьевской летописи под 1222 г., где говорится, что Рождественский собор создан на месте обрушившегося храма, построенного Владимиром Мономахом в конце XI - начале XII вв.

Собор Рождества Богородицы имел мощные фундаменты, нижняя часть которых была опущена в специальный котлован, а верхняя - скрыта искусственным холмом. Стены собора внутри выложены из кирпича-плинфы и облицованы с обеих сторон мощными блоками известняка. Такое неожиданное сочетание двух характерных для Северо-Востока Руси рубежа XII—XIII веков строительных традиций (плинфяной и белокаменной) в строительстве суздальского собора отличает его от всех остальных памятников владимиро-суздальского зодчества. В момент своего создания храм имел три главы. Ориентируясь на него, как на образец, в XIV-XV веках были возведены и многие другие трехглавые соборы, среди которых: Успенский собор в Коломне (1374-1382), Благовещенский собор в Московском Кремле (1489).

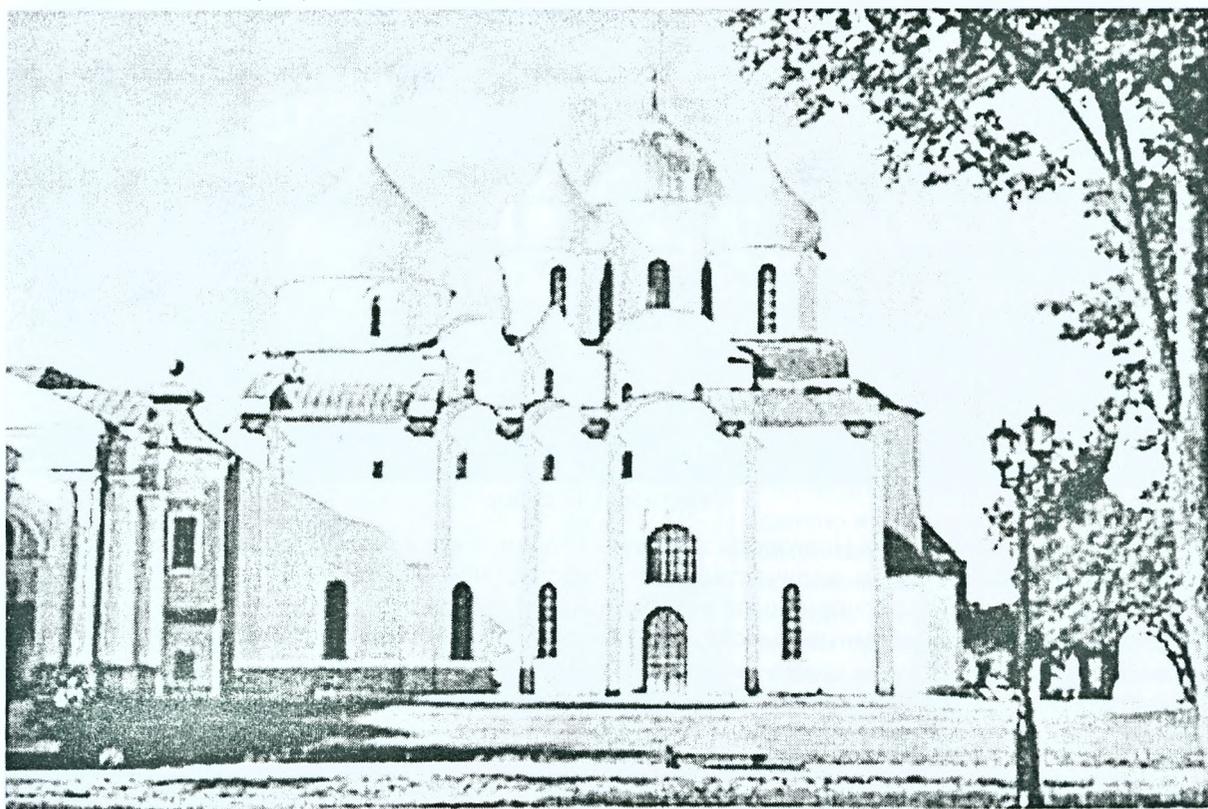
Фасады стен и порталы храма были богато украшены резьбой по белому камню. Но после того как храм в 1445 году был разрушен, то при его последующей перестройке от этой росписи сохранились лишь фрагменты. Но то, что дошло до нашего времени, является подлинным шедевром древней живописи. Ни один труд по истории древнерусского искусства не обходится без упоминания о живописи суздальского собора. Стены собора и его архитектурные детали украшены женскими ликами, белокаменными львами и богатым растительным орнаментом. Сравнивая храм с Дмитриевским собором, исследователи отмечают, что белокаменная резьба Рождественского собора заметно отличается новизной.

В то время как в резьбе Дмитриевского собора представлены образы, общие для всего европейского средневековья, то в резьбе суздальского собора и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском были заложены основы национального русского стиля.

ЗОДЧЕСТВО НОВГОРОДА И ПСКОВА

В эпоху феодальной раздробленности (XII-XV вв.) своеобразная архитектура сложилась в Новгороде и Пскове, менее пострадавших от междоусобиц и иноземного нашествия. Эти города издавна были ремесленными и торговыми центрами Северной Руси. Новгород – второй по значению и крупнейший центр Древнерусского государства, находился на важнейших торговых путях севера и быстро развивался в социально-экономическом отношении.

Независимость Новгорода определила и особенности его архитектуры в рамках развития общерусского зодчества. Суровая мощь и величие были у новгородцев главным мерилom красоты архитектуры. Строгие кубовидные объемы новгородских храмов XI-XII вв., их белые стены, золоченые купольные главы гармонируют с зеленой равниной и густым лесом, обычно составляющими природный фон этих монументальных сооружений. Ранние культовые здания Новгорода не штукатурились и были очень скромно украшены. При суровой простоте и лаконичности наружного облика соборы отличаются художественным богатством интерьеров, обильно расписанных фресками.



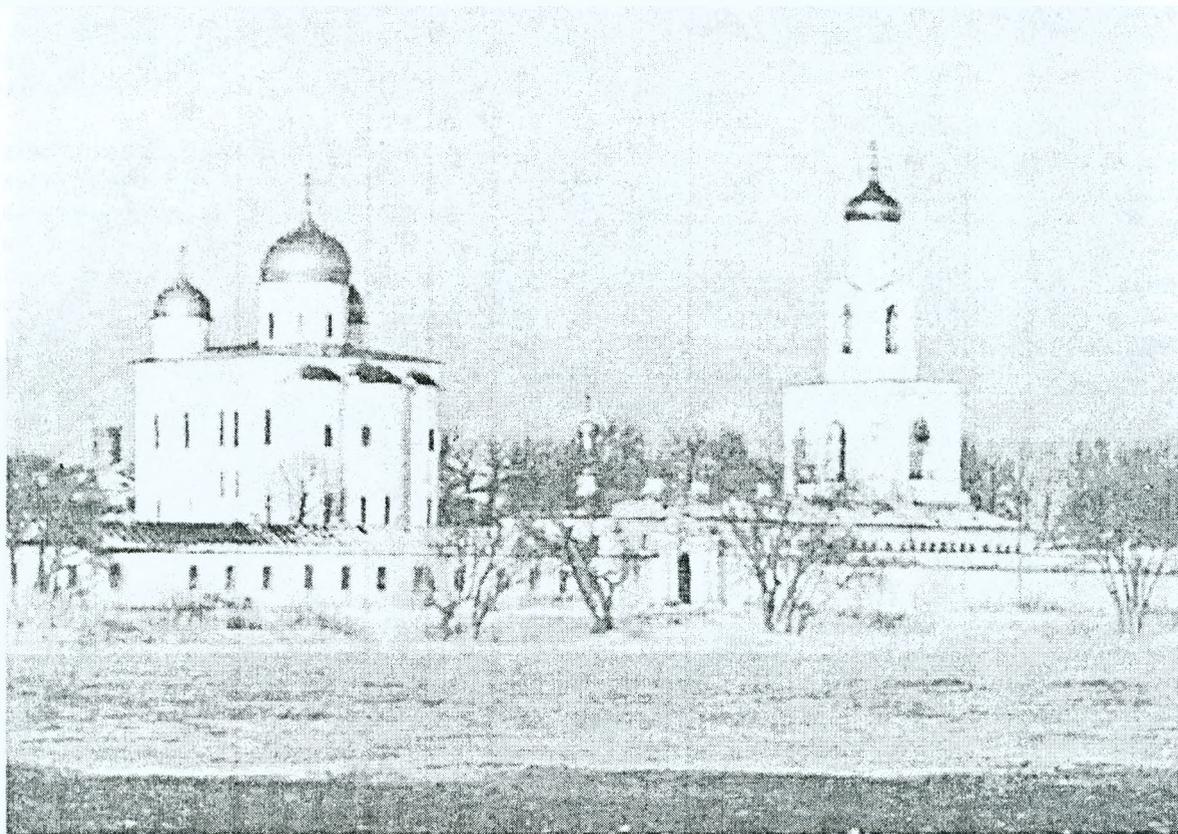
Собор св. Софии в Новгороде

Выдающимся памятником древнерусского зодчества является *собор св. Софии в Новгороде* (1045-1052 гг.), который очень хорошо сохранился. В новгородской Софии наиболее полно начали складываться специфические особенности, которые послужили основой для дальнейшего развития древнерусской архитектуры. Несомненно, что зодчие Новгорода ориентировались на киевский образец, но не подражали ему слепо. План новгородской Софии во многом схож с планом киевской Софии. Это тоже пятинефное крестово-купольное здание с широкими хорами. Собор имеет всего пять глав, три апсиды, одну галерею, одну лестничную башню, ведущую на хоры.

Основной объем новгородской Софии воспринимается как единое целое, а не механическое объединение отдельных соподчиненных пространственных ячеек, как в киевской Софии. 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.

Софийский собор в Новгороде также со временем перестраивался. Стены собора выложены из местного крупного естественного камня, и только арки сводов и арочные перемычки порталов и оконных проемов из кирпича. Впоследствии стены были оштукатурены и побелены, а купола приобрели характерную для северной русской архитектуры шлемовидную форму. Пространственные ячейки в Новгороде меньше, чем в Киеве, а толщина стен и столбов больше. Это создает впечатление меньшей целостности внутреннего пространства. Высота новгородской Софии на два метра превосходит киевскую (29 м). Стены и своды собора в интерьере были покрыты фресками в отличие от киевской Софии с ограниченным применением мозаики (в алтарной части).

Новгородская София, несмотря на использование в качестве образца киевской Софии, в результате воздействия местных эстетических традиций и природных условий приобрела образную индивидуальность и самобытность.



Георгиевский собор

Вторым каменным зданием Новгорода является грандиозный **Георгиевский собор** Юрьева монастыря. По монументальности и величественности шестистолпный Георгиевский собор соперничал с Софией. Массивные стены, расчлененные вертикальными лопатками, плавно переходящими в окружающие арки, вздымаются на огромную высоту, которая подчеркивается четырьмя рядами чередующихся оконных проемов и ниш. Объем храма лишен галерей и притворов; благодаря органично примкнувшей лестничной башне, ведущей на хоры, и равным по высоте собору плотно прижавшимся апсидам он воспринимается как монолит, противопоставленный окружающему пространству. Особую выразительность собору придавала компактность единого объема здания, удачно сочетавшаяся с живописным расположением трех глав. Массивная основная глава дополнялась двумя меньшими, поставленными по краям западного фасада: одна над башней-лестницей, и другая над ячейкой хор.

Начиная с 1170-х годов строят небольшие, простые, экономичные четырехстолпные храмы с тремя апсидами и одной главой на барабане. От них требовалось производить впечатление подавляющей мощи и потрясающего величия. Они служили общественными и композиционными центрами отдельных участков города. На фасадах почти нет декоративных элементов, памятники лишены строго геометрических линий, как бы вылеплены от руки, что воспринимается как специфический художественный прием. Боковые апсиды, заканчивающие узкие боковые нефы, делаются более низкими по сравнению с центральной. Впоследствии они исчезнут совсем. Относительно хорошо сохранившимися образцами таких достаточно многочисленных храмов могут служить **Георгиевская церковь** в Старой Ладoge (не позднее 1180-х годов) и **церковь Петра и Павла** в Новгороде (1185-1192).

В отличие от киевских, новгородские архитектурные сооружения XII в. строили из удобного для обработки камня-известняка – дешевого местного материала с прослойками кирпича, из которого сооружали основные конструктивные элементы. Для предотвращения выветривания известняка поверхности стен затирали розовым известковым раствором с цемянкой.

Замечательным памятником древнего Новгорода является **церковь Спаса на Нередице**. В объемно-пространственной структуре церкви заметна тенденция дальнейшего ее упрощения, сокращения внутреннего пространства и экономии материала. Квадратная в плане и кубическая в объемной композиции, она увенчана одним куполом, опирающимся на цилиндрический барабан. Боковые апсиды понижены, столбы квадратные, на внутренних плоскостях стен нет лопаток. Отсутствовали также хоры. Скромная внутренняя лесенка вела на «полати», по бокам которых находились приделы. Все поверхности стен в интерьере были расписаны.

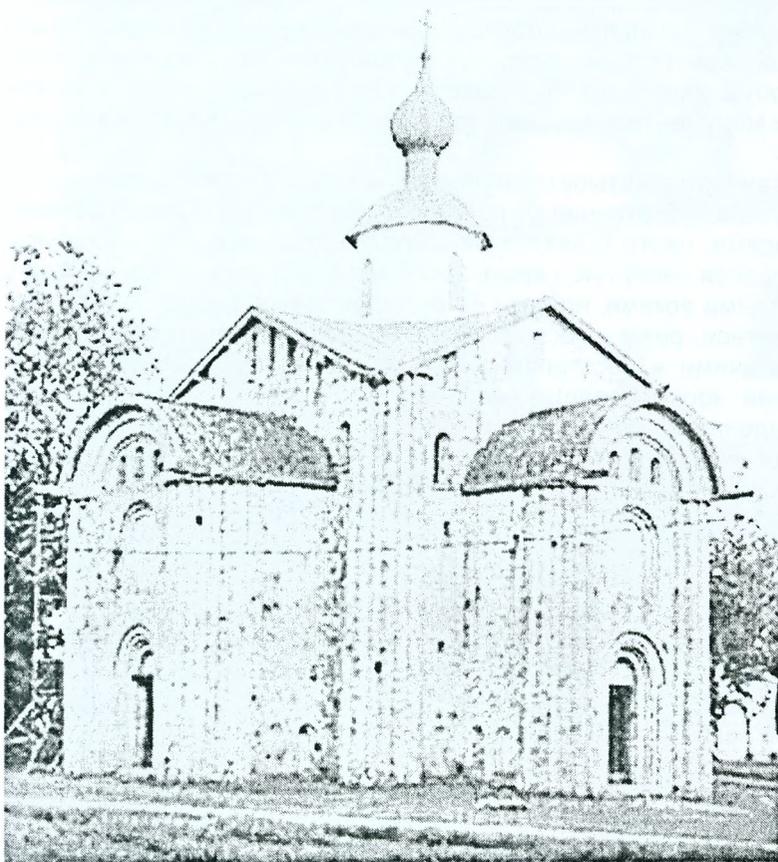
Крупный, соразмерный массиву основного компактного объема церкви барабан, дающий хорошее освещение интерьеру, широкая гладкая поверхность фасадов с повышенной центральной частью, пластика волнистой линии закомар, окна, пробитые на разной высоте, живописная неровность стен и линий пилястр, удачное расположение на местности - все создает впечатление скульптурной стройности, органичности архитектуры. Архитектурные формы церкви Спаса на Нередице с крупными членениями, лаконичным выразительным силуэтом как нельзя лучше отвечают суровости климата.

Особое место в архитектуре Новгорода занимает **Пятницкая церковь** (1207), построенная «за-морскими купцами». Отличаясь объемно - пространственной композицией и нехарактерными для Новгорода декоративными деталями, Пятницкая церковь отражала широкие культурные связи заморских

купцов, их знакомство с архитектурой других земель.

Четырехстолпная схема плана Пятницкой церкви осложнена тремя притворами. Восточная ее часть удлинена, боковые апсиды внесены в основной объем, в связи с чем снаружи они имеют прямолинейные очертания. Над притворами размещены хоры, на которые вели внутристенные 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 Пятницкой церкви выглядела 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.



Пятницкая церковь

Пятницкая церковь - важный шаг в формировании основ общерусской архитектуры. Она свидетельствует об изживании 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, приобретающего трехлопастное очертание, лучше, чем позакомарное, отвечавшее климатическим условиям Руси. Характерно и применение многоуступчатых лопаток, отвечавших вертикальному характеру композиции.

Как и древний Киев, Новгород отличался высоким уровнем городского благоустройства: так, уже в XI в. здесь были деревянные мостовые, тогда как в городах Западной Европы первые мостовые появились лишь в конце XII в. (Париж). В конце XIII - начале XIV вв. в архитектуре Новгорода, отстоявшего свою независимость от власти монголо-татар, начался новый подъем. Новгород гордо именует себя «Господин Великий Новгород».

В этот период изменяется строительная техника. Стены целиком возводят из камней различного размера и даже различных пород, отесанных лишь с лицевой стороны и выложенных на известковом растворе без цемянки (толченого кирпича). Своды, барабан, проемы и декоративные детали складываются из толстых кирпичей - квадратных и брусковых. Новгородские церкви приобретают более праздничный облик, богатую декорировку из орнаментальных каменных выкладок в стене, фасады штукатурятся, вернее, обмазываются толстым слоем известкового раствора, скрывающего кладку из грубоколотого камня. Беленые интерьеры украшались росписью. С Новгородом связано творчество одного из замечательных мастеров фресковой живописи - Феофана Грека.

В XV в. завершается «золотой век» новгородской культуры. Культовые постройки в это время становятся скромнее, уменьшаются в размерах. Отличительной их чертой является постановка храмов на полуподвальном этаже, что обусловило 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.

Воссоединение Новгорода в 1478 г. с Русским государством повлекло частичное изменение его архитектуры, отвечавшее общему характеру зодчества Московского государства.

Псковская архитектура вначале была сходна по художественному образу с новгородской, однако в дальнейшем развивалась самостоятельно. Псковские соборы благодаря своей приземистости, небольшому количеству окон без ритмического их повторения создают более житейский, обыденный образ храмов, приближенный к человеку, что станет в дальнейшем характерной чертой псковского зодчества.

К самым ранним каменным сооружениям в Пскове относится самобытный **Спасо-Преображенский собор** (1136-1156) Мирожского монастыря. Это высокий крестообразный в плане объем, увенчанный широким барабаном с шлемовидным куполом. Собор возводился в аналогичной новгородским постройкам строительной технике: из местного плитняка с прокладками плинфы на цементном 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.

Основным типом псковских церквей становятся четырехстолпные, с крестообразной организацией внутреннего пространства, храмы с одной главой. В отличие от новгородских, главные объемы церквей Пскова обстраиваются приделами, притворами, часто ставятся на широкие подклеты, где располагались подсобные помещения. Вход оборудовался папертью - крыльцом с мощеной площадкой, иногда с лестницей. Перекрытие решалось ступенчатыми арками, но арки не выделяются на фасаде в виде каскада кокошников, а обобщаются четырехскатной, реже – восьмискатной крышей. Остроумная конструкция уступчатых сводов осуществлялась зодчими в бесстолпных храмах. Жесткая пространственная конструкция из поднимающихся ступеньками арок, завершавшаяся световым барабаном, придавала внутреннему объему целостность и устремленность вверх. Понижение сводов к стенам уменьшало кубатуру, способствовало сохранению тепла зимой и улучшало освещение интерьеров. Бесстолпные храмы получают широкое распространение в XV в., они покрываются восьмискатной крышей.

Благодаря горизонтальному обрезу карниза, не выявляющему рисунок закомар, многочисленным небольшими звонницами создавался общий апсидам, гостеприимным крыльцам, пристройкам и надстройкам (распластанный силуэт церкви, живописной и по-домашнему уютной).

Псковские церкви целиком выложены из местного камня - плитняка на известковом растворе, имеют более толстые стены, круглые колонны и массивные столбы крылец, что также составляет их особенность. Псковские зодчие вырабатывают 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.

Образцовыми для своего времени были псковские гражданские сооружения, в частности каменные жилые дома богатых жителей города XV - XVII вв. Стены выкладывались из каменных плит, а перекрытия делались арочными и сводчатыми, из камня.

Древнерусские зодчие отказываются от сложного и конструктивно неоправданного в северных местностях позакомарного покрытия и переходят к поскатному, проверенному в течение сотен лет в деревянном зодчестве.

На основании летописных сведений можно составить представление о профессиональных приемах древнерусских зодчих. Выбрав место и сняв растительный слой, мастера выравняли площадку и с помощью колышков и веревок разбивали очертания плана. Мерилом при строительстве, например, Успенского собора Киево-Печерского монастыря служил «золотой пояс Шимона», равный четырем греческим футам (123,2 см) или половине великой косой сажени. «Золотой 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.

Следовательно, независимо от конкретного размера мерила – «золотого 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. 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. Отношение ширины к длине 2:3 для шестистолпных храмов соблюдалось на протяжении нескольких веков. Однако отдельные мастера и архитектурные школы вырабатывали свои приемы пропорционирования, которые сохранялись в тайне и передавались по наследству.

Русским каменным зодчеством X-XIV вв. были выработаны основные строительные и стилистические направления, развитые в дальнейшем архитектурой централизованного Московского государства.



Николо-Дворищенский собор в Великом Новгороде

Наряду с применением византийской техники кладки и византийской системы внутренних опор-столбов для завершения этих храмов по типу деревянных русских использовались многочисленные, нарастающие к центру купола.

Русская архитектура XII в. безусловно, может быть названа национальной русской архитектурой, своеобразной и не имеющей точных аналогов ни в Византии, ни в какой-либо другой стране. Каковы бы ни были техника кладки и декоративные решения памятников русского зодчества XII в., они обладают общими признаками: в основном одноглавные, с крестово-купольной системой перекрытий, лаконичные, статичные. К концу XII в. на Руси сложился новый тип храма. Высокая глава и вытянутые пропорции придают храму выразительный силуэт.

Николо-Дворищенский собор в Великом Новгороде

Николо-Дворищенский собор занимает главное место в архитектурном ансамбле новгородского Торга, где находилось ещё девять церквей. Он представляет собой обширную парадную постройку[^] это пятиглавый, шестистолпный, трёхапсидный храм с нартексом, в его очертаниях внятно прочитывается влияние Софии, напротив которой он и располагался. Архитектурный декор фасадов Никольского храма сдержан и строг, они расчленены лопатками на прясла и завершаются простыми закомарами.

Внутреннее пространство храма разделено шестью крещатыми в плане столбами на три нефа, из которых средний много выше боковых; каждый неф завершён подковообразной апсидой. В целом архитектура собора отвечает киевской архитектурной традиции начала XII века.

Георгиевский собор Юрьева монастыря под Великим Новгородом



Георгиевский собор Юрьева монастыря под Великим Новгородом

В 1119 году князь Всеволод Мстиславич в древнем Юрьевом монастыре возводит каменный собор. По основным архитектурным параметрам этот храм близок постройкам князя Мстислава. Но исключительная монументальность форм и повелительная, по-новгородски внушительная поразительность образа ставит его на особое место даже среди новгородских памятников.

Георгиевский собор, как и Новгородская София, поражает величавостью и массивностью. Он господствует над огромными водными просторами при речном подступе к городу.

Формы храма по-новгородски просты и незамысловаты. Однако его композиция весьма своеобразна и не лишена эффектности. Собор несет три асимметрично расположенные главы. Одна из них расположена на квадратной башне, пристроенной к основной постройке. Главы церкви сдвинуты на запад, что совершенно не характерно для православных храмов: если главы и сдвигали, то всегда на восток — к алтарной части. Здание построено в технике смешанной кладки, сочетавшей каменные блоки и кирпич. Верх церкви покрывали свинцовые листы.

Собор фактически лишен декора, если не считать лаконичных плоских нишек. На центральном барабане они вписаны в аркатурный пояс.

Имена древнерусских зодчих в подавляющем большинстве своем нам неизвестны. Но имя создателя Георгиевского собора сохранилось на страницах поздней новгородской летописи — им был «мастер Петр». Многими высказывалась догадка о принадлежности мастеру Петру, кроме этого храма, также Николо-Дворищенского собора и церкви Благовещения на Городище (не сохранилась).

Некоторые исследователи склонны приписывать ему и Антониевский собор.

Храм вскоре после постройки был обильно расписан фресками, которые не дошли до нашего времени. Старая живопись продержалась до 1840-х годов, когда была уничтожена при ремонте собора. Сохранились большие фресковые фрагменты «Святительского чина» в башне собора. Росписи полностью связаны с киевскими традициями того времени.

Георгиевским собором завершается монументальное княжеское строительство в Новгороде XII века.

Строительство во Пскове и Ладоге — это последовательные этапы истории новгородской школы. Об этом свидетельствуют технико-технологические и стилистические особенности Псковских и Ладожских построек.

Георгиевский собор Юрьева монастыря под Великим Новгородом



Собор Иоанна Предтечи

Иоанно-Предтеченский собор был построен в 1243-1247 годах. Он является замечательным памятником древнерусской архитектуры раннего периода, когда в нее еще не начали проникать западноевропейские черты. Как и все храмы XIII века, он представлял собой массивный четверик с узкими окнами, позакомарным покрытием, большими барабанами, увенчанными шлемовидными куполами. За многие века своего существования он неоднократно обновлялся и частично перестраивался, но в целом он дошел до наших дней без существенных изменений. Незначительные изменения все же коснулись окон, которые были расширены, и куполов. Первоначально они, возможно, имели другую форму. В неизменном виде сохранились алтарная часть и притвор.

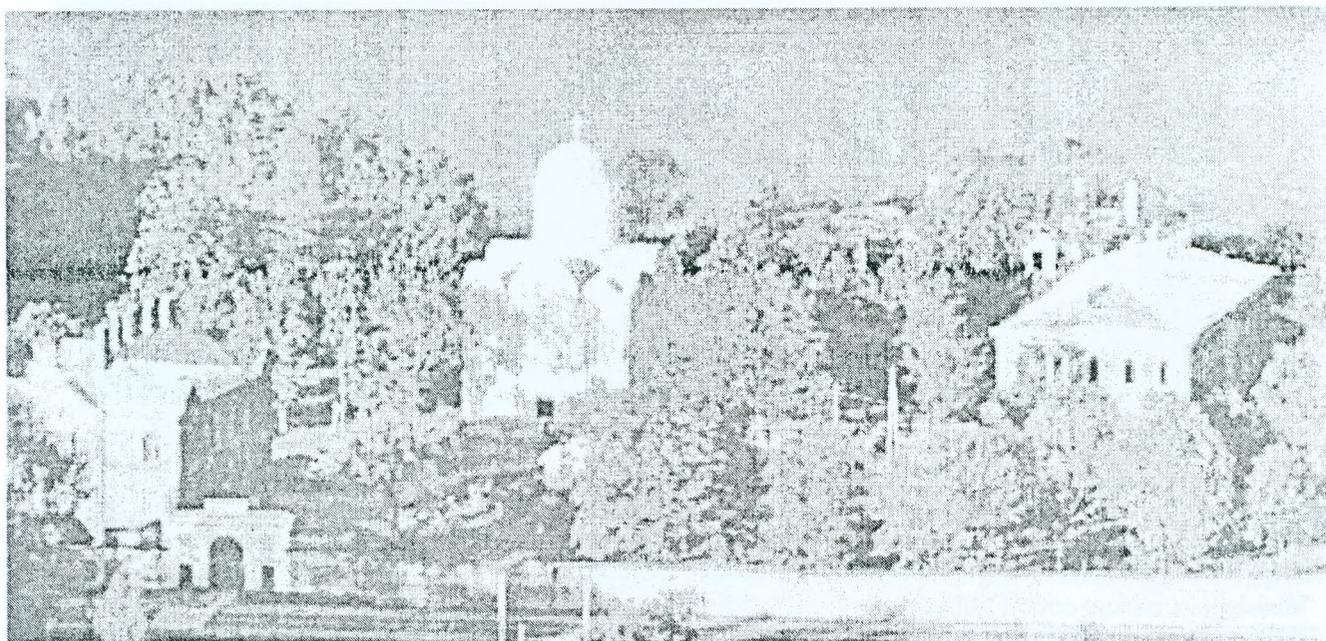


Собор Иоанна Предтечи

С востока к фасаду примыкают три полукруглые аспиды, с юго-запада - старинная двухпролетная звонница на столбах XIII-XIV веков. К собору когда-то примыкал Андреевский храм, соединенный с ним проходом. Внутренние своды собора опираются на шесть столбов. Собор увенчан тремя шлемовидными куполами на высоких и массивных световых барабанах.

Храмы Старой Ладogi

На протяжении XII века в Новгороде было построено множество церквей. Они были более скромных размеров и заказывались богатыми частными лицами или объединениями горожан. Тип храма упростился. Осталось только четыре столба, восточная пара которых относилась к алтарной преграде, а западная — поддерживала небольшие хоры. По-прежнему выделялись центральный неф и трансепт.



Георгиевская церковь

Восточная часть храма чаще делалась более короткой, а западная под хорами — более просторной, это выразилось в асимметрии боковых фасадов.

К этому типу относятся храмы Старой Ладogi, из которых сохранились Успенская и Георгиевская церкви (1165).

Георгиевская церковь является поистине жемчужиной среди других древностей Старой Ладogi благодаря сохранившимся в ней фрескам XII века.

Георгиевская церковь

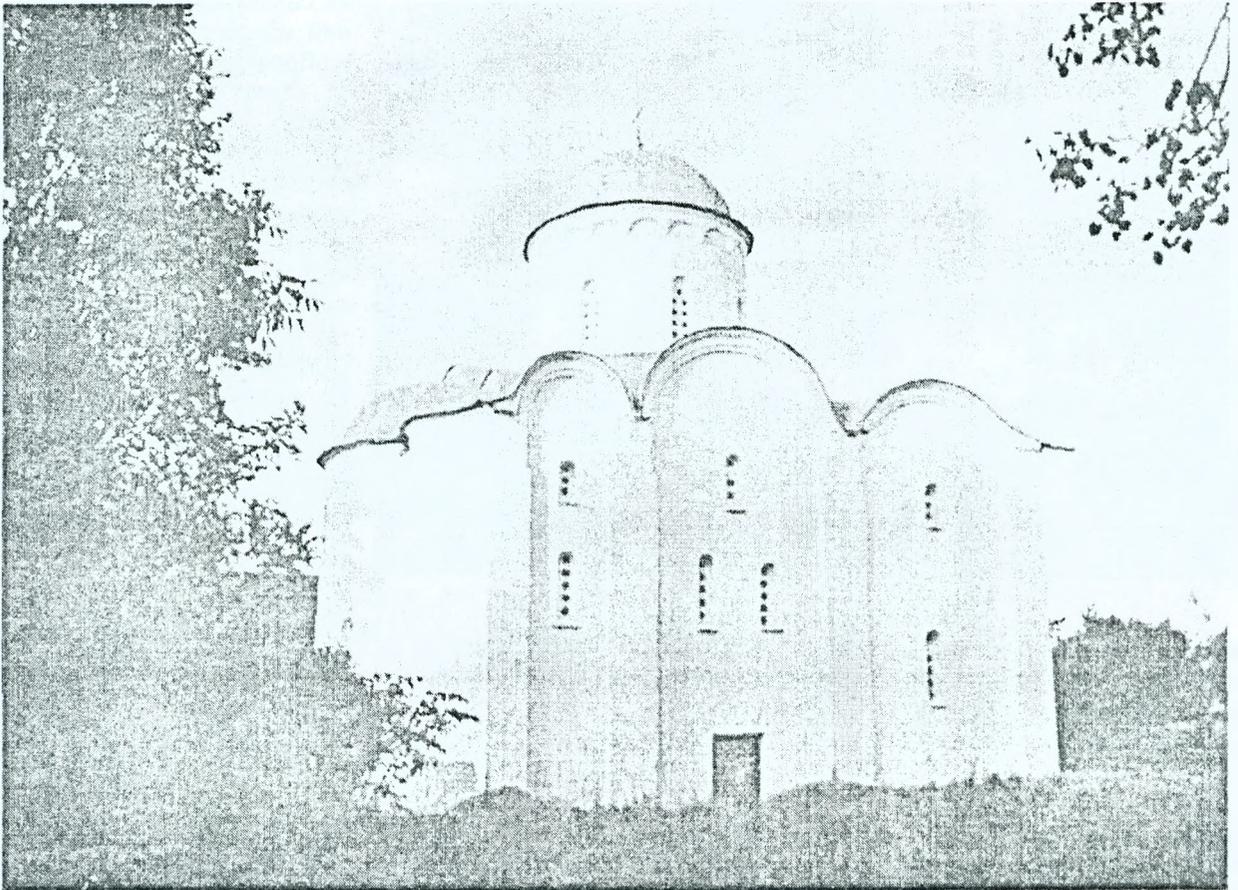


Георгиевская церковь

Георгиевская церковь представляет собой характерный для Новгорода второй половины XII ст. вариант четырехстолпного храма, увенчанного одной главой и имеющего три равновысокие апсиды. В толще западной стены устроена узкая лестница, ведущая на хоры, которые представляют собой два закрытых помещения, расположенных на уровне второго этажа в западных углах объема церкви и соединенных между собой деревянным настилом. Храм имеет достаточно простую, но художественно выразительную обработку фасадов, разделенных лопатками на три равновысоких прясла, которые имеют полуциркульные завершения с двойными арочными обрамлениями.

Размеры храма очень малы (его площадь всего лишь 72 кв. м), что предопределило асимметрию в расположении фасадных окон, несущих на себе в первую очередь чисто функциональную задачу освещения храма. Так, три окна центральных прясел северного и южного фасадов имеют традиционную пирамидальную композицию, однако нижние окна западных прясел этих фасадов занижены, поскольку они открываются в невысокий объем под хорами. Нижнее окно апсиды дьяконника оказывается передвинутым с восточного на южный фасад, что вызвано желанием более полно осветить алтарное пространство. Таким образом, традиционное симметричное расположение окон придает парадность лишь западному фасаду храма, остальные же фасады получают асимметричную и достаточно случайную композицию, что вносит в облик храма живость и динамику, но в известной степени лишает его классической строгости и соразмерности.

Церковь Успения Пресвятой Богородицы



Церковь Успения Пресвятой Богородицы

Церковь Успения Пресвятой Богородицы возвышается в центре архитектурного ансамбля Успенского монастыря.

По основным внешним признакам Успенский храм близок Георгиевскому: одноглавый, кубический, трехапсидный, но имеет больший объем. В первоначальном виде к основному объему с северного и западного фасадов примыкали каменные приделы, закрывающие порталы высотой почти до половины здания. К числу оригинальных особенностей храма относятся декоративные кресты под полукружиями закомар на западном фасаде. В помещении храма, в западной части устроены глубокие полуциркулярные ниши для погребений. Лестница на хоры устроена в толще западной стены.

Главный результат ладожского этапа истории новгородской архитектурной школы - выработка типа малого храма по-новгородски характерного в стилистическом и образном отношении. Доведенная до максимальной простоты крестово-купольная система получила в ладожских постройках особое чисто новгородское художественное оформление.

Сложившийся тип храма становится доминирующим.

Его основные черты:

- небольшой размер;
- четырехстолпный храм;
- одноглавие;
- упрощенная структура интерьера;
- лаконичность решения фасадов.

Церковь Спаса на Нередице



Церковь Спаса на Нередице

ной стройности их пропорций, особенно, внутренних. Простота, уютность и стройность новгородских церквей русскому архитектору говорят несравненно более, чем пышность украшений и вычурность пропорций, доходящее до сухости в романских и готических храмах.

Но редкий русский человек, насмотревшийся на иностранные диковины, согласится со мною».

Поставим мысленно рядом с Нередицей близкие ей по времени постройки других школ. Скажем, Пятницкую церковь в Чернигове и церковь Покрова на Нерли. Это однотипные постройки - трехстолпные храмы с тремя апсидами и одной главой в завершении. Однако при самом беглом сопоставлении с ними, в формах Нередицы начинает сквозить такое неподражаемое новгородское, немного нескладное, грубоватое, но пронзительно обаятельное своеобразие, что начинаешь понимать: архитектурный канон — это не препятствие, а прямое условие архитектурного творчества.

Три однотипных памятника предстают как три архитектурных портрета древнерусского общества XII века. В Нередице нет нарочитости, нет показной красоты. Мужественный образ храма несет в себе черты простодушия его создателей, которые, вероятно, и в повседневной жизни, если не чурались, то, по крайней мере, смущались украшенности - не новгородское это, да и не мужское дело. Красота Нередицы достигается чисто архитектурными приемами: линией, плоскостью, объемом, ритмикой их сочетания. Иное дело, скажем, барочный храм, где обилие украшений вызывает впечатление самолюбования, словно здание знает свои достоинства и горделиво показывает их и любит ими вместе со зрителями.

*Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В нагоде твоей смиренной.*

Ф.И. Тютчев

Церковь Спаса на Нередице получила среди исследователей признание как одна из самых характерных построек новгородской школы, как одно из самых интересных воплощений и новгородской стилистики и образности.

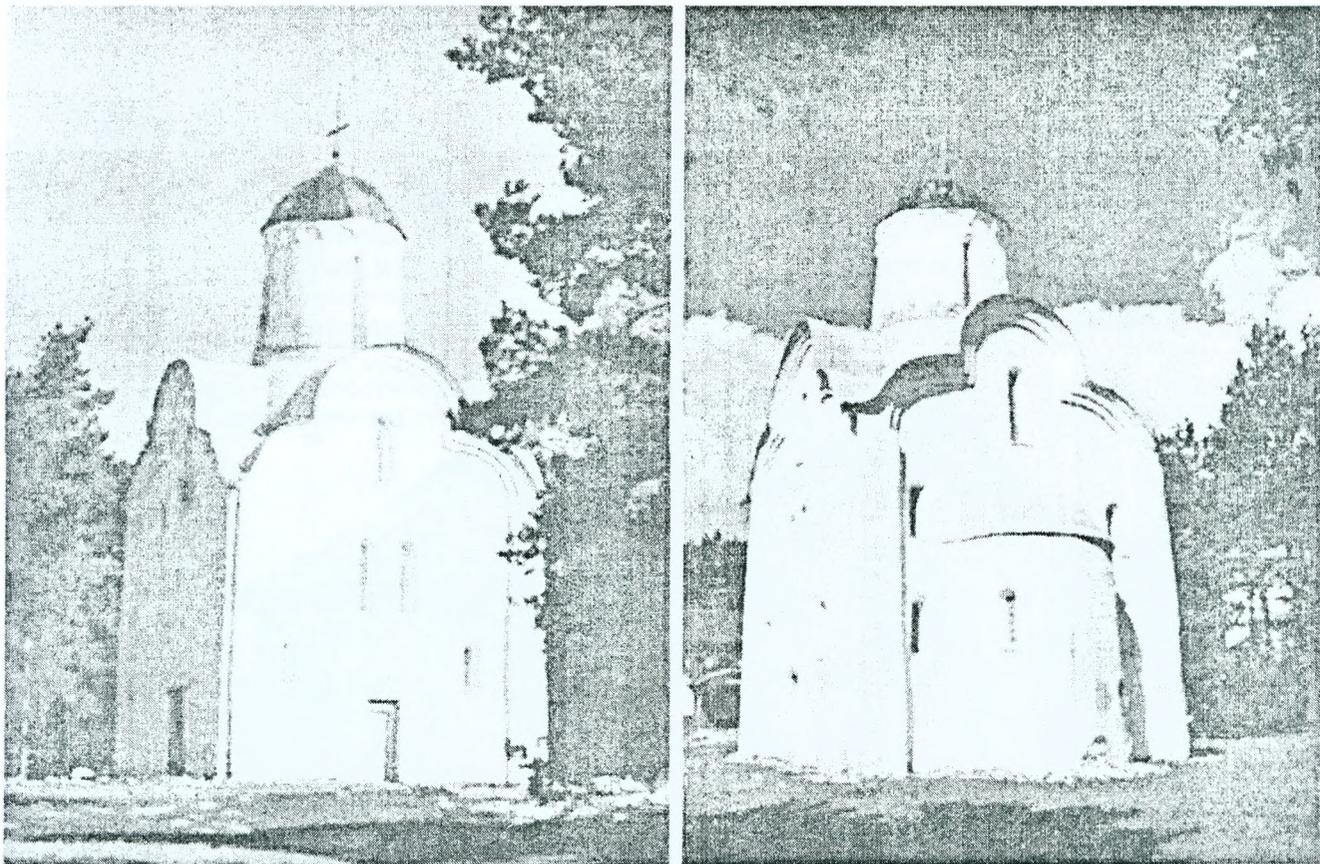
Храм одноглавый, кубического типа, четырехстолпный, трёхапсидный. Фресковые росписи занимали всю поверхность стен и представляли собой один из уникальных и наиболее значительных живописных ансамблей.

Интересны суждения Петра Петровича Покрышкина, опытного реставратора и тонкого знатока древнерусского зодчества, об особенностях новгородских храмов домонгольского периода. Он писал: «Я понял, в чем заключается прелесть новгородских церквей. Эта пре-

лесть в их простоте и соразмер-



Церковь Рождества Богоматери на Пeryне



Церковь Рождества Богоматери на Пeryне

Из большого количества храмов, построенных после Нередицы, сохранилась небольшая церковь Рождества Богоматери на Пeryни (1230-1240)

После Нередицы, казалось, упрощать храмовую архитектуру невозможно. Строитель Пeryнской церкви показал, что это не так. С фасадов исчезли лопатки, они были оставлены только на углах. Вместо трех апсид осталась одна, да и то, только в половину высоты храма. Простота и монументальность этого маленького здания с покоряющей силой свидетельствует о новгородском стиле, который убедительно являет себя в больших соборах конца XI - начала XII века, начиная с Софийского собора и легко узнаваем в храмах-миниатюрах наподобие Пeryнской церкви.

Есть в архитектуре этого храма одна особенность. Боковые своды церкви имеют в сечении форму четверти круга. Этот конструктивный прием меняет наружную форму завершения фасадов. Вместо плавной формы традиционных полуциркульных закомар фасады Пeryнского храма получают динамичное трехлопастное завершение. Это важная инновация, объяснить ее можно, обратившись еще к одной, дошедшей до нас новгородской постройке XIII века.

Церковь Параскевы Пятницы на Торгу

Летописное известие о строительстве каменной церкви Параскевы Пятницы на Торгу относится к 1207 году. Она являлась патрональным храмом купцов древнего Новгорода.

Храм крестово-купольный, трехнефный, четырехстолпный с одной главой и тремя апсидами. Особенностью храма являлась сильно выдвинутая полукруглая центральная апсида. Боковые апсиды имели прямоугольную форму. Три одинаковых притвора примыкали к фасадам. Углы храма и притворов украшены пучковыми пилястрами.

Архитектурные особенности Церкви Параскевы Пятницы выводят на связь с памятниками Чернигова, Полоцка, Смоленска и других городов конца XII - начала XIII веков.

Самоопределение архитектурных школ в XII веке сопровождалось постепенно вызревавшей интеграционной тенденцией. В ее основе общность культуры различных земель периода раздробленности, близость социальных условий их развития, освоение секретов каменного строительства местными мастерами, усилившиеся к концу XII века контакты между мастерами различных школ.

Храм-монумент с его ступенчатостью композиции, динамикой верха, предрасположенностью к декоративности с полной определенностью свидетельствует о появлении особого древнерусского варианта архитектуры. В начале XIII века создалась многообещающая перспектива его плодотворного развития. Осуществить эту возможность помешало татаро-монгольское нашествие.



Церковь Праскевы Пятницы на Торгу

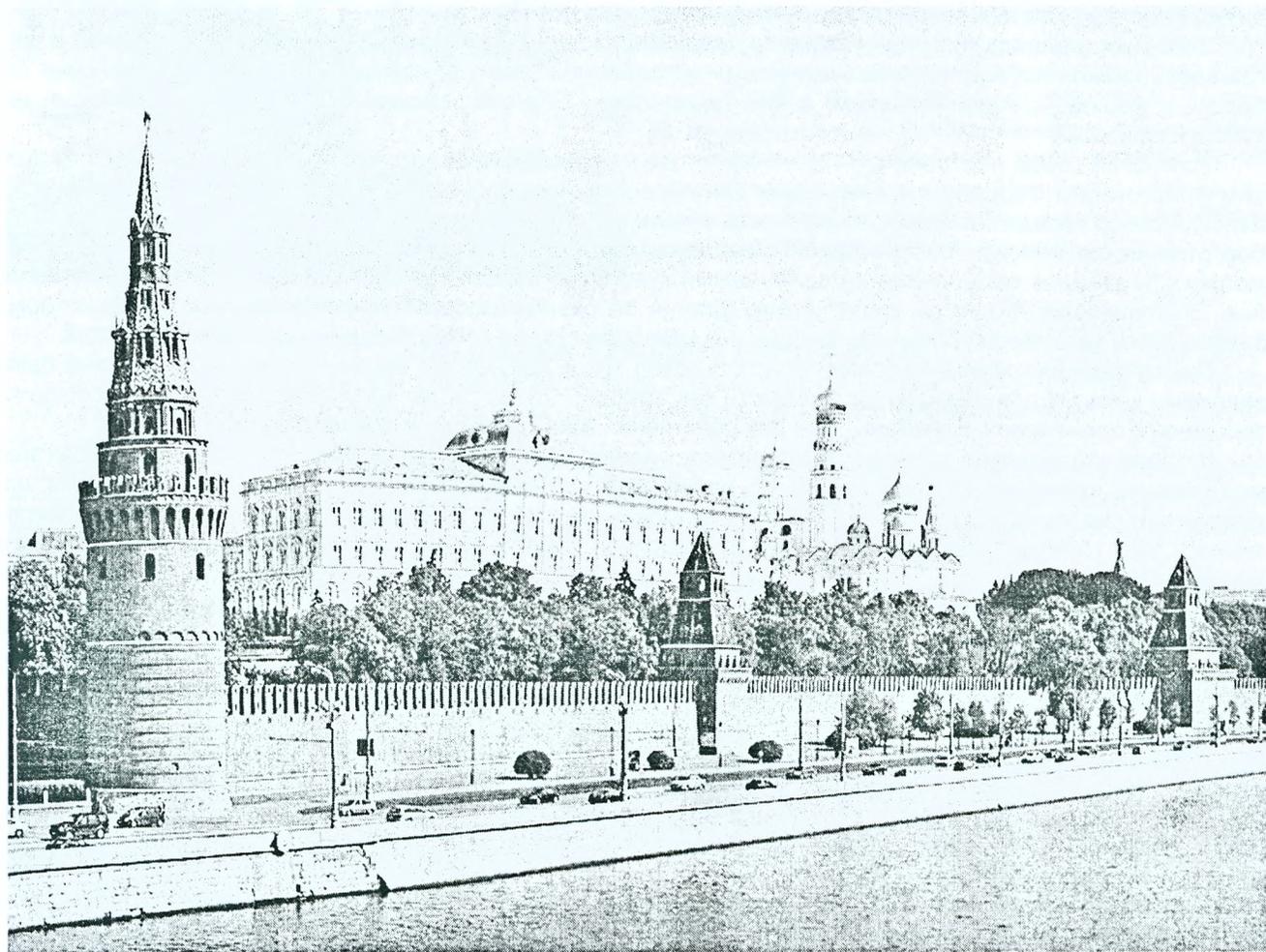
АРХИТЕКТУРА МОСКОВСКОГО КНЯЖЕСТВА

Московская школа

Обширное каменное строительство в столице Русского* государства началось в XIV в. В раннемосковском зодчестве продолжались традиции русской архитектуры. Декоративное убранство фасадов и барабана мастера в основном выполняли в манере владими́ро-суздальской школы. Ярким примером раннемосковской архитектуры является Спасский собор Андронникова монастыря (1420—1427), а уникальным памятником — Кремль.

Отличительной деталью московских церквей стали килевидные арочки — кокошники — вокруг барабана главы. Пирамидально-ярусная группировка кокошников придавала зданию динамичность и объемность. Средняя арка фасада возвышалась над боковыми. Эти приемы получили развитие в русском зодчестве XVI—XVII вв.

Московский Кремль — крепостное сооружение с прочными стенами и высокими башнями. До середины XIV в. его окружали деревянные стены, при Дмитрии Донском были возведены белокаменные, а в конце



XV в. — из красного кирпича. Общая длина стен превышает 2 км, толщина — 3,5—6,5 м. Поверху стены идет боевой ход, прикрытый с наружной стороны зубцами в виде ласточкина хвоста. Узлами обороны Кремля служили 18 башен. Первоначально проездными были Боровицкая, Тайницкая, Константино-Еленинская, Фроловская (Спасская), Никольская, Богоявленская (Троицкая) - башни. Стены и башни имели несколько ярусов бойниц, сложные внутренние переходы, склады боеприпасов, тайники и потайные ходы. Три круглые угловые башни выступали за плоскость стены и были рассчитаны на круговую оборону. Спереди к проездным башням пристраивали отводные башни-стрельницы. Например, нарядная Кутафья башня являлась отводной.

В XVI—XVII вв. в Кремле активно велось строительство соборов с золотыми куполами и высокими шатрами, величественных дворцов, причудливых теремов.

Великокняжеский дворец. Этот архитектурный комплекс конца XV— начала XVI в. включал множество каменных и деревянных зданий. Переходы связывали части дворца между собой и с Благовещенским собором. Все они в разное время были разобраны или попали внутрь других. Составить некоторое представление о великокняжеском дворце помогает Грановитая (или Большая) палата. Воздвигнутая

итальянскими архитекторами Марко Фрязиным и Пьетро Антонио Солари в 1487—1491 гг., она является одним из первых гражданских сооружений Москвы. Предназначалась для торжественных церемоний, являлась тронным залом государя всея Руси. Здесь устраивались приемы, проходили празднества в честь взятия Казани в 1552 г., победы под Полтавой в 1709 г. Главный фасад здания, выходящий на Соборную площадь, облицован граненым камнем — рустом (отсюда и название палаты). Подлинным архитектурным шедевром является второй этаж — огромный квадратный зал с крестовыми сводами, опирающимися на центральный столб.

Живопись на стенах палаты неоднократно менялась. Первоначально это были рисунки на библейские темы. В 1668 г. царский изограф Симон Ушаков подновил стенопись и составил подробную опись сюжетов. К сожалению, впоследствии фрески сильно пострадали от пожаров, разрушений, закрашивания. В 1882 г. художники из Палеха братья Белоусовы восстановили роспись стен Грановитой палаты по описи Ушакова.

С южной стороны в палату вела широкая лестница, украшенная фигурами львов.

В древности в парадные покои Грановитой палаты попадали через Святые сени — продолговатое помещение, перекрытое сомкнутым сводом, украшенным позолоченным каменным кружевом. Особую торжественность и пышность им придают шесть порталов с резными дверями. Правда, войти в Грановитую палату из Святых сеней можно только через один портал.

Соборная площадь Кремля — одна из древнейших площадей Москвы. Возникла в начале XIV в., когда здесь начали возводить каменные храмы. С северной стороны площадь ограничена Успенским собором, с южной — Архангельским, с юго-западной — Благовещенским, с восточной — колокольной «Иван Великий».

Успенский собор построен в 1475—1479 гг. на месте одноименного собора XIV в. итальянским зодчим Аристотелем Фьораванти. Образцом для первопрестольного храма Москвы послужил древний Успенский собор города Владимира, хотя новый храм не представлял полной его копии. Кремлевский собор отличается изысканной простотой оформления фасадов, необычайной цельностью объема. Пять мощных барабанов заканчиваются золочеными куполами, напоминающими шлемы древнерусских воинов. Выступающие пилястры делят стены здания на равные плоскости — прясла, каждая из которых завершается закомарой. С южной, западной и северной сторон собор украшен аркатурным поясом.

При сооружении храма Фьораванти использовал такое новшество, как железные связи, которые были заложены в кладку для увеличения прочности конструкции. Чтобы своды получились легкими, их соорудили толщиной в один кирпич. Барабаны глав для облегчения веса также были сделаны из кирпича.

В плане итальянский архитектор впервые в русском зодчестве вместо тяжеловесных четырехугольных пилонов применил круглые столбы. В результате внутреннее пространство стало просторным, наполненным светом и воздухом. Пол выложили мозаикой, перед западным входом построили открытую террасу, что тоже являлось новшеством. Для росписи собора были приглашены выдающиеся русские мастера. В алтарной части, например, есть несколько сюжетов, выполненных Дионисием и его помощниками: «Поклонение волхвов», «Похвала Богородице», «Рождество Иоанна Предтечи», «Сорок севастьянских мучеников». На протяжении столетий в Успенском соборе хранились уникальные иконы. Самая древняя икона — «Георгий» (перед иконостасом) — по мнению специалистов, была написана новгородским мастером начала XII в. Неизвестный художник, не отступая от канонов византийской иконографии, сумел создать идеальный образ воина своего времени.

В Успенском соборе венчались на царство русские цари, короновались императоры, избирались митрополиты и патриархи, оглашались важнейшие государственные указы.

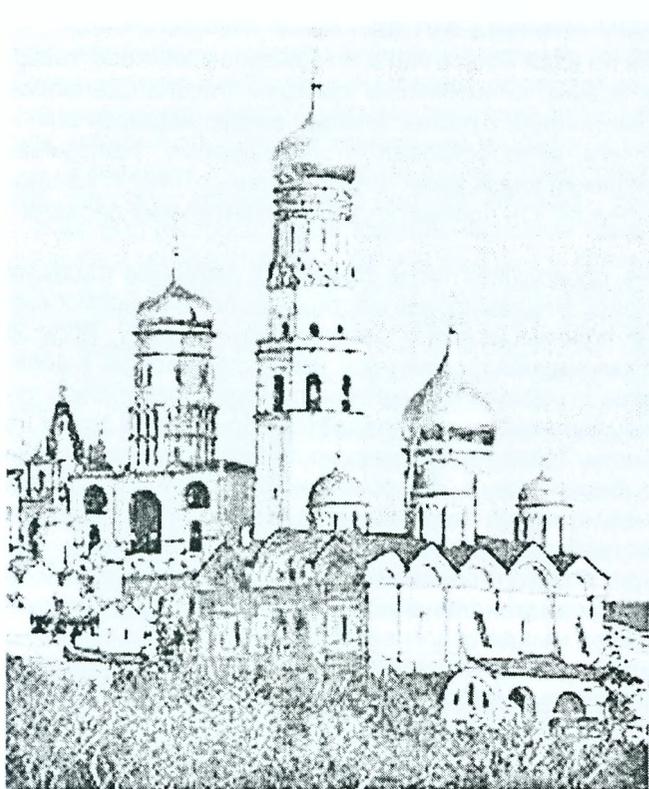
В юго-западной части Соборной площади расположен изящный девятиглавый Благовещенский собор с золочеными куполами, возведенный псковскими мастерами в 1484—1489 гг. Строился собор как домовая церковь великого московского князя. С дворцом его соединял специальный переход. Во время торжественных церемоний, проходивших на Соборной площади, храм служил для парадного выхода из дворца князя (позднее — царя) и его свиты.

В архитектуре собора прослеживаются черты псковской школы: восьмигранник под центральным барабаном, орнаментальные пояски на главах, витые колонки с «дыньками» на апсидах и другие декоративные элементы.

Благовещенский собор — не только памятник архитектуры. Это одна из сокровищниц русской церковной живописи. Часть икон для иконостаса написана в 1405 г. выдающимися древнерусскими живописцами Андреем Рублевым и Феофаном Греком.

Немалый интерес представляет и стенопись собора, выполненная в 1508 г. артелью художников, возглавляемой Феодосием, сыном прославленного Дионисия. Внутри собор расписан фресками на библейские темы, над выходом из собора — Спас Нерукотворный, выполненный Симоном Ушаковым. В простенках, на склонах сводов и на пилястрах изображены в полный рост античные философы и писатели: Аристотель, Платон, Гомер, Вергилий. Есть и изображения византийских императоров и русских князей.

Архангельский собор — один из самых красивых в Московском Кремле — построен в 1505—1508 гг. как усыпальница русских князей. Возведенный итальянским зодчим Алевизом Новым, он напоминает Успенский собор, облаченный в декоративное убранство Итальянского Возрождения.



Колокольня «Иван Великий»

Колокольня «Иван Великий» была заложена в начале XVI в., а достроена только в 1600 г. Столпообразное сооружение состоит из трех поставленных друг на друга восьмигранников, каждый из которых завершается арочными проемами — «звонами». Специальный фундамент из белого камня придает ей необычайную прочность. На колокольне и пристроенной к ней звоннице разместили 21 колокол, в том числе Успенский, весом 70 т. В дни великих праздников здесь раздавались первые звоны, которым отвечали колокола всех московских храмов. Долгое время «Иван Великий» оставался самым высоким зданием в Москве, так как существовало поверье, что если в городе будет построено здание выше, то придет беда.

В 1836 г. на каменный постамент рядом с колокольней был водружен Царь-колокол, отлитый из бронзы русскими мастерами в 1733—1735 гг. К сожалению, он ни разу не звонил, так как треснул во время пожара 1737 г. Колокол не имеет себе равных не только по весу, но и по художественному литью. Корпус его украшен изображениями царя Алексея Михайловича, императрицы Анны Иоанновны, пятью иконами, рельефным орнаментом и двумя надписями, излагающими историю его отливки.

Кремлевские постройки XVII в. В XVII в.

На смену монументальной и лаконичной манере русских зодчих пришел декоративный и живописный стиль. Формы зданий усложнились, их украшали многоцветными орнаментами и белокаменной резьбой, кирпичным узорочьем и изразцами.

В первой половине XVII в. в культовом зодчестве уточняется система декоративных архитектурных форм, сложившаяся в предшествующие столетия. Возникает определенный стиль, характерный для церквей и монастырей той эпохи. Например, популярными элементами стали висячие арочки с гирькой, массивные грушевидные столбы-колонки, квадратные впадины-ширинки, кокошники.

Кремлевские башни получили новые шатровые завершения с площадками для дозорных, черепичные кровли и золоченые флюгера.

Теремной дворец — яркий пример новых веяний в архитектуре того времени. Этот шедевр архитектуры XVII в. построили для царя Михаила Федоровича русские зодчие Б. Огурцов, А. Константинов, Т. Шарутин и Л. Ушаков.

Дворец имел ступенчатый трехъярусный силуэт и был обнесен широкой обходной террасой (гульбищем). Высокую крышу Верхнего Теремка со временем вызолотили. К дворцу примыкало несколько домовых церквей, увенчанных золочеными главами. Вместе с ними крыша Теремка ослепительно сверкала на солнце, создавая атмосферу праздника. Царские апартаменты отличались красотой и роскошью. Резные наличники и порталы, цветная слюда в окнах, изразцовые печи, яркая настенная живопись, изобиловавшая позолотой, — все это призвано было удивить, поразить, ошеломить. К сожалению, первоначальная живопись стен дворца, выполненная Симоном Ушаковым, не сохранилась.

Нарядный вид дворцу также придавали лестницы и крыльца, фасады отличались четким делением на этажи, равномерным расположением окон, насыщенностью рельефов и обилием декоративных деталей. Красочный облик подчеркивали белые детали на фоне красной кирпичной стены и позолота крыш. Необходимо отметить, что именно в этот период широкое распространение получили поливные изразцы, используемые для обогащения внешнего вида здания.

Потешный дворец (1651 — 1652) первоначально принадлежал тестю царя Алексея Михайловича боярину Илье Даниловичу Милославскому. После его смерти в 1668 г. он отошел казне, а с 1679-го стал местом, где устраивались представления («потехи» для царской семьи).

В последующие века дворец неоднократно перестраивался. Однако основная часть здания сохранилась. Недавно проведенные реставрационные работы открыли великолепную белокаменную резьбу второй половины XVII в.: растительные орнаменты, фантастические единороги, сказочные птицы. Восстановлены щелевидные оконца на звоннице, порталы в интерьерах, оконные проемы нижнего этажа, белокаменные лестницы.

К концу XVII в. в Московском Кремле насчитывались сотни построек. Он стал похож на город с дворцами, частными домами, монастырями, соборами, садами и фонтанами.

Архитектура Москвы XIV - начала XVI вв.

Развитие русской архитектуры, задержанное почти по всей Руси в XIII в. вторжением монголо-татар, приходит к новому высокому подъёму в XV в., когда новым политическим центром России сделалась Москва, основанная в 1156 г. Юрием Долгоруким. Объединение русских земель, завершившееся в конце XV в. после освобождения от монголо-татарского ига, способствовало политическому, экономическому и культурному росту русского государства. Московский князь Иван III был венчан в 1462 г. на царство, и с 1485 г. он именуется уже «государем всея Руси». Он превратил герб византийских цесарей - двуглавый орёл - в русский государственный герб.

Раннемосковское зодчество конца XIV - начала XVI в. продолжает после столетнего перерыва традиции русской архитектуры, но памятники отличаются от прежних. Владимирские мастера вносят в раннемосковское зодчество свои строительные и художественные приёмы: строгую белокаменную кладку, богатое оформление порталов. Завершению порталов придана килевидная форма арок, имевшая аналогии в деревянном зодчестве. Вначале значительную роль в качестве строительного материала играл известково - туфовый белый камень, который при извлечении его из каменоломен легко поддаётся обработке, а затем на воздухе затвердевает, приобретая значительную прочность. Такой камень применялся для отделки жилых зданий (колонны, наличники окон, орнаменты, барельефы). Эта особенность камня, создавшая своеобразный наряд древней Москвы, утвердила за ней название белокаменной. Белый камень широко использовался с красным кирпичом, что придавало постройкам яркое своеобразие.

Однако проявляется влияние и других архитектурных школ - псковской, черниговской, полоцкой. В конструкции перекрытий используются ступенчатые арки и диагонально расположенные своды, которые обогащают выразительность объёма.

В конце XV в. был установлен стандартный размер кирпича. В ряде случаев строительство велось по чертежам. Были построены государственные кирпичные заводы.

Характерным памятником архитектуры ранней Москвы является *Успенский собор на Городке* (1399) в Звенигороде. Это четырёхстолпный одноглавый трёхапсидный храм с хорами для князя. Стройные тонкие лопатки с приставленными к ним полуколонками равномерно членят близкий к кубу объём. В этом сооружении композиция фасадов не сочетается с конструктивно-пространственной структурой собора. Фасадные членения, их размеры не соответствуют внутренним столбам. Замечательна тектоника Успенского собора, в котором слились воедино устойчивость владимирских храмов и органичность завершения псковских и полоцко - смоленских церквей.

Опираясь на профилированный цоколь, степенно подымаются глухие, без оконных проёмов, 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 орнаментальным поясом. В килевидные покрытия закомар врезаются диагональные сводики, облегчающие сток осадков и все вместе упирающиеся в постамент барабана, образованный уступами сводов и окружённый кокошниками.

Важным новшеством в раннемосковских храмах было появление иконостаса. Прежде пространство храма воспринималось все сразу, и крестово-купольная структура, с её центричностью, логически развивалась как в экстерьере, так и в интерьере. Поставленный перед восточными столбами иконостас перенёс внимание молящихся на него, нарушив архитектурную целостность внутреннего пространства.

Немалую роль в развитии московского зодчества сыграли монастыри. В застройку монастыря входили собор, несколько церквей, звонница, трапезная (столовая монахов), кельи, склады и хозяйственные постройки. Монастыри окружались высокими каменными стенами с башнями и также включались в систему обороны.

В *Спасском соборе* (около 1425-1427) Андроникова монастыря, в котором провёл свои последние годы гениальный художник Древней Руси Андрей Рублёв (около 1360-1430), особенно заметны тенденции к формированию общерусской архитектуры. В основу его конструктивно-пространственного решения положена схема четырёхстолпного храма с пониженными угловыми ячейками; эта схема знаменовала ещё 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 с московским приёмом объединения основного объёма с главой при помощи многочисленных кокошников, строители собора Андроникова монастыря создают целостное столпообразное сооружение.

Нижний объём Спасского собора уже не производит впечатления единой статичной массы. Преобладает ощущение динамичного развития архитектурного сооружения вверх. Мастера акцентируют центричность композиции. Нарастание объёмов развивается органично от периферии к центру. Динамичные, устремлённые ввысь килевидные формы, ритмически чередуясь, словно подхватывают стройную главу. Ощущению взлёта способствует треугольное расположение окон на фасадах, отвечающее ступенчатому построению всей композиции, а также двухярусность лопаток в средних пряслах фасадов. Живописное асимметричное расположение окон связано с появлением иконостаса и желанием более равномерно его осветить.

Детали московской архитектуры (высокий цоколь, капители лопаток, кокошники) хорошо сочетаются с конструктивно-пространственной системой крестообразных храмов Пскова, с утончённой формой аркатуры барабана и карниза, присущих Владимиро-Суздальским памятникам.

Рассмотренные выше памятники раннемосковского зодчества показывают, что в начале XV в. зодчие уже хорошо освоили технику каменного строительства и выработали свой архитектурный почерк. Оптимистический образ, динамичное **построение** храмов по вертикали, их триумфальность, включение элементов народного узорочья, введение иконостаса - вот далеко не полный вклад московских мастеров, который получил в дальнейшем творческое развитие.

В середине XV в. Московское духовенство, пользуясь падением Византии (1453), выдвигает Русскую Церковь как оплот православного Востока: «Москва – третий Рим, а четвёртому не быть...». В связи с этим в XV-XVI вв. был построен новый **Кремль** – мощный комплекс крепостных сооружений (кирпичные стены и башни), дворцов и монументальных храмов во главе с **Успенским собором** – один из величайших архитектурных ансамблей, с исключительной силой и художественной глубиной воплотивший идеи могущества Русского государства. Кремль сохранил треугольный план, но расширился. Его омывали реки Москва и Неглинка и окружал ров с водой, через который от Спасской башни был перекинут подъёмный мост.

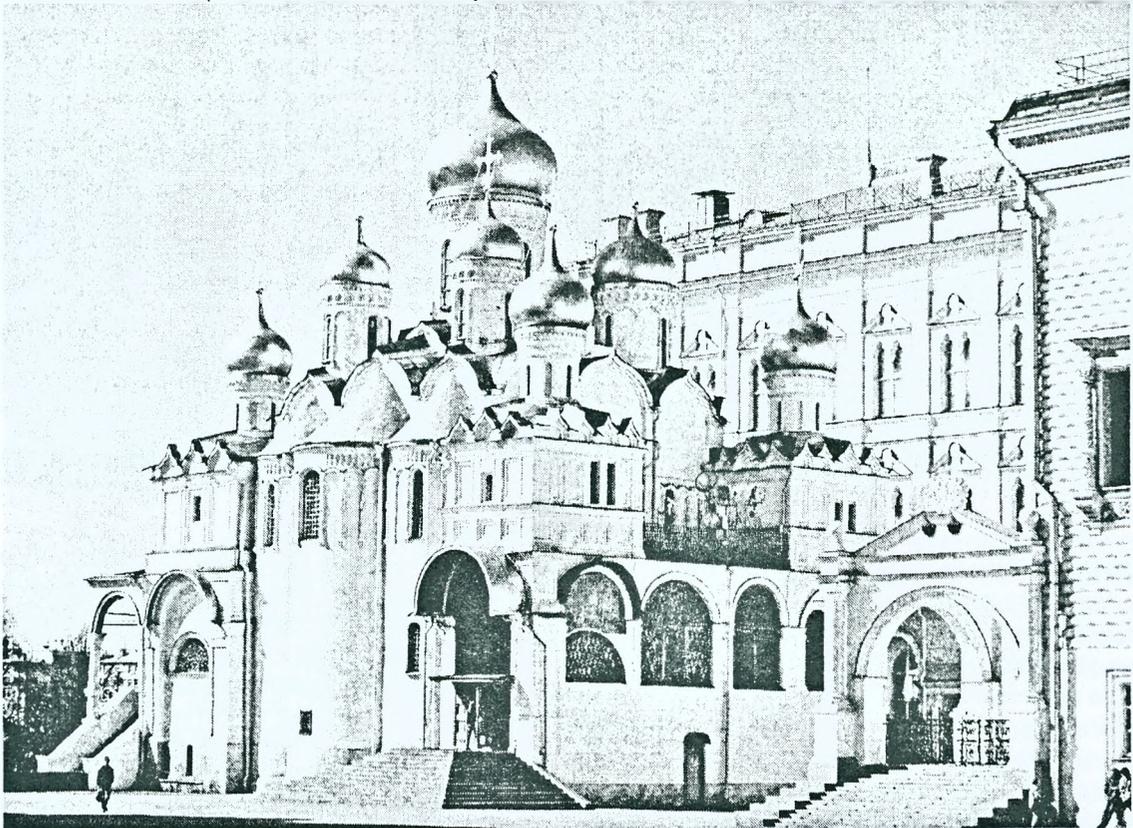
Простой и величественный объём **Успенского собора** (1475-1479) А. Фиораванти, (около 1418 - около 1486), утверждающий независимость Русского государства, соединил в себе традиции русской архитектуры с техническими достижениями эпохи итальянского Возрождения. В монументальных формах Успенского собора органично сливались утонченность и изысканность владимирских зодчих с лаконизмом и суровой простотой новгородских мастеров. Впервые были применены крестовые своды, железные связи, что сделало интерьер просторным. Интерьер собора равномерно освещен окнами, расположенными по два на одну ячейку, на равных расстояниях, точно посередине пролёта. Фасады собора облицованы тёсаными каменными плитами.

Это крестово-купольный, трехнефный, шестистолпный храм с пятью главами без хоров и привычного расширенного пространства под главным куполом. Ощущению целостности и необычного простора содействовали одинаковые по высоте пространственные ячейки (12), расчленённые круглыми столбами небольшого диаметра. Успенский собор был построен «палатным образом».

Геометрически правильная пространственная структура Успенского собора выразительно проявилась и во внешнем его облике, поражающем необычайной целостностью и мощью объёма. Слитность его частей достигается равновысокими, одинаковыми пряслами стен, как бы стянутых аркатурным поясом. Лишь центральная апсида выступает за пределы стен, боковые же скрыты за выдвинутыми контрфорсами. Апсиды сильно понижены и как бы вдавлены в единый массив сооружения. Только с западной стороны, подчёркивая главную ось здания, приставлено к монументальному объёму собора лёгкое открытое крыльцо с двойной аркой, которое ещё больше усиливает массивность стены.

Впечатлению устойчивости собора содействуют щелевидные окна и приставленные к стенам лопатки, трактованные как пилястры. Плоскость лопаток не переходит в обрамления закомар и благодаря этому не обособляет отдельные участки стены.

Успенский собор благодаря его крупномасштабности, архитектурной выразительности и лаконичности художественного образа занял главенствующее место на Соборной площади.



Благовещенский собор, колокольня Иван Великий

На Соборной площади Кремля псковские мастера Кривцов и Мышкин возвели **Благовещенский собор** (1484-1489). Это небольшой четырёхстолпный княжеский храм с хорами, увенчанный тремя стройными главами. Аркатурный пояс перекликался с арочным обрамлением глав и содействовал композиционной связи с Успенским собором. Эти владими́ро-суздальские детали органично сочетались с характерной для Пскова конструктивной системой ступенчатых подпружных арок и раннемосковским приёмом устройства кокошников. Влияние народных мотивов ощущается в килевидных арках и в перебивке колонок аркатурного пояса «дыньками», характерными для деревянной резьбы. В 1564 г. Благовещенский собор был окружён галереями с четырьмя приделами и завершён девятью главами.

В Кремле, на холме, были построены: **княжеский дворец** (1487-1508) с каменными палатами, связанными друг с другом переходами; **Грановитая палата** (1487-1491, М. Руффо, А. Солари); **Архангельский собор** (1505-1509, Алевиз Новый) - усыпальница московских великих князей.

Грановитая палата служила местом государственных актов и для приёма послов; верхнее помещение – Тронный зал (высотой 10 м) имеет площадь почти 500 кв.м и перекрыт крестовыми сводами, опирающимися на квадратный в плане могучий центральный столб. Её простые геометрические формы контрастировали с красочной многоплановой хоромной застройкой, а её почти двадцатиметровая высота выдерживала сравнение с Успенским собором. Её архитектурой воспроизведён образ русской деревянной избы на подклете. Квадратный зал и сени, служившие парадной приёмной, располагались на каменном подклете. В сени вела широкая лестница. Название Грановитая палата получила от облицовки фасада гранёными плитами из белого известняка.



Архангельский собор обладает меньшим национальным своеобразием, чем Успенский собор. Декоративная обработка фасадов Архангельского собора имеет некоторые черты эпохи Возрождения: пилястры с капителями ренессансного типа, чёткие горизонтали антаблемента, завершающего поле стены. Стена расчленена 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.

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.

Собор святого Архистратига Михаила (Архангельский собор) в Кремле

Русская архитектура XVI века

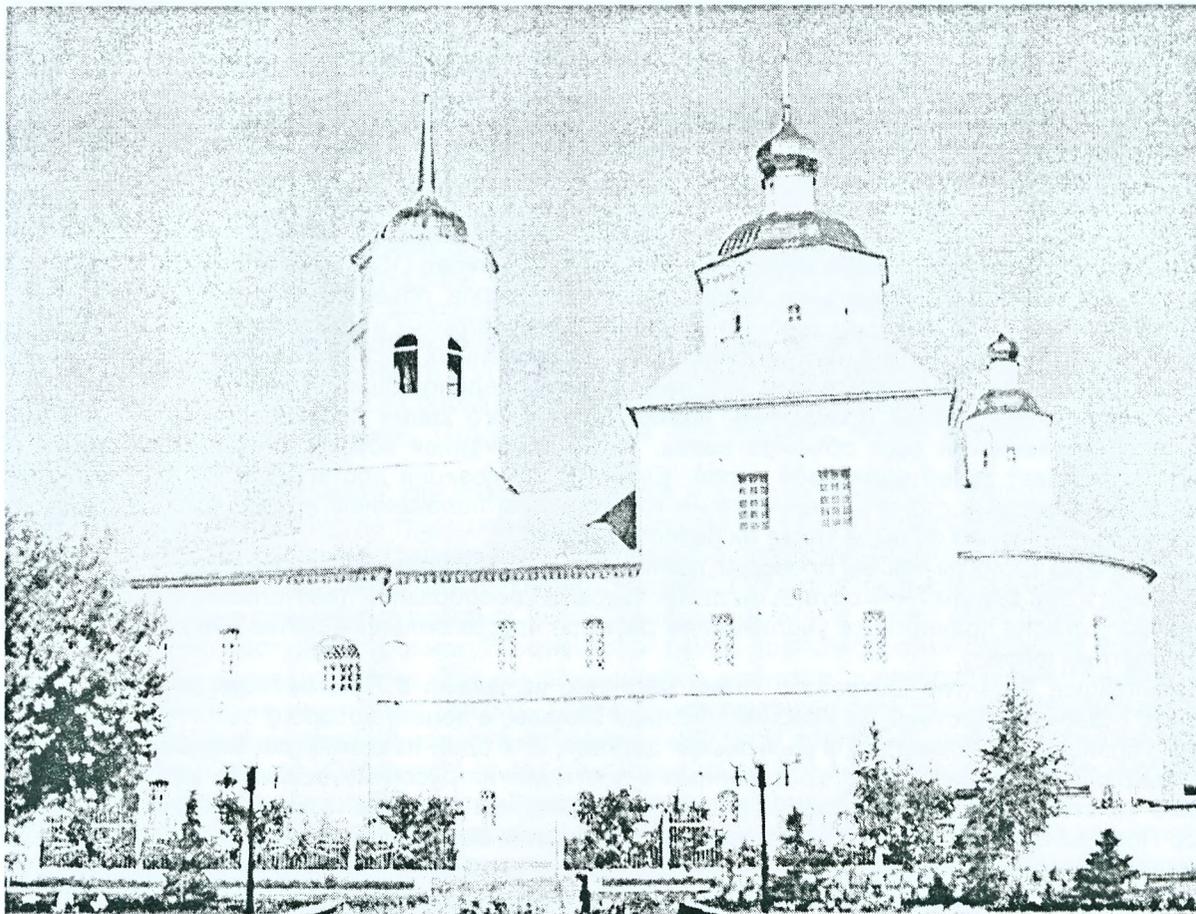
В XVI в. на Руси было возведено много средних и небольших по своим размерам пятиглавых и реже одноглавых церквей с куполами луковичной формы. К основной части церкви нередко примыкала с западной стороны трапезная с расположенной за ней колокольней. Архитектурно-декоративное убранство церквей того времени отличалось большой детализацией в отделке, а также яркой наружной окраской. Роспись внутри храма вместо сдержанных по композиции фресок приобрела усложненный и измельченный характер.

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 яруса-хоров и стремлением подчеркнуть единство внутреннего пространства. Усиливается также стремление к более динамичным сооружениям. Главенство русской церкви в православном мире открыло возможности для поиска оригинальных форм культовых зданий.

Духовская церковь (1476) Троице-Сергиева монастыря в Загорске - одна из немногих «церквей под колоколы», которая сохранилась и позволяет представить этот редкий тип русских храмов, получивших свое образное завершение в конце XVII в. Эта необычная церковь в новом для Москвы материале - кирпиче. Необходимо отметить необычность композиции этого храма, стройность пучковых пилястр, оригинальность завершения апсид своеобразной гирляндой. Глава церкви размещена над объемом звонницы с открытыми «слухами», что усиливает динамику композиции, более стремительно развивающуюся вверх.

Псковские зодчие создали оригинальное произведение, намечающее пути общерусской архитектуры. В этом храме заметно более четкое структурное разграничение всего объема. Он стоит на белокаменном орнаментированном цоколе; основной его объем ограничен на фасадах декоративным поясом. В силу этого килевидные закомары и 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 фриз.

В кремлях Новгорода, Ростова Великого, Пскова воздвигаются по образцу московского Успенского собора грандиозные пятиглавые храмы. В Новодевичьем монастыре строится **Смоленский собор** (1524-1526). Образцом для него служат кремлёвские храмы - Успенский и частично Архангельский. Несмотря на это, монастырский собор обладает индивидуальным образом, отличающимся особой монументальностью и лаконичностью форм. Кроме совершенства архитектурных форм, Смоленский собор ценен замечательной фресковой живописью.



Смоленский собор

К концу XVI в. наблюдается стремление располагать здания на каменных подклетах, что позволяло использовать каменные основания для хозяйственных целей. 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 приобретает большую условность, меньше согласуясь с конструктивной структурой здания.

Наряду с кубической формой культовых сооружений в этот же период была создана и другая – столпо-шатровая форма монументального каменного храма. Этот тип венчания, идущий от шатровых конструкций деревянных русских церквей, является одной из характерных особенностей московского зодчества XVI в. Каменное шатровое зодчество характерно простотой и ясностью конструктивной схемы, где шатёр является единственной доминантой композиции.

Шатровые церкви строились в царских вотчинах. В монастырях, где господствовала церковь, продолжали строить пятиглавые храмы.

В начале XVI в. было начато строительство *колокольни Ивана Великого* (достроена в 1600 г.) - многоярусной столпообразной церкви со звонницей (высотой 80 м), ставшей главной вертикальной осью кремлевского ансамбля. Этот грандиозный столп символически начинает и завершает развитие зодчества XVI в. К замечательным образцам одностолпных шатровых храмов относится *церковь Вознесения* (1532) в царском селе Коломенском, построенная в честь рождения будущего царя Ивана IV (Грозного). Здание стоит на подклети, окружено широкой галереей с лестницами и увенчано высоким восьмигранным шатром. Церковь была возведена из красного кирпича с использованием белого камня в деталях и конструктивно ответственных местах.

В плане церковь Вознесения имеет форму квадрата - четверика, который во втором ярусе сменяется восьмиугольником - восьмимериком, служащим основанием пирамидальному шатру. Переход от квадрата к восьмиугольнику осуществлен посредством наложенных друг на друга кокошников килевидной формы. Они объединяют воедино нижний объем храма с восьмимериком, который плавно переходит в шатер.

В этом храме зодчие порывают с канонизированными типами православных церквей. Они даже не делают апсиды - главнейшей части христианского культового здания. Все подчинено центричности высотной композиции. Ничтожно малая площадь помещения самого храма (8,5x8,5м) по отношению к высоте (62м) говорит об особой идейно-художественной цели, которой добивался создатель этого сооружения. Удивительно цельная, устремленная ввысь композиция церкви Вознесения, блестяще воплотила идею единства и мощи Московского государства. Высота храма подчеркивалась и гармоничным ритмом пропорциональных отношений, и постепенным уменьшением пластики в верхних частях, от сочного рельефа пилястр четверика к плоскостному узору шатра. Это высотное сооружение, стоящее над крутым обрывом Москвы - реки, производит необычайно сильное художественное впечатление благодаря своей монументальности и динамичности.

Динамика объемного построения нашла отражение и в интерьере. Внутреннее пространство храма поражало своей устремленностью ввысь и хорошей освещенностью, усиленной отсутствием настенных росписей. Гениальное произведение 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. Основу композиции *церкви Иоанна Предтечи в с. Дьяково* (1547) составляет центральная восьмигранная башня, имеющая оригинальное завершение в виде купола, объединяющего под собой восемь тесно сдвинутых барабанов. Четыре примыкающие по углам башни повторяют в меньшем масштабе архитектурное решение главного монументального объема. Пять обособленных восьмиугольных в плане церквей образуют каноническую схему пятиглавая, которые связаны воедино общей галереей

Динамике взлета церкви Вознесения зодчие Дьяковского храма противопоставили сдержанный и полный торжественности рост объемов вверх. Тесно сплоченная вокруг центрального столпа группа церквей впечатляет своей величавой силой. 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. Значение главного столпа подчеркнуто увеличением размера ярусов большим рельефом деталей и введением полукруглых форм.

Дальнейшее развитие шатрового храма наглядно выражено в *Покровском соборе, что на рву* (1555-1561, Барма и Постник) на Красной площади Москвы, в основу которого были положены композиционные принципы Коломенской и Дьяковской церквей. Это один из самых уникальных памятников русской национальной архитектуры, построенный в честь взятия русскими войсками Казани. Столица Казанского ханства пала на следующий день после праздника Покрова, и храм 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. Собор занял место на бровке холма, замыкая Красную площадь, у парадного въезда в Кремль.

В храме вместо одного сосредоточено девять самостоятельных высотных столпов, поставленных на один общий подклет и объединенных приделами и крытыми галереями с крыльцами. Посредине стоит самый большой столп (46 м), который завершен высоким шатром. Главный вход выделен «раскидистыми» лестницами. 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.

Закономерность структуры плана органично выражена в соподчиненности объемов центральному столпу, наиболее динамичному и изукрашенному. Несмотря на многообразие и измельченность форм, зодчие 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 несомые нижние части постепенно облегчаются, объемы, ограниченные карнизами, сверху становятся меньше, динамичные остроугольные детали чередуются с горизонтальными членениями.

Первоначально Покровский собор был естественного кирпичного цвета с белокаменными деталями. В XVII в. появилась многоцветная наружная отделка. Богатство внешнего убранства храма по сравнению со скромными росписями интерьеров и их теснотой обусловлено тем, что в дни празднования победы над Казанским ханством в собор, как место всенародного молебна, была превращена вся Красная площадь, а храм Покрова играл роль гигантского алтаря под открытым небом.

Объединение русских земель привело к становлению Руси как централизованного государства, что потребовало укрепления оборонных сооружений. В 1535-1538 гг. были построены крепостные стены и башни Китай-города, как его называли, окружавшие большой посад столицы. Центром его явился комплекс Кремля, Красной площади и *Кутай* – города. Сама столица в XVI в. приобретает три пояса оборонительных стен: каменных – Китай-города и Белого города, дубовых на земляных валах, окружавших жилую застройку города, посад. Контуры стен обозначили радиально-кольцевую планировку современной Москвы. Радиальная система улиц была ориентирована на Покровский собор.

Построенные с учетом последних достижений военной техники стены и башни московского Кремля в Москве послужили образцом для ряда оборонительных сооружений XVI в. в других городах. В это время были построены (или перестроены) Кремль Нижнего Новгорода, Кремль в Туле, Кремль Коломны и др. Крепостные сооружения возводились с учетом не только их прямых функций, но и производимого ими эстетического впечатления. Круглые и многоугольные башни закрепляли углы, а прямоугольные воротные ставились точно посередине или на одной трети сторон крепости. В центре строились соборы. Сочетание практического назначения и художественной выразительности – одна из характерных черт русского зодчества. На торговых путях создается ряд городов (Самара, Саратов, Архангельск и др.).

Оборонительные системы крупных городов, как и раньше, дополнялись монастырями, выполнявшими функции отдельно стоящих крепостей. Обносятся каменными стенами Троице-Сергиев (1540-1550), Иосифо-Волоколамский (1543-1566), Псково-Печерский (1553-1565) и др. монастыри. Умение 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. Этому способствовали светские архитектурные формы: скромные наличники бойниц, пластические детали, красочные пятна окон и надвратных храмов над въездами, более светлая гамма красок, поэтичность всего комплекса. Если в средневековом замке главным сооружением являлся донжон, то в кремле и монастыре главенствовал над всем собор. Колокольни в XVI в. играли в силуэте монастырей незначительную роль, что связано с их относительно небольшой высотой.

Динамичная уравновешенность, многоплановость и живописность кремлей и монастырей, их органичная связь с природным окружением – черты, которые стали неотъемлемой частью русской архитектуры.

Одними из наиболее интересных в XVI в. сооружений были трапезные палаты, которые представляли собой комплекс, состоявший из большого столового зала и обслуживающих помещений (поварни, скатертная, хлебодарная, кладовые). Столовая палата, как правило, имела квадратный план с центральным столбом.

Она возвышалась на подклете, где находилась кухня и другие служебные помещения. Вход в неё вёл через красное крыльцо. Иногда трапезная палата была связана периодами с собором или кельями.

По своей архитектуре ранние трапезные палаты намного скромнее, чем культовые постройки. Характерно реалистическое выявление конструктивно-пространственной структуры здания на его фасаде. Подклет палаты обычно отделяется простым междуэтажным пояском и имеет маленькие оконные проёмы с обрамлением простейшей формы. В помещении самой трапезной окна делаются большие и с более выразительными наличниками. Здание завершается карнизом с декоративным пояском. Очень показательное 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. Соответствие архитектурных форм объёмно-пространственной структуре постройки, их простота и целесообразность характерны для зодчества XVII в.

Происходят изменения в жилом зодчестве. В традиционные комплексы деревянных хором начинают включаться каменные палаты. Богатые граждане 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.

Русская архитектура XVI в. заложила основы национального зодчества. Русские зодчие создают оригинальную конструкцию шатровых кирпичных завершений, возводят грандиозные высотные сооружения и применяют унифицированные архитектурные элементы.

Русская архитектура XVII в.

Архитектура XVII в. представляет собой также весьма интересный этап древнерусского зодчества. В это время строятся заводы по производству металла, налаживается производство извести, стандартных керамических и белокаменных деталей, кирпича – не только обычного, но и лекального (фигурного). Все это способствует ускорению строительства, выработке более прогрессивных приемов в строительной технике. Благодаря применению металлических связей возводят более тонкие своды и устраивают горизонтальные перемычки над окнами.

Централизация государственной власти сопровождалась регламентацией в области строительства. Нормализуется архитектурно-техническая документация, а на исходе XVII в. осваиваются масштабные чертежи.

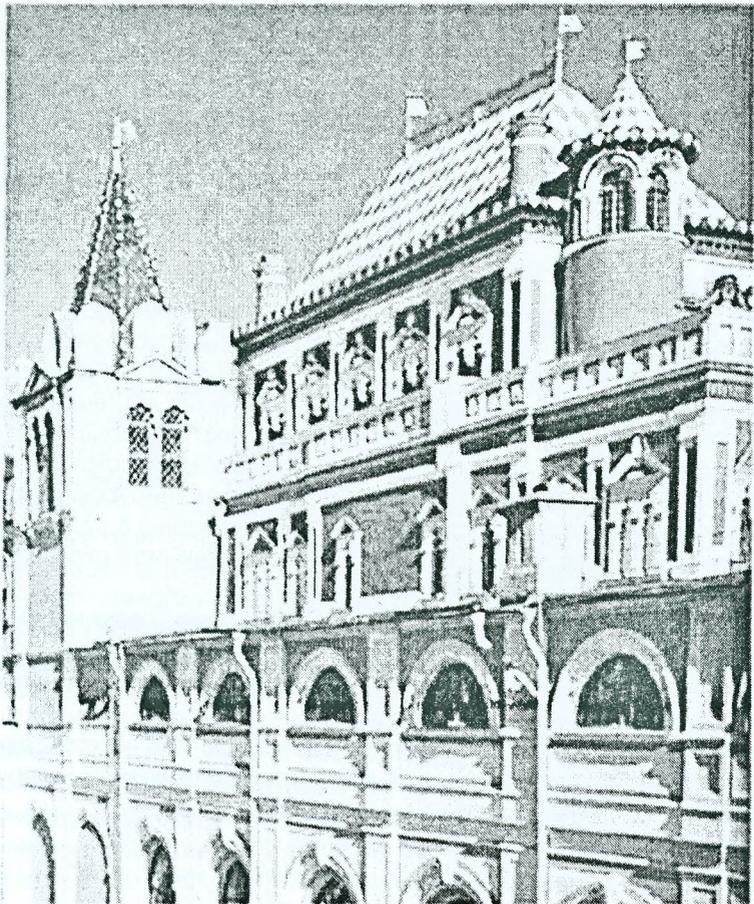
Монументальный и торжественный стиль московского зодчества XV-XVI вв., сложившийся в пору возвышения и укрепления Москвы, в XVII в. сменился новыми формами. Московские памятники создаются на основе бесстолпного объема, перекрытого сомкнутым сводом, увенчаны ложным пятиглавием, декоративными ярусами кокошников. В XVII в. патриархом Никоном были введены запрет на шатровые церкви и предписание завершать храмы только пятиглавием. Этим во многом объясняется появление декоративных глав на церквях XVII в. Однако форма шатра продолжала использоваться зодчими для завершения колоколен, крылец, приделов, часовен, поскольку это не было оговорено в запретах и предписаниях.

Церкви стали строить теперь «палатным образом». Они обстраиваются приделами, трапезными, папертями, богато украшенными крыльцами, галереями, характерными для гражданских зданий. Живописному силуэту церкви, поставленной на высокий подклет, соответствовал и асимметричный план.

В это время появилось больше гражданских зданий: жилых каменных палат, монастырских общежитий, трапезных.

Богатые горожане строят себе каменные жилые дома с несложной планировкой, чаще всего двухэтажные: на первом этаже располагались хозяйственные помещения, склады, на втором – палаты, к которым вела парадная лестница с представительным крыльцом. В чердаках, под высокими кровлями также устраивались жилые помещения. В плане дом имел типичную схему русской деревянной избы с клетями по обе стороны сеней. Впоследствии с необходимостью увеличения количества комнат план приобретает форму, близкую к квадрату, а сени превращаются в длинный коридор. С одной стороны коридора располагались две большие парадные палаты, а с другой – жилые комнаты поменьше.

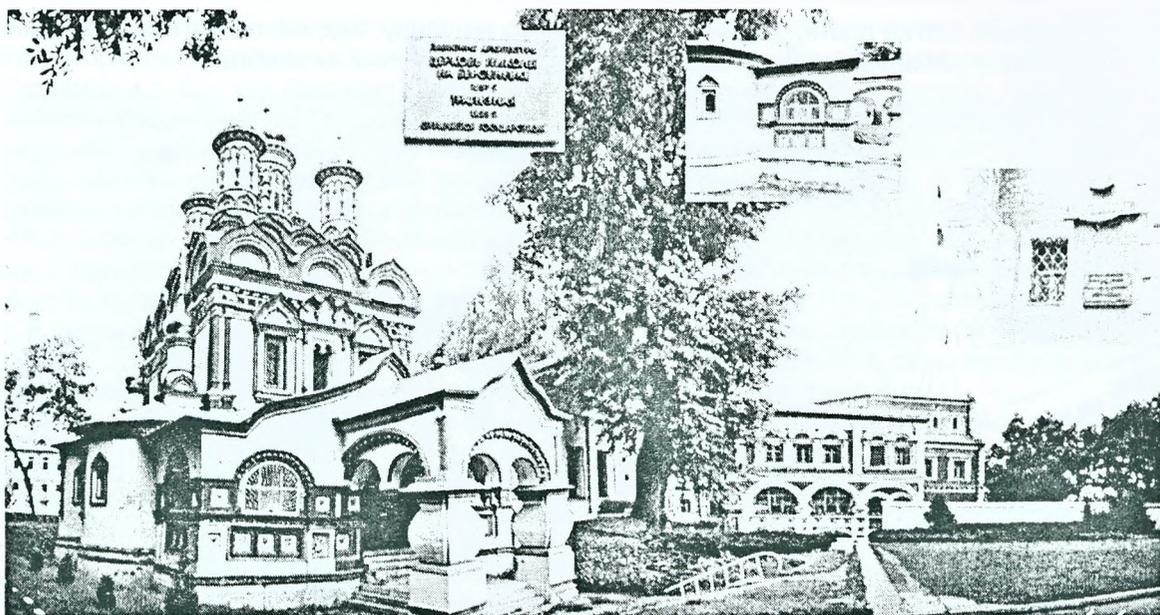
Направление, в котором развивается структура жилища, выявляется на примере **Теремного дворца** (1635-1636, Б. Огурцов и др.) в Московском Кремле, предназначенного для царской семьи. Это трехэтажный каменный дворец, возведенный на высоких белокаменных подклетах XVI века, с четкими горизонтальными поэтажными членениями фасадов, фресковой росписью интерьеров. Ступенчато-ярусное построение объемов, пространственное обособление отдельных частей, живописность крылец и си-



луэта с высокой золоченой крышей терема сохраняли принципы деревянных хоромных построек. Помещения Теремного дворца расположены анфиладой.

Чрезвычайно показателен для иллюстрации освоения русскими зодчими западноевропейских архитектурных приемов главный фасад Теремного дворца. Его плоскость равномерно расчленена лопатками и завершена карнизом с изразцовым фризом. Лопатки 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. Существование 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 горизонталы карнизов оживлялись сверкающими на солнце лазурными изразцами.

К середине XVII в. каменные жилые строения в Москве были уже не редкостью; складываются интересные ансамбли городских усадеб. Кроме жилого дома с планировкой, определявшейся, как правило, центральным размещением сеней, в композицию входила и домовая церковь. Архитектурные детали и их масштаб в трехэтажных палатах **Аверкия Кириллова и церкви Николая в Берсеневе** (1656-1657) тождественны, что способствует единству всего комплекса; причем стиливая и пропорциональная согласованность достигается во многом благодаря переносу элементов гражданско-го зодчества в культовое, а не путем подчинения палат храму.



Начиная со второй половины XVII в. в культовом и гражданском строительстве отмечается особое стремление к декоративности и нарядности. Архитектурные членения фасадов свободно размещаются на плоскости, не отвечая конструктивной структуре здания. Единое внутреннее пространство расчленено снаружи горизонтальными и вертикальными членениями, создающими впечатление мелкорасчлененной внутри структуры.

Еще более декоративно завершение храмов, отделенное от основного объема широким богато украшенным карнизом. Боковые барабаны не имеют световых проемов и выполняют чисто символическую роль. Многообразие форм, ложные барабаны, декоративные кокошники, завершенные группой куполов, фальшивые шатры, стройные колокольни, декоративная насыщенность, сочетание белокаменных деталей с красной кирпичной стеной – характерные черты архитектуры Московского государства в 50-70-х годах XVII в. Она носит название «узорочной», не отражает сущности конструкций, живописна, дробна, с несимметричной группировкой масс, с широким применением полихромии на фасадах: раскраска деталей, вставки и полосы из цветных поливных изразцов. Появляются новые архитектурные детали: замысловатые наличники, богатые порталы, декоративные капители – «гирьки».

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.

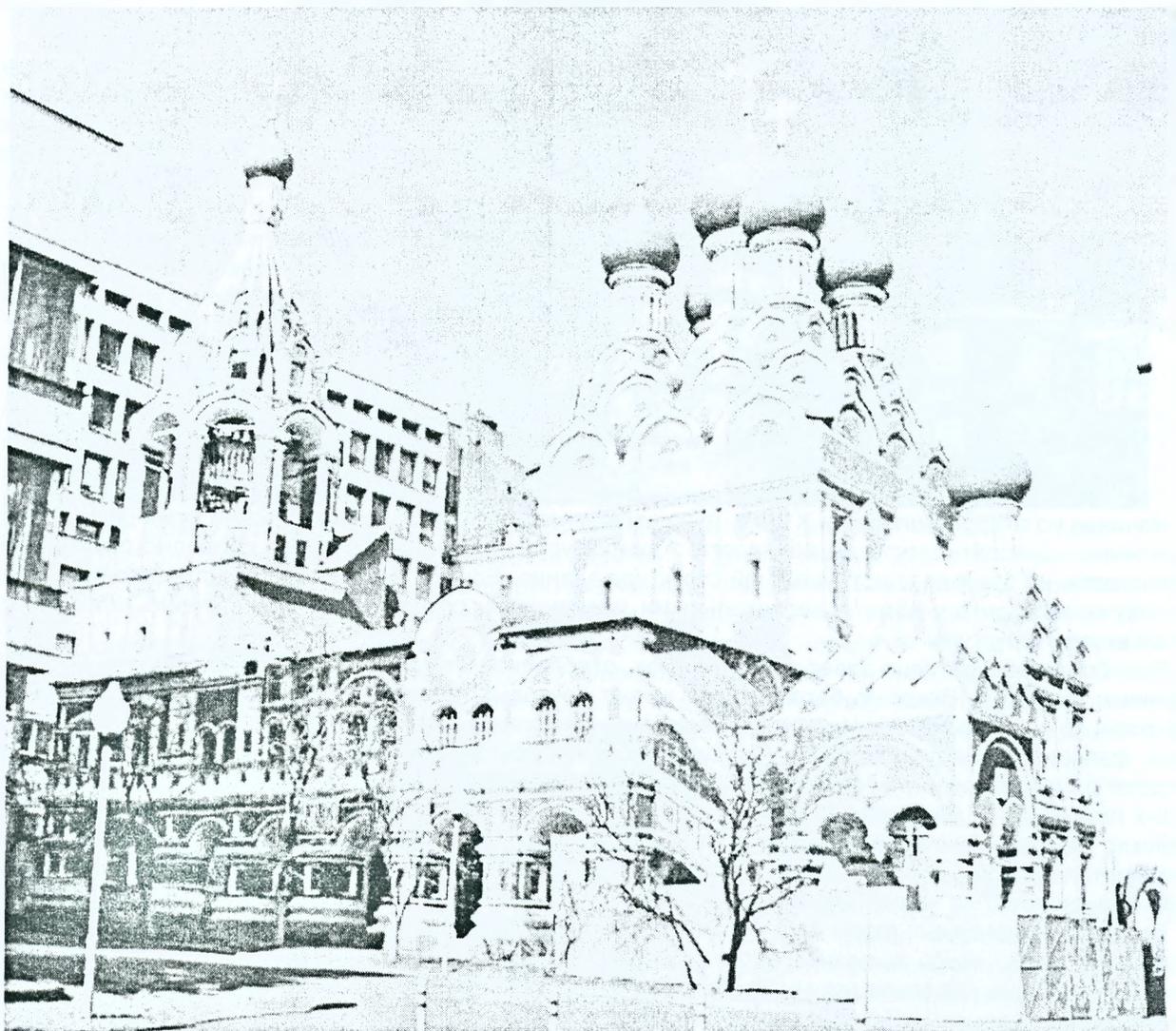
В 50-70-е годы XVIII в. было построено много красивых кирпичных храмов в живописном нарядном стиле. Среди них *церковь Троицы в Никитниках в Москве* (1631 - 1653), *Троицкая церковь в Останкине* (1678), *церковь Николы в Берсеневе* (1657), *церковь Рождества Богородицы в Путинках в Москве* (1649-1652), которую украсили три как бы игрушечных шатра. Они во многом определили архитектурный стиль середины XVIII в., получивший широкое распространение и в провинции. Московские постройки, как и ярославские – *церковь Ильи Пророка* (1647-1650); *церковь Иоанна Златоуста* (1649-1654), *церковь Иоанна Предтечи в Толчке* (1671-1687) – и суздальские, свидетельствуют о высокой художественной культуре русских зодчих того времени. Удивительной теплотой и человечностью веет от наивных композиций многочисленных культовых ансамблей в русских провинциях.

К особенностям ярославской школы 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 *Храме Иоанна Предтечи в Толчке*.

В этом сооружении зодчие объединяют приделы с основным объемом и крыльца с галереей общими по высоте карнизами, добиваясь тем самым целостности и грандиозности. Особенно поражает восточный фасад, в котором слились в единую монументальную плоскость приделы и храм. Над полосой крупных полукружий апсид возвышается стена, словно вышитая фигурным кирпичом. На этом величественном пьедестале выстроились в ряд пятнадцать куполов. Ритмичность горизонтальных объемов плоскостей придает этому уникальному произведению особую устойчивость и величественность, несмотря на обилие декоративных форм.

Характерным памятником этого времени является *церковь Троицы в Никитниках*, в которой изощренные архитектурные формы, их дробность и ювелирность резных деталей отражают общие стилевые закономерности. Симметричный объем главного храма Троицы обстроен, подобно хорам, дополнительными помещениями. По бокам основного алтаря размещены апсиды приделов. На углу, на стыке западной и северной галерей, поставлена колокольня. Под ней расположился третий придел. За-

вершает композицию шатер лестницы, выдвинутый прямо на улицу. Зодчий талантливо объединил различные по формам и размерам объемы в целостный уравновешенный ансамбль.



Церковь Троицы в Никитниках

Нерасчлененный белокаменный цоколь и достаточно монументальный подклет с однотипными наличниками и широкими лопатками южного фасада церкви Троицы служат основанием для верхних частей сооружения. 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.

В конце XVII в. развивается строительство сомкнутых сводов большого пролета, обеспечивающих создание обширных внутренних пространств в храмах и палатах каменных гражданских зданий. В это время особое развитие получает в Москве строительство многоярусных церквей из кирпича с широким применением металлических связей, позволивших осуществлять смелые конструкции. Четкие членения делят здание на ярусы: четверик, два восьмерика, барабан и глава; в верхнем восьмерике расположена звонница - так называемая церковь «под колоколами». На более совершенной технической основе русские зодчие возрождают давнюю идею совмещения колокольни с храмом в единую композицию.

Строгая симметрия планов с ярко выраженной центричностью, единство объемов, овальные и восьмиугольные окна - характерные черты этого времени. Широкие связи с Западом способствуют проникновению в русскую архитектуру классических западных ордеров, элементов барокко, переработанных в русском художественном вкусе; четкий метрический строй ордерных форм объединяет в единое художественное целое все разнообразие богатой пластической и цветовой отделки. Ярусные храмы ставятся на высокий подклет с гульбищем. Каждый ярус имеет свой ордер, причем углы здания закреплены колонками классического типа.

Развивая мотивы, созданные в декоративном убранстве, отражавшие живописность природы, московские зодчие придали убранству церквей исключительно выразительные формы. Архитектура церквей отличается сложным декоративным убором с характерным сочетанием красного кирпича и хорошо

прорисованных белокаменных скульптурных деталей, украшений, отставленных от стены: резных наличников, узорчатых порталов, колонок со сложными фронтонами над оконными и дверными обрамлениями проемов и т. п. – так называемого московского (или нарышкинского) барокко. Возникновению такого названия способствовал декоративный характер архитектурно-скульптурного убранства, широко использующего ордерные детали. Этот стиль возник как реакция на перегрузку декором «узорочья». Он оказал влияние и на архитектуру других русских городов.

Примером яркого проявления московского барокко и церкви-колокольни служит **храм Покрова** (1693-1694) в Филях в подмосковной усадьбе бояр Нарышкиных, обладающий гармоничной, полной динамизма и торжественности композицией ярусного объема и исключительной нарядностью благодаря сочетанию белого, красного и золотого цветов. Церковь представляет пирамидальную центричную композицию, каждый ярус которой украшен великолепным белокаменным парапетом и напоминает корону. Безукоризненно найденные пропорциональные отношения частей здания в сочетании с точно прорисованными деталями придают ему мягкость, ажурный, утонченно-элегантный вид.

Основной кубический объем этой церкви, квадратный в плане, с примыкающими к нему четырьмя более низкими полукруглыми пристройками, одна из которых, восточная, является алтарной апсидой. Образованная четырехлепестковая форма придала особую жесткость нижней части храма. На четверике устроен световой восьмерик, перекрытый восьмилотковым сомкнутым сводом, а уже на нем установлена колокольня (восьмерик), увенчанная главой на восьмигранном барабане. Четыре меньших главы завершили полукруглые объемы. Грани восьмериков и стыки апсид закреплены белокаменными колонками, которые подчеркивают объемно-пространственную структуру здания и воспринимаются на фоне кирпичной стены как своеобразный каркас.

Подклет под церковью повторяет тот же план, но площадь его больше, образуется узкая открытая обходная галерея. Галерея-гульбище на мощных арках с симметрично раскинувшимися крыльцами словно связывает храм с землей. Необычайно устойчивое основание сочетается с динамичным развитием постройки по вертикали, создавая впечатление естественно растущего ввысь архитектурного организма.

Ярусные башнеобразные храмы не всегда завершались звонницей. Среди этих храмов особое место занимает изящная **церковь Знамения** в Дубровицах (1690-1704, И.П. Запрудный). Храм облицован белым камнем, а его башнеобразный восьмерик увенчивает вместо главы золоченая корона из кованого железа.

Мотивы московского барокко с большим тактом использованы в **Успенском соборе** в Рязани (1693-1699, Я. Бухвостов), строгом по пространственному решению и изящном в деталях. В основе этого величественного сооружения лежит схема пятиглавого городского собора. Для придания ему большей высоты и представительности зодчий ставит его на подклет с открытым гульбищем и устраивает одну парадную лестницу.

Стремление к регулярности заметно и в равномерном членении наружных стен, и в симметрии композиции, и в одинаковых размерах оконных проемов. Но самым замечательным является утонченный пластический декор рязанского собора. Тонкие спаренные колонки делят плоскости фасадов на равные части и задают тон белокаменному узорочью. 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. Несмотря на грузность основного объема, зодчий придал ему вертикальную устремленность.

Церковь в Филях и рязанский собор завершают стилевые поиски в древнерусском зодчестве.

Вертикальная ярусная композиция отразилась как в культовых сооружениях, так и на гражданских зданиях. Блестящим примером мастерства русских зодчих конца XVII в. является **колокольня Новодевичьего монастыря** в Москве. Стройный многоярусный столп монастырской звонницы очень гармоничен. Уменьшение восьмериков ввысь, чередование глухих объемов со сквозными, подчеркнутая устойчивость основания придают колокольню тектоническую выразительность и композиционную завершенность. Семидесятидвухметровая динамичная вертикаль объединила в одно целое все монастырские постройки.

В XVII в. создаются (или перестраиваются) ансамбли укрепленных монастырей и городских кремлей (Новодевичий и Донской монастыри в Москве, Троице-Сергиева лавра, Новоспасский и Иосифо-Волоколамский монастыри в Подмосковье и др.), которые являются выдающимися образцами русского архитектурного ансамбля. На их территории воздвигаются высокие колокольни, организующие застройку, придающие законченность ансамблям. Были надстроены кремлевские каменные шатровые башни Москвы.

В 1625 году был надстроен также каменный шатер над **Флоровской** (ныне Спасской башней Б.Огурцов), более торжественно оформивший въезд в Московский Кремль. Его главная башня Флоровская названа была по церкви Фрола и Лавра, расположенной неподалеку на территории Кремля. Свое нынешнее название Спасская башня получила в 1658 г., когда над ее воротами была повешена икона Спаса.

В Ростове Великом в конце XVII в. центром города становится ансамбль **Митрополичьего дома** (1670-1683). Архитектура ансамбля проста и монументальна. Его строения, примыкающие к высоким крепостным стенам с башнями на углах, связаны открытым галерейным обходом по верху ограды. Особенно величественны высоко вознесшие свое ложное, но «освященное» пятиглавие надвратные храмы с архаичным мотивом аркатурного фриза. Плоскости стен над торжественными въездами в Митропо-

личий двор покрыты ковром кирпичного узорочья, боевые окошки башен украшены хоромными наличниками и, что самое главное, центром композиции всего ансамбля является не собор, а площадь, окруженная палатами ростовского владыки.

К этому времени относится создание новых архитектурных образов- гражданских общественных зданий: *Сухарева башня*, *Монетный двор*, *Земский приказ*. Их архитектурные формы типичны для конца XVII в. и имеют много общего. Ордер становится основным организующим композицию элементом; белокаменные наличники, фризy с цветными изразцами объединяют изоциренность древнерусского узорочья с деталями западноевропейской архитектуры; живописность форм и силуэта сочетается с принципами регулярности.

Сухарева башня (1692-1701, М. И. Чоглоков) в Москве здание с торжественным входом и высокой ярусной башней над основным объемом. Восьмигранная башня увенчана шатром с часами и государственным гербом. Гражданские функции здания были закреплены размещением в нем Школы математических и навигацких наук; в верхнем ярусе башни была оборудована первая в России астрономическая обсерватория.

Однако архитектура Сухаревой башни сохраняла много черт древнерусского зодчества. Палаты стояли на подклетном этаже, и их окружало гульбище, на которое вело парадное открытое крыльцо. Сени выполняли функции «распределительного узла», по сторонам которого располагались палаты.

Динамичная композиция с характерным ярусным построением сочеталась с метрическим строем белокаменных колонок с коринфскими капителями и четкими линиями оригинально трактованных антаблементов. Живописное богатство пластических форм, присущее древнерусскому зодчеству, сдержанное ордерной структурой, придавало художественную неповторимость этому уникальному произведению. Архитектурный образ Сухаревой башни, имеющий параллели с ратушами Северной Европы, получил дальнейшее развитие в общественных сооружениях Петербурга.

На рубеже XVIII в. зарождается новый тип жилого дома. Сени занимают центральное место, их можно уже назвать передней или вестибюлем. Они являются связующим звеном, вокруг которого группируются остальные помещения. Дальнейшее развитие этого жилого здания с парадной внутренней лестницей и вестибюлем относится к петровскому периоду.

В это время получает распространение однoпалатный каменный дом. Простейшая жилая ячейка древней Руси – изба с сенями начинает выполняться в камне. 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», в котором предусматривалась отдельная женская половина с особыми покоями для жены и детей. В *доме Трубинских* (конец XVII в.) в Пскове объединены уже под углом в одно целое две трехмастные ячейки с сенями посередине. В парадные сени ведет широкая встроенная в объем здания лестница.

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.

Особую группу составляют палаты, строившиеся сторонниками западноевропейских 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* (около 1689). 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. Элементы ордерной системы, большая регулярность, устройство анфилады приемных палат являются приметамы перехода к возведению дворцовых построек на Руси.

Тенденция к ордерным закономерностям, метрической организации пространственной структуры здания и симметричному построению его композиции наблюдается и в других постройках дворцового типа (*царский дворец в с. Воробьево* (1685), *Царские Чертоги* в Троице – Сергиевом монастыре (конец XVII в.), *Лефортовский дворец* (1697-1699) в Москве, *Трапезная* (1685-1692) Троице-Сергиева монастыря).

В *Лефортовском дворце* (Д.В. Аксамитов) палаты располагались по старинке на подклете и стояли как бы из отдельных «хоромин», связанных сенями и завершавшихся каждая своей кровлей; в здании имелись гульбища, а на чердаки вели внутростенные лестницы. Но, несмотря на это, план палат отличается принципиально новыми чертами. 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 кв. м был функциональным и композиционным центром всего сооружения; он главенствовал как в плановой, так и в объемной композиции здания.

План *Трапезной Троице-Сергиева* монастыря характерен для трапезных второй половины XVII в. Помещение Трапезной связано с церковью Сергия, которая замыкает ее восточный торец. Пространство основных помещений (сени, зал, церковь) развивается по одной оси, образуя анфиладу. Трапезная, как и раньше, расположена на хозяйственных подклетах, но уже окружена гульбищем, на которое ведут одна или две парадные лестницы.

В огромном столовом зале (более 500 кв. м) не было внутренних столбов. Успехи строительной техники позволили перекрыть пролет в 15 м без промежуточных опор. Распор свода погашается мощными стенами и системой металлических затяжек.

Особенно поражает богатство и декоративность отделки **Трапезной Троице Сергиева монастыря**. Торжественный фронт коринфских колонн, обвитых красочными виноградными лозами, с роскошными резными порталами, приподнятых над землей и завершенных полосой декоративных (диаметром 3 м) раковин, тонкий узор резных колонок наличников, яркая окраска стен – характерные черты культового зодчества.

Не уступает дворцовым постройкам по богатству внешней отделки **резиденция митрополитов Крутицких** в Москве. Здесь использована схема боярских хором. Каменные двухэтажные палаты соединялись переходами с домовою церковью и летними покоями. Рядом с палатами был устроен парадный въезд с надвратным, так называемым **Крутицким теремом** (1693-1694, О. Старцев), который стал композиционным центром ансамбля. В его убранстве применены резьба по камню и многоцветные керамические изразцы. Колонны, напоминающие коринфские, обвиты виноградными лозами, растительный орнамент покрывает классические обломы и привычные полочки, карнизы и кронштейны.

Семнадцатым веком завершается 700-летний период каменного древнерусского зодчества. Унификация архитектурно - строительных деталей, соблюдение одинаковых размеров балок, переплетов, декоративных резных деталей 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 в. 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 в., время, подготовившее почву для нового художественного мировоззрения, способствовавшего творческому восприятию ордерной тектонической системы.

РУССКАЯ АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ПЕТРА I

С начала XVIII в. открывается новая эпоха в истории России и ее культуры. Реформы Петра I, преобразование Московского государства в могущественную Российскую империю (1721) дали сильнейший толчок гражданскому строительству. В архитектуре эпохи Петра I в первой трети XVIII в. утверждаются идеи национального могущества России. Петровский период был переломным этапом в русской архитектуре. Ведущими типами сооружений в архитектуре этого времени становятся общественные и правительственные здания, промышленные и торговые сооружения, а также городские и загородные дворцово-парковые ансамбли. Появляются новые типы зданий: верфи, заводы, арсеналы (военные), госпитали, театры, музеи, библиотеки и т.п. Расширяется производство строительных и отделочных материалов, широко применяются штукатурные работы. Организуется архитектурный надзор над строительством. Улицы застраиваются «в линию», устанавливаются противопожарные требования к конструкциям.

Для осуществления этих грандиозных задач Петр I пригласил из Западной Европы лучших архитекторов, с целью проектировать и руководить строительством городов. Одновременно восемь одарённых юношей были посланы изучать архитектуру Италии и Голландии (И. Коробов, П. Еропкин и др.), которая привлекла внимание Петра I сходными с Петербургом природно-климатическими условиями, а также простотой архитектуры и целесообразностью приёмов строительства, имевшего специфические особенности, связанные с необходимостью ведения гидротехнических работ. Под руководством М.Г. Земцова была начата подготовка отечественных архитектурных кадров.

Эту эпоху иногда называют **петровским барокко** или русским барокко, однако русские, итальянские, французские, голландские зодчие этого времени обращались и к наследию Ренессанса, и к барокко, и к французскому классицизму. В русскую архитектуру переносятся планировочные и композиционные принципы архитектуры Западной Европы, ордерные системы, которые в сочетании с русской архитектурой XVII в. создали своеобразное направление в зодчестве петровской эпохи. Отличительными чертами его являются своеобразная выразительность, рациональность и сдержанность в применении декоративных средств, что определило относительную простоту большинства построек петровского Петербурга. Для зданий петровской эпохи характерны рустовка углов, рустованные пилястры, лопатки, филенки, обрамление окон наличников в духе французского классицизма, детали ордерных систем; ярче становится окраска фасадов (стены - красные, светло-коричневые или зелёные, а лопатки, пилястры, наличники, русты на углах – белые).

Громадное значение для становления и развития русской архитектуры XVIII в. имело основание Петербурга (1703) – русского города нового типа, сочетавшего принципы регулярной планировки с живым чувством природы и со свойственными русскому зодчеству свободой и мощью громадных пространственных композиций. Строительство Петербурга, ставшего с 1712 г. новой столицей России, было вызвано объективной необходимостью укрепить северные границы государства и выйти на важнейшие морские торговые пути Европы. По Неве проходил средневековый великий водный путь «из варяг в греки», связывающий Балтику и северные районы Руси с ее центральной частью и югом. В 1703 г. на небольшом Заячьем острове в устье Невы по чертежу Петра I и военного инженера Ж. Ламберта была заложена Петропавловская крепость, положившая начало новой столицы с судостроительной верфью-крепостью (1704) - Адмиралтейством. На болотистых берегах сооружаются склады, учреждения, казармы. Петр I зачастую сам указывал, где, что и как строить, становясь как бы сам зодчим. Известны эскизные наброски планов зданий и даже ансамблей, выполненные собственноручно царем.

Автором первого проекта застройки Петербурга на Васильевском острове был Леблон (1717), не учитывавший развития левобережной части города. Поэтому получил осуществление проект (1736) русских архитекторов П.М.Еропкина (1698-1740), И. К. Коробова (1700-1747) и И. Г. Земцова (1688-1743), которые играли ведущую роль в планировке Петербурга в 30-40-х годов XVIII в.

В отличие от генплана Леблона, в этом проекте гораздо полнее использовались более благоприятные условия для застройки левого берега Невы. Существовавшая дорога от Адмиралтейства (1727-1738, И. К. Коробов) к Александро-Невской лавре была дополнена ещё двумя лучами. Лучи трёх магистралей сходились к Адмиралтейству. Высокая (72 м) со ступенчатым силуэтом надвратная башня с позолоченным шпилем стала главным ориентиром трех проспектов. Перпендикулярно к ним были проложены кольцевые дороги, направленные вдоль криволинейных рукавов Невы, Мойки и Фонтанки, что привело к образованию лучеобразной системы планировки города.

В отличие от плана Версаля, где крайние короткие лучи, направленные к зданию дворца, не имеют поперечных связей, лучи Петербурга получили большую протяжённость и соединены между собой системой перпендикулярных улиц. Вся трёхрадиальная лучевая система Петербурга охватила значительную часть плана города, став основой его композиций. Уже в середине XVIII в. Петербург превосходил все другие города Европы архитектурной организованностью своей центральной части.

В создании архитектурного облика Петербурга начала XVIII в. значительная роль принадлежит выдающемуся итальянскому архитектору (уроженцу Швейцарии) Д. Трезини (1670-1734). Им были разработаны (1714) типовые проекты жилых домов: одноэтажные небольшие для беднейшего населения, побольше – для знатных. Проект двухэтажного дома для «именитых» принадлежал архитектору Ж. Б.

Леблону (1679-1719). Фасады домов, выстроенных в линию, образовывали контуры улиц. Жилищное строительство велось быстрыми темпами: при острой нехватке камня дома возводились деревянными в виде крестьянских изб или городских хором, но фасады отделывались штукатуркой, имитирующей каменную кладку. В 1710-х годах стали строить только кирпичные дома.

При всей простоте типовых проектов жилых домов все они отличаются регулярным характером фасадов с ритмично размещенными проемами, обрамленными наличниками сдержанных очертаний, и с



Петропавловский собор

фигурными воротами сбоку. Типичным приемом в архитектуре зданий петровского Петербурга являлось «закрепление» углов декоративной рустовкой и окраска оштукатуренных фасадов в два цвета.

Строительство новой столицы началось с каменного *Летнего дворца Петра I* (1710-1714, Д. Трезини). В Петропавловской крепости был возведен необыкновенно эффектный *Петропавловский собор* (1712-1733, Д. Трезини), с ярусной колокольней, увенчанной высоким золоченым шпилем (48,5 м) и флюгером в виде ангела (высотой 122,5 м), которая стала организующей композиционной вертикалью городской застройки Петербурга.

Петропавловский собор ознаменовал полное отступление от композиционной традиционности русского храмостроения. Этот собор был для Руси явлением новаторским. По своему виду и плану он не похож на православные четырехстопные, 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 зальным, в отличие от базиликальных храмов, у которых при том же плане средний пролет обязательно выше и часто шире боковых.

Плановая и силуэтная композиция собора исходили из структуры прибалтийских лютеранских храмов зального типа с башней-колокольней, завершенной шпилем. Шпилевидное завершение церковных колоколен для петровского Петербурга было типичным явлением, определявшим силуэтный характер застройки города в первой трети XVIII в.

Внешний архитектурный облик Петропавловского собора формируют ритмично расположенные пилястры большого ордера. На колокольне их характер меняется в соответствии с уровнем яруса. Волюты в виде контрфорсов на двух ярусах колокольни, возвышающейся на западном фасаде, создают гармоничный силуэт сооружения. Световой барабан с куполом на основном объеме здания сдвинут к востоку, чтобы в подкупольном пространстве могла поместиться верхняя часть великолепного иконостаса. Деревянный резной позолоченный иконостас в стиле барокко является лучшим образцом этого жанра русского искусства.

Восточный вход в Петропавловскую крепость и ныне оформляют *Петровские ворота* (1717-1718, Д. Трезини) в виде триумфального сооружения. На высоком аттике размещен деревянный прямоугольный горельеф, в аллегорической форме возмечивающий деяния Петра I, а над сводчатым проездом укреплено свинцовое изображение двуглавого орла - символа Российской империи.

Принцип типового решения был заложен в основу архитектуры *здания Двенадцати коллегий* (1721-1742, Д. Трезини); одинаковые трёхэтажные сблокированные корпуса коллегий с отдельными

крышами и портиками, увенчанными фигурными аттиками, протянулись вдоль Невы почти на 400 м. Это сооружение 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.

Число корпусов 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 эпохи Петра I здание окрашено в два цвета: кирпично-красным - стены, белым - детали. С 1835 г. здание Двенадцати коллегий полностью перешло в распоряжение Университета.

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. Загородные дворцы эпохи Петра I были ансамблями нового типа с симметричной планировкой зданий и парков. В *Петергофском дворце и парке* (1714-1725, Ж. Б. Леблон и Н. Микетти) композиция решена террасным спуском к морю с системой фонтанов и павильонов. Дворец был перестроен и расширен в середине XVIII в. выдающимся архитектором Ф. Растрелли.

В застройке Петербурга значительное место занимает импозантный *дворец А.Д. Меншикова* (1710-1720, М.Д. Фонтана и И.Г. Шедель (1680-1752 г.), ныне филиал государственного Эрмитажа). Трехъярусная ордерная система дворцовых фасадов с поярусными ритмичными рядами пилястр исходит из художественных принципов архитектуры итальянского Возрождения.

Одноэтажный небольшой *дворец «Монплежур»* (1714-1723, И.Ф. Браунштейн, Ж.Б. Леблон, Н. Микетти), состоящий из нескольких маленьких уютных помещений для Петра I и большого - во всю ширину здания - парадного зала раскрыт большими окнами к морю и саду; длинными светлыми коридорами он соединен с квадратными входными павильонами - люстагаузами.

Из иностранных архитекторов, работавших в петровском Петербурге, Н. Микетти (1675-1759) был наиболее ярким выразителем стиля барокко. Загородная резиденция Петра I - большой репрезентативный *дворец в Стрельне* (1720-1726) с парадными, богато декорированными фасадами иллюстрирует применявшиеся им художественные приемы барокко как во внешней архитектуре, так и в интерьере.

Особое место в архитектурной панораме берегов Невы занимает оригинальный силуэт *здания Кунсткамеры* (1718-1734, Г.И. Матарнови, Н.Ф. Гербель, Г. Киавери, ныне музей) - первого в России музея, библиотеки и обсерватории. Это уникальное здание и по архитектурному облику, и по функциональному назначению. Два крыла этого трёхэтажного здания на цокольном этаже объединяет четырехъярусная башня, нижний объем которой имеет в плане сложную конфигурацию, что делает стройным её 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.

В Москве и провинции с переносом столицы в Петербург сохраняет ведущее значение культовая архитектура, традиционные формы которой все же подвергаются заметному западноевропейскому влиянию. Отечественные зодчие искусно сочетали ордерную тектоническую систему, заимствованную из архитектуры западноевропейских стран, с русскими традиционными приемами. Примером такого сочетания может служить один из первых дворцов в Москве - *Лефортовский* (1697-1699, Д.В. Аксамитов, М.Д. Фонтана). Фасады дворца расчленены мерным ритмом пилястр большого коринфского ордера; по сторонам въездной арки их ритм меняется и они формируют инлястровый 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. Об исключительно декоративном истолковании классического ордера свидетельствует художественное решение главного въезда во двор *Арсенала* (1702-1736, М.И. Чоглоков) в Московском Кремле, которое представляет собой искусную трансформацию ордеров в сочетании с обилием декоративных рельефных деталей.

Из культовых сооружений выделяется замечательная по архитектуре и художественному значению *Меншикова башня - церковь Архангела Гавриила* (1701 - 1707, И.П. Зарудный 1670-1727) в глубоко национальной русской форме триумфального столпа. 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.

Это монументальное сооружение с ярко выраженными чертами барокко, широким использованием приемов и форм западноевропейской архитектуры: модифицированных ордеров, декоративных волют, изогнутых, криволинейных карнизов, скульптуры. Архитектор Зарудный проявил великолепное мастерство в использовании систем ордеров. Несущая часть объемов собственно церкви разработана с применением большого ордера, с которым сочетаются более элегантные композиции портиков у входов из двух легких колонн коринфского ордера, поддерживающих декоративно разработанный антаблемент с балюстрадой. Ордера в здании выражают тектонику композиции. Интерьер богато украшен кариатидами, амурами и пр. Всё убранство придает церкви светский характер, что отвечало духу петровских преобразований в культурной и идеологической жизни России.



Новое направление в культовом зодчестве Москвы начала XVIII в., ярко выраженное в архитектуре Меншиковой башни, заключающееся в гармоничном сочетании традиционной русской объемно - пространственной композиции с элементами нового стиля.

В первой трети XVIII в. продолжали развиваться города на Волге и в западной части страны, где, несмотря на запрет, строились даже жилые каменные дома.

После смерти Петра I широкая градостроительная деятельность прекратилась на десятилетия, в дворцовую архитектуру начали проникать декоративное начало, показной блеск.

Церковь Иоанна Воина

БАРОККО В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ XVIII В.

В середине XVIII в. Россия стала одной из самых развитых европейских стран. Это обуславливало повышение репрезентативности архитектуры и торжественно-декоративный облик дворцов и культовых сооружений - основных типов монументальных зданий в России середины XVIII в. Сдержанность архитектурных форм петровской эпохи сменилась в 40-50-е годы XVIII в. пышным, полным декоративного блеска стилем **русского барокко**, наиболее крупными представителями которого были архитекторы Ф.Б.Растрелли (1700-1771), Д.В.Ухтомский (1719-1774) и С.И.Чевакинский (1713-1770-е).

Несмотря на использование приемов и форм, вошедших в русскую архитектуру из общеевропейского стиля барокко, все сооружения барокко в России носят специфически национальный характер, что дает основание говорить об архитектуре русского барокко середины XVIII в. Нарядная полихромия фасадов, выразительная пластичность архитектурных образов и вместе с тем простота планировочной и объемно-пространственной композиции сооружения, свойственные лучшим произведениям московского барокко XVII в., нашли также воплощение в русской архитектуре середины XVIII в. В архитектурных произведениях этого времени декоративный убор не затмевает тектоническую основу зданий, что также характерно для московского барокко XVII в.

Именно в середине XVIII в. соборам и церквям повелением императрицы Елизаветы Петровны (1741-1761) было возвращено традиционное для русского культового зодчества пятиглавие, вновь ставшее господствующей особенностью русского храмостроения.

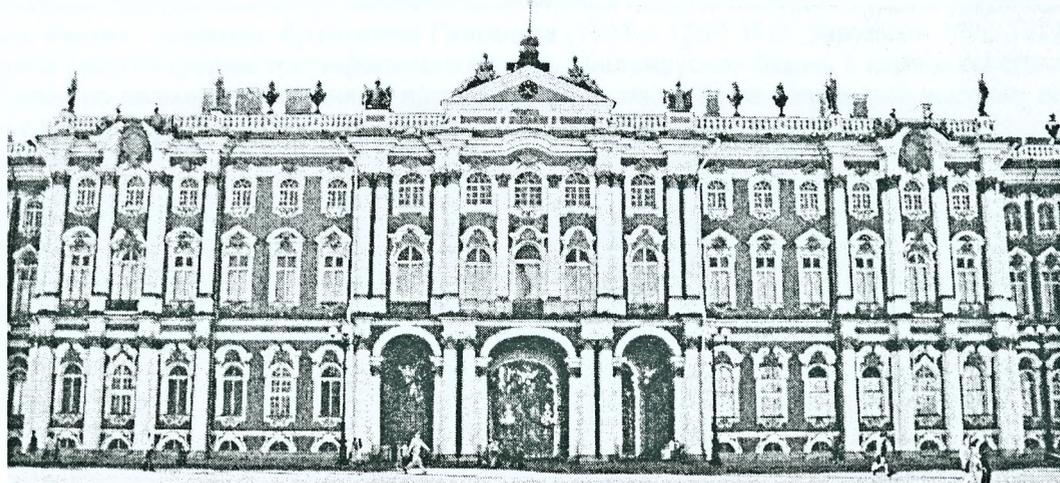
Характерные черты русского барокко: живописные композиции зданий; богатая пластика оформления фасадов в виде пристенных портиков, пучков колонн и пилястр большого ордера, обогащенного многообразными по очертаниям обрамлений окнами с живописными картушами и замковыми масками; контрастные сочетания белых деталей с интенсивно окрашенным фоном стен (синим, зеленым, темно-красным, желтым, лазурно-голубым); декоративная насыщенность интерьеров цветом, живописью, лепниной. Фронтоны в результате разрыва их криволинейных очертаний приобретали декоративно-пластический характер. Пропорциональный строй ордерных элементов был близок соотношениям, выработанным еще в античном Риме.

Характерной чертой русского барокко является также то, что группы зданий зачастую формируют замкнутый архитектурный ансамбль, раскрывающийся лишь при проникновении внутрь него («ансамбль в себе»). Эта особенность характерна стилю барокко вообще.

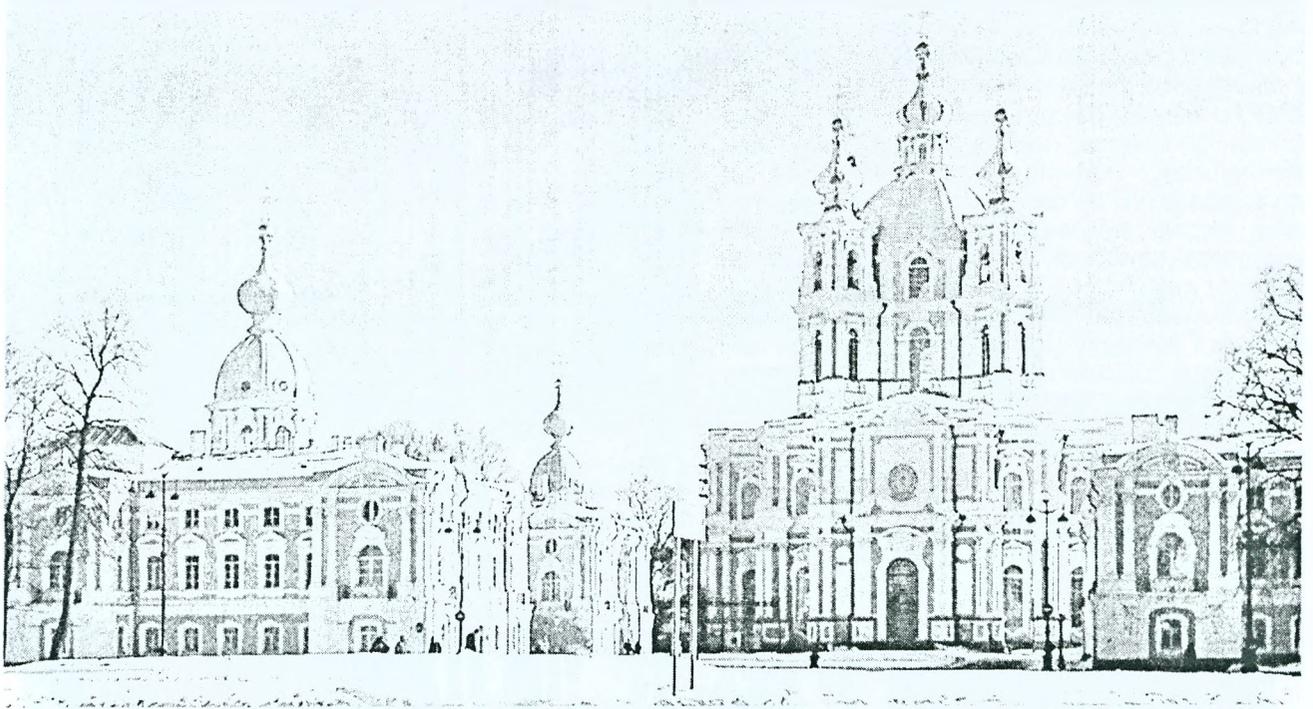
Дворцы, имеющие анфиладный принцип планировки, создавались в единстве с садами и парками, которым присуща регулярная планировочная система с прямолинейными аллеями, декоративными павильонами и фонтанами.

Стиль барокко наиболее ярко и полно выразил выдающийся архитектор Ф.Растрелли. Он придал цельность объему здания **Большого (Екатерининского) дворца** (1752-1757) в Царском Селе (ныне г. Пушкин) близ Петербурга, надстроив галереи и создав ось анфилады помещений дворца (разрушен в 1940-х годах, воссоздан в 1970-х годах). Четкий ритм вынесенных вперед белых колоннад, заложенный в трехсотметровом фасаде с голубыми стенами, получил богатую декоративную разработку как в цвете, так и в пластических приемах. Линейная композиция Царскосельского дворца с пятиглавой церковью на одном его конце является обрамлением замкнутого парадного двора. С другой стороны фасад служит фоном регулярного парка. Прекрасно решены интерьеры. Грандиозный Тронный зал является шедевром архитектуры XVIII в.

Ансамбль Зимнего дворца (1754-1762) в Петербурге является памятником архитектуры мирового значения. Он решён в виде замкнутого двора крестообразной формы. Все фасады поражают разнообразием и вместе с тем гармоничным единством. Путём различных сочетаний ризалитов и портиков достигается объёмность структуры трёхэтажного здания. Фасады по высоте на два яруса композитного ордера с колоннами, расположенными в сложном ритме, с акцентированием входов и углов. Разнообразное сочетание трехчетвертных колонн в портиках, оконных наличников, фронтонов, раскреповки карниза, балюстрады, множество статуй и ваз создают поразительную живописность, что подчеркнуто ярким цветом стен в контрасте с белыми деталями. Все это, несмотря на многообразие, не нарушает единства впечатления от всего здания.



Композиционное и декоративное мастерство Растрелли особенно ярко проявилось в его проекте ансамбля **Смоляного монастыря** (1748-1764) в Петербурге. Жилые корпуса монастыря окружали широкий, в форме греческого креста двор, с четырьмя симметрично расположенными однокупольными



башнеобразными угловыми церквями, в центре которого был поставлен величественный пятиглавый собор (высотой 85 м). **Смоляной собор** был построен, по требованию Елизаветы, по образцу Успенского собора в Московском Кремле. Он завершается большим куполом на широком барабане и четырьмя стройными, легкими, изящными, двухъярусными башнями, тесно примкнувшими к барабану центрального купола.

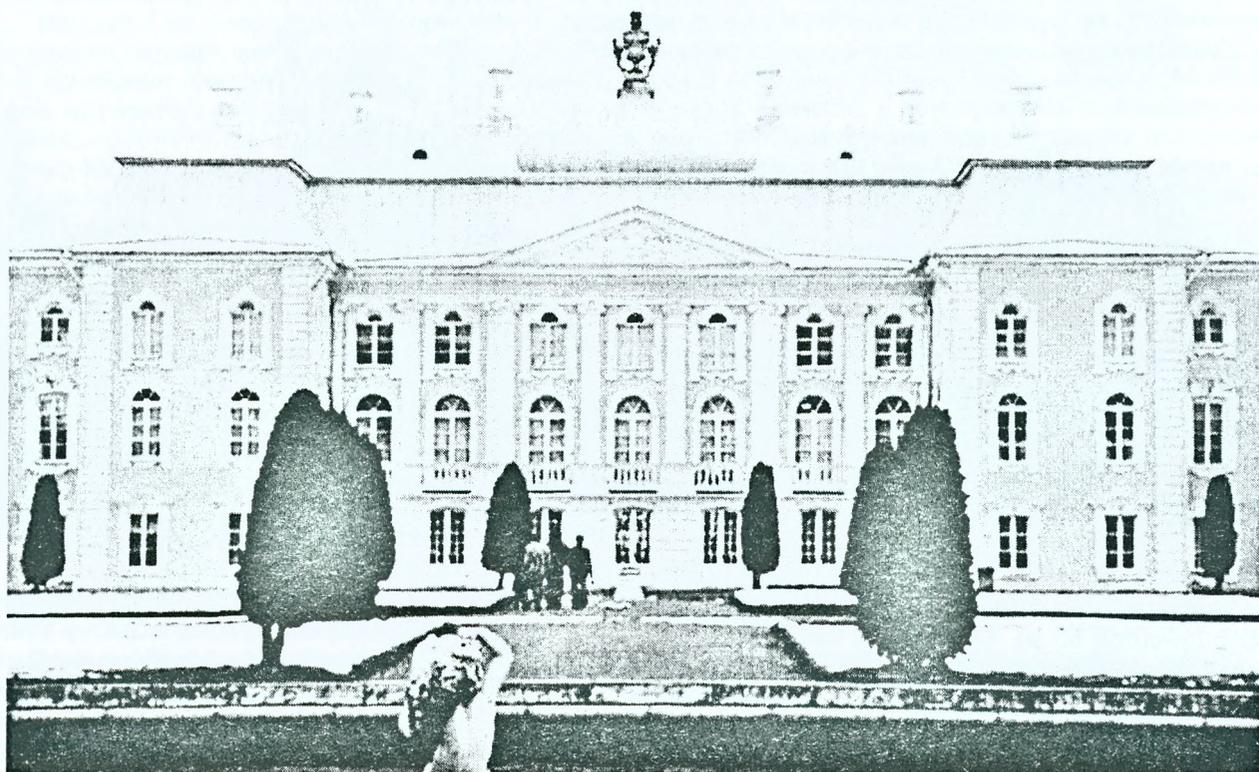
Необыкновенной компактностью, живописностью и пластичностью форм отличается архитектура каждого здания и интерьера в ансамбле Смоляного монастыря, особенно самого собора. Темно-синий фон стен, игра света и тени на сочно моделированных деталях фасада, усиление декоративной насыщенности к верхним частям здания создают динамичный, жизнерадостный образ, характерный для лучших произведений столичного барокко.

К лучшим работам Растрелли относится **дворец С.Г. Строганова** (1752-1754) на Невском проспекте. Это трёхэтажный дворец городского типа с замкнутой двором-садом. Фасады дворца отличаются изысканной композицией с выделением центров, по-разному решенными декоративными портиками и блестяще исполненными наличниками окон. Первый этаж с горизонтальной рустовкой 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.



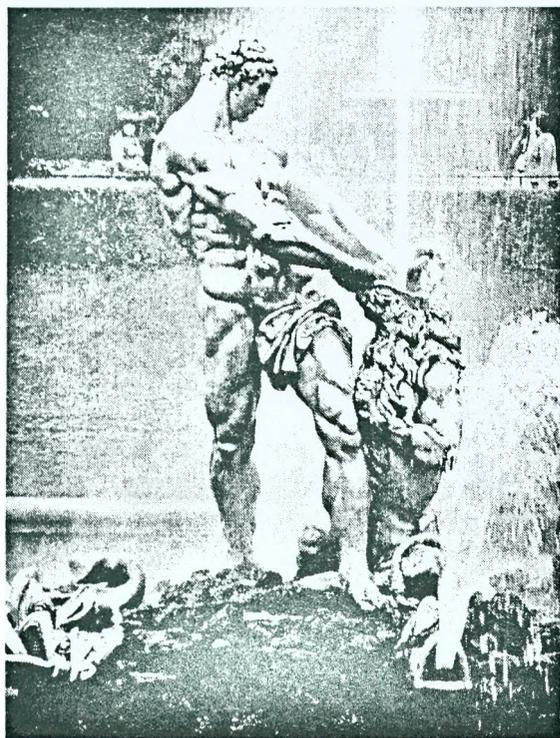
Дворец С.Г. Строганова на Невском проспекте

Во внешнем облике *Большого дворца* в Петергофе (Петродворце, 1745-1752, Ф.Б. Растрелли) ещё сохраняются черты архитектуры первой трети XVIII в., что выражается, в частности, в сдержанной декоративности фасадов. Большой дворец, его главный фасад служат фоном для великолепной фонтанной феерии - *Большого каскада* со знаменитым фонтаном «Самсон, раздирающий пасть льва».



Большой дворец в Петергофе

По первоначальному замыслу в центре Большого каскада должна была находиться фигура Геракла, побеждающего Лернейскую гидру, однако при строительстве Геракл был заменен на Самсона, разрывающего пасть льву. Считается, что фигура Самсона появилась в связи с Полтавской победой русских войск над шведами, одержанной в день Сампсония Странноприимца. Лев же связывается со Швецией, так как именно этот символ присутствует на гербе страны и до наших дней.



Фонтан «Самсон, раздирающий пасть льва»

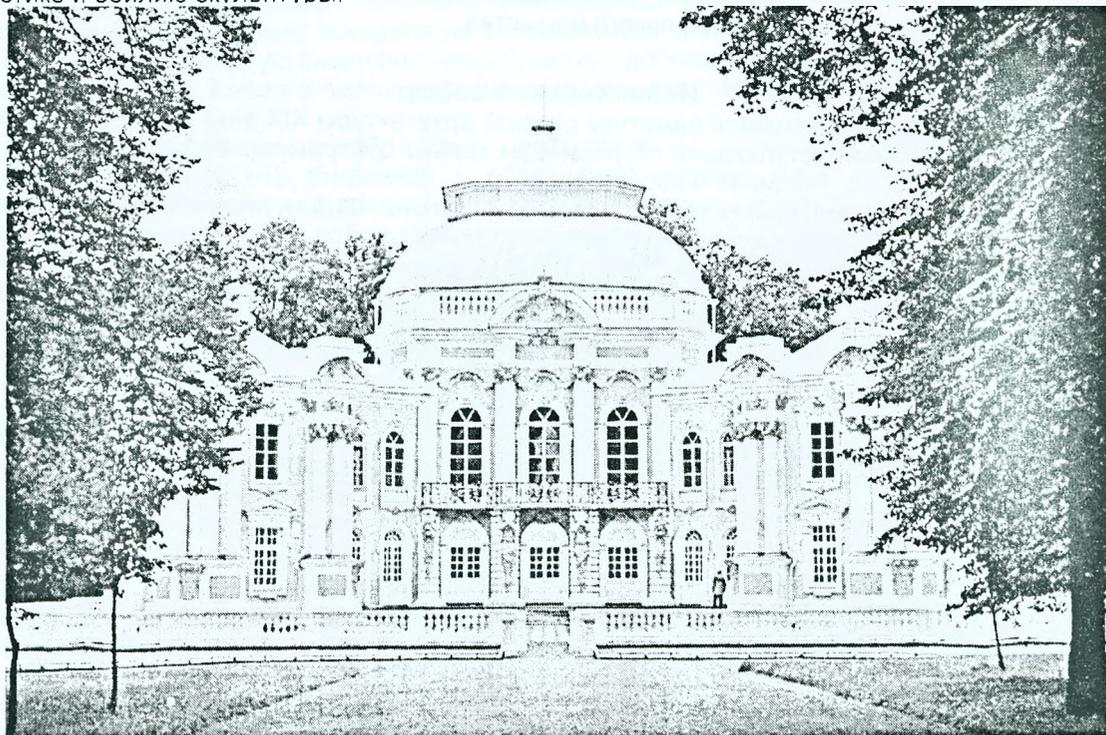
Фонтан-монумент был установлен в 1735 году.

По первоначальным замыслам, при создании Большого каскада в ковше перед ним фонтан не планировался и при жизни Петра I фонтана в ковше не было. Впервые фонтан «Самсон, раздирающий пасть льва» установили в ковше перед Большим каскадом Петергофа в 1735 году в честь 25-летия исторической победы русской армии над шведами при Полтаве (Полтавская битва), одержанной 27 июня 1709 года в день св. Сампсония Странноприимца. За всю историю существования Петергофа перед Большим каскадом было 3 фонтана «Самсон». Первый, установленный в 1735 году, был отлит из свинца скульптором Б.-К. Растрелли, постамент для скульптуры, вероятно, спроектировал архитектор М. Земцов, а гидротехническое оснащение создал мастер-гидравлик П. Суалем. Но к 1801 году скульптура обветшала и её заменили бронзовой группой, созданной по проектам русского мастера классицизма М. Козловского. В то же время А. Воронихиным был спроектирован новый постамент.

Наиболее замечательной работой Чевакинского является громадный двухэтажный **Никольский собор** (1753-1762) в Петербурге. Пристенные на высоких пьедесталах колонны большого коринфского ордера придают фасадам сильную пластичность, подчеркнутую раскреповками и разрывами антаблемента, в уровне которого вkomпонованы овальные, богато обрамлённые 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, завершённых восьмигранными же «куполами» (сомкнутыми сводами). Меньшие подкупольные барабаны на углах здания komponуются в единую систему с угловыми ризалитами посредством декоративных волютообразных контрфорсов.



Павильон «Эрмитаж» (середина XVIII в., М.Г. Земцов, Ф.Б. Растрелли, сохранился) в Екатерининском парке близ Петербурга (г. Пушкин) с четырьмя (по числу времён года) залами на втором этаже диагонально - крестообразной композиции празднично параден благодаря выразительной архитектурной пластике и обилию скульптуры.



Павильон «Эрмитаж», г. Пушкин

Архитектура Петербурга этого времени отличалась грандиозностью композиций, регулярностью парадной планировки, строгостью форм, развитием дворцово-парковых ансамблей. В Москве масштабы строительства были скромнее, архитектура - теплее и лиричней. Крупнейшим представителем московского барокко середины XVIII в. был архитектор Д.В. Ухтомский, главной заслугой которого является его педагогическая деятельность. В его архитектурной школе были воспитаны выдающиеся русские зодчие А.Ф. Кокорин и М.Ф. Казаков.

К лучшим работам Ухтомского относятся пятиярусная **колокольня в Троице-Сергиевой лавре** (1740-1770) под Москвой (г. Загорск) и **Триумфальная арка – Красные ворота** (1753-1757, не сохранилась) в Москве, с оригинальным завершением центральной части в виде торжественного балдахина.

Особую художественную ценность представляет **колокольня в Троице-Сергиевой лавре**, в которой многоярусная композиция прекрасно сочетается с богатством декоративного убранства, средствами для которого служили прекрасных пропорций коринфские колонны и вазы на аттиках. Нижний ярус с входом трактован как мощный цоколь, на котором как бы вырастает стройный силуэт из четырёх, убывающих по сечению и высоте ярусов «звона», составляющих необычайно стройную, слегка уступчатую композицию. Колокольня, окрашенная в два цвета, высотой 84 м является главной вертикальной доминантой монастырского ансамбля.

В Москве сохранилось немало замечательных памятников архитектуры середины XVIII в. Один из них - это **церковь Климента папы римского** (1754-1774, автор неизвестен). Пятикупольный храм, подобно Смольному собору в Петербурге, как бы сочетает средневековую храмовую композицию и ордерную систему декоративного убранства.

Другой памятник - это **дом Апраксиных** (1766-1769, автор неизвестен), в котором искусное декоративное использование большого ордера, обилие раскреповок антаблемента над пристенными колоннами и фронтонов придают дворцу исключительную нарядность, подчеркнутую традиционной для барокко двухцветной окраской.

С 1760-х годов в России намечается отход от барокко, особенно заметный в садово-парковых комплексах, где появляются строгие, классические формы.

Описание внешнего вида Исаакиевского собора

Говоря о декоративном оформлении Исаакиевского собора, нельзя не остановиться на вопросе взаимосвязи искусств, так как собор представляет собой высокий образец единства всех видов изобразительного искусства как монументального, так и декоративного, включенных Монферраном в архитектурное решение здания.

Характер декоративного решения собора определяют прежде всего скульптура и барельефы – один из самых распространенных видов изобразительного искусства первой трети XIX в., связанных с архитектурой. Монументально-декоративная живопись после скульптуры является вторым элементом художественного синтеза.

Единство архитектуры и живописи основывается на том, что архитектура имеет дело с реальным пространством, а живопись—с пространством как архитектурным, т. е. реальным, так и живописным, т. е. условным, изображенным на плоскости. Взаимодействие этих двух пространств составляет суть монументальной живописи как изобразительного искусства.

Исаакиевский собор

Исаакиевский собор - выдающийся памятник русской архитектуры XIX века и одно из величайших в мире купольных сооружений, уступающее по размерам только соборам св. Петра в Риме, св. Павла в Лондоне и Санта Мариа дель Фиоре во Флоренции.

Грандиозность этого храма определяют его размеры: высота 101,5 м; длина 111,2 м; ширина 97,6 м.



Исаакиевский собор

Собор - одна из доминант Санкт-Петербурга и второе по высоте здание после Петропавловского собора. Его монументальный и величественный образ создает неповторимый акцент в городском силуэте и служит такой же визитной карточкой северной столицы, как шпиль собора Петропавловской крепости и золотой корабль Адмиралтейства.

Храм св. Исаакия Далматского принадлежит к числу самых больших, сложных и интересных сооружений, завершивших развитие классицизма - архитектурного стиля, господствовавшего в России во второй половине XVIII - начале XIX веков.

Время проектирования собора совпало с расцветом русского классицизма, для которого были характерны монументальность, величие, строгость пропорций, связь с окружающей застройкой. Архитекторы зачастую обращались к традициям античности, использовали мотивы Древних Греции и Рима, итальянского Возрождения. Однако к середине XIX века наблюдается постепенный упадок этого стиля, проявившийся в нарушении его чистоты и отказе от сохранения единства и цельности архитектурно-художественного образа, в излишней декорировке, не связанной с конструктивными особенностями зданий.

Эти черты обозначили начало эклектического направления в архитектуре, по времени совпавшего со строительством Исаакиевского собора. Поэтому в отдельных деталях его фасадов, и особенно в интерьере, появляются черты эклектики.

Прообразом собора послужил разработанный еще в конце XVIII века тип центричного, квадратного в плане пятикупольного храма с фасадами, украшенными портиками. Сохранив традиционную схему, Монферран по-иному подошел к решению архитектурно-художественного убранства здания.

Особые величие и роскошь, выраженные и в размерах здания, и в богатстве каменного убранства, определились тем значением, которое ему придавал дом Романовых: собор посвящен Петру I и назван в честь св. Исаакия Далматского, в день памяти которого родился Петр I. Сменяя друг друга, до нынешнего Исаакиевского собора были возведены три Исаакиевские церкви, все более дорогие.

1-я церковь

При закладке Адмиралтейства против его главного входа на Адмиралтейском лугу, примерно на месте нынешнего фонтана с бюстами выдающихся деятелей России, срубили бревенчатый амбар, в котором изготовлялись чертежи для разных корабельных сооружений. Но вскоре на внутреннем дворе верфи построили новую, более просторную чертежную «камеру», а старый амбар перестроили под приходскую церковь, которая была освящена в 1710 году во имя Исаакия Далматского. Это было длинное бревенчатое, с широкими окнами строение, крытое двускатной тесовой крышей. Над алтарем возвышался купол с крестом, а над западной стороной однарусная со шпилем колокольня.

2-я церковь

6 августа 1719 года была заложена новая каменная церковь во имя того же святого, строившаяся по проекту архитектора Маттарнови. Она стояла примерно там, где сейчас красуется Медный всадник, только в ту пору Невы в этом месте была шире, а берег низменный болотистый. Церковь в плане имела форму греческого равноконечного креста и завершалась высокой стройной башней с золоченым шпилем; внешне она несколько походила на возводимый в крепости Петропавловский собор, и к тому же на обоих храмах были установлены часы-куранты, доставленные из Амстердама. В 1735 году в шпиль ударила молния, и возник пожар, церковь пришлось восстанавливать чуть ли не заново.

3-я церковь

Вступившая на престол в 1761 году Екатерина II, особенно чтившая память великого предшественника, сочла, что старинная и обветшалая церковь не гармонирует с архитектурным ансамблем центральной части столицы, и повелела А. Ринальди возвести на новом месте мраморный величественный Исаакиевский собор. Работы начались в 60-х годах XVIII века, но велись очень медленно и второпях были закончены лишь при Павле I. Гранит и другие строительные материалы пошли на возведение Михайловского замка, а недостроенный собор поспешно завершили в кирпиче и с большими искажениями проекта Ринальди. При этом размеры церкви и ее колокольни оказались сильно уменьшенными по сравнению с планом А. Ринальди. Третья Исаакиевская церковь, хотя и облицованная карельскими мраморами, не гармонировала с окружающими ее постройками и была снесена. Сейчас ее модель экспонируется в отделе истории архитектуры Научно-исследовательского музея Академии художеств.

4-я церковь

Александр I решил возвести новый храм, который мог бы «как снаружи, так и внутри» по богатству и благородству архитектуры представлять все, что возбуждает удивление в самых великолепных церквях Италии». Здание предназначалось для главного православного храма России, на его возведение не жалели ни средств, ни сил. Собор строился по проекту архитектора О. Монферрана необычайно долго, в течение 40 лет начиная с 1818 года, вследствие больших технических трудностей.

Говоря о конструктивно-технических, строительных новшествах, нельзя не обратить внимания на то, как серьезно Монферран относился не только к архитектурному проектированию, но и к разработке всей технической документации – составлению смет, рабочих чертежей, графиков поставки материалов. На строительстве такого уникального сооружения, как Исаакиевский собор, впервые в русской строительной практике сформировались отношения генерального подрядчика и субподрядчиков, разрабатывались календарные планы и графики строительных работ, т.е. оформлялись все этапы самого строительного процесса.

Для технического персонала, занятого на строительстве Исаакиевского собора, были разработаны должностные инструкции, точно определяющие права и обязанности для каждой должности, в том числе и главного архитектора.

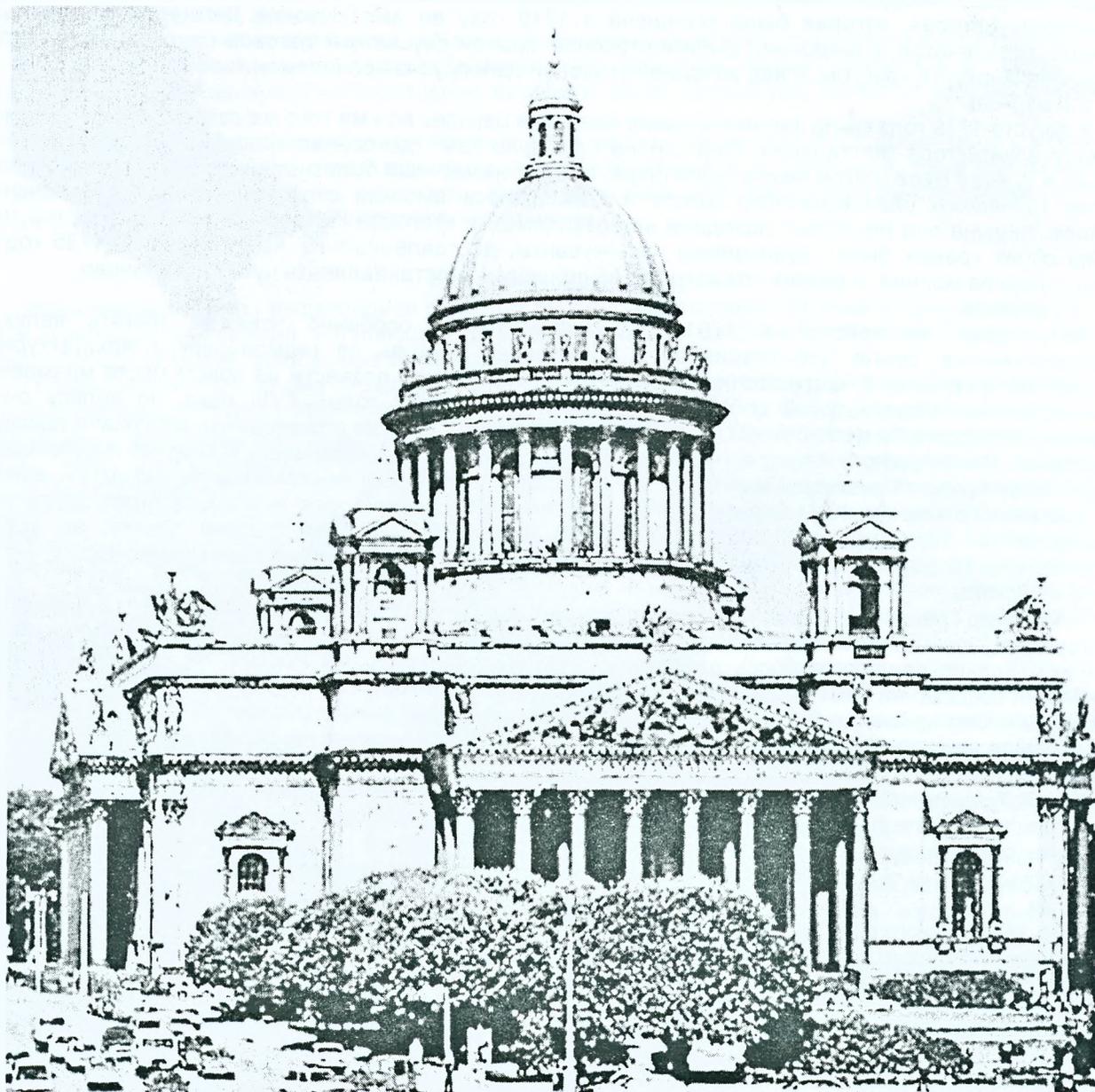
В плане Исаакиевский собор представляет собой слегка вытянутый по оси «восток-запад» прямоугольник, в средней части которого находится квадрат, выступающий из общего контура в северную и южную стороны. В результате такой планировки доминирующее значение приобрела средняя часть здания.

Само здание решено цельным, компактным кубическим объемом, над которым поднимается высокий цилиндрический барабан, прорезанный арочными окнами и окруженный изящной колоннадой. Барабан увенчан золоченым куполом с легким восьмигранным световым фонариком.

Исаакиевский собор, как и большинство православных храмов, пятиглавый, но его центральный купол значительно больше и наряднее, что характерно и для других храмов того времени. Большой купол Исаакиевского собора по величине стоит на шестом месте среди подобных сооружений современного мира. Вершина его увенчана легкой, изящной постройкой, называемой фонариком, тоже с небольшим золоченым куполком, завершенным крестом. Нижняя, цилиндрическая часть купола, служащая ему основанием, - барабан, или башня, - снаружи облицована мрамором, частично обшита медью и прорезана двумя рядами окон. На широком кольцеобразном выступе барабана установлены

стройные колонны с нарядными вазами и капителями. Над колоннадой – балюстрада с фигурами ангелов и архангелов, отлитыми из бронзы. Облаченные в длинные свободные одежды крылатые статуи четко выделяются на светлом фоне барабана, а их причудливые, резко очерченные силуэты четко прорисовываются на бледной голубизне неба. Фигуры, стоящие над колоннами, продолжают их вертикали, что придает всей колоннаде более легкий стройный вид.

По углам выступающего основного объема здания находятся четыре колокольни, четырехгранные, выложенные гранитом, с открытыми звонами и украшенные колоннами, а малые золоченые купола с крестами видны уже издали. Колокольни расположены на массивных выступах стен северного и южного фасадов. Вертикали выступов членят плоскости фасадов, создавая игру светотени, отчего корпус собора выглядит стройнее. Внутри выступов – круглые колодцы с каменными винтовыми лестницами для подъема на площадки колоколен. Их завершают легкие позолоченные главки, размер которых продиктован масштабом самих звонниц, поэтому они оказались намного меньше главного купола. Из-за пирамидальности построения собора создается ощущение динамичности и устремленности ввысь массивного барабана с главным куполом, а также связи всего здания с окружающим пространством.



Исаакиевский собор

Фасады украшены портиками с колоннами из темно-розового гранита-рапакиви. Установлены колонны на гранитных массивных стилобатах, в которых расположены ведущие к храму ступени. Особенно грандиозные колонны установлены на стилобатах четырех величественных портиков собора: в северном и южном портиках – по 16 колонн, в восточном и западном – по 8. Колонны венчаются антаблентом, фриз которого высечен также из темно-розового гранита-рапакиви, а к подножию собора от них ведут широкие гранитные ступени. Каждая из 48 колонн имеет высоту 17 м, диаметр 1,85 м и весит 114 тонн. Они входят в число самых гигантских в мире, уступая по размерам только Александровской колонне, возведенной также по проекту О. Монферрана,

обелиску св.Петра в Риме и Помпейской колонне. Выше портика, в барабанах куполов, звонницах, а также по бокам окон над городом как бы парят ряды колонн из того же розового гранита. Всего собор украшают 112 гранитных колонн. Исаакиевский собор - единственный из памятников русского классицизма (за исключением Мраморного дворца А. Ринальди), в наружной отделке которого использованы полированные гранитные колонны и мрамор. Эффектное сочетание темно-красных колонн портиков, колоннады главного купола и цоколя здания с серой мраморной облицовкой стен и золочеными куполами придает всему сооружению парадный вид.

Поражают своим величием и благородством форм портики собора. Один шестнадцатиколонный портик обращен на север, к Неве и Медному всаднику, другой - к Исаакиевской площади. Таким образом, оба входа в храм оказались боковыми по отношению к алтарю, что обусловлено градостроительными особенностями. Алтарь храма снаружи отмечен восьмиколонным портиком, который симметрично повторяется с западной стороны.

Гладкие плоскости стен собора прорезаны большими арочными окнами с массивными наличниками и волютами наверху. Стремясь усилить впечатление грандиозности этого сооружения, Монферран непомерно увеличил размеры окон и дверей, что исказило представление об истинной величине храма. За исключением восточного фасада, три наружные двери гармонично увязаны с портиками, площадь каждой из них - 42 кв. м; высота створки - 6,8 м; масса створки - 9,7 т. Снаружи стены облицованы крупными плитами светло-серого рускеальского мрамора. Из такого же мрамора высечены резные портики дверей с многофигурными бронзовыми рельефами. Рускеальский мрамор оказался очень нестойким и стал быстро разрушаться. Поэтому в 1870-1890-х годах, при первой реставрации собора многие плиты рускеальского мрамора были заменены вставками из более однородного бледно-серого итальянского мрамора "бардиллио", добытого возле Серравеццы.

Треть всей плоскости стены занимает колоссальный по размерам аттик, который излишне преобладает над основным орденом. Его размеры были продиктованы восточным фасадом третьего Исаакиевского собора, освященная часть которого не подлежала разборке. Монферран несколько смягчил массивный аттик вертикальными членениями четырех звонниц и горизонтальным карнизом с модульонами в верхней части стен. Подчеркивают вертикальный характер главных членений здания пилястры, расположенные на углах.

Исаакиевский собор - высокий образец единства как монументального, так и декоративного искусства; его архитектура находится в непосредственной художественной взаимосвязи с живописью и скульптурой. Характер декоративного решения фасадов определяет, прежде всего, скульптура - один из самых распространенных видов изобразительного искусства первой трети XIX века, связанных с архитектурой.

Расположение декоративной скульптуры соответствует основным членениям здания, объединяя отдельные архитектурные массы, зрительно смягчая переходы от одной части к другой, тем самым усиливая роль и значение отдельных элементов сооружения. Скульптурное убранство храма создавали известные ваятели того времени - И.Витали, П.Клодт, Н.Пименов, Л.Логановский, Ф.Лемер и И.Герман.

Скульптурный декор не только обогащает пластику здания, но и несет основную идейную и тематическую нагрузку, конкретизируя функциональное назначение храма. Его портики украшены многофигурными рельефами, посвященными житиям Иисуса Христа и Исаакия Далматского.

Такое обилие скульптуры в наружном убранстве было вызвано тем, что к середине XIX века изменилось представление о монументальности сооружения; иными становятся и способы выделения среди городских построек.

На смену строгости и благородной простоте зданий начала XIX века приходит стремление к помпезности, эффекту, что обуславливает усиление пластики стен, заполнение гладкого поля фронтона сложными по композиции барельефами, использование дорогих отделочных материалов. Все это в полной мере нашло отражение в наружном убранстве Исаакиевского собора и особенно ярко выразилось в интерьере храма.

Благодаря вертикальной направленности своей композиции, Исаакиевский собор стал одной из доминант центральной части города и имеет важное градостроительное значение. Храм органично вошел в ансамбль двух площадей - Исаакиевской и Сенатской (Декабристов), композиционно объединяя и определяя их облик.

Внутренняя планировка Исаакиевского собора характерна для православных культовых сооружений XVIII века. Интерьер площадью более 4 000 кв. м двумя рядами пилонов разделен на три нефа. В главном куполе, опирающемся на четыре массивных пилон, высота достигает 69 м, высота боковых нефов - 28 м. Входом в храм служат три большие двери с южной, северной и западной сторон здания.

В восточной части - главный алтарь и иконостас, возвышающийся, подобно алтарным преградам древнерусских храмов, в уровень со сводами.

Стройный коринфский портик иконостаса из десяти малахитовых колонн поддерживает аттик, членения которого продолжают вертикальную направленность колонн и подчеркивают строгость его архитектуры. Перед иконостасом - солея, огражденная беломраморной балюстрадой с золочеными балясинами.

Три большие арки в иконостасе служат входами в алтарную часть храма. Центральную арку украшают две лазуритовые колонны и царские врата, за которыми находится главный алтарь св. Исаакия Далматского. В алтарном окне - один из самых больших витражей в Европе площадью 28 кв. м, выполненный на мюнхенской мануфактуре мастером Айнмиллером. Запрестольный образ Иисуса Христа отличается яркостью красок и глубиной цвета.

Несмотря на то, что витраж - нехарактерная деталь убранства православного храма, в Исаакиевском соборе он органично вписывается в интерьер и придает алтарю неповторимый, торжественный вид.

Прорезая главный иконостас, боковые арки открывают для обозрения боковые приделы с малыми иконостасами. Левый неф ведет в придел св. Александра Невского, правый - в придел св. Екатерины.

Торжественно богат, в изобилии украшенный цветным камнем огромный интерьер Исаакиевского собора. Особое впечатление производит иконостас, вырезанный из белого статуарного мрамора, добытого в Серравецце в каменоломнях Ла Винкарелла, Фальковая и Монте Альтиссимо. В нем находятся восемь колонн и две пилястры, сделанные из малахита способом "русская мозаика". Эти колонны высотой 9,7 м и диаметром 0,62 м представляют единственную в своем роде достопримечательность. Колонны и пилястры обильно каннелированы и украшены золочеными капителями. Из малахита сделаны также вставки-медальоны и узкие плиты-филенки в боковых арках алтаря. Всего для внутренней отделки Исаакиевского собора пошло 15 т меднорудянского малахита самого высокого качества. По первоначальному проекту Монферрана в алтаре предполагалось поставить восемь колонн из зеленой сибирской яшмы и четыре колонны из пурпурного порфира, но в связи с обнаружением в 1836 году на Меднорудянской шахте огромной глыбы малахита было решено употребить для отделки колонн именно этот камень, палитра зеленого цвета которого включает разнообразные оттенки. Две центральные колонны иконостаса высотой 4,9 м и диаметром 0,43 м также по способу "русской мозаики" облицованы темно-синим бадахшанским лазуритом. Любопытно, что вначале эти колонны были облицованы прибайкальским лазуритом, но в таком виде они не понравились Монферрану, и он распорядился изготовить для иконостаса новые колонны из бадахшанского камня, а колонны из прибайкальского лазурита использовал в декоре своего особняка на Мойке. Архитектор не учел того, что бадахшанский лазурит хорошо выглядит только при очень ярком освещении. Света же в алтаре Исаакиевского собора даже сейчас недостаточно, и бадахшанский камень кажется довольно мрачным. А прибайкальский лазурит и при искусственном освещении не теряет своей красоты.

В арках боковых приделов иконостаса также из пластинок лазурита выложен излюбленный древнегреческий орнамент меандр, или бордюр "A la grecque". Ступени к алтарю и нижняя часть иконостаса вытесаны из темно-красного шокшинского кварцита "шаханского порфира". Из него же сделан карниз, венчающий каменный декор всего интерьера. Широкий фриз этого кварцита окаймляет пол по периметру собора. Пол составлен из плит темно-серого и светло-серого рускеальского мрамора, расположенных в шахматном порядке. Центральная часть пола под куполом собора представляет собой великолепную мозаику в форме огромного круга, называемого "розасом", т.е. розой, набранную из розового и вишнево-красного тивдийского мрамора, обрамленную бордюром «a la grecque». Нижняя часть стен и громадных пилонов выложена плитами черного аспидного сланца. Над ними стены собора облицованы белым итальянским мрамором и отделаны пилястрами и колоннами из тивдийского светло-розового и вишнево-красного мрамора. Всего в соборе 8 колонн и 172 пилястры, полупилястры и четвертьпилястры из карельских мраморов. В некоторых плитах, например, находящихся в юго-западном углу собора, видно, как нежно-розовый цвет мрамора постепенно переходит в красный и темный вишнево-красный, а иногда камень становится пепельно-розовым, почти серым. Под пилястрами в рамках из белогорского мрамора расположены круглые медальоны и узкие фигурные доски, изготовленные из хорошо отполированной соломенской брекчии. В углублениях между пилястрами в стены вставлены огромные плиты из разноцветного привозного мрамора: зеленого генуэзского, или "verde di Levante", красного "rosso di Levante", желтого сиенского. Под настенными иконами, орнаментированными резным белым итальянским мрамором, находятся большие доски из французского мрамора "гриотто". Этот очень ценный мрамор имеет яркий красный цвет с белыми округлыми пятнами окаменелых раковин.

В пышном декоре храма важное значение имеет оформление барабана главного купола. Выступающие из плоскости стен 12 статуй ангелов-кариатид вместе с мраморными пилястрами образуют единую вертикаль и способствуют четкому членению барабана. Между скульптурами, выполненными способом гальванопластики, - живописные изображения 12 апостолов.

Хорошо освещенные окнами барабана, позолоченные фигуры ангелов ярким пятном выделяются на фоне стен и вместе с живописью создают богатый декоративный эффект.

Внутренний декор собора венчает роспись плафона площадью 816 кв. м, созданная выдающимся художником XIX века К.П. Брюлловым. Круговая композиция этого полотна продиктована архитектурой храма. Мягко и естественно перейти от архитектурных форм к живописным позволяет балюстрада, написанная по самому краю плафона. Она иллюзорно увеличивает антаблемент барабана, а свободный от изображений центр плафона вызывает ощущение глубины воздушного пространства и бесконечности небесного свода. Завершает композицию плафона скульптура голубя, парящего под сводом, - символ Святого Духа.

Оформление барабана главного купола, с точки зрения синтеза различных видов искусства, наиболее удачное в Исаакиевском соборе.

Важная деталь во внутренней отделке храма - вызолоченные детали, литые бронзовые, с рельефным орнаментом, базы и капители колонн, медальоны, кессоны, гирлянды, а также ажурные золоченые люстры-паникадила массой около 3 т каждая. Всего на позолоту собора было израсходовано 300 кг золота, еще 100 кг - на золочение куполов.

Исаакиевский собор - яркий образец синтеза архитектуры с различными видами декоративно-прикладного искусства.

Его многочисленные живописные картины, мозаики, скульптуры, эффектное сочетание цветного камня и позолоты создают богатую, насыщенную цветовую гамму.

Особенное внимание Монферран уделял фундаментам собора. Архитектор пришел к выводу, что при строительстве на болотистой петербургской почве для такого массивного сооружения, как Исаакиевский собор, необходим сплошной фундамент, равномерно передающий на грунт различной величины нагрузки опорных столбов, стен и портиков.

Конструкция фундамента была разработана Монферраном совместно с инженером Бетанкуром. Она явилась новым словом в строительной практике того времени.

Вначале копали глубокий котлован, из которого непрерывно выкачивали воду. Одновременно чугунными бабами вбивали в почву пропитанные смолой сосновые сваи длиной более шести метров и диаметром не менее четверти метра. Сваи забивались на одинаковом между ними расстоянии, равном их диаметру, до тех пор пока они не переставали входить в землю. Земля между сваями при этом уплотнялась до твердости камня. Затем сваи нужно было обрезать под один уровень со старыми. С этой целью Монферран предложил прекратить откачивать постоянно прибывающую в котлован воду, а когда она достигла нужного уровня, ее снова откачали и по полученной отметке ровно обрезали новые сваи. После заполнения промежутков между сваями утрамбованным древесным углем вместо деревянных брусьев, обычно применявшихся в таких случаях для равномерного распределения давления на сваи, уложили в два ряда тщательно подогнанные друг к другу каменные плиты на известковом растворе. При такой конструкции фундамента старые и новые части прочно связывались между собой. Всего на устройство фундаментов потребовалось более пяти лет.

Одновременно заготавливались гранитные монолиты для колонн четырех портиков и мрамор для облицовки фасадов и интерьера собора. В распоряжение Комиссии по перестройке Исаакиевского собора были переданы Тивдийские и Рускольские мраморные ломки. Первые располагались в Петрозаводском уезде Олонецкой губернии, а вторые — в Сердобольском уезде Выборгской губернии. На Тивдийских ломках добывался светло- и темно-красный мрамор, а на Рускольских — светло-серый с синеватыми прожилками.

Монферран разработал проект приспособлений для транспортировки монолитов, в чем ему помогал Бетанкур. В частности, Бетанкур предложил конструкцию специальных ворот (кабестанов).

После доставки монолитов они закатывались в специально выстроенные сараи, где окончательно обрабатывались перед установкой.

Ради удобства ведения работ, хотя и вопреки сложившимся традициям, Монферран предложил установить колонны портиков до возведения стен. Для каждого из четырех портиков были изготовлены отдельные леса, наверху которых закреплялись блоки с перекинутыми через них канатами. Механизмами подъема служили все те же кабестаны.

Особый интерес вызвали подъем и установка первой колонны, расположенной на восточном углу северного портика. Небывалое зрелище происходило 20 марта 1828 г. в присутствии императорской фамилии. В ознаменование этого события под колонну была положена платиновая медаль с профилем изображением Александра I. С помощью шестнадцати кабестанов колонну установили за сорок пять минут.

В течение последующих трех месяцев были установлены остальные пятнадцать колонн северного портика. Все работы по установке колонн завершили в 1830 г.

Кладка стен осуществлялась из кирпича на известковом растворе. Кирпичная кладка для большей надежности чередовалась с каменными прослойками. К основной кладке снаружи и внутри металлическими скобами прикреплялась мраморная облицовка. Строительство велось одновременно по всему периметру здания. Возведение стен до уровня колонн портиков завершилось в 1836 г. Наступил ответственный момент сооружения перекрытий. По первоначальному проекту предполагалось средние части портиков перекрыть коробовыми сводами, а боковые оставить плоскими с обработкой кессонами, как в римском Пантеоне. Пропорции портиков также были выдержаны в соответствии с выдающимся памятником древности. Подобное заимствование лучших образцов прошлого в эпоху классицизма считалось проявлением хорошего вкуса. Однако Монферран не копировал слепо эти образцы.

На основе самых передовых достижений строительной техники того времени он сумел создать собственную конструкцию, отличную от предшествующих. Традиционные кирпичные своды он заменил на полносборные чугунные фермы, связав их легкими металлическими стержнями со стропилами, поддерживающими кровлю. Одновременно они надежно скреплялись с основной кирпичной кладкой и мраморной облицовкой. Благодаря легким металлическим конструкциям Монферран исключил боковой распор и уменьшил нагрузку на несущие колонны и стены.

Все конструктивные изменения портиков архитектор внес в новый, третий по счету высочайше утвержденный проект, датированный 14 февраля 1835 г.

К концу 1837 г., когда было возведено основание барабана купола, началась установка верхней колоннады. Для этого Монферран вынужден был разработать еще одну необычную конструкцию лесов, предназначенных для подъема на значительную высоту двадцати четырех колонн, каждая из которых весила шестьдесят четыре тонны. Весь процесс подъема и установки одной колонны на основание барабана длился два часа, притом что в работах было занято примерно триста человек. Однако если первая колонна была поставлена на место в начале ноября 1837 г., то последняя только через два месяца.

Теперь можно было начать сооружение самой ответственной и сложной части собора — купола на барабане. Но прежде чем приступить к детальной разработке купольного завершения, Монферран вновь обратился к богатому опыту своих предшественников. Он досконально, с карандашом в руках изучил конструкции куполов знаменитых сооружений Флоренции и Рима, Лондона и Парижа, а также Петербурга. В результате, вместо привычных кирпичных сводов, имевших место в предыдущих проектах, архитектор предложил собственную конструкцию из трех взаимосвязанных полносборных металлических оболочек, тем самым значительно опередив не только своих предшественников, но и современников. Если старший современник зодчего — архитектор А. Н. Воронихин, построивший Казанский собор, впервые в Петербурге создал металлический наружный купол при сохранении двух внутренних кирпичных сводов, то Монферран — автор первой цельнометаллической пространственной конструкции связанных воедино сводов.

В южном нефе собора стоит бюст Олосга де Монферрана - автора проекта и строителя Исаакиевского собора. Ученик знаменитого архитектора, скульптор А. Фолетти, исполнил этот бюст из всех тех пород камня, которые Монферран употребил при отделке собора. Лицо Монферрана он вытесал из белого каррарского мрамора, волосы из серого мрамора "бардиллио", мундир из серого гранита, воротник мундира из аспидного сланца, плащ из шокшинского малинового кварцита, орденскую ленту из зеленого мрамора, а ордена из желтого сиенского мрамора и малинового кварцита. Постаментом бюста послужил розовый тивдийский мрамор. Здесь, может быть, уместно вспомнить слова Александра Дюма из мало известного сейчас некролога, посвященного О. Монферрану и написанного во время его недолгого пребывания в Петербурге в 1858 году, как раз после открытия собора и смерти архитектора: «Гильберти, которому поручили важные двери баптистерия во Флоренции, склонился над ними в 20-летнем возрасте молодым темноволосым человеком, а разогнулся только 60-летним седым стариком. Монферран провел то же время над своим произведением, 40 лет, почти полвека, более, чем обычная жизнь человека, время, какое понадобилось Франции, чтобы утвердить и опрокинуть три режима (империи). Но в течение этих сорока лет Монферран не только создал двери такого баптистерия, он построил целую церковь, воздвигнул, заставил подняться из земли, заставил возвыситься к небу. Он не только ваял бронзу, он иссекал гранит, он полировал мрамор, он плавил золото, он вправлял драгоценные камни.... Пока эти две нации воевали, союз искусства устоял. Циркулем ее архитекторов и карандашом ее художников Франция подавала руку России...»

Основное значение изобретения Монферрана заключалось в том, что металлические конструкции купола оказались в несколько раз легче сплошных кирпичных сводов. К тому же в пояснительной записке, приложенной к рабочим чертежам на строительные работы в 1838—1840 гг., архитектор указал, что сооружение купола по новому проекту позволит сэкономить два миллиона рублей — сумму астрономическую по тем временам.

Исаакиевский собор был открыт 30 мая 1856 г., в 186-ю годовщину со дня рождения Петра I. Много технических новшеств и смелых инженерных решений было применено при строительстве собора, таких, как создание мощного свайного основания, блочная кладка фундаментов и использование аммосовской системы отопления, разработка особой конструкции подкупольных сводов и перекрытий, метод гальванопластики при изготовлении бронзовой скульптуры, искусное возведение сложных строительных лесов и т.д. Умело использовались и старые приемы установки колонн при помощи передвижных порталных кранов, а также огневой метод золочения куполов амальгамой, которые до сих пор ярко блистают, ни разу не обновленные. И все же эта каменная громада оказалась непрочной. Фундаменты собора давали неравномерную осадку, мраморные стены разрушались, уже через 30 лет собор вновь оделся в леса и с тех пор не раз реставрировался.

Особо сильно Исаакиевский собор пострадал во время Великой Отечественной войны. Его гранитные колонны были повреждены осколками разорвавшихся поблизости фашистских снарядов. Множество таких ран несут, в частности, колонны западного портика. Осколки бомб и снарядов пробили крышу здания, и внутри его стали проникать атмосферные осадки. Декоративное убранство собора разрушалось от сырости и холода. На мраморной облицовке внутренних стен и пилонов образовалась сеть трещин, появились выбоины и сколы. Мрамор утратил зеркальную полировку, поверхность его покрылась грязью и копотью. В первые же послевоенные годы в соборе начались реставрационные работы, продолжавшиеся до 1963 г. Стены были очищены от наслоений грязи абразивами, трещины и выбоины на мраморе тщательно заделывались разноцветными мастиками, созданными на основе синтетических смол. Затем вся поверхность камня была тщательно отполирована. Сейчас только внимательно присмотревшись к блестящей поверхности мраморных плит, можно увидеть множество мелких вставок из мастики с мраморной крошкой. В последующие годы колонны и стены собора чистились и реставрировались не раз. И теперь постоянно ведется очистка наружных колонн и стен. Каждый раз, когда снимают леса, всех радует обновленность каменной красоты. Леса передвигают дальше, за угол, а у посветлевшей части здания начинают свою копильную работу громадные автобусы. Остается лишь верить, что когда-нибудь это вечное движение завершится чем-то разумным.

Казанский собор

Казанский собор - неотъемлемая часть Санкт-Петербурга.

История Казанского собора представляет особый интерес. Его главной святыней должна была стать "чудотворная" икона Казанской богородицы, считавшаяся покровительницей дома Романовых.

Высоко ценили Казанский собор современники. Они с гордостью отмечали, что это великолепное здание построено русскими художниками из материалов, добытых и изготовленных в России.

"Храмом искусства" называли собор. В таком условном определении были правда и глубокий смысл: на первый план выступало значение собора как памятника художественной культуры.

Подобное смещение основного значения памятника, связанного с христианским культом, было возможно, когда культура, искусство освободились от религиозного диктата. Идею содержания Казанского собора определилось творческой позицией его создателей.

Уже в проекте собора ясно обнаружился отход от традиций церковного зодчества. Лишь высокий купол, увенчанный крестом, напоминал о том, что это православный храм. Сооружение Казанского собора шло в русле развития гражданской архитектуры. Собор построен в стиле классицизма, возникшего в России в 1760-х годах и достигшего расцвета в последующие десятилетия XVIII века. Архитектуре собора присущи черты этого стиля периода его высшего подъема.

В том же стиле классицизма выполнены скульптуры на фасадах здания и живопись (иконы) в его интерьере. Необычна история их создания. Впервые при сооружении православного храма произведения искусства для него были исполнены большим коллективом художников Петербургской Академии художеств, творчество которых не было связано с традиционным церковным искусством.

Большинство скульптурных и живописных произведений, созданных для собора, относятся к высшим достижениям искусства русского классицизма.

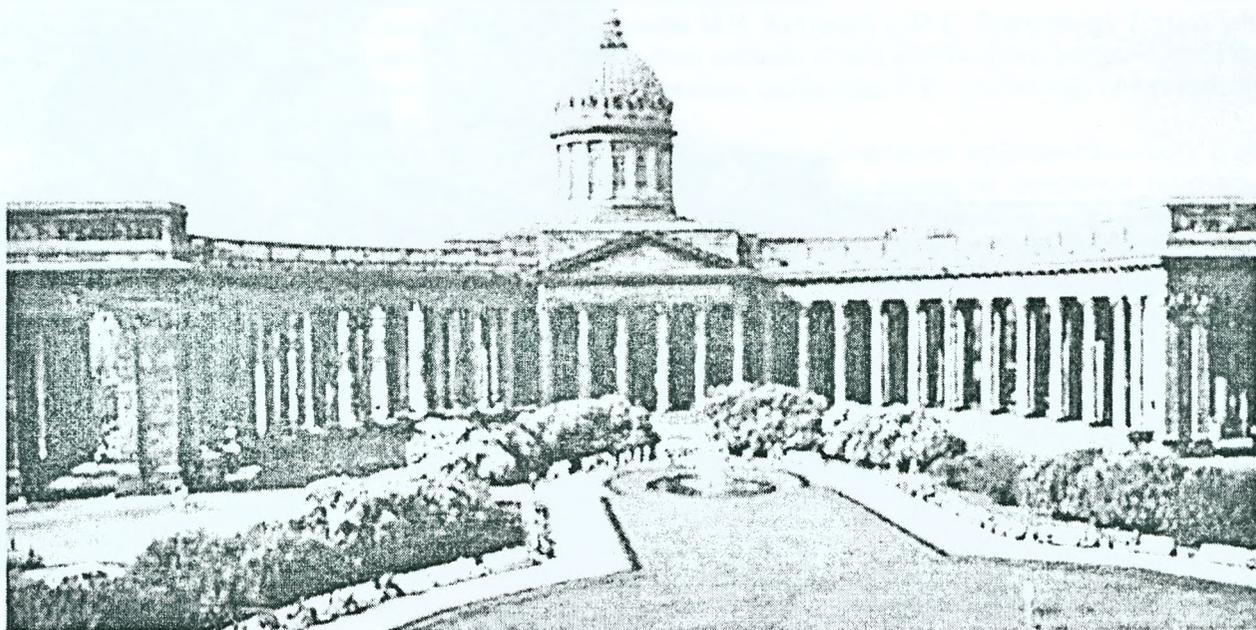
Казанский собор, этот цельный выразительный памятник, несет в себе глубокое содержание. В его торжественном, строгом облике нашли выражение героический пафос, триумф ратных побед, идеи патриотизма и гуманизма.

Архитектура Казанского собора

Хотя генеральный план, включающий вторую колоннаду, не был осуществлен, Казанский собор воспринимается как законченное и совершенное произведение архитектуры. Главное, что способствует цельности восприятия, - это ясность композиционного решения, соразмерность архитектурных объемов и пропорций. Композиция собора разрабатывалась с учетом его значения как центрального сооружения архитектурного ансамбля. Причем в данном случае перед архитектором стояла сложная задача. В православных храмах алтарь всегда обращен на восток, а вход в храм с противоположной стороны, т. е. с запада. При выполнении этого обязательного требования оказывалось, что Казанский собор ориентировался в сторону Невского проспекта боковым фасадом. Необходимо было создать его парадное оформление.

Казанский собор

Плану здания Воронихин придал форму вытянутого креста и со стороны Невского проспекта построил полукруглую колоннаду.



Колоннада состоит из 94 каннелюрованных колонн коринфского ордера высотой (с базами и капителями) около 13 метров. Она поставлена, как и все здание, на высокий цоколь, облицованный сердобольским гранитом.

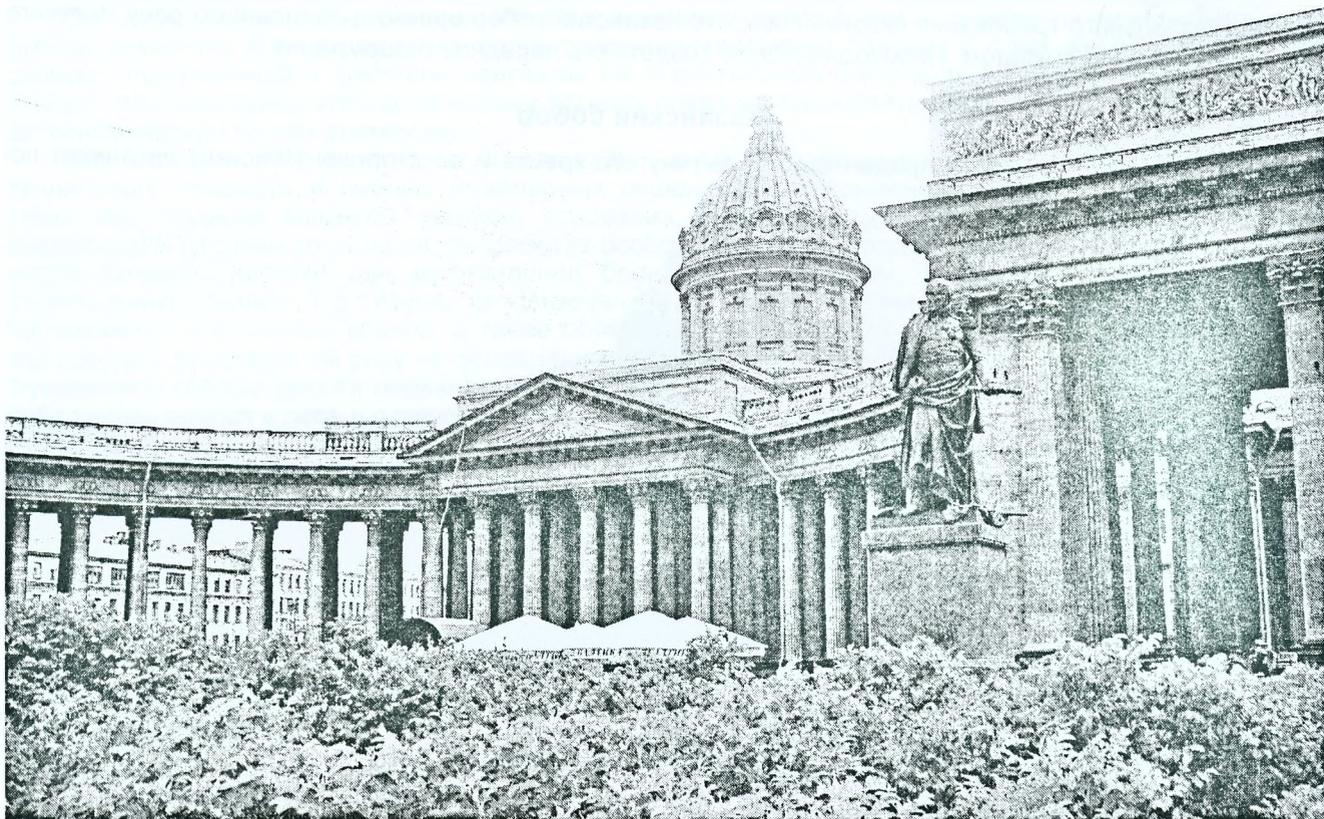
В собор ведут три входа: северный (со стороны Невского), южный и западный; в каждом из них три двери. Входы подчеркнуты строгими шестиколонными портиками с широкими ступенями.

Легкий, стройный купол покоится на высоком цилиндрическом барабане с 16 прямоугольными окнами, между которыми расположены пилястры. Воронихин подчеркнул основание купола, устроив в нем 16 круглых окон-люнетов с сильно выступающими наличниками. Основание барабана, ступенчатое, расширяющееся книзу, служит переходом от главной вертикали сооружения к горизонтальным линиям колоннады и фасадов.

Характерно, что собор не имеет широких свободных плоскостей стен. Все его фасады прорезаны огромными окнами, расположенными в два яруса. Между окнами по вертикали остаются небольшие простенки, на которых размещены пилястры. Сверху по всему периметру здания и над проездами проходит массивный аттик. Он увеличивает высоту стен и скрывает крышу. На колоннаде по обеим сторонам устроена балюстрада. Над окнами, по фризу колоннады, на стенах портиков, в аттиках проездов, а также на углах антаблементов размещены рельефные композиции. Богато орнаментированы резьбой по камню карнизы здания и фронтоны портиков. На фронтонах всех трех портиков изображено "всевидящее око в лучах", на северном - бронзовое золоченое, на других - высеченные из пудостского камня. Все декоративные детали по своему исполнению сдержанны, придают зданию живописность и жизнерадостный тон.

В архитектуре собора выявляются две тенденции: монументальность, которую сообщают крупномасштабные объемы, проезды, массивный аттик и мощный цоколь, и одновременно легкость, которую сооружению придают плавные полукружия колоннады с ритмично, широко расставленными, слегка утонченными верху колоннами, стройный купол, многочисленные окна, а также цветовая гамма собора. Пудостский светложелтый камень, которым облицованы стены и из которого сделаны колонны, гармонировал с блестящим, серебристым, устремляющимся ввысь куполом, как бы тающим в небесной синеве. Стремление зодчего обеспечить преобладание светлых тонов выразилось и в том, что даже ограда с западной стороны собора была первоначально выкрашена в необычный для городских решеток белый цвет.

Монументальность и легкость, находящиеся в неразрывном единстве - это одна из существенных особенностей произведения Воронихина, придающая зданию неповторимую выразительность. Другой отличительной особенностью Казанского собора является то, что в его композиции решающее значение имеет не купольная часть (как в традиционных православных храмах), а колоннада. Полностью прикрывая здание со стороны главной магистрали города, она прежде всего привлекает внимание, способствует тому, что собор воспринимается как сооружение светской архитектуры.



Казанский собор

Средняя часть колоннады подчеркнута портиком, выступающим несколько вперед. Над колоннами портика - мощный аттик. Издали, со стороны Невского проспекта, аттик воспринимается как основание купола, а портик - как его пьедестал. Благодаря такому впечатлению, купол входит в композицию колоннады как ее часть, венчающая центр. Так утверждена неразрывность колоннады с собственно зданием.

От портика в обе стороны отходят ажурные полукружия колоннады, соединяющие его с проездами. Таким образом, основные части колоннады (полукружия) оказываются замкнутыми прямоугольными формами (портик, проезды), что придает колоннаде устойчивость и законченность.

Центр колоннады доминирует, но не противопоставляется проездам. По масштабам, пропорциям, линейному ритму эти ясно выделенные части приведены к единству.

Становится понятным, как важно было для Воронихина отстоять свое решение устроить прямые перекрытия проездов. Достигалась общность форм проездов и портика, проезды органично включались в композицию колоннады, не нарушалась линейная структура по горизонтали. Глубоко продуманное сочетание северного портика с куполом вытекает из общего замысла зодчего в организации архитектурного облика собора, его места в городском комплексе. Подобное сочетание характерно и для других портиков западного и южного, а также для восточного фасада, замкнутого полукруглым алтарным выступом - абсидой. Когда мы смотрим на собор с противоположной набережной канала, абсида воспринимается как башня, увенчанная куполом (при осуществлении второй колоннады "башня" восточного фасада играла бы активную роль как акцент, центрирующий разворот двух колоннад и объединяющий их). Такие решения в отношении места купола со стороны всех четырех фасадов приводят к впечатляющим результатам: все выступающие из линий фасадов части "сглаживаются", контуры здания становятся ясными, спокойными, сооружение приобретает цельность, легкость, естественно и просто входит в окружающую городскую среду. Связь с городом обнаруживается и в том, что здание собора с разных сторон выступает в различных сочетаниях с колоннадой и площадью. Это разнообразие впечатлений еще в большей мере открывает Казанский собор к пространству города, усиливает одухотворенность его художественного облика.

Воронихин поставил собор на таком расстоянии от Невского проспекта, при котором образовалось наиболее выгодное соотношение здания с размерами площади и окружающих его строений. При этом было учтено, что Невский проспект активно включается в пространство соборной площади, увеличивая его.

Главную роль в организации ансамбля играет колоннада. Она широко раскрыта к Невскому проспекту, не препятствуя проходу к другим городским кварталам через проезды по улице Плеханова и набережной канала Грибоедова. Цоколь восточного проезда соединяется с облицовкой канала, играящую значительную роль в художественном облике этой части города.

Казанский собор открыт со всех сторон. И отовсюду, с любого направления, вскрываются разнообразные соотношения его с домами, расположенными вокруг. Благодаря этому яснее обнаруживается организующая роль собора в архитектурном ансамбле. Здания, входящие в него, по высоте согласуются с высотой Казанского собора. Стилистически они неоднородны, но имеют общую черту - строгость архитектурных форм, которая свойственна облику собора. Цельности ансамбля во многом способствует цвет. Все здания светлого тона, приближенного к светло-желтому цвету колоннады. Различные оттенки окраски отдельных зданий не разрушают единства общей цветовой гаммы, содействуют жизнерадостному звучанию ансамбля. Исключение в нем составляет входящее в общий тон контрастным пятном темное здание Дома книги; его башня, увенчанная сферой, вторит главной вертикали собора, подчеркивает высоту купола.

В ансамбль Казанской площади входят и монументы М.Н. Кутузова и М.Б. Барклая-де Толли, установленные через 26 лет после завершения строительства собора. Они расположены на фоне проездов колоннады. Чтобы точнее определить места для монументов, скульптор Б.И. Орловский предварительно использовал силуэтные дощатые макеты памятников.

В торжественно-строгом характере решен и интерьер здания. Сочетание монументальности с легкостью и изяществом в разработке архитектурного образа является одним из основных творческих принципов Воронихина. В Казанском соборе этот принцип ярко проявляется и в декоративно-художественном убранстве, в общей разработке которого автор исходил из характера здания, его плана, объемов. В традиционных зданиях православного культа основной предпосылкой пространственных решений являлась задача отрешенности внутренних помещений от внешнего мира. Нужно было создать такую обстановку, чтобы ничто не отвлекало внимания от богослужения, обряда. Отсюда небольшое количество часто узких окон и, как следствие, широкие плоскости стен, массивные столбы, поддерживающие купола, и прочее.

Увлеченный задачей создания архитектурного ансамбля, Воронихин смело отошел от традиционных принципов церковного строительства, создал здание светского типа, художественный образ которого несет в себе жизнеутверждающие гражданские идеалы.

Длина собора внутри с запада на восток составляет 72,5 метра, с севера на юг - 56,7 метра. Высота с куполом 71,6 метра, пролет купола 17,1 метра. Купол имеет два свода: нижний, прорезанный круглым отверстием, и верхний, первоначально покрытый росписью («Коронование богородицы» В.К. Шебуева), а впоследствии выкрашенный в синий цвет.

В плане собор имеет форму вытянутого креста, что и определило пространственные решения интерьера. Главной является его подкупольная часть. Она оказалась несколько сдвинутой к востоку, примыкает непосредственно к центральному алтарному помещению и ограничена с четырех углов пилонами, поддерживающими купол. От пилонов во все стороны – на запад, восток, север и юг – отходят двухрядные колоннады красного полированного гранита их высота, с базами и капителями, -10,7 метра. Базы покрыты листовой бронзой, капители - бронзовые (отлиты по модели скульптора С. С. Пименова).

Вследствие того, что в алтарных помещениях пол приподнят, колонны видоизменены. В нарушение стилевых принципов коринфского ордера они установлены на пол без баз и высота их сокращена.

Колоннады одновременно являются основным компонентом декоративно-художественного оформления помещений и несут конструктивную функцию -поддерживают своды. Их спокойный ритм вносит мотив торжественности и покоя. Широко расставленные колонны (всего их в интерьере 56) членят пространство, но не изолируют части одну от другой. Значение колоннад в архитектурном облике интерьера отчетливо выделяется в его западной части. Это самое большое помещение собора, предназначенное для верующих. Двумя колоннадами оно разделено на три удлиненных нефа. Средний неф в четыре раза шире боковых и перекрыт цилиндрическим сводом, который покоится на колоннадах. Свод украшен восьмиугольными кессонами, в которых закреплены металлические, покрытые росписью розетки в виде стилизованного цветка. Перекрытия боковых нефов плоские кессонированные, они значительно ниже центрального. Такое же членение пространства имеет место в алтаре и в приделах, и так же устроены перекрытия. Так подчеркивается преимущество центральных частей, "скрывается" ширина помещений.

С четырех сторон "срезы" сводов как полуовальные арки подступают к подкупольной части, и кажется, барабан купола стоит на этих арках, слегка касаясь их краем основания. Так достигается связь основных пространств интерьера, и как бы расширяется центральная подкупольная часть. Вместе с тем здесь в центре создается гамма из круга и полукружий, удивительно легкая, изысканная, свидетельствующая о тонком художественном вкусе зодчего.

Для интерьера характерны идеальные пропорции архитектурных компонентов. Гениально разработаны высота и объемы колонн и глубина сводов, длина и ширина частей "креста", размеры оконных проемов и т. д. Об окнах стоит сказать особо, ибо они огромны и расположены в два яруса, между ними лишь небольшие простенки, прикрытые пилястрами искусственного гранита с алебастровыми золочеными капителями. Обилие окон придает интерьеру легкость, воздушность и связывает его с окружающим внешним пространством. Здание наполнено светом, который, отражаясь в полированном граните колонн и падая на полированный мраморный пол, мягко рассеивается и устремляется ввысь, в купол. Все это придает интерьеру характер дворцовой залы, сдержанно-пышной, величественной и строгой. Интересен мозаичный пол собора, сделанный из камня четырех цветов: черного, серого и розового мрамора и темно-красного шокшинского кварцита. Рисунок, распределение цветов камня в мозаиках увязаны с планом отдельных помещений интерьера, что также способствует восприятию органической цельности художественных решений. В центральной, подкупольной части пол оформлен уменьшающимися к центру кругами, вторящими линиям купола, его сводов, постепенно сужающихся кверху. Этой взаимосвязью создается иллюзия: подкупольная часть воспринимается как отдельный зал круглой формы. Законченность и устойчивость рисунка достигаются с помощью прямых элементов мозаики, идущих веерообразно от центра и соединяющих круги. По форме и цвету части мозаики скомпонованы так, что создается впечатление рельефности рисунка, и это придает ему особую выразительность.

В главном нефу, в северном и южном приделах- чередующиеся цветные полосы, составленные из восьмиугольных плиток черного, красного и серого камня. Рисунок пола подчеркивает удлиненность пространства, кроме того, в нем "отражаются" восьмиугольные кессоны сводов.

В боковых нефу рисунки мозаики соответствуют узкому длинному помещению, заключенному между стеной и колоннадой. Каждому кессону перекрытия соответствует узор. В круге, на черном фоне, - стилизованный цветок из розового и серого мрамора.

Планировка и архитектура определили и расположение икон. В отличие от других церквей, где иконы размещались на подкупольных пилонах и стенах, заполняя все плоскости, здесь большинство их было установлено только в приалтарной части. В соборе было три алтаря, отделенных от основных помещений, где собирались верующие, иконостасами: главный, в иконостасе которого находилась икона Казанской Богоматери, и два по сторонам его южный, Рождество-Богородицкий, и северный, Антонио-Феодосиевский. Цримечательно, что главный иконостас никак не удавалось "пристроить" к алтарю. В поисках решения органичного сочетания его с архитектурой Воронихин составил три варианта проекта. По одному из них иконостас был сооружен в 1811 году. Тогда же Воронихиним были установлены "малые" иконостасы в северном и южном приделах. Во всех иконостасах Воронихин усилил декоративный мотив, вероятно решая их как отдельные, не связанные с архитектурой произведения, желая выделить их. Он ввел узорчатые рельефы и скульптурные композиции. Но по размерам главный иконостас не вписывался в интерьер, был мал.

В 1836 году по проекту архитектора К. А. Тона был поставлен новый иконостас. Пышный, отделанный серебром, с малахитовыми колоннами по сторонам царских врат, он был несоразмерен с объемами помещений, хотя сам по себе являлся высокохудожественным произведением искусства. Тогда же Тон внес изменения в декор боковых иконостасов. Он удалил скульптурные композиции в верхней части,

оставив без изменения план размещения икон. Свободные плоскости в нижней части он покрыл рельефным орнаментом. Оформление иконостасов стало спокойнее и строже. С этого же времени в соборе началась развеска бронзово-золоченых люстр. В 1836 году под куполом была подвешена главная люстра работы мастера Шопена на 180 свечей; в 1862 году - две "средние" люстры в южном и северном приделах на 32 свечи каждая; в 1892 году - между колоннами - 16 "малых" люстр по 16 свечей. Когда включаются все люстры, помещение собора наполняется мягким рассеянным светом, смягчаются контуры деталей архитектуры; интерьер, сохраняя торжественную монументальность, приобретает особо умиротворяющий, спокойный характер.

Идеи патриотизма и гуманизма, лежащие в основе архитектурного образа, определили жизнеутверждающий характер Казанского собора; выступив на первый план, они приглушили культовое назначение здания.

Выразительность и сила эмоционального воздействия этого памятника - не только в совершенстве композиции и архитектурных форм, но и в глубоком синтезе искусств: произведения скульптуры и живописи соединены с архитектурой в единое целое.

Синтез искусств имел место в истории художеств с древнейших времен; на разных этапах и в разных жизненных условиях он приобретал различные формы и глубину содержания. Но всегда источником его формирования являлась общность иденно-мировоззренческой основы искусств и, следовательно, единство стиля. В синтезе искусств было закономерным их взаимовлияние, что содействовало успешному развитию каждого. В этом отношении показательны выдающиеся памятники архитектуры и связанной с ней монументальной скульптуры Древнего мира.

Казанский собор - яркий пример того, что синтез искусств достигает совершенства в те периоды, когда искусства находятся в своем развитии на подъеме, связанном с прогрессивными движениями в жизни общества.

Слияние искусств в Казанском соборе настолько естественно и логично, что они воспринимаются в неразрывном единстве, образуя целый архитектурно-художественный образ. При этом скульптура и живопись обогащают архитектуру, раскрывают ее сущность, не теряя собственной художественной ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баткин, Л.Т. Леонардо да Винчи. – Спб., 1990.
2. Бусева-Давидова, К.Л. «Храмы Московского Кремля: святыни и древности». – М., 1997.
3. Величайшие чудеса света. Энциклопедический справочник // А.Ю. Низовский. – НСВ, 2004. – 448 с.
4. Воронин, Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII-вв., 1961-1962, т.1,2.
5. Глазычев, В.Л. Архитектура: энциклопедия. – М., 2002.
6. Даринский, А.В. История Санкт-Петербурга. XVIII-XIX вв. / А.В. Даринский, В.И. Старцев. – Спб., 2000.
7. История архитектуры градостроительства и дизайна Курс лекций М. Издательство АСВ, 2004. -448 с.
8. Токачев, В.Н. История архитектуры. – М.: Высшая школа, 1987.
9. Литвинова, О.А. Русские архитекторы.
10. Уоткин, Д. История западноевропейской архитектуры. – М., 2001.
11. Гумилев, Л.Н. Древняя Русь и Великая степь. – М.: АСТ «Хранитель», 2007.
12. Сокольников, В.Н. История стилей в искусстве: учебное пособие/ В.Н. Сокольников, Н.Н. Сож, –М.: Гардарики, 2006. -395 с, ил.
13. Орфинский, В.П. Деревянное зодчество Карелии. – Л., 1972.
14. Сто великих мифов и легенд. – М.: Вече, 2009. – 480 с.
14. Шурыгин, Я.И. Казанский собор. – Спб.: Лениздат, 1987.
15. Энциклопедический справочник. Санкт-Петербург, Петроград, Ленинград / Большая Российская Энциклопедия.
16. Предтеченский, В.М. Архитектура гражданских и промышленных зданий: учебник для вузов М.: Стройиздат, 1975. История архитектуры перераб. 1978, 255с. 227 ил.
17. Ильин, М., Москва и Подмосковье / М. Ильин, Т. Моисеева. – Москва: Искусство, 1979.
18. Суздальев, В.Е. Коломенское – Государственный музей-заповедник XVI-XIX веков. – М.: Изд. Московский рабочий, 1986.
19. Гоголицын, Ю.М. Архитектурная старина / Ю.М. Гоголицын, Т.М. Иванова. – М.: Искусство, 1979.
20. Рюмина, Т.Д. История Москвы. – М.: Изд. «Международный дом сотрудничества», 1996.
21. Сахаров, А.Н. История России с древнейших времен до конца 17 века / А.Н.Сахаров, В.И.Буганов. – М.: Просвещение, 1995.
22. Хроника человечества / Сост. Б. Харенберг. – М.: Большая энциклопедия, 1996.
23. Рязин, М.И. Русская архитектура. – М.: Изд. Академии архитектуры СССР, 1947.
24. Перхавко, В.Б.. Московские купцы-строители XV в. // Отечественная история. – 1997. – № 4.
25. Антипов, И.В. Древнерусская архитектура второй половины XIII- первой трети XIV вв.: каталог памятников. – С-Пб., 2000.

Учебное издание

Гуторова Тамара Владимировна

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Часть 3

Курс лекций для студентов строительных специальностей
дневной формы обучения

Ответственная за выпуск: *Гуторова Т.В.*

Редактор: *Строкач Т.В.*

Компьютерная вёрстка: *Боровикова Е.А.*

Корректор: *Никитчик Е.В.*

Лицензия №02330/0549435 от 8.04.2009 г.
Подписано к печати 29.01.2010 г. Бумага «Снегурочка».
Усл. п.л. 10,7. Уч.-изд.л. 11,5. Формат 60x84¹/₈.
Гарнитура Arial. Тираж 75 экз. Заказ № 905.
Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Брестский государственный технический университет».
224017, г. Брест, ул. Московская, 267.

ISBN 978-985-493-203-3



9 789854 932033