

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Пензенский государственный университет
архитектуры и строительства»
(ПГУАС)

Н.Ю. Макейкина

АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Рекомендовано Редсоветом университета
в качестве учебного пособия для студентов,
обучающихся по направлению 07.03.01 «Архитектура»

Пенза 2014

УДК 711.03
ББК 85.11
М15

Рецензенты – кандидат архитектуры, доцент
М.М. Червяков;
доктор исторических наук,
профессор Л.А. Королева

Макейкина Н.Ю.

М15 Архитектурно-градостроительное наследие России: учеб. пособие/ Н.Ю. Макейкина. – Пенза: ПГУАС, 2014. – 88 с.

Содержится обширный материал по проблеме культурного наследия в русской архитектуре. Дается описание памятников русской архитектуры, а также архитектурно-градостроительное наследие Москвы, Петербурга. Пособие построено по хронологическому принципу, что позволяет проследить развитие художественных стилей и направлений в русской архитектуре.

Учебное пособие подготовлено на кафедре «Градостроительство» и предназначено для студентов, обучающихся по направлению 07.03.01 «Архитектура».

© Пензенский государственный университет
архитектуры и строительства, 2014
© Макейкина Н.Ю., 2014

ВВЕДЕНИЕ

Проблемы сохранения культурного наследия в архитектуре и искусстве в последнее время вызывают все больший интерес и привлекают к себе внимание исследователей. В современной социокультурной ситуации это определяется самой жизненной необходимостью, ее особенностями, а также ведущими культурными тенденциями. Прежде всего, следует отметить снижение общего уровня культуры, чрезмерную коммерциализацию в целом и искусства в частности, отсутствие действенной поддержки со стороны государства, широкое распространение низкопробной массовой культуры. Противостоять этим негативным тенденциям в какой-то мере может эстетическое образование и воспитание, ознакомление с культурными эпохами их художественным своеобразием и стилевыми направлениями в архитектуре и изобразительном искусстве.

Культура представляет собой единство стиля или формы, объединяющей все её сферы. Стиль предстает как качество определенной культуры, обличающее её от другой, и как конструктивный принцип её построения. Каждая эпоха и каждый народ обладает самобытной культурой, которую отличает неповторимость и уникальность. Именно эти различия служат основанием для выделения особых стилистических форм культуры. Национальная стилистическая общность обретает конкретизацию данного народа и позволяет по стилевым признакам отличить одну культуру от другой.

Русская культура и архитектура представляет собой сложную и противоречивую картину развития, взаимодействия различных типов, стилей, через которые она самоопределяется. Процесс образования стиля в культуре закладывается на глубинном, архетипическом уровне.

Каждой культурно-исторической эпохе соответствует её творческий стиль, жанровое своеобразие, способ мышления. Смена эпох всегда влекла за собой смену стиля. Типологические и стилистические черты определяющие характер эпохи, формируются на уровне «высокого» искусства. Искусство это душа любой культуры, и оно глубже всего чувствует происходящие в культуре изменения, отражает своеобразие той или иной эпохи. Стиль как своеобразная форма проявления устойчивая для определенного периода истории искусства или направления, течения, школы, отдельного художника следуют друг за другом. Искусствоведы понимают под стилем достаточно устойчивую систему формальных признаков и элементов организации производства искусства.

1. ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ. КУЛЬТУРА КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СПОСОБ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ

Культура – это богатейшее **наследие**, которое передается от поколения к поколению через систему образования, традиции, обычаи, социальные институты, что создает основу преемственности и непрерывности всемирно-исторического процесса. Культура несет в себе образ человека, в котором он, как в зеркале, видит себя и узнает, более того, у него есть настоятельная потребность видеть себя со стороны. В этой способности трансцендировать себя самого заложена возможность развития всякой культуры. **Культура** как **социальный феномен** нацелена на формирование человека, способного в своих действиях воплотить накопленный обществом опыт жизнедеятельности. В этом заключена ее сущность, этим определяется ее структура. Овладение культурой необходимо для развития личности.

Культура представляет собой **единый** (синкретический), одновременно протекающий в разных социальных структурах, непрерывный, постоянно **меняющийся процесс**. Форма и содержание этого процесса, как, собственно, и любого другого, определяются с одной стороны стратегией движения, а с другой – характером протекания во времени. Осуществляя движение вперед в рамках данной эпохи, человечество не создает заново свою культуру, а опирается на ранее достигнутые результаты, динамично развивается, претерпевая при этом ряд социокультурных изменений. Эти изменения ведут к смене духовных стилей, художественных жанров и направлений, ориентаций и мод; к перемене территориальных центров активной культурной деятельности; к сдвигам и смене основных типов социальности. Культурные изменения, ведущие к обогащению и дифференциации культуры или отношений между разными ее элементами, приводят к формированию новых стилей, жанров и видов искусства в результате творческого процесса или внешних влияний. Поэтому невозможно вычеркнуть из истории мировой культуры ни один этап, ибо каждый из них оказывает влияние на последующий.

Развитие культуры на протяжении всей истории имеет свои особенности и закономерности. Можно выделить несколько основных источников, формирующих и поддерживающих изменения в культуре: преемственность, культурное наследие, традиции, новации, процесс аккультурации.

Преемственность – одна из важнейших закономерностей развития культуры. Исследование роли преемственности в истории мировой культуры дает возможность понять ее особенности в ту или иную историческую эпоху. Теоретический анализ сущности преемственности на основе диалектической концепции впервые был проведен Гегелем, который писал: «Снятое – есть некое вместе с тем сбереженное, которое лишь теряло свою непосредственность, но отнюдь не уничтожено вследствие этого». Отсюда вытекает вывод о том, что сущность преемственности состоит в неразрывном органическом единстве, с одной стороны, наследования, использования накопленных прошлыми поколениями культурных ценностей, то есть традиций, и, с другой, – критического анализа, творческой переработки этих ценностей, то есть новаций. В процессе исторического развития культуры и общества преемственность тех или иных явлений культуры может носить как непрерывный, так и прерывный характер. Непрерывный характер преемственности проявляется тогда, когда культурные ценности прошлого, переходя от одного поколения к другому, постоянно находятся в культурном обиходе и выступают в качестве «живого» элемента культуры каждой исторической эпохи. Прерывность характеризуется тем, что те или иные ценности, возникнув в раннюю эпоху, затем исчезают на какое-то время из культурного обихода и лишь на более позднем этапе возрождаются к новой жизни.

Наиболее близко с понятием «преемственность» соприкасается понятие «**культурное наследие**». Исследование проблемы освоения культурного наследия на протяжении всей мировой истории культуры предполагает ее рассматривать как по «вертикали», так и по «горизонтали». «Вертикальный» аспект – это преемственность, исторический срез, отношение к ценностям культуры, созданным на протяжении веков прошлыми поколениями. «Горизонтальный» аспект – изучение процессов освоения культурного наследия, связан-

ных с взаимодействием культур различных народов, живущих в одну историческую эпоху. Эти народы, так или иначе контактируя друг с другом, испытывают те или иные взаимовлияния. История мировой культуры свидетельствует о полезности «взаимоузнавания» культур различных народов, их культурных контактов.

Мировое культурное богатство, созданное в течение тысячелетий различными народами, имеет непреходящее культурно-историческое значение, но «запас» культурной среды в мире крайне ограничен. Под влиянием стихий, а иногда варварской перестройки, он истощается или уничтожается. Утрата памятника культуры невосполнима, поэтому необходимо бережное отношение к культурному наследию.

Защита и охрана, освоение и передача культурных ценностей является важнейшей проблемой современности. Итальянский ученый А.Печчеи пишет: «Люди начинают все больше опасаться, что в будущем все культуры могут оказаться на одно лицо – причем лицо, как показывает сегодняшний опыт, не слишком уж привлекательное и что это движение к обезличивающей однородности происходит уже сейчас» (Печчеи А. Человеческие качества.– М., 1980. – С.269).

Следующим источником социокультурной динамики являются **традиции** – средство передачи народного опыта. В их основе лежит длительный социальный опыт: нормы, символы, фольклор. Заложенный в них смысл гарантирует правильность действий, предостерегает от неверных поступков, создает своеобразный сценарий поведения человека в определенных ситуациях. Традиция проявляется в разнообразных стереотипах, типичных действиях, соотносится с такими близкими, но не совпадающими по значению явлениями, как обычай, обряд, ритуал, этикет, мода. Традиции, выступающие как коллективная память, являются в то же время элементом этнического самосознания.

Культура – это сложное образование, которое развивается на основе органического соединения традиций и новаций. **Новации**, чтобы утвердиться в жизни, должны «обрасти» стереотипами, получить признание, включиться в традицию. Взаимодействие традиций и новаций можно представить тремя основными типами. Первый

тип характеризует минимальное взаимодействие, при котором традиции и современность независимо сосуществуют и мирно уживаются в изолированных сферах. Здесь новации – лишь небольшое «вкрапление», окруженное традиционной культурой. Второй тип взаимоотношений складывается при взаимодействии традиций и новаций. В результате возникает некий синтез, когда современность соединяется с традиционной формой или же традиция включается в новую жизнь, содействуя ее укреплению. Третий тип взаимоотношений ведет к вытеснению, подавлению, нарушению традиционных укладов, норм, поведения, стиля, обычаев, и обрядов. Уничтоженные традиции часто «мстят» за себя духовным вакуумом, утратой веры в идеалы, ценности. Но и новации, лишенные устойчивой связи с прошлым, приобретают поверхностный характер, теряют «пульс и нерв» исторической преемственности.

Распространение культуры в социальном или географическом пространстве подразумевает и заимствование, то есть перенос тех или иных элементов культуры из одного общества в другое. Этот процесс, которому подвергаются регионы, страны, нации, социальные группы и индивиды, большей частью рассматривается как **аккультурация**. Аккультурация означает добровольное заимствование, приобщение, ассимиляцию в каких-то областях культуры. Она может носить прямой (через влияние интеллигенции или иммигрантов на принявшую их социальную среду) или же косвенный характер (через воздействие средств массовой коммуникации, научные центры, потребляемые товары, искусство).

Таким образом, закономерности, определяющие процессы развития культуры, универсальны, однако в различных ее областях они проявляются специфически и имеют свои особенности (например, в искусстве).

Культура только тогда жизненна, когда она резонирует со своими фундаментальными основами, когда во всех ее установках и методах проглядывается глубинный смысл, тогда она становится резервуаром творческих потенций, визуальным полем творчества.

Каждая культура представляет собой единство стиля или формы, объединяющей все ее сферы. **Форма культуры** – это атмосфера духовности данной эпохи, которая подобна явлению природы; ее

нельзя поломать, из нее нельзя выскочить, она может только сама себя изжить, когда кончается определенная историческая эпоха. Можно сказать, что форма (стиль) – сгущенный разум эпохи, и, только постигая его внутренний смысл, человек может определить себя как творца. **Творец** – это человек, всегда чувствующий внутреннюю форму культуры, форму как закон для всего многообразного содержания, как судьбу данной культурной эпохи; он видит проявление одной и той же формы в различных областях. Истинной задачей творца является следование культурному стилю, художественному канону. Предпосылкой любого творчества является способность человека осознать или почувствовать (часто бессознательно) «нерв» культуры, уловить ее спады и напряжения, повороты и переломы, взаимосвязи и взаимовлияния. Внутреннюю форму каждой культуры характеризуют следующие отношения: к бытию в целом, к вещи, к пространству и времени, а также представления о месте человека в окружающем мире, формы и нормы мышления, которые кажутся естественными и необходимыми в данную культурную эпоху и совершенно невысказанными в другой. **Пространство** – самое непосредственное выражение формы культуры, то есть каждая культура прежде всего очерчивает то место, в котором помещаются и могут действовать люди, созданные ими вещи, предметы. Пространство имеет определенное направление. Оно или ограничено или безгранично. Из понимания пространства вырастают и язык стиля, и новые формы творческого устремления в искусстве, науке, культуре в целом.

Для современной культуры пространство – это не просто длина, но протяженность вдаль, уход от сознательного субъекта; отсюда и перспективный ландшафт в живописи и убегающие вдаль проспекты вместо запутанных, кривых переулков в архитектуре. Представления о пространстве, господствующие в данную эпоху, накладывают неизгладимый отпечаток на существующую культурную форму, на все попытки ее выражения. Таким образом пространство как феномен культуры обладает мощной эвристической силой, проявляясь тем или иным образом в любом виде творчества.

Но, исследуя культуру как целостный феномен в единстве ее познавательных установок, художественных стилей и методов, мыш-

ления, являющихся выражением своеобразной внутренней формы, мы неизбежно сталкиваемся с вопросом: что является причиной **возникновения** самой **формы** и соответствующих ей типов стилей и методов? Культура для своего успешного развития и функционирования стремится выработать готовые правила и способы для любых действий, разработать логичную картину мира, закрепить результаты творчества в определенной системе форм – стиле, но на каком-то этапе своего развития данная форма культуры может оказаться препятствием на пути новых осмыслений. Это происходит, например, в условиях резко возросшей семиотичности культуры. Чем дальше культура идет по пути понимания самое себя, чем сложнее и искусственнее эталоны, нормы, критерии, тем более за всеми этими напластываниями скрыты первичные источники, глубинные первообразы-символы (архетипы), изначальные смыслы, которые являются питательной средой, придающей ей силы для стремительного взлета, развития в том или ином направлении.

Изначальные культурные истоки коллективного бессознательного изложил в своей теории архетипов К. Юнг. Изучая содержание символов в древних космогониях, коллективных представлениях, древнеиндийской философии, мистическом христианстве, мифах, Юнг пришел к выводу, что на уровне индивидуальной психики отражается некий общечеловеческий алгоритм мироупорядочения, где происходит синхронизация Человека, Природы, Космоса (Духа). Архетипы несут в себе определенные коды, метафизические смыслы, по которым мир и человеческая душа организуют процесс своего развития по законам гармонии и целостности. Это – архаические культурные первообразы, представления-символы о человеке, его месте и обществе, нормативно-ценностные ориентации, задающие образцы жизнедеятельности, «проросшие» через многовековые пласты истории и культурных трансформаций и сохранившие свое значение и смысл в пространстве современной культуры.

Причем, в каком направлении будет развиваться культура и почему она развивается именно в этом направлении, из нее самой понять невозможно. Чтобы понять особенности и направленность развития культурной формы, ее творческих установок, необходимо обратиться к природе. Не просто к природе, а к таким **жизненно-**

мировым феноменам, как земля, свет, ритм, мера, гармония, которые являются основанием любой культуры, придают ей творческий импульс. Творчески мыслящий человек видит в природе не просто землю как источник урожая, как поле, но еще и *землю* как символ матери и мудрости.

На примере такого явления, как *свет*, хорошо прослеживается неисчерпаемость и неснимаемость культурой архетипов – глубинных культурных установок «коллективного бессознательного». Свет как жизненно-мировой символ всегда опосредован *тенью*, темнотой, всегда находится с ней во взаимной игре, образуя многочисленные оттенки видения, оттенки смысла, которые иногда вернее и глубже передают суть. Светотеневая проблема пронизывает всю европейскую философию, а в современной китайской и японской культуре она по-прежнему имеет большое значение и в философии, и в искусстве. Предпочтение отдается, прежде всего, категории «тьень» и ее модификациям, таким как «пустота», «молчание», «ничто». В восточном мировоззрении «ничто» несет огромную смысловую нагрузку, поскольку понимается как универсальная потенция бытия, его источник. «Тень» на Востоке имеет положительный смысл в отличие от устоявшегося в силу особенностей культурного развития, прежде всего религиозного, отрицательного отношения к темноте, к тени на Западе. Таким образом «свет», «тьень» и производные от них смыслы – это не научные теоретические категории, хотя в любую эпоху они могут быть и становятся таковыми; это, прежде всего, символы, на которые замкнуты важнейшие вопросы человеческой жизнедеятельности, которые нужно прояснять, и это прояснение всегда лежит в основе любых творческих поисков.

Такую же роль в культуре играет *ритм*. Символ космического ритма – древний мифопоэтический образ, который существует во всех культурах мира. Ритмичны по форме древние мифы, и чем древнее, тем более. Ритм присущ человеку наряду с его физической структурой, но он подвергается, подобно всякой реальности, интеграции сознания и становится явлением духовного порядка. Ритм – это тот уровень культуры, резонируя с которым, человек общается к природе в высоком духовном смысле этого слова. Связь

человека, общества, культуры с ритмами Вселенной ныне является очевидной. Ритмы соединяют нашу историю; наши краткие жизни предельно слиты с событиями безграничного Космоса. Эти ритмы то усиливают друг друга, то противодействуют. На них выстроена земная биосфера. Они определяют своеобразные коридоры времени, по которым совершаются крутые повороты в истории и культуре народов; внезапные миграции, нападения, вторжения, которые влекут за собой не только и не столько военные столкновения, сколько обмен идеями и открытиями, расширение горизонтов сознания, переплавку старых культур, давая импульс к познанию себя и мира. Мера, ритм, гармония как фундаментальные основания культуры, как инварианты в каждую историческую эпоху несут разную смысловую нагрузку, трансформируются, выступая то одной своей стороной в культурных образцах и типах, то другой. Русский философ А.Ф. Лосев на примере античной эстетики наглядно показал эту трансформацию основных символов от классики до эллинизма. (Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М., 1980). Культурный архетип – это такие глубинные установки «коллективного бессознательного», которые с трудом поддаются изменению.

К фундаментальным основаниям культуры относятся и основные *архаические символы*, которые и в наши дни играют большую роль в искусстве, науке, психологии людей. Это мировое дерево, мировое яйцо, круг, квадрат, крест, лабиринт, камень, центр .

Универсальным для всех народов является образ *мирового дерева*, который воплощает единообразную картину мира. Мировое дерево – опора знаково-организованного Космоса против беззнакового хаоса. В этом смысле оно включает в себя все основные оппозиции, выражающие результат становления мира: небо – земля; верхнее – нижнее, сухое – мокрое, прошлое – настоящее – будущее, три части тела, три вида элементов. Концепция мирового дерева представлена в космогонических, религиозных представлениях, отраженных в словесных текстах, поэтических образах, изобразительном искусстве, архитектуре, планировке поселений, играх, ритуале, хореографии, науке, то есть там, где рассматривается процесс «ветвления» из некоего единого центра.

В современной культуре образ **мирового яйца**, из которого возникает Вселенная или некая персонифицированная творческая сила, занимает существенное место в космологических теориях, транслируется через эпохи, через научные, через архаичные представления о структуре мира. Из этого следует, что архаические, мифологические, мистические характеристики коллективного мышления неуничтожимы и присущи в той или иной форме природе человеческого сообщества в целом.

Синхронность, единообразие законов миропорядка в природе, социуме и человеческом существовании, которые представляют целостность мировосприятия человека, как раз и выражены в универсальных культурных архетипических символах. Структура мироздания в целом, как и человеческая личность, несет в себе два противоположных начала. В различных культурах они обозначаются как мужское и женское, Ян и Инь, высокое и низкое, вертикальное и горизонтальное, телесное и духовное. Отыскание меры этих начал означает обретение точки синтеза, где низменная витальная сила трансформируется в духовную, подпитывая ее мощным творческим началом, интуитивными прозрениями, исходящими из глубин бессознательного.

Психологическое состояние, которое испытывает человек, нашедший соединение различных функций своего сознания (мышления, чувства, интуиции), можно охарактеризовать через архетипическую символику **центра**. Центр представлен такими символами, в которых выражен синтез мужского и женского, высокого и низкого, небесного и земного, горизонтального и вертикального. Так, например, **квадрат** (или любая четверичность подобных знаков) представляет при разделении его диагональю два совмещенных треугольника – символы двух противоположных первоначал мироздания. Этот смысл несут в себе такие религиозно-философские символы, как звезда Соломона (два взаимопроникающих треугольника) в древнееврейской культуре, знак Дао в древнекитайской культуре, знак лингама (продолговатый вертикальный камень, ограниченный треугольником или кольцом) в древнеиндийской культуре. Интеграция двух противоположных начал в едином символизирует накапливающуюся энергию Вселенной, позво-

ляющую осуществить творение нового. Поэтому символами центра являются также образы возрастающего роста, содержащие в зачатке (проекте) мощные потенции развития. Это образы младенца, мирового яйца, мирового дерева, несущие в своем значении черты зарождения и возрождения, возвышающего прорыва в будущее.

Интегративным символом центра является *круг* (в частности, включающий четверичное деление). Этот символ проявляется в разнообразии сферических форм, в языческом поклонении солнцу, в индуистских изображениях мандалы (ритуальной геометрической диаграммы квадратуры круга, в основе которой – взаимопроникающие треугольники), в древнекитайской эмблеме Дао, в значении круглого стола короля Артура в средневековом эпосе, в круглых окнах-розетках готических соборов, в планах строительства культовых сооружений. И всегда это указывает на важнейший аспект мироздания – его конечную целостность и гармоничную равноположенность всех компонентов структуры, совершенство.

Достижение совершенства в духовной жизни человека означает его выход к Богу, Абсолюту, вечным метафизическим смыслам, Истине – тем нравственным, духовным и познавательным константам, которые характеризуют предельные основания человеческого бытия. Мотив этой вечной неизменности, постоянства Абсолюта в душе человека символизирует *камень*. В определенном смысле подлинная сущность человека подобна камню, который является символом простейшего и грубейшего опыта приобщения к таинственному и вечному, доступного человеку лишь тогда, когда он ощущает себя бессмертным и неизменным. Не случайно средневековые алхимики, исследуя тайны материи и надеясь найти в ней Бога, верили, что эта тайна воплощена в «философском камне». Отчасти они догадывались, что искомый камень был символом того, что находится в душе человека, что нельзя утратить или растворить, некоего вечного, сравнимого с мистическим опытом Бога в собственной душе. В развитии души человека есть всегда поиск центра (середины, цели), подразумевающего меру в целостности. Становясь целостным, человек обретает состояние крепости духа, а значит он спасен и приближен к святости.

Древнейшим культурным архетипом является культовое, сакральное по своему назначению сооружение – **лабиринт**, воспроизводящий космогоническую модель мира. Лабиринт представляет собой круг или шестигранник (соединение двух треугольников), квадратуру круга или мандалу с четко выраженным центром с ритмическим, регулярным членением внутреннего пространства на 4, 8 или 12 отсеков, соединенных или разделенных между собой. Но вся интрига лабиринта состоит в том, что этот высший структурный порядок сокрыт для блуждающего в лабиринте. Вся система ходов и переходов сделана для того, чтобы затруднить выход к центру, спрятать его от находящегося внутри лабиринта. Страх незнания рождает ужас, непостижимый порядок выглядит, как хаос. Блуждание в лабиринте воспроизводит логику инициации (посвящения), постижения сакрального, бессмертного – той абстрактной реальности, которая не очевидна в жизни земной. В связи с этим в символике испытания лабиринтом обязательна борьба героя с существом, охраняющим первозданный Хаос: Минотавром, драконом, чудовищем.

Главный урок лабиринта заключается в том, что знание законов космического миропорядка, заложенного в его структуре, не дается внутри лабиринта. Выход из него возможен лишь через попадание в центр, где движение осуществляется уже по другим законам – через вертикальное восхождение вверх. В этом контексте лабиринт широко использовался в средневековой архитектуре. Прохождение через мозаичный лабиринт, сконструированный на полу собора или земле, приравнивалось к символическому путешествию в Святую землю. Сакральный смысл центра заключается в том, что здесь осуществлялась связь верха и низа, выход в иные миры, к божественному Абсолюту, к Космическому сознанию. Это точка соединения земного и небесного, горизонтального и вертикального. Таким образом, **выход из лабиринта** – это **выход вверх**, в **сферу духа**, в **мир метафизических смыслов**. В этом и заключается священная тайна центра лабиринта.

Почти во всех цивилизациях геометрическая структура лабиринта формирует общий план как светских, так и сакральных сооружений. Часто оставаясь незамеченной, она выполняет центрооб-

разную функцию классического, средневекового и современного градостроительства. Так, при закладке Рима по форме квадратуры круга в центре его была расположена священная яма, названная mundus, что означает также Космос. Архитектурный канон средневекового города – правильной формы крепость (с 6, 8 или 12 угловыми башнями), в центре которой возвышается вертикаль храма или ратуши с часовой башней. Так создавались центры Москвы (Кремль) и Санкт-Петербурга (Петропавловская крепость), Парижа и Вашингтона. Во всех случаях в основе градостроительного плана лежит горизонтальная мандала, имеющая центр – сакральную вертикаль.

Такая организация пространства диктовалась не столько эстетическими или хозяйственными соображениями, сколько преобразованием города в упорядоченный космос, священное место, связанное через центр с Высшим миром.

Наиболее древним архетипическим символом является **крест**. Он возник как **знак Солнца** и произошел от изображения перекладины, спиц «**солнечного колеса**» (то есть двух перпендикулярных друг другу диаметров круга). В мировой культуре крест известен и широко распространен у многих народов. По латыни крест – crux – орудие для мучения, пытки. По-гречески – stavros – столб, кол, любое деревянное сооружение, которое можно вбить (врыть) в землю. Раннее христианство, воспользовавшись этим символом, подразумевало и называло крестом те столбы с перекладиной, на которых римские легионеры распинали преступников и которые имели форму буквы Т. Они являлись простейшей конструкцией креста – столбом с короткой перекладиной наверху. Позднее крест принял современную форму – перекладина была спущена до половины столба, что произошло под влиянием сочетания древнего знака «солнечного колеса» и буквы Х, начальной буквы имени Христа, с эмблематической и эстетической целесообразностью. В центр мироздания христианство поставило единого Бога-творца. Символ этого мира – крест, где вертикальная перекладина символизирует конечное пространство от небес до преисподней, а поперечная – конечное время от сотворения мира до судного дня.

Разновидностью креста является и **свастика**, которая произошла и отделилась от собственно изображения символа креста в глубокой древности как исключительно солнечный, магический знак. Свастика – санскритское наименование символического знака, изображающего крюковой крест (у древних греков и народов Малой Азии он назывался «паук»). Этот знак встречается во многих культурах и связан с культом Солнца (воспроизводился на монетах Древней Индии, Ирана, Китая; у народов майя указывал на круговорот Солнца; является одним из символов верховного скандинавского бога Одина, бога Вотана в германской мифологии). Как разновидность изображения солнечного круга она встречается во всех частях света. Как солнечный знак свастика служила указанием на направление вращения Солнца (слева направо) и использовалась также как знак благополучия. Связь с космическими циклами является основополагающей для древней архитектуры. Христианская архитектура закрепляет основную схему креста, вписанного в круг. Эта композиция одновременно является символом Христа и «синтезом» космоса. Круг представляет собой всеобъемлемость пространства, а следовательно, и всеобъемлемость бытия, и в то же время это небесный цикл, естественное деление которого обозначено крестом кардинальных осей и отражено в прямоугольной форме храма. План церкви придает особое значение форме креста, и это соответствует не только специфически христианскому смыслу креста, но также его космологической роли в дохристианской архитектуре. Крест кардинальных осей является связующим элементом между кругом неба и квадратом земли.

Благодаря культурной традиции богатство архетипических символов во все эпохи присутствует в общественном сознании как некий «заповедник» метафизических смыслов миропорядка. Такими заповедными областями выступают праздники, сказки, обряды, мифы, ритуалы, лежащие в основе народных культур, идеалы и принципы мировых религий, социальных утопий. Суммируя сказанное, можно утверждать, что человек организует свое пространство, идеологию, идеалы, стили культуры по законам миропорядка, сгруппированным и выраженным в архетипических символах и смыслах. Эти архетипические символы и архетипы трансформ-

ируются через все культурные эпохи. Выявление универсальных структур естественного языка, искусства, мифологии и других знаковых систем имеет огромное значение для понимания творчества, для вычленения порождающих смыслов, лежащих в основе любой культуры, которые придают цельность и последовательность человеческой истории, делают возможным величайшие достижения человеческого духа на разных этапах исторического развития.

Культура – это сложная многоуровневая система, которая включает в себя такой феномен, как искусство.

Искусство – особая область культуры, образовавшаяся в результате творческой деятельности и художественного восприятия окружающей действительности. Важнейшей предпосылкой творческой деятельности, в какой бы сфере она не совершалась, является способность человека подняться до осознания внутренних пружин и механизмов развития культурной формы. Другой предпосылкой творчества является открытие, «откапывание» из-под напластываний культуры, из-под штампов первичных смыслов (архетипов), которые когда-то породили то или иное видение мира, мышление. Это открытие в горизонтальном слое культуры ее вертикальных измерений, ее жизненной глубины, питающей ее корни, которые никогда не отмирали, но только заглушались различными «сбросами» культуры: догмами, суевериями, упрощениями. Ни один продукт человеческой деятельности не образует вокруг себя такого «культурного поля», как искусство.

Искусство – это способ моделирования сферы культурных ценностей, служащий получению специфической познавательно-оценочной информации, ее хранению, передаче с помощью целого ряда систем образных знаков. Оно помогает гуманистически, эстетически и нравственно ориентировать все сферы культуры, так как включено в целостную систему форм общественного сознания, куда входят также наука, религия, право, мораль, политика. Все они реализуют свои функции в едином культурном контексте, возникающем благодаря их взаимосвязям. Эти взаимосвязи и взаимодействия меняются от эпохи к эпохе, и в каждую новую эпоху возникают свои ведущие и доминирующие формы, стили. Перед

лицом культуры жизнь стоит во всей ее целостности. Поэтому отдельное произведение, художественно осмысляющее лишь определенные стороны и связи реальности, может быть интерпретировано и понято только в контексте всей культуры. Культурный смысл искусства – и в осмыслении им жизни человека и общества, и в характере социальных механизмов его существования в обществе, и в характере его функционирования в культуре.

Тем самым искусство является хранителем целостности культуры, личности, жизненного опыта человечества. Это всемирно-историческое назначение искусства обеспечивает его значимость для всех этапов развития истории мировой культуры.

Архитектура или **зодчество** возникла на заре цивилизации, в глубокой древности, когда в строительстве начинают действовать законы не только необходимости, но и красоты. Гегель «началом искусства» считал **архитектуру**. Архитектура, как и любой другой вид искусства, создает образ общества. Для нее важна вписанность в природный или городской пейзаж. Она тяготеет к ансамблевости. Архитектура – это творческая деятельность по организации пространственных форм и искусство строить здания и комплексы. Это наиболее «приземленное» искусство погружено в практику, непосредственно связано с промышленностью, с удовлетворением насущных потребностей человека. У архитектуры две стороны – утилитарная и эстетическая; они не просто сосуществуют, а органически взаимопроникают друг в друга, взаимообуславливают друг друга, одно нельзя отделить от другого. Об этом говорит формула архитектуры, принадлежащая древнеримскому зодчему Витрувию: «**польза – прочность – красота**». Всякое искусство отражает действительность, но не всегда ее изображает. Архитектура ничего не изображает, не воспроизводит природные формы, а творит их заново. В том, как выражает себя зодчий, какой замысел возникает у него и как воплощается этот замысел, всегда отражен дух и стиль эпохи.

В своем развитии она связана с постоянными исходными ценностями и постоянно меняющимися потребностями человека, а также с развитием науки и техники. В художественных образах

архитектуры отражаются и строй общественной жизни, и уровень духовного развития культуры, и его эстетические идеалы. Архитектурный замысел, его целесообразность раскрываются в организации пространства-интерьера, в группировке архитектурных масс, в пропорциональных отношениях частей и целого, в ритмическом строе. Соотношение интерьера и объема здания характеризует своеобразие художественного языка архитектуры. Большое значение имеет художественное оформление наружного вида зданий – экстерьера.

Каждая эпоха имеет свое архитектурное лицо, свой стиль, решает свои задачи, использует свои материалы. В периоды художественного подъема архитектура гармонически развивается и обогащается в синтезе с другими видами искусства, которые воплощают в конкретных образах идеи, заложенные в сооружении.

Таким образом, под архитектурой понимается исторически сложившаяся совокупность художественных средств и приемов, проявляющаяся в выборе архитектурных форм, их пропорций и декоративных украшений, формирующих архитектурный стиль, характерный для той или иной эпохи или национальной культуры. То, что архитектура – искусство, теоретически доказуемо, если «нулевой уровень» – функциональная конструкция (внутренний язык архитектуры) – способен удовлетворить не только утилитарные потребности, но с помощью риторических фигур (первообразов) обрести, сформировать художественный стиль. Архитектурные произведения – своего рода «летописи в камне», созданные на века. Архитектура тесно взаимодействует с другими видами искусства.

2. ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В АРХИТЕКТУРЕ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВЕ

Культура любой страны, повторяя определенные типологические закономерности развития, обладает и ярко выраженной спецификой, что делает ее неповторимой, самобытной, узнаваемой среди других «чужих» культур. Самобытность русской культуры определяется совокупностью определенных факторов, к которым относятся: специфика геополитической доминанты, связанной с обширностью пространства; многообразие этносов; сложность обработки и возделывания земли; веротерпимость (большое количество верований при медленном, поверхностном темпе христианизации); ярко выраженная государственная доминанта, связанная с особенностями механизмов национально-государственной, религиозной, культурной консолидацией; срединное положение между Западом и Востоком; культурные влияния и заимствования.

Представить русскую культуру в виде целостного, исторически непрерывно развивающегося явления, обладающего своей логикой и выраженным национальным своеобразием достаточно сложно. На разных этапах развития и становления русская культура как бы двоится, являя собой одновременно «европейское» и «азиатское», языческое и христианское, светское и духовное, культурный центр и периферию. Эти немногие из значимых для понимания истории русской культуры понятий фактически сохраняются до нашего времени.

Разнообразие природных условий обусловило появление трех возможных культурных центров со «столицами» в **Новгороде**, **Киеве**, **Ростове Великом**. Наличие этих центров – показатель не только разнообразия возможных путей культурно-исторического развития, но и объективного полицентризма, изначальной вариативности, пластичности русской культуры. Данные центры были сориентированы на различные регионально-культурные влияния: Киев – в основном на греко-византийской мир, Новгород – на северо-европейский, Ростов – на европейскую культуру и мир кочевых цивилизаций. В связи с динамичной жизнью на Руси центр культурно-исторического развития периодически перемещался, давая возможность не только сохранить традиции и достижения, но и

обогащать свою культуру за счет новых влияний чужих культур. К концу периода формирования единого культурного целого (XIII в.) Россия занимала территории и в Европе, и в Азии, создав своеобразный евразийский универсум, во многом определивший особенности ее культуры. Разнообразие этносов и богатство культурных влияний рождало сложные процессы взаимодействия и взаимодействия различных культурных элементов, что сообщало русской культуре своеобразный «пограничный» характер, который будет осмысливаться в XIX-XX веках в категориях «соборности», «вселенности», «всечеловечности».

Терпимое, толерантное отношение к чужим религиям и культурам, обычаям и традициям выработало повышенную пластичность и мобильность культурно-адаптационных механизмов русской цивилизации.

В становлении русской цивилизации огромная роль принадлежит городам. **Города** на Руси были культурными, религиозными и политическими центрами. Как правило, город оформлялся как оборонно-военный и торгово-экономический центр. Русь называлась Гардариком – страной городов.

С XI века начинают широко и богато обустраиваться русские города, центром которых был кремль (детинцы, кром), обнесенный крепостной стеной с башнями. Кремли строились во многих русских городах: Новгороде, Пскове, Москве, Ростове, Нижнем Новгороде, Смоленске.

Вместе с принятием христианства (988 г.) на Русь пришли новые культурные ценности всего христианского мира, но прежде всего Византии и Рима. Византийское влияние на Русь осуществлялось через две основные культурные парадигмы: аскетическую и гуманистическую. Интенсивность приобщения к новой религии различных социальных групп была неодинаковой, что сказалось на длительности адаптации христианства на Руси и достаточно позднем оформлении национальной русской церкви (XV век). Христианство пришло на Русь через княжеский двор, городской посад. То, что христианство внедрялось «сверху», преследуя прежде всего геополитические цели, создало в русской культуре феномен двоеверия – христианско-языческого синкретизма. Новая вера от-

крывала путь приобщения Руси к западноевропейской культуре, но методы и способы принятия христианства заложили в самой русской культуре то дихотомическое напряжение, которое постоянно будет давать о себе знать в еретических движениях (XIV, XVI–XVIII века), и в церковном расколе и старообрядческом сектантстве (XVII–XIX века), и в попытках нового религиозного синтеза, религиозного ренессанса (конец XIX–начало XX веков), и в религиозном обновленчестве (наше время).

Вместе с принятием христианства на Русь пришли византийские мировоззренческие представления и искусство. Однако под влиянием национальных особенностей, языческих обрядов и художественных традиций славян довольно быстро и энергично прошел процесс русификации византийского стиля, и древнерусская культура обрела свое самобытное лицо. Вначале, конечно, были сильны византийские традиции.

Для утверждения новой религии стали возводить мощные, величественные храмы в культурных центрах Древней Руси – Киеве, Новгороде, Владимире, Полоцке, которые обладали отличительной чертой, идущей от русских деревянных построек, – многоглавостью.

Переняв от Византии христианство, Русь восприняла и определенные основы языка культуры, но они были переработаны и приобрели на Руси свои специфические, глубоко национальные формы. Конечно, как всякое искусство эпохи средневековья, искусство Руси следует определенным канонам, которые прослеживаются и в архитектурных формах, и в иконографической живописи. Опираясь на вековые традиции восточно-европейского искусства, русские мастера сумели создать собственный национальный стиль, обогатить европейскую культуру новыми, присущими лишь Руси формами храмов, своеобразными стенными росписями и иконописью, которую не спутаешь с византийской, несмотря на общность иконографии и кажущуюся близость изобразительного языка.

Одним из важнейших средств пропаганды византийского православия являлась *архитектура*. В связи с этим зодчество развернулось главным образом в области культового строительства и в меньшей степени – дворцового, военного.

Древнейшим и крупнейшим архитектурным памятником *Киевской Руси* является *Софийский собор*, построенный по заказу сына князя Владимира – Ярослава Мудрого. Собор задумывался, строился и украшался как главный храм государства, средоточие его духовной жизни. Посвящение храма Софии Премудрости указывало на преемственную связь с центром всего православного мира – церковью Софии в столице Византии – Константинополе. Весь облик грандиозного храма должен был отразить идею приобщенности Руси к всемирной христианской цивилизации, к разумному, «благоустроенному» миру.

Это прекраснейшее и наиболее величественное создание зодчих XI века сохранилось почти целиком, хотя снаружи сильно искажено перестройками XVII–XVIII вв., в стиле барокко. Киевская София – это большой пятинефный храм крестово-купольной системы, с пятью апсидами, к которому примыкают два пояса галерей. Внутренние галереи – двухэтажные, более узкие, а наружные – одноэтажные и более широкие. Объем храма в целом был ступенчатым, а аркады наружных галерей связывали его с окружающей средой. Завершают собор тринадцать куполов, образующих пирамидальную композицию. Могучие лестничные башни, расположенные в живописной асимметрии у западных углов собора, усиливают торжественность храма. Собор был сооружен из плоского кирпича – плинфы – с применением в кладке «утопленных» рядов, покрывавшихся розовой цемянкой, что придавало строению праздничный вид. Внутреннее пространство собора достаточно сложное и живописное: центр украшают драгоценные мозаики, а боковые части – фрески.

Новая культура, активно утверждая себя, стремилась говорить языком монументальных архитектурных и изобразительных форм. В созданных ею образах идея нравственного превосходства христианства над поверженным язычеством получала зримое подтверждение. При Ярославе Мудром зодчие ведут строительство и в других крупных культурных центрах государства, таких, как Полоцк и Новгород, где возводятся храмы Софии, по типу и плану повторяющие Киевский собор, с учетом своеобразных черт, местных художественных традиций.

Крупнейшим центром средневековой русской культуры в XIII–XIV веках становится **Новгород**. С незапамятных времен новгородцы славились как строители деревянных храмов, крепостей, дворцов. В середине XI века они воздвигли первый в своем Великом городе каменный **собор** – **Софийский**. Стоящий в центре Детинца (так новгородцы называли свой кремль) на берегу Волхова, этот собор, у стен которого собиралось **вече**, явился центром всей духовной и политической жизни города. В соборе находилась большая библиотека, здесь составлялись новгородские летописи. Как и Киевская София, он представляет собой парадное здание с залитыми светом хорами. Этот пятинефный храм с крытыми галереями заканчивается на востоке пятью апсидами. По художественному замыслу собор проще и гораздо суровее киевского. Кладка стен, состоящих в основном из огромных, грубо отесанных известняковых камней, мощные выступы членящих стену лопаток, наконец, пятиглавие вместо тринадцатиглавия, статичность архитектурных масс – все это делает новгородский храм лаконичным и строгим. Внутреннее пространство отличается большой цельностью и компактностью. Мозаика уступает место фреске. Своеобразие форм и техники новгородского собора свидетельствует о высоком мастерстве новгородских зодчих.

Во второй половине XII века в Новгороде складывается совершенно иной тип храма, отмеченный чертами простоты и камерности. Одним из лучших образцов этого нового архитектурного стиля является церковь **Спаса-Преображения на Нередице** (XII в.) – небольшая кубического характера постройка крестово-купольного типа, с четырьмя столбами, несущими единственный барабан, и тремя апсидами на востоке. Отсутствие наружного убранства фасадов, расчлененных только лопатками, создает впечатление спокойной мощи даже в скромном по размеру памятнике. Другая стилевая черта – своеобразная пластичность ее форм, особенность, которая на протяжении столетий также будет отличать памятники зодчества северной республики от архитектурных сооружений среднерусских земель. Эта пластичность порождается как будто причинами отрицательного характера – снижением технического мастерства и примитивизацией художественного языка. Нечеткость

сопряжения каменных масс, приблизительность архитектурной геометрии, кривизна вертикалей, неровность стенных поверхностей – все это присутствует в Спас-Нередице и тем не менее не приводит к разрушению архитектурной формы, которая, напротив, приобретает несравненную прелесть «дышащего», «скульптурного» творения. Интерьер Спас-Нередицы так же целен, прост и легко охватывается взглядом.

Центральный регион русской культуры представлен такими городами, как **Ростов Великий, Владимир, Суздаль**.

Один из величайших шедевров древнерусской и мировой архитектуры – церковь **Покрова на Нерли** (XII в.), выполненная владимирскими мастерами. Это самая замечательная постройка времени Андрея Боголюбского; она посвящена празднику, который был установлен только во Владимирском княжестве с целью укрепления его значения и подтверждения независимости в церковной политике от Византии.

Эта маленькая церковь, стоящая на берегу реки Нерли, – четырехстолпная одноглавая, трехапсидная – поражает своей устремленностью ввысь, динамичностью и легкостью. Аркатурно-колончатый пояс проходит посередине стены. Колонки тесно сдвинуты и утончаются кверху. Арочка между ними приобретает слегка заостренную форму. Апсиды сильно не выступают, но средняя несколько выше, чем боковые. Закомары, то есть три полукружия, завершающие стену и соответствующие по размеру полуциркульным сводам, перекрывающим нефы, тесно сдвинуты и круто поднимаются вверх. Высокий барабан, несущий главу, прорезан узкими окнами, между которыми расположены полуколонки. В центральной закомаре каждой из трех стен расположен рельеф, посвященный библейскому царю Давиду. Ниже проходит полоса девичьих масок. По сторонам прорезывающих стены окон изображены львы. В трактовке животных ясно ощутимо влияние народного искусства, в манере их исполнения сказалось воздействие резьбы по дереву.

Дмитриевский собор (XII в.) – это апофеоз власти и могущества владимирской земли, выраженный с большой силой. Собор построен князем Всеволодом Большое Гнездо в честь рождения сына Дмитрия и посвящен святому Дмитрию Солунскому,

патрону великого князя. Традиционному для XII века типу – одноглавому трехнефному четырехстолпному храму – владимирские зодчие придали строгий и торжественный характер. Храм отличается удивительной кристальной ясностью форм, четкостью конструктивной логики. Фасады членятся по вертикали пилястрами, соответствующими подкупольным столбам. Декоративная лента аркатурно-колончатого пояса, проходящая на уровне хор, разделяет храм на два яруса, причем верхний хорошо выделяется обильной резьбой. Собор венчает световой барабан на четырехугольном постаменте, завершающийся золотым шеломом с прорезным крестом.

Обильная белокаменная резьба отличает собор от предшествующих. Она образует сложный декоративный ансамбль. Рельеф начинается с фигуры пророка Давида над центральным окном каждого фасада. Фигура псалмопевца венчает изображение мира: мира растений, зверей и птиц, мира нравственных подвигов человека. Среди прочих изображений – портрет князя Всеволода с сыновьями. Интересны святые всадники – воины в развевающихся плащах, некоторые с поднятыми мечами. Здесь с наибольшей силой отразились воинские идеалы князей домонгольской эпохи, военное могущество владимирской земли при Всеволоде, воспетое в «Слове о полку Игореве». В пластике Дмитриевского собора гораздо отчетливее выступает собственно русский стиль. Он проявляется в отказе от трактовки форм в духе «круглой» романской скульптуры и в переходе к плоскостно-графическому стилю, связанному с навыками деревянной резьбы; в «строчном» прочтении композиции, характерном для различных видов русского народного творчества.

Средневековая русская культура и архитектура уникальна и неповторима. В своей основе она имела исконно древнерусские традиции. Для русского государства XV–XVI века ознаменовались расцветом искусства, архитектуры, градостроительства. В это время произошло усиление централизованного государства во главе с Москвой, сложилась новая сеть городов. Союз с церковью дал государству сильную идеологическую опору и способствовал использованию через византийскую традицию и эстетику некоторых достижений античности и отдельных восточных культур. Это время господства религиозного мировоззрения в духовной жизни, для

которого присуща теоцентрическая картина мира с её символично-догматическим характером. Именно христианство в православной ментальности на протяжении всего средневековья определяло философские учения и развитие русской культуры, искусства и архитектуры, дифференциация, которой во многом обусловлена социокультурной структурой общества. Искусство средневековья стремилось воплотить постигнутые в эту эпоху закономерности строения мироздания в грандиозных архитектурных ансамблях. Для эстетического сознания этого периода характерен ряд принципов, которые нашли отражение в архитектуре, искусстве, но осмыслены были лишь частично в творческой деятельности средневековых мастеров. Соборность, системность, символизм, синтетизм, традиционализм, каноничность осознаются в качестве важнейших принципов средневекового русского искусства в теории и практике художественного мышления. Высшего совершенства и полноты выражения система этих принципов достигла в архитектуре и иконописи.

В это время создаются религиозные учения, отражающие общественно-религиозное сознание русской культуры. Наиболее важными и значительными церковно-политическими течениями конца XV – начала XVI веков были иосифлянство и нестяжательство.

Основателем последнего крупного духовного течения в допетровском русском православии – иосифлянства был Иосиф (1439-1515) (Иван Санин) Волоцкой – масштабная личность своего времени, устроитель монашеской жизни, богослов игумен, писатель, политик, автор многих трудов, который отстаивал незыблемость церковных догм, стоял на союзе церкви с государством. Определить культурное значение этого течения непросто, так как накоплено много предубеждений, слишком часто победа иосифлян над их оппонентами – *нестяжателями*, руководимыми Нилом Сорским, (Николай Майков 1433-1508 развивавший идею эстетики аскетизма и нравственного самосовершенствования) считается одной из главных причин упадка древнерусской духовности и культуры. Иосифлянство якобы "засушило" русскую культуру своим формализмом и политическим союзом с светской властью и тем

самым прервало линию на духовное совершенствование, которую представляли нестяжатели.

Рассуждать об отражении тех или иных идей в архитектуре всегда сложно. Согласно Гегелю, то единство идеального и реального в символе (а всякое искусство – символ) может быть дан в трех возможных комбинациях: с преобладанием идеи – в литературе и музыке, с равновесием идеи и материи – в живописи, и с преобладанием материи над идеей – в архитектуре^[1]. Древнерусская, а следовательно и иосифлянская, эстетика является прежде всего эстетикой духовного и идеального, а значит, она будет, прежде всего, эстетикой словесного и музыкального образа, затем – эстетикой образа иконописного, и наконец – эстетикой архитектуры. Иосиф Волоцкий впервые подробно изучает православную теорию иконы и иконографии.

При довольно развитой теории, иконописи, у Иосифа практически нет высказываний об архитектуре. Архитектурный образ не просто поддается идеологической расшифровке, поэтому необходимо начать с установления ключевых эстетических идей иосифлянства, а затем искать их отражение в различных архитектурных памятниках. Средневековая архитектура строго канонична, в ней почти нет места для субъективного вкуса, творческой индивидуальности, практически все определяется фундаментальными религиозными мировоззренческими мотивами, общими принципами средневековой эстетики.

Это прежде всего эстетика *богословская*, для которой высшей ценностью и идеалом является Бог. Искусство занимает отнюдь не первое место в числе эстетических феноменов. В самом искусстве ценится не отражение реальной жизни, не аристотелевский «мимесис», а непосредственное выражение движений души, восславляющих Бога, подражание, прежде всего, духовным реальностям. Высшим проявлением творчества считается творчество подвижника по созданию в своей душе подобия Богу, эстетика иосифлянства сугубо *традиционна*, в ней нет новых неожиданных идей. Для средневековой, как для всякой традиционной культуры, новизна и оригинальность являются не достоинством, а пороком и свидетельством гордыни. Иосиф скорее

собиратель и систематизатор предшествующей богословской и эстетической традиции, он не столько создает, сколько оформляет и формулирует. Своеобразие его взглядов – в тонких оттенках, неуловимой перестановке акцентов, предпочтении одних мотивов другим. Они дают возможность найти причины изменений в русской средневековой архитектуре XVI века.

Весьма важным представляется тот факт, что эстетика иосифлянства – это эстетика *аскетическая*, так как Иосиф – прежде всего монах и организатор монашества. И смотрит на мир и на красоту глазами монаха. Для него *прекрасное* одновременно и обязательно *душеполезное*, но красота духовная стоит на первом месте – без чистой души и духовно собранного ума никто не прекрасен. Однако Иосифу близок более гармоничный эстетический идеал, чем Нилу Сорскому. Внутреннему прекрасному устроению должен соответствовать и прекрасный внешний облик.

По выражению Г.П. Федотова, эстетика Иосифа приобретает «стиль какой-то московской *калокагатии*». Не менее определенны и его воззрения на красоту рукотворную: Храма, процесса богослужения, которое П.А. Флоренский называл «храмовым синтезом». Этот синтез объединял в художнике целое архитектуру и искусство. Цель искусства – приближение человека к Богу. Теперь земное, красивое есть символ, отблеск духовной красоты. Дух символизма присущей всей культуре Средневековья получил многообразное воплощение, как в самом искусстве, так и его теории. Красота храма выступает символом основных ценностей христианского универсума – вечной жизни, премудрости, религии и самого Бога. Изображение в храме также включались в общее литургическое действие, способствуя своей эстетической значимостью созданного эффекта мистического единения неба и земли.

В церковном единстве Иосиф хотел охватить весь мир, сделать всю жизнь единой космической литургией. Не случайно и общую храмовую молитву он предпочитает уединенной молитве отшельника. Из этих эстетических принципов с необходимостью вытекает и разный подход к архитектуре. Нестяжательство не оставило после себя никакого архитектурного наследия. Пышный каменный храм, которого не построить без суеты, без денег, добытых

с церковных земель, пустынножителю не нужен: он есть только свидетельство тщеславия, упования не на нетленного Бога, а на брэнную и легкоразрушимую видимую красоту. В конце XV века, в Кириллово-Белозерском монастыре где Нил Сорский был в качестве духовного наставника там прекратилось всякое каменное строительство. Но затем под влиянием иосифлянства строительство возобновилось: и за короткое время были возведены: церковь Введения, трапезный храм, казнохранилище, Святые ворота, мощные стены, превратившие монастырь в один из значительных и красивейших памятников архитектуры XVI столетия. Иосифлянской идее преображения мира в Церковь (в обоих значениях этого слова) соответствовала максимально широкая строительная программа.

Для иосифлянства Бог является величайшим Художником, Архитектором, Мастером. Зодчий считал себя не творцом создаваемого им произведения, а исполнителем высшей воли, действующей через него. Соборное сознание вдохновляло средневековых мастеров на художественное творчество и сохраняло, выработанные в процессе этого творчества приемы и формы многих поколений. Отсюда каноничность творческого метода, в котором нашли отражение и воплощение духовный и эстетический идеалы эпохи. Высокая духовность средневекового искусства, его направленность на высшие духовные ценности, ориентированные прежде всего на Бога, привела к повышению и сама архитектура крестово-купольного храма должна, прежде всего, отразить совершенство мира и попечение Бога о нем, соединить внутри себя небо и землю, собирать людей из мира.

Русский храм ориентирован на внешнее восприятие и соотнесен, прежде всего, с окружающей его природой. Постепенно эта ландшафтность и декоративность, это преобладание экстерьера над интерьером возрастают, и решительный перелом приходится именно на иосифлянскую эпоху. Возникает принципиально новый, не имеющий византийских аналогов тип шатрового храма. Этот храм меньше всего предназначен для молитвы внутри него: молятся на него, находясь снаружи, поэтому особое внимание уделяется экстерьеру, а не интерьеру. По существу это храм-знак, храм-символ,

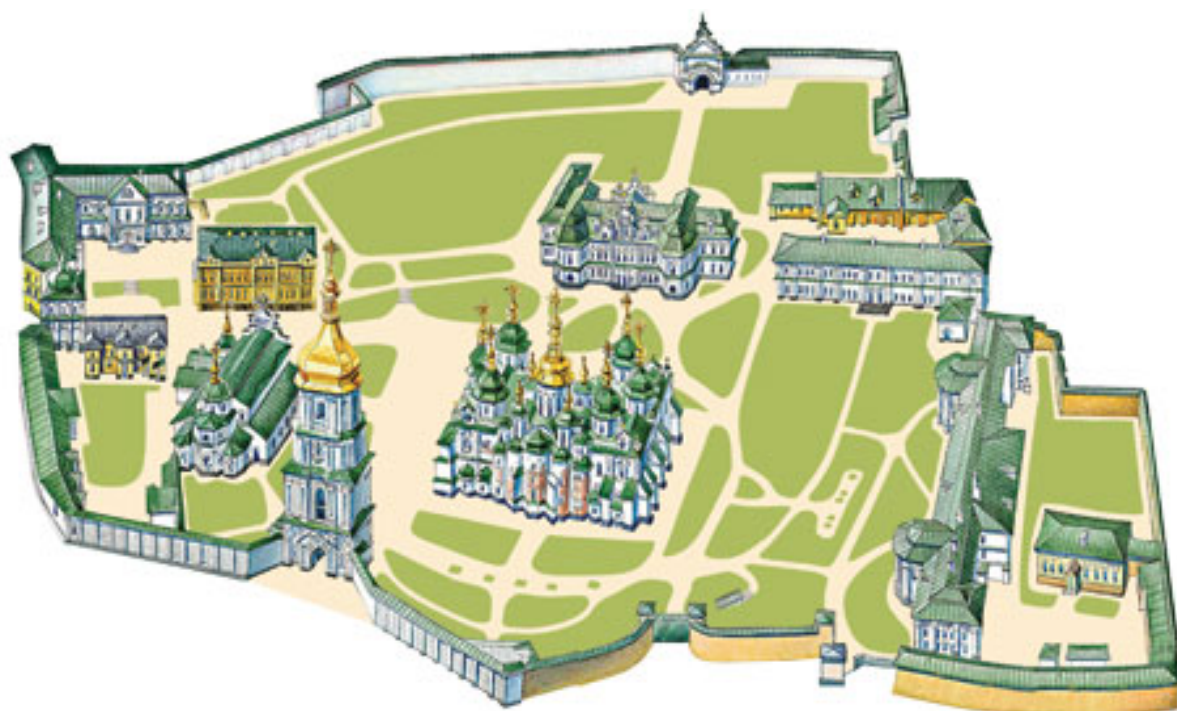
определенным образом организующий природное пространство вокруг, обозначающий видимым образом невидимое присутствие Творца и Его Церкви.

Монастырь для волоцкого игумена – это не место убежища, а культурный, просветительский и благотворительный центр.

Идея обращенного – вовне, на площадь, к толпе, храму. Храма, приходящегося почти непрошенным к человеку, доминирующего над всем пространством человеческой жизни. Такое понимание как нельзя лучше гармонирует с церковной и общественной позицией иосифлянства и выражает его эстетический идеал. Не случайно в последнее время высказано предположение о том, что храм Покрова на Рву служил только алтарем, или даже престолом для храма, который представляла из себя вся Красная площадь. Такие памятники, как столпообразная церковь Иоанна Лествичника в Кремле (1508), собор Покрова на Рву (1555), церковь Вознесения в Коломенском (1532), церковь Иоанна Предтечи в Дьякове (1547г.) церковь Богоявления в селе Красном (1592), хотя и построены после смерти Иосифа, но достаточно точно выражают его общественный и эстетический идеал.

Храм-знак, гордо вознесшийся над землей, был еще и храмом-знаменем, *храмом-знаменем*, стягом, поднятым над воинством Христовым и указывающим ему путь к Царствию Небесному. Важная роль в эстетике иосифлянства военной символики, идеи церкви и монашества как воинства продуцируют понимание храма-знака, храма-знамени, военного обелиска, монастыря как крепости. В XVI веке военная символика находит свое выражение не только подсознательно, через храм-знак, вознесенный над землей подобно сторожевой башне или военному трофею, но и в иконографии в широком распространении образов святых воинов (св. Георгия Победоносца, архангела Михаила). Крупнейшие русские монастыри в XVI веке видимым образом превращаются в крепости, вокруг этих духовных крепостей выстраиваются вполне материальные неприступные мощные стены (Кириллово-Белозерский, Ферапонтов, Иосифо-Волоколамский, Симонов в Москве, Соловецкий и другие). Не всегда это требовалось военной необходимостью, да и военная необходимость, ничуть не меньшая в прошлом, не вызывала такого

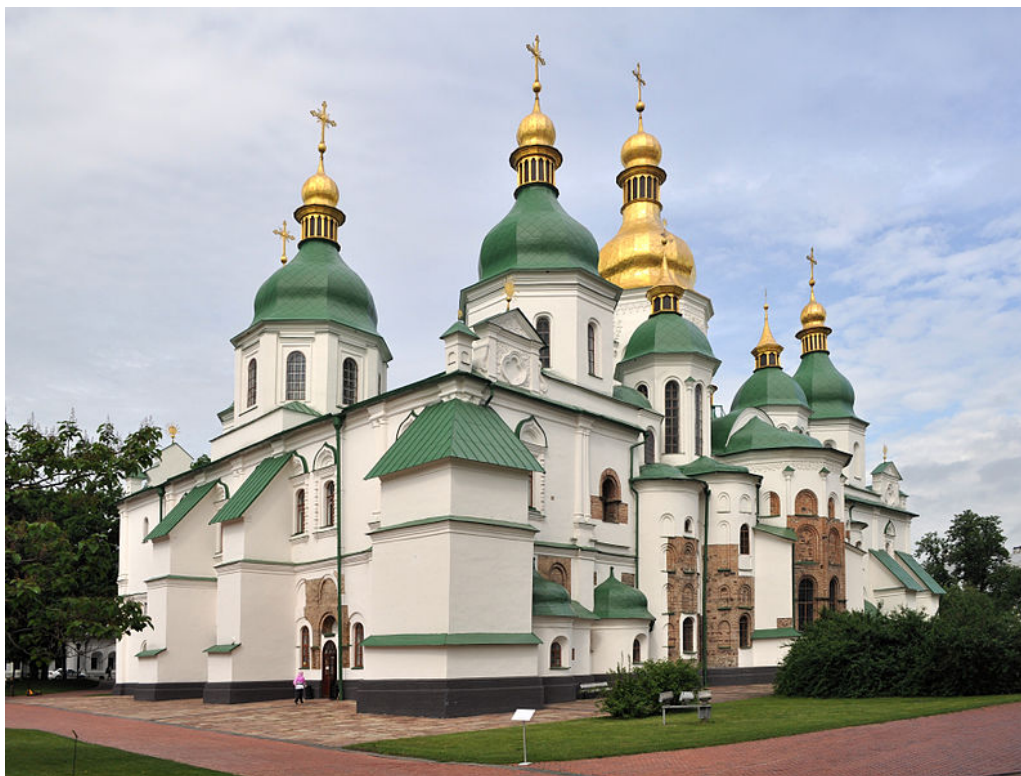
массового укрепления монастырей. По всей видимости, и здесь духовные и идеологические течения того времени находили путь для своего внешнего выражения. Храм-знак несет на себе и еще одну функцию – для той эпохи это и *храм-памятник*, *храм-монумент*, причем увековечивает он политические события. Форма столпа здесь ассоциируется с античной памятной колонной, а шатер с «трофеем».



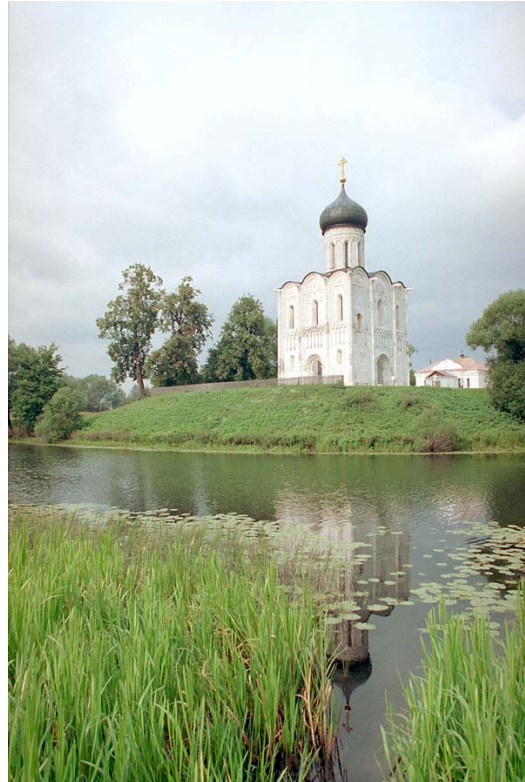
Ансамбль Софийского Собора в Новгороде



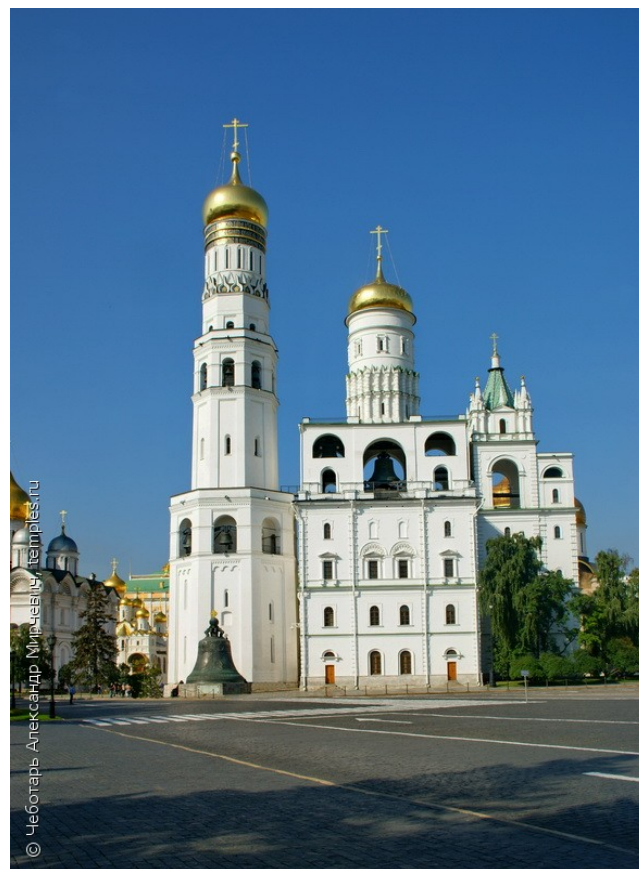
Софийский собор в Новгороде



Софийский собор в Киеве



Церковь Покрова на Нерли



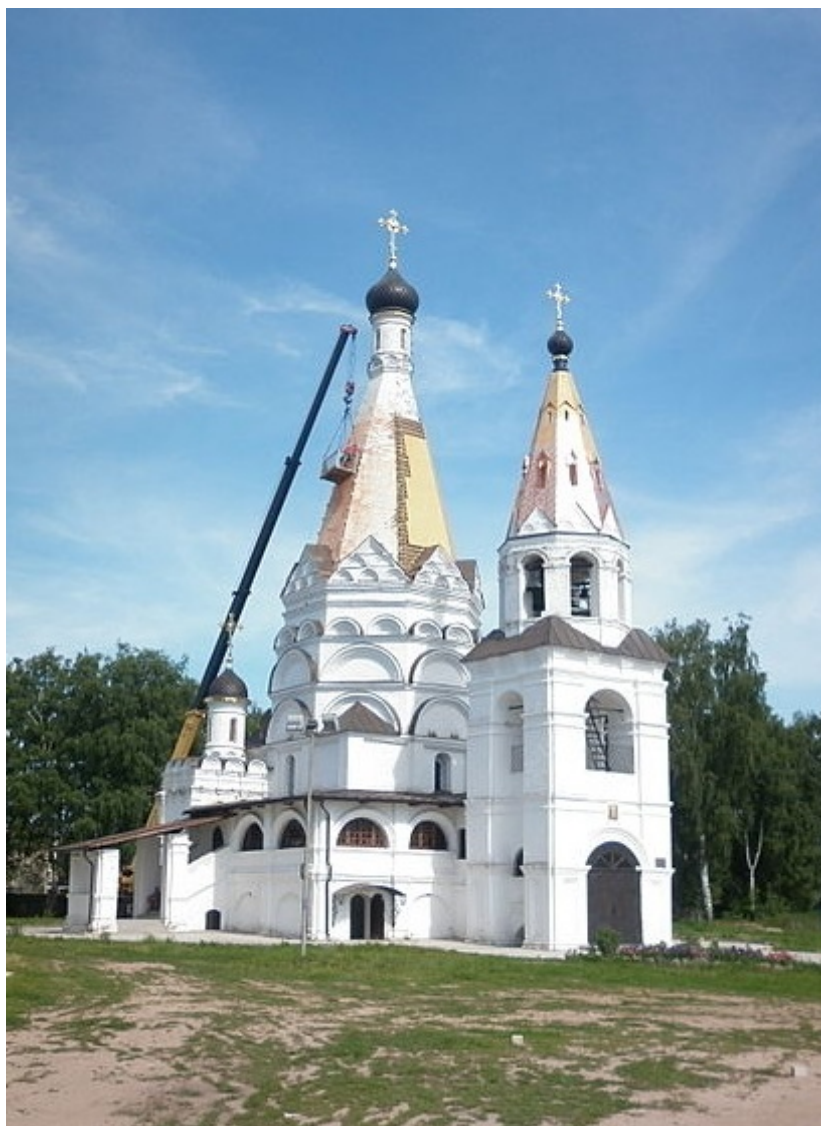
Церковь Иоанна Лествичника в Кремле (1508)



Церковь Вознесения в Коломенском (1532)



Церковь Иоанна Предтечи в Дьякове (1547)



Церковь Богоявления в селе Красном (1592)

Высотная композиция с наибольшей силой и ясностью выражала идеи власти и могущества, величия и господства, делала здание своеобразным монументом. Большую роль в сложении нового типа храма-памятника сыграло деревянное шатровое зодчество, которое дало сильный толчок развитию высотной композиции каменных культовых зданий, а технический прогресс и объединение в Москве лучших русских и иностранных архитекторов обусловили стремительное и блистательное конструктивное решение этой сложной художественной задачи.

Выдающие художественные и конструктивные особенности каменной архитектуры нашли отражение в церкви Вознесения в

Коломенском. Хронологически это первый памятник такого типа. Культовый смысл здания почти не выявлен в его образе, а маленькая церковная главка почти незаметна в композиции этой огромной по высоте башне. Образ храма выражает не столько мистическую идею вознесения, сколько идею неукротимого роста, черпая силу из земли роскошными галереями. Три парадные лестницы создают почти органическую связь с природой, служа соединительными звеньями между вертикалью церкви и землей. При огромной высоте церкви ее внутреннее пространство невелико. Здесь решалось чисто идеологическое, а не практическое назначение храма. Здание создано прежде всего для обозрения снаружи как торжественный почти скульптурный памятник-монумент. В деталях храма широко использованы мотивы ренессансной архитектуры.

Ярким примером каменной шатровой архитектуры является церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове (1547), построенная в честь венчания Ивана Грозного на царство. Сложный наружный объем храма превосходно связан с конструкцией смелым применением в интерьере мотива крепостных стен для перехода от призмы центрального столпа к барабану. В этой церкви преобладают прямые линии, что свидетельствует о воздействии деревянного зодчества. В отличие от статичности крестово-купольных пятиглавых храмов в дьяковской церкви в сложной игре ее форм и деталей с силой выражена борьба покоя и движения.

Характер движения своеобразен: это напряженное и органическое вырастание одной формы из другой.

Такой же мемориальный смысл имеет выдающийся памятник шарового зодчества собор Покрова на Рву (иначе храм Василия Блаженного) в Москве на Красной площади. Как и в Коломенском храме, задача здания – быть грандиозным монументом славы и всенародного торжества в память взятия Казани в ознаменовании победы православия над исламом. В нем развиты композиционные достижения и декоративные приемы церквей в Коломенском и Дьякове. Храм Покрова имеет праздничный, богато декорирующий, ликующий облик. Русские зодчие сосредоточили всю силу творческой фантазии на внешней композиции сооружения. Это высшая точка развития русской архитектуры 16 века.

Иосифлянство не мыслило упрочнения христианского общества без содействия государственной власти. После падения Константинополя и гибели Византии Иосиф Волоцкий видел в русском князе единственного защитника правой веры, подлинного православного Царя, который «естеством подобен во всем человеком, властью же подобен Богу». Именно в иосифлянских кругах утверждается эсхатологическая концепция псковского старца Филофея "Москва – Третий Рим».

Отсюда третья функция храма-знака-знака-храма=памятника сооружаемого в честь успехов государства, которые для иосифлян были пользой и успехами Православия.

Таким образом, иосифлянская установка указала на значимость внешней, а не только внутренней духовной красоты, вызвала значительный всплеск в архитектуре, искусстве и вообще церковной древнерусской культуре того времени. Осифлянство, как преобладающее духовное течение эпохи, выступало в роли заказчика практически всего церковного строительства и оказывало на него большее влияние. Это сыграло существенную роль в возникновении храма-знака, в противоположность храму-эклисиа, где внутреннее пространство преобладает над внешним, в доминировании храма над окружающим пространством с такими его существенными признаками, как преобладание экстерьера над интерьером, вписанность в природный ландшафт, ориентированность не на пребывание внутри, а на созерцание извне.

Новая страница в развитии русской культуры связана с созданием единого централизованного государства во главе с Москвой – новым политическим и религиозным центром **XV–XVI веков**; это было время самоутверждения и саморефлексии русской культуры, воплощением которых стала выдвинутая иноком **Филофеем** идеология «**Москва – третий Рим**» (1524 г.), утверждающая Москву центром всего христианского мира. Христианство, обретя на Руси национальную форму православия в XIV–XVI веках, дало толчок для новой консолидации, отразившейся в расцвете национальной культуры. Это эпоха переломного периода, прояснения социально-политических, духовных, культурных проблем, эпоха полемик и диалогов, эпоха начала книгопечатания (1553 г.) и

формирования светского стиля в культуре; это время развития самостоятельной критической мысли, направленной на рефлексию самих основ русской цивилизации. В этот период происходит синтез локальных культур, осмысление и собирание ценностей предшествующих культур. Наряду с освоением ценностей народной культуры, развитием национального стиля Русь в это время испытывает и европейское влияние. Так, например, на реконструкцию Московского Кремля были приглашены зодчие из Италии (А. Фиорованти, Алевиз Новый, Бон Фрязин). Работы по перестройке соборов, дворцов, стен, башен и укреплений Московского Кремля были начаты в конце XV века русскими и итальянскими мастерами.

Московский кремль – средневековая крепость в центре Москвы, в 12–18 вв. служившая резиденцией московских князей, царей и церковных иерархов, а с 1918 – резиденция советского, позднее российского правительства.

В 12 в. Москва представляла собой маленькое поселение, форпост, защищавший путь к древнему Владимиру.

Первую деревянную крепость-кремль (от греч. «кремнос» – «крутой берег реки», «скала») выстроили в 1156 по повелению князя Юрия Долгорукого. Выбор места был продиктован стратегическими соображениями: Кремль на высоком холме при впадении р.Неглинной в р.Москву должен был защищать устья двух судоходных рек – Яузы и Востокни.

Не последнюю роль сыграла и красота места. Кремлевский холм был покрыт густым бором, а перед ним расстилались живописные луга, перерезанные петлями рек. Самый древний сосновый Кремль занимал небольшую территорию ок. 3–4 га. Кроме деревянных стен, ее защищали рвы и земляные валы.

Московский князь Иван Калита (1320–1340-е годы), получивший титул великого князя, значительно расширил Кремль.

При Иване Калите был построен дубовый кремль.

Внутри новой крепости, обнесенной дубовыми стенами, он основал Соборную площадь, образованную тремя каменными храмами: Успенский собор (1327), церковь Иоанна Лествичника с колокольной (1329), Архангельский собор (1333). Позднее был построен каменный храм Спаса на Бору.

При великом князе Дмитрие Донском дубовые стены города были заменены на белокаменные (1366–1368). Кремль стал первым каменным градом Московского государства.

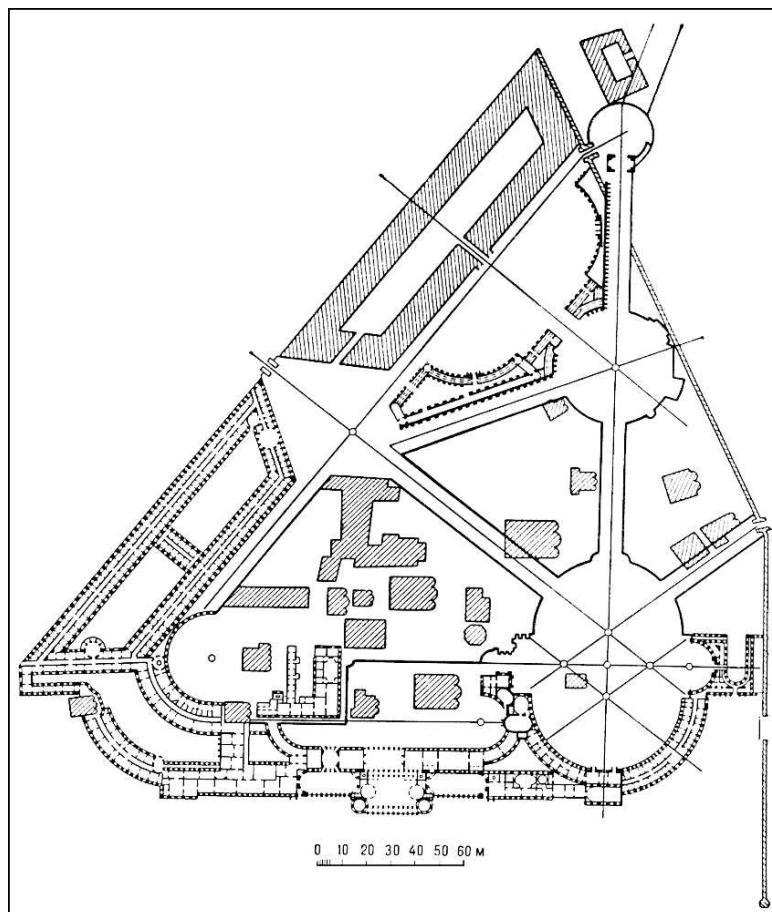
Известно, что новые укрепления имели шесть проездных башен и три глухих круглых угловых башни. В этот период площадь Кремля увеличилась почти до современных размеров. В 1365 вблизи нынешних Спасских ворот глава Русской православной церкви митрополит Алексий основал Чудов монастырь. В этот же период на месте современного Большого Кремлевского дворца выстроили великокняжеский терем. В 1393 по заказу вдовы Дмитрия Донского в системе дворца была заложена каменная церковь Рождества Богородицы. Остатки этого дворцового храма являются материальным свидетельством о самой древней фрагментарно дошедшей до нашего времени каменной кремлевской постройке. В 1407 вдова Дмитрия Донского, принявшая постриг под именем Евдокии, основала женский Вознесенский монастырь с соборным храмом Вознесения, расположившимся непосредственно вблизи Чудова.

Кардинальная реконструкция Кремля была предпринята великим князем Иваном III. Началось строительство нового монументального Кремля.

К перестройке великокняжеской резиденции были привлечены итальянские зодчие. При участии русских мастеров они возводят новые грандиозные стены и башни Кремля в соответствии с требованиями европейского фортификационного строительства. Начиная с 1485 года на протяжении целого десятилетия под руководством итальянских зодчих белокаменные прясла стен и башни разбирались, а на их месте возводились новые из обожжённого кирпича. Площадь крепости была увеличена за счёт присоединения значительных территорий на северо-западе и достигла 27,5 га, а Кремль получил современные очертания неправильного треугольника. В 1508 году вдоль стен был вырыт ров, вода в который поступала из Неглинной. Кремль окончательно превратился в неприступную, окружённую водой со всех сторон крепость, обособленную от разросшегося к тому времени города. При реставрации стен и башен в 1946–1950 годах и в 1974–1978 годах внутри их кирпичной кладки, в нижних частях и фундаментах, были

обнаружены белокаменные блоки, использованные в качестве забутовки. Возможно, что это и есть остатки белокаменных стен Кремля времени Дмитрия Донского.

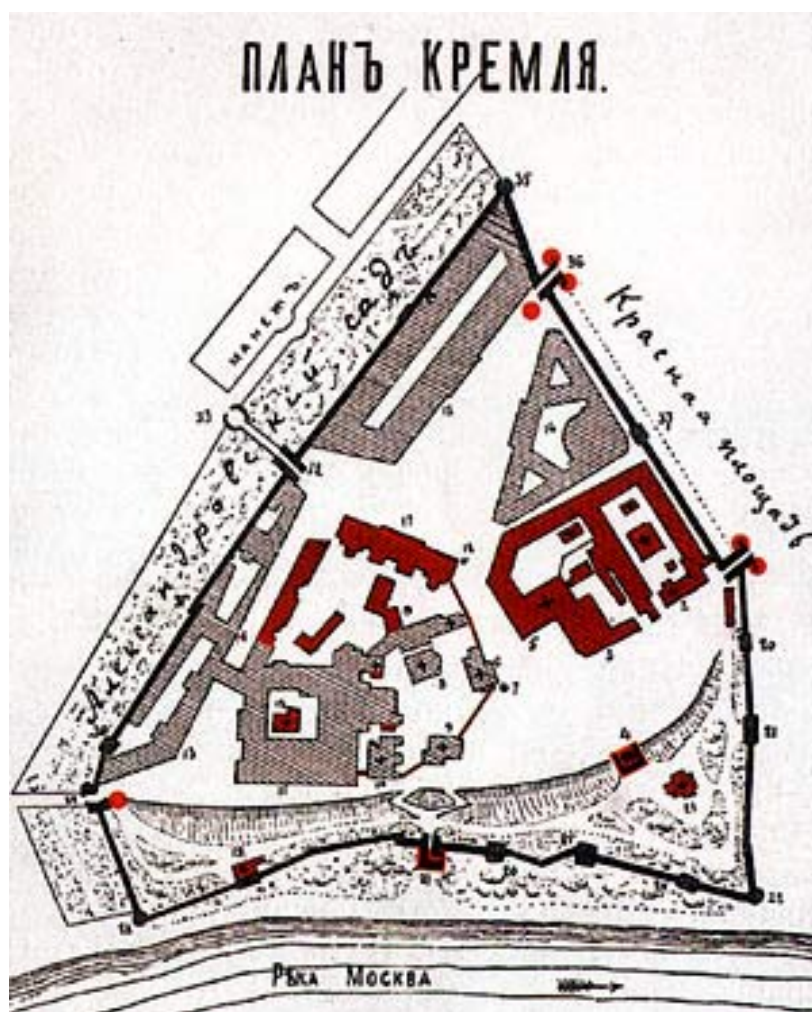
Соборная площадь Московского Кремля является архитектурной доминантой центра столицы на протяжении столетий. Это главная площадь Кремля. На ней расположены выдающиеся сооружения древнерусского зодчества: Успенский, Благовещенский и Архангельский соборы. Здесь также находятся церковь Ризоположения и храм-колокольня Ивана Великого со звонницей, Грановитая и Патриаршие палаты. Сегодня все эти соборы являются музеями, в которых собраны уникальные произведения древнерусской живописи и другие произведения искусства.



Деревянная модель Кремлёвского дворца в Москве. Баженов



Строительство деревянного Кремля



План Кремля 1903 года

МОСКОВСКИЙ КРЕМЛЬ.
СОВРЕМЕННЫЙ ВИД



1. Спаская башня
2. Царская башня
3. Набатная башня
4. Константино-Еленинская башня
5. Беклемишевская башня
6. Петровская башня
7. 2-я Безымянная башня
8. 1-я Безымянная башня
9. Тайницкая башня
10. Благовещенская башня
11. Водовзводная башня
12. Боровицкая башня

13. Оружейная палата
14. Большой Кремлевский дворец
15. Успенский собор
16. Благовещенский собор
17. Грановитая палата
18. Церковь Ризоположения
19. Теремной дворец
20. Архангельский собор
21. Колосольня Ивана Великого
22. Царь-колокол
23. Царь-пушка
24. Собор Двенадцати апостолов и Патриаршая палата

25. Здание школы красных командиров
26. Здание Сената
27. Здание Арсенала
28. Государственный Кремлевский дворец
29. Потешный дворец
30. Троицкая башня
31. Троицкий мост
32. Кутафья башня
33. Оружейная башня
34. Комендантская башня
35. Александровский сад

36. Средняя Арсенальная башня и грот «Руины»
37. Могила Неизвестного солдата
38. Угловая Арсенальная башня
39. Никольская башня
40. Некрополь
41. Сенатская башня
42. Мавзолей
43. Лобное место
44. Памятник Минину и Пожарскому
45. Покровский собор

Современный план Московского Кремля



Красная площадь. Исторический музей



Красная площадь. Вид с Никольской башни



Москворецкий мост. Вид на Кремль и Красную площадь



Красная площадь



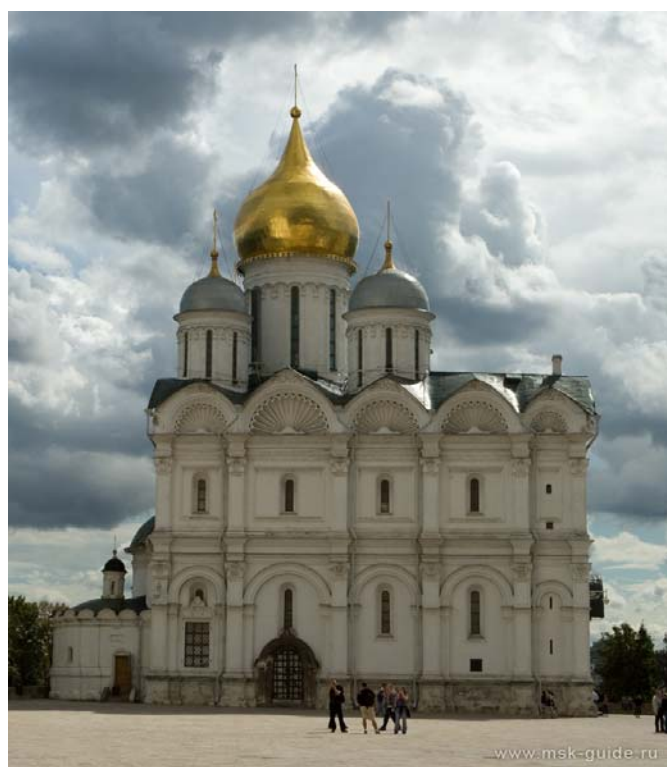
Красная площадь. Государственный универсальный магазин



Кремль. Вид с Софийской набережной



Вид Соборной Площади



Архангельский Собор



Благовещенский Собор



Успенский Собор

Ансамбль площади складывался со времени строительства здесь первых деревянных сооружений. Еще тогда, в 13-14 веках были определены пространственная композиция и назначение площади. Соборная площадь Московского Кремля является одной из древнейшей в Москве. Ее современный облик определился во второй половине XV века, когда старые соборы были заново перестроены, возведены Грановитая палата и Колокольня Ивана Великого. Ее храмы строились московскими, владимирскими и псковскими мастерами, а также итальянскими зодчими. Поэтому на облик многих сооружений оказала влияние архитектура итальянского Возрождения.

Здесь проводились венчание на царство и коронация императоров. В церковные праздники проходили шествия. А в скорбные дни похоронные процессии направлялись в Архангельский собор – усыпальницу великих князей и царей и в Успенский собор – место погребения митрополитов и патриархов Москвы.

В 18-19 вв. площадь несколько раз покрывали плитами из песчаника. В 1930-х годах ее заасфальтировали. В 1955 году асфальт сняли и восстановили прежнее каменное покрытие. Во время Отечественной войны 1812 года пострадали звонница и Филаретовская пристройка, примыкающие к колокольне Ивана Великого. Эти сооружения были восстановлены в 1814-1815 гг. По приказу И. Сталина в 1930 году было снесено Красное крыльцо Грановитой палаты, которое было восстановлено в 1994 году.

Древнейший памятник Кремля – Успенский собор. Все остальные постройки здесь появились позднее. И когда их строили, ориентировались на Успенский собор, расположенный в глубине площади. Еще со времен основания города здесь стоял деревянный храм Успения Богородицы. Затем в 13 веке на его месте был построен каменный собор. В 1326–1327 гг. при великом князе Иване Калите был возведен новый каменный собор. Под руководством итальянского зодчего Аристотеля Фиораванти был построен новый храм, освященный 12 августа 1479 года. Успенский собор на протяжении четырёхсот лет оставался главным храмом Государства Российского. Собор имеет четыре престола: главный освящен в честь Успения Богородицы, другие – в честь великомученика

Димитрия Солунского, Похвалы Богородицы и апостолов Петра и Павла.

Благовещенский собор строился псковскими мастерами с 1484 по 1489 гг. Считается, что деревянная церковь на этом месте была сооружена еще в конце 13 века. Благовещенский собор был домовым храмом князей и царей Москвы. Его северо-западная галерея вела во дворец. Первоначально собор был увенчан тремя главами и был окружен со всех сторон галереями. Храм сильно пострадал во время пожара 1547 года. При Иване Грозном в 1563 году, когда был освобожден древнерусский город Полоцк от иноземцев, решено было перестроить собор. В честь этой победы на четырех углах крытой галереи храма возвели четыре небольшие одноглавые церкви-приделы. Две главы были добавлены к основной части собора. Главы и кровлю позолотили. Так трехглавый храм в 1564 году стал девятиглавым. Собор приобрел живописный и парадный вид. В нем совершались венчания и крещение детей правителей. В 1572 году к нему пристраивается крыльцо, названное Грозненским. Во время праздников из собора к народу выходили правители и их свита. Предполагают, что знаменитые росписи и иконы создавались известными мастерами Феофаном Греком, Андреем Рублевым и Прохором из Городца.

Напротив Благовещенского храма располагается Архангельский собор. На месте храма еще в 1247-1248 годах была построена деревянная церковь во имя Архангела Михаила. При Иване Калите в 1333 году был сооружен новый белокаменный храм. Иван Калита стал первым, кто был погребен под сводами строящегося храма. С тех пор храм стал усыпальницей великих князей Москвы и их ближайших родственников – удельных князей. На месте этого собора итальянским архитектором Алевизом Новым был возведен в 1505-1508 годах новый пятиглавый храм с элементами архитектуры итальянского Возрождения. В соборе погребены Иван Калита и Иван III, Иван Грозный и Михаил Скопин-Шуйский, Михаил и Алексей Романовы. Также здесь покоятся победители грозного войска Мамаю, прославленные герои Куликовской битвы – Дмитрий Донской и Владимир Храбрый.

Храм впервые был расписан при Иване Грозном. Во второй половине 17 века Архангельский собор был расписан заново. Росписи поздних лет (18-19 веков) скрывали яркую работу мастеров. Реставрация 1953-1955 годов открыла заново сохранившуюся живопись. Интересна галерея из условных изображений портретов князей и царей. Мы видим портретную историю Русского государства от княжения Ольги и Владимира киевских до времен Ивана Грозного. В нижнем ярусе стен можно видеть надгробные изображения князей, погребенных в соборе – от Ивана Калиты до Ивана III. Каждую княжескую фигуру сопровождает изображение святого, благословляющего его. В роспись стен включены сюжеты о героической борьбе русских воинов с иноземными захватчиками и легендарные страницы жития Архангела Михаила. Главная достопримечательность Архангельского собора – храмовый образ «Архангел Михаил с деяниями». Его можно назвать вершиной в истории иконописи на Руси.

Церковь Ризоположения построена в 1484-1485 годах псковскими мастерами. До середины XVII века она была домовым храмом митрополитов и патриархов Москвы. В 1655 году при патриархе Никоне ее соединили переходами с хорами цариц и царевен и передали великокняжескому дворцу.

В самом центре Кремля расположен ансамбль колокольни Ивана Великого, состоящий из трех сооружений, построенных в разное время: колокольни Ивана Великого, Успенской звонницы и Филаретовой пристройки. Строение расположено на границе между Соборной и Ивановской площадями. Постройки создавались с 1505 по 1815 гг. Всего на Звоннице, Филаретовской пристройке и колокольне – 21 колокол.

В 1487-1491 гг. для торжественных приемов строится Грановитая палата. Она была задумана как тронный зал в новом дворце Ивана III и два века оставалась самым большим залом – 495 кв.м. Строительство велось итальянским мастером Марко Фрязиным, а затем – ломбардским архитектором Пьетро Антонио. Парадные Святые сени примыкают с западной стороны здания. К ним ведет открытая каменная лестница – Красное крыльцо. Главный восточный фасад, облицованный белокаменными блоками, выходит на

Соборную площадь. Каждый из блоков отесан на четыре грани. Отсюда и название Палаты – Грановитая.

В 1653-1655 гг. русские зодчие построили Патриаршие палаты для патриарха Никона. Для хозяйственных нужд служил первый этаж, для личных покоев патриарха – третий этаж. На втором этаже в Крестовой (Мироваренной) палате проводились заседания Священного Собора, проводились пиры в честь высоких гостей. В 18-19 вв. здесь находилась Московская Синодальная контора.

Около восточной стены Кремля появилась площадь, которую называли Торговой или Торгом. Также ее называли Пожаром из-за часто возникавших здесь пожаров. В 16 веке Красную площадь называли Троицкой, по названию Троицкой церкви, находившейся в южной части площади. В 1508-1516 годах вдоль кремлевской стены в оборонительных целях был вырыт ров шириной более 36 м и глубиной 10 м, который заполнили водой. В 17 веке через ров были построены мосты к Никольским и Спасским воротам. Площадь стали называть Красной, что означало красивая. Постепенно Красная площадь в Москве становится не только торговым, но и политическим центром.

Красная площадь в Москве всегда была людным местом. И строительство на ней велось так, чтоб оправдать ее название – Красивая. После завоевания Иваном Грозным Казанского Ханства в 1555-1560 годах в южной части площади русские зодчие Барма и Постник построили собор Пресвятой Богородицы на Рву. В 1588 году в нем строится дополнительный алтарь над могилой юродивого Василия Блаженного. И собор стали называть храмом Василия Блаженного. Собор перестраивается и в 17 веке. Сейчас храм мы видим в виде девяти церквей на одном основании. Это одна из главных достопримечательностей столицы.

Здесь сохранилось также Лобное место, построенное в середине 16 века. Раньше оно было деревянным и с него оглашали царские указы. Для проведения казней устанавливали специальную конструкцию. Позже Лобное место стало каменным.

Когда в 1605-1615 была одержана победа над польскими интервентами, на средства царской семьи был построен Казанский собор. Под руководством талантливого архитектора П. Барановского собор

был отреставрирован в 1925-1933 гг. Во времена борьбы с религией храм был уничтожен. По проекту архитектора О.И. Журина, ученика П.Д. Барановского, в 1990-1993 гг. на средства народа и правительства Москвы собор был восстановлен. 4 ноября в День иконы Казанской Богоматери он был освящен Святейшим Патриархом Алексием II. В том месте, где сейчас расположен Исторический музей, в 17 веке были построены Монетный двор и Главная аптека.

По проекту архитектора Дж. Кваренги в 1786 году вдоль рва были возведены Торговые ряды. Позже площадь вымостили булыжником. Во время Отечественной войны 1812 года Торговые ряды были разрушены. И 19 век стал временем интенсивной застройки площади. Под руководством архитектора О.И. Бове здание Торговых рядов было восстановлено в виде вытянутой горизонтально формы на сквозной аркаде. А перед зданием установлен памятник К. Минину и Д. Пожарскому, выполненный И.П. Мартосом. В северной части площади в 1875–1881 гг. по проекту архитектора В. Шервуда строится здание Исторического музея. А позже, в 1889–1893 гг., появилось нынешнее здание ГУМа – Верхние торговые ряды, построенное по проекту А. Померанцева.

После революции 1917 года название площади связывалось с победой «красных», а Красная площадь и Кремль стали символами революции. После смерти В.И. Ленина в 1924 году был построен Мавзолей. Сначала он был деревянным, а затем по проекту архитектора А.В. Щусева был перестроен в мраморе. В 1930-е годы были построены гранитные трибуны, а вокруг кремлевской стены посадили ели. Памятник Минину и Пожарскому был перенесен. Покрытие из булыжника было заменено на брусчатку.

Реконструкция Кремля началась с главного храма Москвы – **Успенского собора**. Монументальный белокаменный собор столицы русского государства, увенчанный пятью позолоченными главами, близок по своему художественному образу к торжественным соборным храмам древних русских городов Владимира и Новгорода. Архитектура собора лаконична, модна и празднично-торжественна. Этому способствуют стройные пропорции монолитного объема и нарядность сочетания белокаменных стен с золотом куполов.

Фасады собора, расчлененные пилястрами на вертикальные поля, завершены полукруглым закомарами и украшены аркатурным фризом.

Благовещенский собор – домовая церковь великого князя, хоры которой соединялись с дворцом. Прекрасно сохранившийся до наших дней собор близок по своей композиции образцам крестово-купольных церквей. Это стройное, светлое, с традиционным московским декором торжественное строение. Главным сокровищем Благовещенского собора является его иконостас – самый древний из сохранившихся на Руси. Он был исполнен Феофаном Греком, Прокором с Городца, Андреем Рублевым и Даниилом Черным. Фрески Собора были выполнены в 1508 году под руководством Феодосия, сына Дионисия.

Главный ряд иконостаса – деисусный (деисус – означает моление) – написан Феофаном Греком, которому присущи тонкость рисунка, выразительность колорита, индивидуализация каждого персонажа. Образы Богоматери, Иоанна Крестителя полны сдержанной внутренней экспрессии. Иконы Андрея Рублева отличаются гармоничностью, завершенностью композиций, особо светлым колоритом.

Здание **Архангельского собора** отличается от остальных соборов Кремля. Он напоминает светскую постройку. Архангельским собор – усыпальница московских великих князей – представляет собой обычную для древнерусской архитектуры крестово-купольную церковь с притвором и типичным пятиглавием. Вместе с тем собор обладает новыми для русской архитектуры того времени чертами: в композицию фасадов собора введен классический ордер (два яруса пилястр); четкие горизонталы антаблемента отделили тимпаны позакомарных перекрытий от поля стены; новую форму имеет и профиль архивольта полуциркульных проемов.

Ансамбль Кремля получил завершение с постройкой **Ивановской колокольни**. Колокольня, выполнявшая функции звонницы и сторожевой башни, замкнула перспективу Соборной площади с востока и как главный композиционный элемент кремлевского ансамбля объединила вокруг себя всю живописную группу его сооружений, подчеркнув центральную роль Кремля в городе.

В конце XV в. Кремль и **Соборная площадь** получили планировочную структуру, сохранившуюся до наших дней. Новый ансамбль был создан на основе старого – Кремль сохранил свой треугольный план, но несколько расширился в сторону реки Неглинки. Вновь возникший Кремль стал самой крупной современной крепостью в Европе. В XVI веке была сооружена вторая линия укреплений Китай-города, затем Белого города (Ф. Конь) и Земляного города. Кольца укреплений Москвы пересекались радиальными улицами-дорогами, начинавшимися от Кремля. Такая планировка была присуща древнерусским городам. Наиболее опасные дороги прикрывали монастыри-крепости (Новодевичий, Данилов, Андроников).

Новодевичий монастырь был основан в 1524 году при великом московском князе Василии III. Причиной основания монастыря послужило присоединение к России древнего русского города Смоленска. «Новый женский монастырь» получил традиционное название «Новодевичий». Архитектурный ансамбль Новодевичьего монастыря складывался на протяжении XVI–XVII вв., который стал мощной крепостью. Он представлен Смоленским собором, Амвросиевской церковью с трапезной и Ирининскими палатами, стенами и башнями, колокольной. Смоленский собор – самая древняя (1525 г.) и большая по размеру церковь – представляет собой пятиглавый шестистолпный храм, с трех сторон окруженный широкой галереей. Общий силуэт храма отличается скульптурной выразительностью и простотой. В интерьере собора сохранились стенная роспись и большой иконостас. Ирнины (Годуновой) палаты, трапезная и Амвросиевская церковь неоднократно перестраивались, что изменило их первоначальный облик. В конце XVII в. окончательно складывается архитектурный ансамбль монастыря, создается новый барочный стиль с многоцветностью, плоскостностью и симметричностью фасадов, с обилием белокаменной резьбы, который умело соединяется с традиционным пониманием архитектурного объема в целом.

В XVI–XVII веках, освободившись от влияния Византии и романского стиля, русская культура и искусство достигают подлинной самобытности. Своеобразие русского стиля определялось неко-

торыми специфическими декоративными деталями и частными формами. Это «шатер», «бочка», закомары, клин, а также живописность внешнего облика и выразительность силуэта и разнообразие плана.

Величайшим завоеванием архитектурной мысли XVI века, одним из высших достижений всего древнерусского зодчества являются **шатровые храмы** – столпообразные сооружения. В них с наибольшей силой отразилось национальное начало в русской архитектуре.

Выдающийся памятник шатровой архитектуры – **церковь Вознесения в Коломенском** (1532 г.) – построен Василием III в честь рождения будущего «грозного царя» всея Руси. Композиция церкви Вознесения складывается из четырех основных элементов: подклета, мощного четверика с выступами, образующими крестообразный план, восьмерика и шатра с главкой. На уровне подклета храм окружают открытые галереи – гульбища на аркадах с живописно раскинутыми лестничными всходами. Все элементы наружной обработки здания подчеркивают его вертикальную устремленность: «стрелы» на плоскостях стен, три яруса килевидных кокошников при переходе к восьмерику; даже в основании шатра зодчий не поместил горизонтали карниза, заменив его поясом легких кокошников. Шатер церкви с удивительной легкостью возносится в небо. Его покрывает сетка тесаных камней, усиливающая это впечатление движения. Здесь все подчинено одной идее вертикализма: вытянутые пилястры, узкие окна. Это почти скульптурный памятник-монумент.

Шедевром русской и мировой архитектуры является **Покровский собор** (зодчие Постник и Барма) или **храм Василия Блаженного**; свое второе название он получил по имени погребенного у его стен юродивого Василия Блаженного. Собор возведен в память о взятии Казани в 1552 г. Это своеобразная композиция из девяти отдельных башнеподобных церквей, объединенных общим основанием. Построение этого многообъемного сооружения очень логично. План компактен и ясен: восемь башен, увенчанных различными по величине и детализовке главами, размещены вокруг центральной шатровой башни, при этом более крупные башни рас-

положены по осям квадрата, в который вписан план сооружения, четыре других – по его диагоналям. Различие высот и формы башен и создает живописность общей композиции. Декоративное сказочное убранство собора контрастирует с простыми лаконичными формами окон и башен Московского Кремля.

Теремной дворец в Московском Кремле (XVII в.) по существу был первым каменным жилым зданием на Руси (зодчие: Бажен Огурцов, Антипа Константинов, Трофим Шарутин и Ларион Ушаков). Дворец служил для парадных приемов и частной жизни царской семьи. Украшенный ажурной белокаменной резьбой, рядами наличников с гирьками, фестончатыми вырезами арок, разорванными фронтонами, изразцовыми поясами терем представляет собой сказочное зрелище. В резьбе порталов, наличников и картушей среди переплетающихся трав и цветов располагаются изображения двуглавых геральдических орлов, крылатых коней, грифонов, пеликанов, охотников с луками. На сводах лестниц стоят фигуры позолоченных львов. Красивый, ступенчато поднимающийся силуэт дворца, поставленный на высоком подклете, выделяется на фоне неба и увязывается с силуэтами основных вертикальных ориентиров Кремля – колокольней Ивана Великого и шатром Спасской башни.

В XVII веке в русской культуре нарастают светские, западноевропейские влияния, возрастают социокультурные противоречия, для преодоления которых требовалась выработка новых ценностей, идеалов, стилистических форм, что отражает постепенную победу реформаторских тенденций над «древним благочестием». XVII столетие – это кризис средневековой картины мира, системы теологического мышления. В результате этих процессов синтетическое единство русской культуры постепенно нарушается, начинает господствовать жанровая и стилевая эклектика (так называемое «русское барокко»). Широкое распространение получает стиль, условно именуемый **«московским барокко»** или **«нарышкинским стилем»**. Новый стиль создавался на основе взаимодействия характерных примеров древнерусской архитектуры и своеобразного творческого использования приемов западноевропейской классической архитектуры. Это было значительное событие общекультурного значения. И в светском, и в культовом зодчестве

основными принципами архитектурной композиции стали центричность, ярусность, симметрия и равновесие каменных масс, четкость художественной логики, декоративное убранство, обычно из резного, с высоким рельефом, белого камня. Ордерные детали используются также исключительно в декоративных целях.

Среди лучших сооружений этого стиля – усадебный храм Нарышкина – церковь **Покрова Богородицы** (конец XVII в.) в Филях. Построенная на высоком арочном подклете, окруженная открытой папертью и широкими лестничными входами, она прекрасно вписана в окрестный пейзаж. Плавно и естественно вырастают один над другим, тянутся ввысь, постепенно уменьшаясь, каменные объемы. Нижний – четверик – охвачен со всех сторон полукруглыми, увенчанными главками, притворами. Над четвериком вздымается световой восьмерик, над ним – значительно меньший по объему восьмерик звонницы, завершающийся восьмигранным барабаном и луковицей. В этом храме идеально воплощен тип башнеобразной, слитой с колокольной церкви. Вертикальный ритм ярусов хорошо подчеркнут белокаменными профилями колонок на ребрах граней, подобно другим декоративным деталям, великолепно выделяющимся на красных стенах и удлиняющимся на восьмериках.

Деревянное зодчество, как и в предшествующий период, было наиболее распространенным на Руси. Культовые деревянные постройки на Руси с древнейших времен отличались большим разнообразием типов, начиная от простой клетки с более высокой, чем у избы, крышей, и кончая сложными по конструкции и большими по объему сооружениями. Нередко мастера включали в композицию здания храма большое количество глав, использовали сложное узорочье деревянной резьбы, что придавало архитектурному образу почти фантастический характер. Выдающимся памятником деревянной архитектуры является **Ансамбль Кижского погоста**. Он находится на небольшом острове в Онежском озере. Погостами в древности называли большие округа, на которые делилась территория новгородской земли (включая Заонежье), а также главные селения этих округов. Кижский погост являлся административно-хозяйственным центром огромного

района Заонежья. Стремление к динамичности силуэта храмов привело к образованию особого типа высотной композиции – ярусным храмам, представляющим нарастание уменьшающихся четвериков или восьмериков. В поисках сложного и богатого силуэта зодчие со второй половины XVII века использовали и принцип многоглавия. Таковы **Преображенская и Покровская** церкви в Кижах. Исключительным по своеобразной красоте памятником русского деревянного зодчества считается **церковь Преображения**.

Это двадцатидвухглавая пленяет гармоническим ритмом объемов; ее центральный восьмерик несет еще два уменьшающихся восьмерика. Бочки и стройные луковичные главки, «отмечающие» каждую ступень в пирамидальной композиции, поистине венчаются центральной главой, создавая сказочный силуэт. Они поднимаются пирамидой к центральной, самой большой главе. Ясность композиции церкви сочетается с богатством форм.

Русский религиозный раскол, наступивший во второй половине XVII века, предварил многие социокультурные процессы в России XVII–XIX веков, которые характеризуются явной двуликостью. Это исходное состояние русской **культуры Нового времени**, где берут свое начало **Петровские реформы** (первая попытка модернизации России «сверху») и формируется национальный менталитет. Внешне это проявилось как поворот к Западу, а внутренне было эпохой вызревания русского духа, его мощного стремления к переменам.

Русская культура XVIII столетия – период разрушения ее цельности. Будучи логическим продолжением процессов русского религиозного раскола, петровских реформ, проникнутых пафосом секуляризации, она разделилась на две культуры – **светскую** и **религиозную** (духовную). При этом религиозная часть культуры уходила на периферию национально-исторического развития, а светская – укоренялась в центре культурной жизни, приобретая доминирующий характер.

Возникший в результате исторически закономерного раскола русской культуры, плюрализм естественно укладывался в **барочную модель** различных мировоззренческих тенденций и принципов,

когда в одном семантическом пространстве сталкивались аскетизм и гедонизм, дилетантизм и схоластика, пессимизм и оптимизм. В концепции мира приоритет слова отходит на второй план перед приоритетом вещи, понятие «красота» заменяется понятием «польза», статичность развития культуры сменяется динамизмом и историзмом.

Помимо социокультурного раскола, порожденного секуляризацией, в русской культуре XVIII века наметились еще две конфронтационные тенденции: между «просвещенным» меньшинством (культурной элитой), консервативно настроенным большинством («непросвещенной» массой) и между западническими настроениями и их противниками славянофилами, отстаивающими восточную самобытность России, культурное «почвенничество». По существу, в рамках модифицированных основ этих идейных направлений в разных сферах культуры и по сей день ведется спор об историческом месте и предназначении России.

Изменения, которые произошли в культуре XVIII века, наиболее ярко отразились в архитектуре и искусстве. Новое искусство России XVIII столетия связано с тремя стилевыми направлениями: **барокко**, **рококо** и **классицизмом**. Приверженность мастеров какому-либо из трех стилей сосуществует в эти годы с тенденцией к слиянию черт различных направлений в пределах одного произведения. В области градостроительства произошел переход от средневековой радиально-кольцевой схемы строительства к регулярной планировке, для которой характерны геометрическая правильность, симметричность в застройке. Для успешного решения этих задач были приглашены иностранные архитекторы, в результате возник монолитный органичный сплав русского и зарубежного стилей.

Важнейшим событием и началом нового этапа в истории русской культуры явилось возникновение **Петербурга** – новой столицы России. Петербург, в отличие от старых городов, богат общественными постройками. Начало им положила закладка в 1703 году Петропавловской крепости, композиционным центром которой стал **Петропавловский собор**. Это здание, первоначально деревянное, а затем воплощенное в камне, является наиболее крупной и замечательной работой архитектора **Доменико Трезини** (ок. 1670–1734).

Значение собора велико и с точки зрения типологических особенностей его архитектуры, явившихся образцом для последующих построек церквей. В отличие от традиционных русских храмов, собор представляет собой трехнефную базилику. Колокольня производит впечатление не башни, составленной из нескольких последовательно уменьшающихся объемов, а как бы единого массива, расчлененного на ярусы-этажи. Эта черта заимствована у западной архитектуры. Характерны отсутствие богато орнаментированных деталей и новая цветовая гамма – голубая с белым в фасадах и серебряная с золотом в кровлях.

В целом место, выбранное Петром, трудно назвать удобным для строительства. На территории Санкт-Петербурга скальные породы залегают примерно на глубине до 200–300 м и даже сейчас не могут быть использованы для строительства. К тому же чуть севернее города проходит стык Русской плиты и Скандинавского кристаллического щита, что делает территорию сейсмоопасной. Имеются геологические разломы и под самим городом. Для уплотнения основания применялись деревянные сваи длиной 6-8 м, что несколько снижало деформации зданий. Разумеется, в петровские времена глубокий анализ несущей способности оснований был невозможен. Технология того времени не позволяла также забивать длинные сваи, намывать или заменять большие массивы грунта. Часть построенных зданий и сооружений получили из-за этого деформации, крен, трещины.

Территория города до недавнего времени подвергалась опасности значительных наводнений, превышающих 4 м, по древним летописям – более 7 м. Однако Наводнения в Санкт-Петербурге бывают обычно по осени, а место выбиралось в мае. Пётр не принял во внимание опасность наводнений, хотя уже в августе 1703 года вода поднялась на 2 метра. Возможно, свою роль сыграл положительный опыт застройки низменностей в Голландии, откуда царь недавно вернулся. Стоит сказать, что город был бы навсегда избавлен от наводнений, будучи отнесен всего на 5-6 км восточнее.

Археологические изыскания на территории Санкт-Петербурга открывают стоянки человека эпох каменного и железного века, поселения ижоры, карелов, варягов, новгородцев, финнов, шведов.

Историческая область Ижора, расположенная по берегам Невы, на протяжении веков имела стратегическое значение. Для России это был кратчайший выход на Балтику, в Западную Европу. Поэтому в августе 1700 года Пётр, нарушив шаткое перемирие, объявил войну Швеции. Для обеспечения пути в Западную Европу необходимы были морской порт, верфь, крепости — то есть город на Неве. Другого варианта у Петра не было.

В 1701 году в Москве была основана инженерная школа, выпускавшая военных инженеров и сапёров, многие из которых впоследствии участвовали в строительстве фортификационных сооружений на Неве. За фортификацию в петровской армии отвечали Ламбер и В.Д. Корчмин, впоследствии руководивший фортификационным устройством Петропавловской крепости.

Однако первые укрепления на Неве Пётр I не построил, а захватил: это были Нотебург и Ниеншанц. В боях участвовал сам тридцатилетний царь вместе с Меншиковым. А через неделю Пётр с Ламбером уже выбирали место для крепости на острове Заячий в дельте Невы. Ламбер и начертил знаменитый неправильный шестиугольник с выступающими бастионами, занимающий почти весь остров.

Первым сооружением города считается дерево-земляная Петропавловская крепость, заложенная 16 (27) мая 1703. Собственно, она и называлась «Санктпитербурх», позднее это имя распространилось на весь город. В этом же году построен деревянный наплавной Петровский мост через Кронверкский пролив — первый мост города.

Однако первым завершённым городским зданием является Домик Петра I на Берёзовом острове (от финского Койвусаари — Берёзовый остров), который был построен солдатами за три дня, к 27 мая 1703 года.

В ноябре 1704 года на левом берегу Невы была заложена вторая «фортеция» — верфь-крепость «Адмиралтейство», позже неоднократно перестраивавшаяся. Крепость прикрывала верфи с южного направления. Первые чертежи сделал сам Пётр I, руководил стройкой новый обер-комендант города Роберт Брюс.

Таким образом, в 1703—1711 годах основными градообразующими функциями города были фортификация и судостроение,

им было подчинено создание административных, жилых, торговых, транспортных объектов. Единого проекта застройки не существовало, зачастую за основу брались дороги и поселения допетровского времени. В то же время у Петра I до конца жизни сохранялся основной градостроительный замысел новой столицы: каменная застройка по образцу виденных им западно-европейских городов. Однако, в отличие от скученной компоновки старых европейских городов, северный размах территории позволял создать прямые широкие улицы, построить набережные каналов и невских протоков. В дальнейшем это послужило одной из основ своеобразия архитектуры Санкт-Петербурга.

Однако к концу десятилетия театр военных действий сместился в Центральную Европу. Атаки Швеции на петербургские укрепления продолжались до 1708 года, но до крепости они не докатились. Наступала пора развития города в новом качестве.

Начало регулярной застройки, первая половина XVIII века

По первому варианту (январь 1712 года) столица располагается вовсе не в Санкт-Петербурге, а на острове Котлин (финск. Рету-саари), где уже с 1704 года строился Кронштадт. На острове должна быть разбита прямоугольная сеть улиц и каналов, образующая жилые и общественные кварталы.

Второй вариант (1712 год) предусматривал также прямоугольную сеть улиц, но на левом берегу Невы (впоследствии Московская сторона, примерно от Литейного проспекта до Таврического сада). Строительство было начато и продолжалось до 1714 года, а затем было остановлено, хотя прямоугольная планировка первого регулярного района города прослеживается до сих пор.

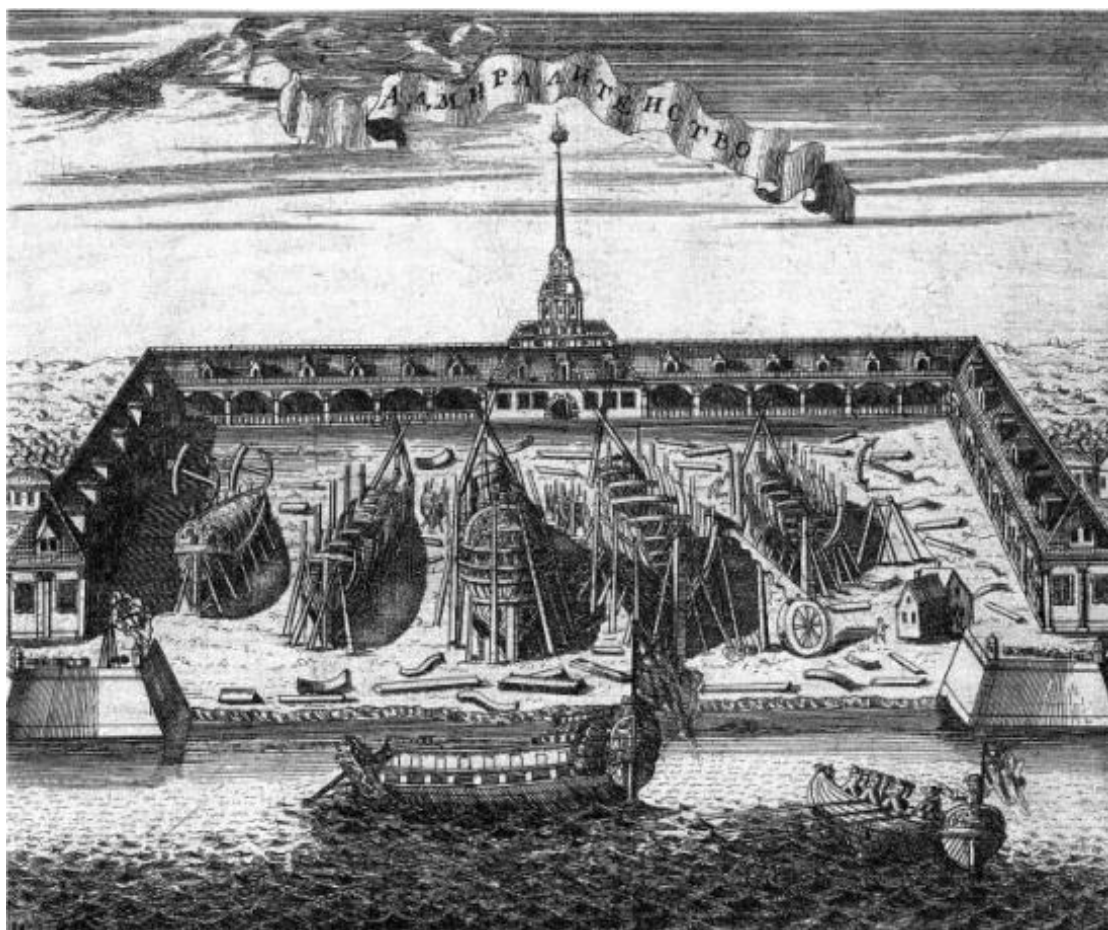
По третьему варианту (1714 год), не осуществлённому, город располагался на окраинной Выборгской стороне.

Четвёртый вариант (1715 год) создаёт прямоугольную разбивку кварталов на Васильевском острове.

В 1716-1717 годах Пётр совершает путешествие по Европе, где знакомится с французскими и итальянскими архитекторами. Приглашённый Петром Жан-Батист Леблон составляет первый сводный генеральный план Санкт-Петербурга. Впервые предложено

создать в городе несколько градостроительных ансамблей, причём главный центр должен был быть создан на Васильевском острове. Идея Леблона принимается, а план — нет. Тем не менее на основе его идеи и в связи с учреждением городской полиции 25 мая 1718 года в

Санкт-Петербурге формируются пять административных частей: Санкт-Петербургский остров, Адмиралтейский остров, Васильевский остров, Московская сторона, Выборгская сторона. Южная граница города проходила по реке Мье.



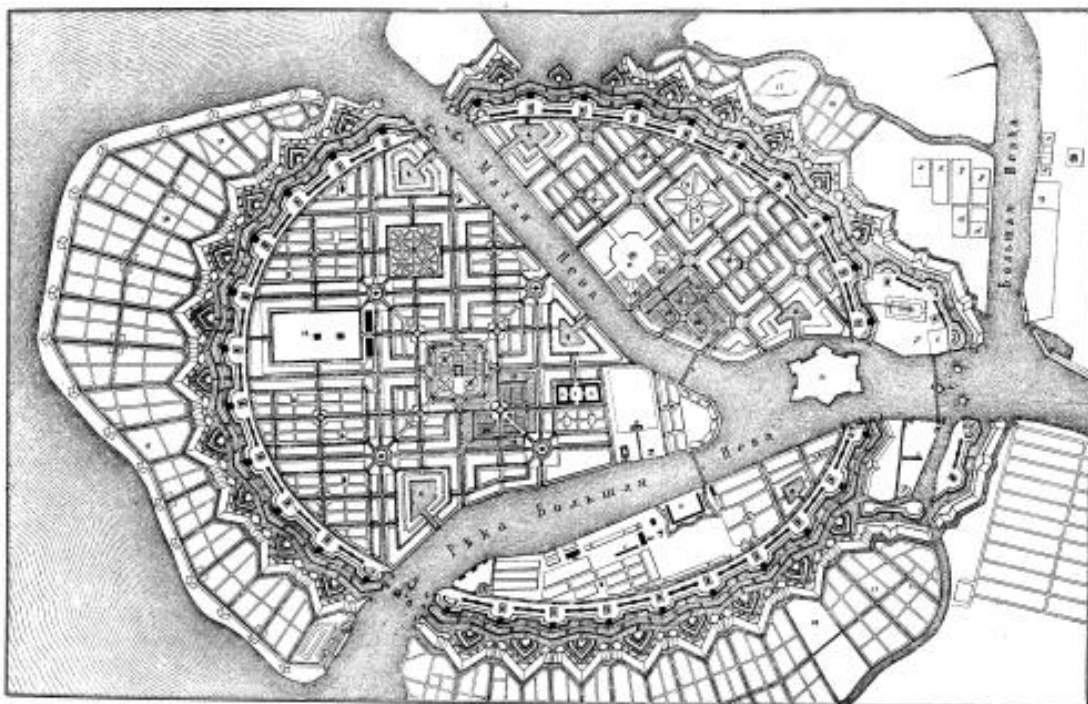
Верфь-крепость «Адмиралтейство» (1704)



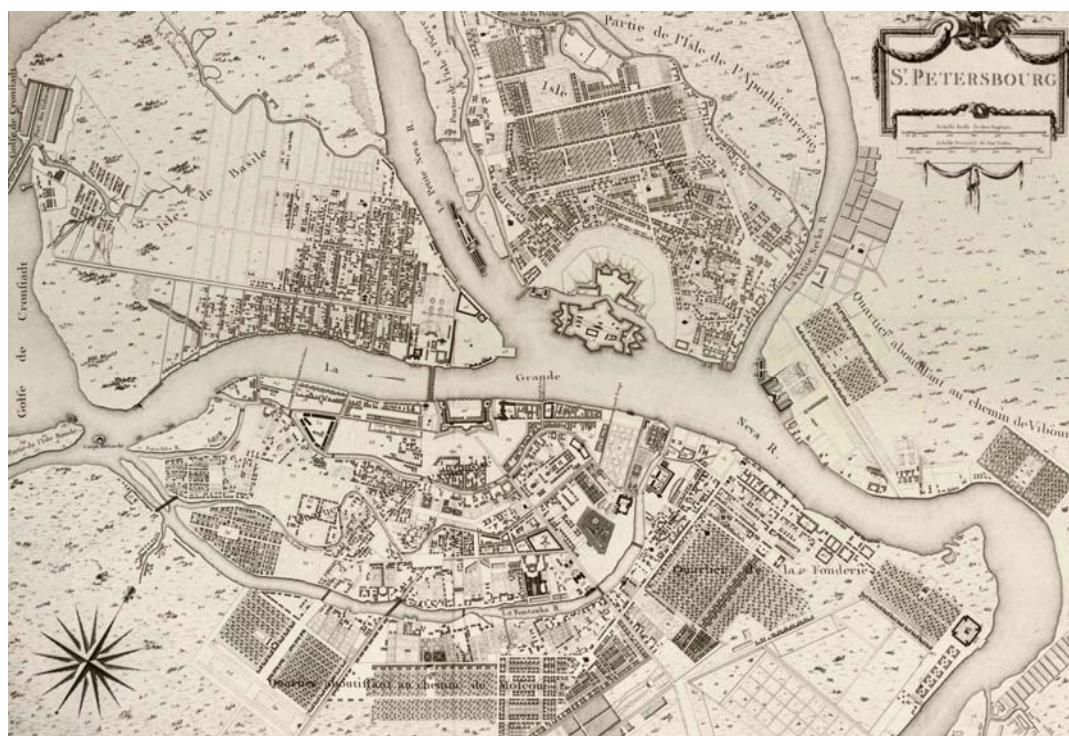
Летний сад



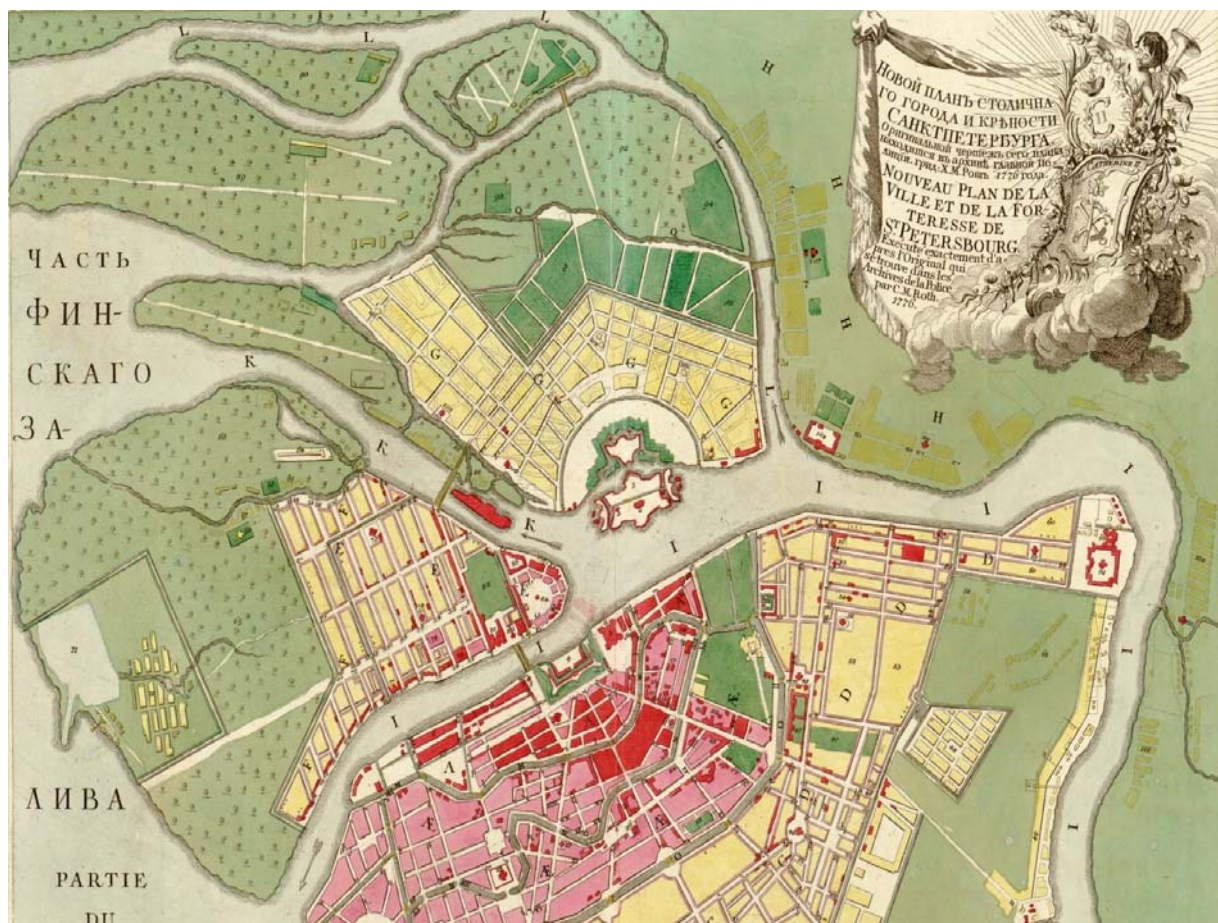
Топографический план, ок. 1720 г. Часть объектов (напр., Васильевский о-в) показаны по проекту Д.Трезини



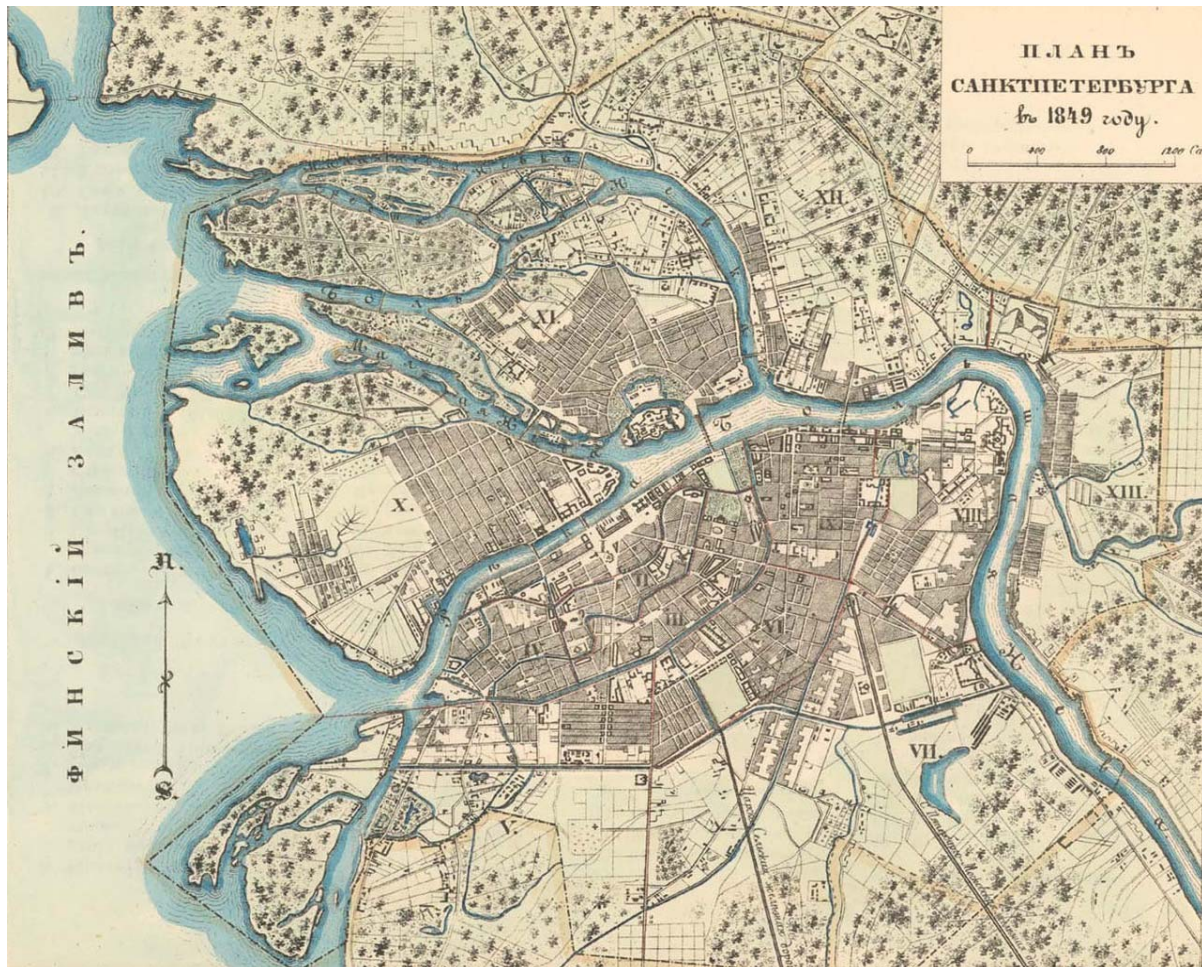
Первый сводный генеральный план Санкт-Петербурга,
Жан-Батист Леблон



План А.Ф. Трускота (1753)



«Новый» план Санкт-Петербурга 1776 года



План Санкт-Петербурга 1849 года

После окончания Северной войны в 1721 году Ингерманландия официально отошла к России, а Пётр I провозгласил создание Российской империи. Санкт-Петербург стал столицей империи, что еще более повысило требования к градостроительной стратегии. Были пересмотрены планы развития частей города, однако композиционная раздробленность застройки сохранялась.

Не самым удачным начинанием Петра была попытка расселения жителей города по профессиональному признаку. Так, на Адмиралтейском острове должны быть расселены работники верфи, на Городском острове — офицеры гарнизона, на Васильевском острове — дворяне и купцы. Набережные отводились для дворцов знати. В 1720–1721 годах были изданы указы о переселении жителей, уже построивших дома, однако они плохо исполнялись. Эти указы формально были

Со смертью Петра I в 1725 году и его вдовы Императрицы Екатерины Алексеевны в 1727 году развитие Санкт-Петербурга не остановилось, но существенно замедлилось. Продолжалось строительство Петропавловского собора (1712–1733), Летнего сада, других объектов, велись работы в Петергофе, Кронштадте, Стрельне. Однако в 1728 году Императорский двор вернулся в Москву. Император Пётр II не интересовался государственными делами, а тем более строительством Санкт-Петербурга.

Положение спас Бурхард Миних, генерал-губернатор в 1728-1734 годах. Он не допустил упадка северной столицы: проводил осушение болот юго-восточнее Лиговского канала, прокладывал дороги на Московской стороне, создавал набережные Невы и Мойки. Южная граница города дошла до Фонтанки. Однако главное нововведение Б.Миниха — фактический перевод центра города на Адмиралтейский остров, хотя, не отступая от набросков Петра I, он продолжает строительство общегородского комплекса на Васильевском острове. Возводятся каменные стены Петропавловской крепости. Б.Миних продолжил устройство дорог на Выборг, Архангельск, Москву. При Анне Иоанновне Б.Миних вернулся к военной карьере. \

В 1736 и в 1737 году по Петербургу прокатились опустошительные пожары, причиной которых были поджоги.

Сгорело большинство деревянных строений. Новым градоначальником В. Ф. Салтыковым учреждена «Комиссия о Санкт-Петербургском строении» (1737—1746), которая разработала новый план города и 12 «перспектив» к нему. Главным архитектором комиссии стал П. М. Еропкин. В соответствии с административным делением комиссия выделила пять частей города и проводила единую градостроительную политику, составив проекты планировки районов. Были закреплены три главных луча-проспекта, сходящихся на шпигеле Адмиралтейства. В 1738 году по указу Анны Иоанновны была углублена Мойка, набережные укреплены сваями.

В 1737 году в состав города вошла Литейная часть и Охтинские слободы. Комиссия разработала планы застройки Охтинской слободы и Выборгской стороны. На Московской стороне выделялись участки для расположения полков (Фурштатская, Моховая и др.). В создании проектов и карт города принимала участие Петербургская Академия наук. Одновременно с созданием архитектурных ансамблей, дворцов и храмов строились скромные деревянные здания, расширялись пригородные дачные зоны. Численность населения столицы достигла 70 тысяч — по европейским меркам ещё очень скромно.

В 1749 году под руководством адъюнкта императорской Академии наук И.Ф. Трускота выполнен второй единый проектный генеральный план Санкт-Петербурга; иногда назывался «План М.И. Махаева», так как подмастерье Михаил Махаев выполнял гравюры к изданию 1753 года. Это было парадное проектное изображение столицы при Елизавете Петровне.

В 1762 году указом Екатерины II создана «Комиссия для устройства городов Санкт-Петербурга и Москвы», получившая затем название «Комиссия о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы». Комиссией к 1769 году выполнены градостроительные проекты всех частей города, установлены стабильные границы городской застройки, предместий, выгонных земель (последние застраивать запрещалось). Тем самым было временно ограничено «расползание» столицы вширь, ускорена застройка центральных

районов. Напротив, в 1766–1767 годах территория города даже несколько сократилась.

К 1769 году комиссией закончены градостроительные планы частей и предместий города, на основе которых в 1769-1776 годах выполнен новый сводный генеральный план. Большая роль в создании градостроительного облика той эпохи принадлежит А. В. Квасову, под руководством которого создан генеральный план Санкт-Петербурга 1769 года; он разработал круговую застройку Дворцовой площади, планы Адмиралтейской части, набережных Фонтанки и др.

В 1780-1790-х годах упомянутая комиссия носила название «Комиссия о каменном строении Санктпетербурга и Москвы». Комиссию в этот период возглавляли видный архитектор, академик И.Е. Старов и автор многих научных трудов о градостроительстве Иоганн Лем. Она сосредоточилась на разработке градостроительной планировки, а контроль за проектной деятельностью и градостроительством осуществляли штатные архитекторы Управы Благочиния. Расширялось каменное строительство, создавались ансамбли на площадях и главных улицах города. В полковых слободах строились казармы. Общее количество жителей за полвека выросло втрое и к концу XVIII века составило 220 тысяч человек— пока втрое меньше Парижа и вчетверо меньше Лондона, но уже больше Рима.

Примерно к этому времени относится углубление специализации деятельности архитекторов и строителей. Стала чётче выделяться стадия проекта с вычерчиванием не только фасадов и планов, но и всех основных архитектурно-строительных решений. Архитекторы сосредотачивались на выполнении проектов, а при строительстве они выполняли больше надзорные функции.

Краткое царствование Павла I (1796–1801) отмечено присоединением полковых слобод к городским территориям, ликвидацией Комиссии о каменном строении, созданием «Канторы городских строений», которая выполняла проектные и строительные работы, финансируемые из казны. В 1798 году разработан план ремонта и реконструкции дорог общей длиной 1140 верст вокруг северной столицы.

В начале правления Александра I (1801-1825) вновь проявились процессы расширения города. В 1802 году в границы городской застройки включились новые зоны, для которых разрабатывались генеральные планы. На западной стороне Васильевского острова планировалось развернуть строительство морского порта (замысел осуществлен только в 2008 году). В местах парадных въездов в город устраивались бульвары. В 1808-1809 годах подготовлено новое собрание «образцовых проектов», учреждён «Комитет для городских строений».

В послевоенное время создаются замечательные ансамбли Дворцовой площади, Адмиралтейства, Исаакиевской площади, Стрелки Васильевского острова. Более чётко выявилась рекреационная роль загородных резиденций и предместий: Екатерингофа, Стрельни, Елагина острова, Каменного острова и др. Были обновлены правила градостроительного зонирования и высотные ограничения застройки. В 1830 году запрет на деревянное строительство распространяется на всю территорию города. В 1832 году приняты правила устройства мостовых и тротуаров, в 1833 году — правила размещения промышленности. Центр тяжести промышленного строительства перемещается на Выборгскую сторону, на западную часть Васильевского острова, за Обводный канал.

В середине XIX века в связи с развитием новых экономических и социальных отношений единообразие и приказные порядки в архитектуре перестают быть главенствующими принципами. С середины 1840-х годов снимается ряд ограничений на архитектурные, цветовые и конструктивные решения частных домов, намечается отход от классицизма, появляется разнообразие историзма (эkleктики). С 1860-х годов расширяется строительство зданий из кирпича, металлических конструкций. В это время сложилась достаточно эффективная система управления градостроительством, позволившая к концу XIX века увеличить объёмы строительства в Петербурге более, чем в 20 раз.

С 1860-х годов производится создание системы дождевой канализации под главными улицами города, начиная с Гороховой улицы и Каменноостровского проспекта, делаются попытки

улучшить городскую канализацию (повсеместно применялась ассенизация, а также сброс сточных вод без очистки в дождевые трубы). Открытые каналы и мелкие реки забирались в подземные трубы. В 1861 году строится Главная водопроводная станция (Шпалерная ул., 56) и трубопроводная система водоснабжения.

Промышленные объекты возводились большей частью в периферийной зоне города: на Выборгской стороне, на Обводном канале. Появились железные дороги, а с ними Царскосельский (1837), Николаевский (1851), Варшавский и Петергофский (1853), Финляндский (1870) вокзалы. Расширялись порты Кронштадта, Васильевского острова.

Русское барокко обладало целым рядом чисто национальных особенностей, но при этом имело общие исходные принципы с западным. В русском барокко более ярко выражалась структурная ясность, простота плановых построений, тесная связь конструктивной основы и декорирующих ее элементов.

Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771) стоял во главе русской архитектуры середины XVIII в. В своем творчестве он воплотил лучшие черты национального русского барокко. Полнее всего они проявляются в дворцовых и церковных постройках. Одно из наиболее ярких созданий Растрелли – **Смоленский монастырь**. Главное сооружение ансамбля – крестообразный в плане четырехстолпный собор, увенчанный куполом на высоком световом барабане и четырьмя световыми главами. Жилые корпуса, образующие периметр плана, повторяют форму греческого креста. Высота составляющих ансамбль зданий и богатство форм нарастают по направлению к центру композиции – от простых по форме низких жилых зданий к высотным объемам одноглавых церквей, и от них – к центральному пятиглавому собору, декоративное убранство которого отличается дворцовой пышностью и великолепием. Стройные пропорции пластичных форм собора подчеркнуты глубокой светотенью; крупные рельефные белые детали, контрастно выделяющиеся на фоне ярко-синих стен, легкое и нарядное завершение золотой главы усиливают эмоциональную насыщенность художественного образа.

Русский классицизм – одна из вершин русского национального искусства и мировой культуры. Большим знатоком античности и русской культуры был *Джакомо Кваренги* (1744–1817), работавший в стиле классицизма. Здание *Академии Наук* на набережной Невы знаменует собой начало зрелого классицизма в России и является одним из лучших творений Кваренги. Здание представляет собой параллелепипед в три этажа, состоящий из центрального корпуса и двух симметричных флигелей. Центр композиции выделяется восьмиколонным ионическим портиком, парадность которого усиливается благодаря типично петербургскому крыльцу с лестницей на два «всхода». Фасад здания не декорирован, есть только фронтоны – сандрики над оконными проемами. Сила воздействия заложена в красоте самой прекрасной в своей обнаженности поверхности. Сильные горизонтальные тяги, разделяющие этажи, и завершающая полоса антаблемента подчеркивает деление блока на три горизонтальных слоя. На фоне этой поверхности основной декоративной «деталью» являются портик большого ордера, обнимающего всю высоту здания. Он увенчан фронтоном. Монолитность портика усиливает ту тектоническую оправданность, которую он призван имитировать.

Крупнейшим зодчим русского классицизма второй половины XVIII века был Иван Егорович *Старов* (1745–1808). *Таврический дворец*, произведение строгого и зрелого классицизма, – лучшее его творение. Это грандиозная городская усадьба, представляющаяся целый ансамбль, была построена для князя Потемкина-Таврического. Ансамбль состоит из главного, увенчанного куполом двухэтажного корпуса с монументальным дорическим портиком и двух выступающих боковых флигелей с внутренними световыми дворами, соединенных с главным корпусом одноэтажными крыльями. С несколько суровым наружным видом дворца контрастировала богатая анфилада парадных залов. Наиболее красив купольный зал, служивший в свою очередь аванзалом главного Колонного зала, или Большой галереи. Восьмигранный зал, освещенный сверху окнами барабана и двумя полуциркульными окнами, был декорирован с античной изысканностью и лепкой. Величественный и праздничный облик этого зала создается грандиозными двухрядными ионически-

ми колоннадами, роскошными люстрами, росписью и всем убранством. Ограниченное колоннадами пространство галереи расширилось обширным зимним садом, заканчивавшим парадную анфиладу.

Особое место в архитектуре русского классицизма принадлежит дворцово-парковым ансамблям, созданным Чарльзом **Камероном** (1740–1812). Знаток античности, он приехал из Англии по приглашению Екатерины II. В Царском Селе он создает ансамбль, который примыкает к Большому Екатерининскому дворцу, состоит из Камероновой галереи, примыкающего к ней двухэтажного здания – Агатовых комнат (второй этаж) и Холодных бань в первом этаже и расположенного перед ним всячего сада, к которому ведет специальный корпус. Корпус Агатовых комнат очень легкий, что подчеркивается портиком из колонн ионического ордера, а отделанный рустом фасад Холодных бань преднамеренно тяжел и величествен. Галереи – напоминание об античности рядом с пышным барокко Екатерининского дворца – подчеркивают красоту всего ансамбля. Широко расставленные тонкие колонны придают необыкновенную легкость верху, вознесенному на тяжелых аркадах, облицованных серым камнем. Направление, представленное комплексом в Царском Селе, впервые принесло в Россию вариант подлинного греческого ордера, который получил свое развитие в XIX веке в произведениях Воронихина.

Следует отметить наличие особенностей **московской школы** в области архитектуры, где классицизм имел своеобразное стилистическое решение: сочетание творческой фантазии с элементами романтизма и признаками национального решения.

Величайшим мастером русского классицизма был Василий Иванович **Баженов** (1737/38–1799). Среди жилых зданий, созданных Баженовым, наиболее знаменит **дом Пашкова** в Москве (ныне одно из зданий Российской Национальной Библиотеки). Он является своеобразной городской усадьбой. Используя преимущества возвышенного углового участка в центральном районе города, вблизи Кремля, Баженов придал зданию особенную силуэтную и объемную выразительность. Главный трехэтажный корпус и связанные с ним одноэтажными галереями двухэтажные боковые флигели помещены на одной линии на бровке холма. Фасад, обращенный к

Кремлю, наиболее параден и монументален. Высокий главный корпус по всему периметру расчленен пилястрами композитного ордера и завершен стройным бельведером и парапетом, балюстрадой и вазами. Его средняя часть на главном и дворовом фасадах обогащена выступающими портиками того же ордера, поднятыми на высокий рустованный первый этаж с полуциркульными окнами. Ионические портики флигелей (на стороне главного фасада), поставленные на низком цоколе, подчеркивают высокую постановку главного портика и скатами своих фронтонов как бы вторят нарастающему к центру стройному, ступенчатому силуэту всего здания. Сад, разбитый по проекту Баженова на склоне холма перед главным фасадом, усиливает выразительность и высоту здания.

Матвей Федорович **Казаков** (1738–1812) – один из основоположников классицизма в России, замечательный архитектор XVIII века. С его творчеством во многом связан расцвет зрелого или строгого классицизма. Среди построек этого периода выделяется **Колонный зал** Благородного собрания в Москве – яркий пример парадного зала в стиле классицизма. Предназначенный для балов, приемов и празднеств, огромный прямоугольный в плане зал, украшенный колоннадой коринфского ордера, поражает своим величием и гармоничностью. Состояние праздничности усилено сверканием многочисленных хрустальных люстр и подсветкой потолка. За исключением кирпичных стен все конструкции зала выполнены в дереве. Крупные, мерно следующие одна за другой колонны вычленяют центральное пространство. Казаков придал всем членениям зала исключительную соразмерность и великолепно отделал его колонны и стены искусственным мрамором, не имитируя настоящий. Все это создает атмосферу торжественности, которая лишена привкуса официальности и проникнута радостным человеческим чувством.

Архитектура и монументальное искусство способны дать общее представление об эпохе, в то время как портрет выступает основным средством конкретного познания жизни. Именно он становится главным носителем реалистических тенденций в начале XVIII века. Своеобразие этих портретов зависело во многом от того, что реалистские устремления выступают в условиях последовательно

сменяющих друг друга стилей: барокко, рококо, классицизма, сентиментализма).

Во второй половине XVIII в. возникают произведения, созвучные духу эпохи, выполненные иностранными мастерами. Это памятник Петру I на Сенатской площади Этьенна Мориса **Фальконе** (1716–1791), называемый «**Медный всадник**». Скульптор показал Петра I законодателем и преобразователем государства, выразив его историческую роль так, как понимали ее современники. При совершенной естественности движения коня позы, жесты и одежды всадника глубоко символичны. Композиция открывает возможности восприятия с разных сторон. Благодаря этому логика движения коня и всадника – напряженность пути и победный финал – становится очевидной. Гармонию образного строя не нарушает сложное противопоставление безудержного взлета и мгновенной остановки, свободы движения и волевого начала. Героическое толкование образа, патетичность всего художественного замысла памятника близки к тому направлению поисков «большого стиля», по которому шло тогда формирование классицизма и объективно способствовало его становлению в русском искусстве.

Русское Просвещение значительно отличалось от западноевропейского тем, что классицизм, реализовавший идеологию абсолютизма, не предшествовал ему, а «сопутствовал», точнее, его осуществлял. Отличительной чертой данной эпохи было широкое распространение просветительских идей: воспитание совершенного человека, формирование национальной культуры.

Каждая эпоха требует определенного уровня развития культуры во всех ее сферах. **Русская классическая культура XIX века** – период, характеризующийся зрелостью, национальной самобытностью, определенностью своего самосознания, давший наибольшее число достижений, признаваемых «**классическими**», то есть эталонами для данной культуры и определяющих ее «лицо», стиль в масштабе мировой культуры.

Характерным явлением русской культуры начала XIX века является дилемма **западничества** и **славянофильства**. В обеих концепциях культурного и цивилизованного развития было много общего: и ощущение выделенности, обособленности России и рус-

ской культуры среди других наций и культур, и попытки объяснить это теми или иными историческими закономерностями, и стремление различным способом преодолеть существующий разрыв между Востоком и Западом. Русские славянофилы, как и русские западники, были идеалистами: одни идеализировали Россию, другие – Запад; те и другие предлагали заведомо утопические пути развития российской цивилизации. В этих направлениях отразилась бинарная смысловая структура русской культуры XIX века. К середине XIX века ставшее уже хроническим противостояние консервативных и демократических сил в русской культуре приобрело характер оппозиции дворянской и разночинской культур, выдвигавших свои эстетические, нравственные нормы и ценности. К концу XIX века в русской культуре ее классической поры обозначилась другая бинарная смысловая структура, два полярных идеала общественного устройства, философского мировоззрения, нравственно-религиозного служения: с одной стороны, леонтьевский идеал *«цветущей сложности»*, с другой – соловьевский *«всеединства»*. Эти два идеала представляли собой неразрешимое противоречие – глубинной тяги к социокультурному синтезу и препятствующему подобному органическому единству раскола, укорененного в русской культуре. Именно эти противоречия получают дальнейшее разрешение в культуре XX столетия.

Движение за «национальный стиль», близкое к такому течению, как славянофильство, в XIX веке приобрело особый размах и отразило все искания данной эпохи. В основе поиска нового стилистического направления лежало стремление использовать традиционные формы культуры. Оно характеризуется различными его модификациями – *«русско-византийский стиль»*, *«русский стиль»*, *«неорусский стиль»*.

В художественной культуре в «преодолении» классицизма заметную роль сыграл *романтизм*, чей «бунтарский» дух и эмоциональная обостренность были прямо противоположны нормативности и рациональности позднего классицизма в силу большей гибкости, а отсюда и возможности получения более сложных и разнообразных форм. Романтизм лучше отвечал данному этапу развития культуры. Национально-романтическое направление в

ранней модификации получило название «русско-византийский стиль», в котором отразилось представление о культуре Древней Руси в целом и о русском зодчестве в частности как византийских по происхождению – в той же мере, в какой русская православная церковь считалась наследницей «греческой», или византийской. Характер этого стиля во многом определялся с одной стороны творческой практикой К.А. Тона, а с другой – тесной связью с художественной «археологией» (реставрацией древних памятников) – своеобразным явлением русской культуры XIX века, стоявшим на «стыке» науки и искусства. В целом наследие «русского стиля» условно можно подразделить на два варианта – «эkleктический» (явно преобладавший) и «органический» – принципиально отвечавший теоретическим концепциям И.Е. Забелина и В.О. Шервуда. Первый из этих вариантов характеризуется механическим соединением декоративной системы «русского стиля» с несоответствующими ему традиционной классической симметрично-осевой композицией или структурой сооружения новых типов. Второму варианту свойственна более тесная («органическая») связь между традиционными для национального искусства декоративными формами и объемно-пространственной композицией. Хорошие возможности для «органической» трактовки «русского стиля» представляло культовое зодчество.

С наибольшей полнотой принципы высокого классицизма проявились в творчестве замечательного русского зодчего Андрея Никифоровича **Воронихина** (1759–1814). В процессе строительства **Казанского собора** выявились специфические задачи, свойственные архитектуре Нового времени. Воронихин построил собор как дворец, заслонив тело храма большой полуциркулярной колоннадой, которая образовала на Невском проспекте – главной улице города – полукруглую площадь и соединила ее с боковыми проездами. Колоннада стала как бы центром притяжения для окружающих зданий. Так возник городской ансамбль, приобретший характер градостроительного узла. Что касается архитектурного стиля, то в самом рисунке портика, в сложной обработке стены разного рода нишами и филанками, в проемах перспективной игры вытянутых коринфских колонн, изящно конелированных и увенчанных краси-

выми капителями, сохраняется прежняя традиция. В конструктивном отношении здание собора так же представляет выдающийся интерес; в частности, в его куполе впервые были применены металлические конструкции. Большая роль в облике здания была отведена монументально-декоративной скульптуре.

Завершающий период в развитии стиля классицизма связан с началом XIX века.

В творчестве архитектора Воронихина, Захарова, Росси, Томона, скульптора Мартоса, Демут-Малиновского классицизм приобретает особую приподнятость и стилевую законченность, что дает возможность именовать его высоким классицизмом.

Крупнейшим русским зодчим начала XIX в. был Андрей Дмитриевич **Захаров** (1761–1811), творчество которого знаменует вершину русской архитектуры. К числу его замечательных проектов относятся реконструкция **Адмиралтейства**. В его задачу входила капитальная реконструкция уже существовавшей постройки, восходившей к началу XVIII в. Захаров стремился создать здание, определяющее архитектурную композицию центра Петербурга и одновременно посредством скульптуры рассказать о значении русского флота. Для него решение внешнего облика тесно связано с решением объемов здания, обусловленных его планом и назначением. Огромной протяженности главный фасад подразделен на пять основных частей: центральную башню, два крыла и два промежуточных корпуса между крыльями и башней. Через центральную башню пролегает главный въезд в здание. Захаров сохранил золоченый шпиль башни, созданный Коробовым, но значительно обогатил архитектурное решение последней и ввел декоративные скульптуры. Дорический в основном ярусе, ионический в башне, ордер имеет решающее значение в композиции здания, предопределяя всю высотную разбивку фасадов. Чрезвычайно большое место в композиции здания Адмиралтейства принадлежит скульптуре, рельефу, которые согласованы с массивом стены. Именно этот принцип, положенный в основу оформления Адмиралтейства, станет после Захарова общепринятым в зодчестве русского классицизма.

Под воздействием углубленного изучения памятников московского классицизма (к. XVIII в.), работ Баженова и Казакова, а затем

крупнейших произведений своих современников Захарова и Стасова складывается строгий и одновременно торжественный стиль России.

Карлу Ивановичу **Росси** (1775–1849) принадлежит главное место в русской архитектуре первой трети XIX века. Самые значительные сооружения Росси каждый раз основаны на смелом неожиданном приеме. Завершая **ансамбль Дворцовой площади** зданием Главного штаба и министерств, Росси создает полукруглую площадь, перекидывает между двумя корпусами широкую триумфальную арку, пропуская под ней улицу и маскируя ее кривизну, и дает простыми формами контрастное соответствие архитектуре стоящего напротив Зимнего дворца, выполненного в формах позднего барокко. Такое решение оказывается остроумным и целесообразным. Неправильная форма площади приобретает регулярный и симметричный характер. Центр всей композиции – огромная арка, увенчанная шестеркой лошадей с воинами и колесницей Славы в середине, вносит в архитектуру ансамбля триумфальный оттенок, монументализирует образ.

Швейцарский архитектор **Тома де Томон** (1760–1813), талант которого развернулся в России, является замечательным зодчим эпохи классицизма первой половине XIX века. Главным его созданием стала **Петербургская Биржа**. Здание Биржи имеет простую и ясную форму поднятого на высокий подиум дорического периптера. Громадные полуциркульные окна в обоих тимпанах, обрамленные рустованными наличниками, вместе с установленными на их фоне скульптурными группами «Невы» и «Нептуна», а также широкая наружная лестница, подводящая к колоннаде Биржи, являются важными выразительными средствами в общей композиции здания. Строгость и ясность форм и членений компактного объема соответствуют внутренней структуре здания. Учитывая ответственное градостроительное значение Биржи, Томон не ограничился сооружением одного монументального здания. По обеим сторонам главного торцового фасада он установил ростральные колонны с гигантскими статуями морских божеств у их цоколей. Путем искусственного расширения берега перед зданием была устроена полукруглая парадная площадь, со спускающимися к реке пандусами и

лестницами. Набережная и подпорная стена площади, облицованные крупными гранитными квадратами, образует мощный пьедестал здания Биржи.

С 30-х годов XIX века в русской архитектуре, так же как и в западноевропейской, классицизм начинает вытесняться **ретроспективными подражаниями** историческим стилям. Эkleктика.

Первым из вошедших в моду стилей была **готика**, которая получила распространение не только в архитектуре, но и в мебелировке, интерьере, прикладном искусстве. Увлечение готикой шло синхронно с подобными тенденциями в культуре Западной Европы. Одновременно появляются композиции в **мавританском стиле**. Затем приходит увлечение стилем **неогрек**, ориентированным на античность (греко-эллинистический и помпеянский стиль), с характерными чертами декоративности.

Во второй половине XIX в. становится распространенным так называемый **«русский стиль»** (или «псевдорусский»). Типичным образцом этого стиля является здание Верхних торговых рядов в Москве (теперь здание ГУМа), автор **А.Н. Померанцев**. Здание представляет собой в два яруса ряды торговых помещений между пролетами с застекленным перекрытием. В нем нарушено соотношение между вполне современной планировкой интерьеров и подражательной, под старину (усеянной башенками, шатрами, фигурными наличниками – атрибутами древнерусской архитектуры), фасадной «оболочкой». Планировочная структура этого сооружения отличается ясностью, простотой и сообразована с требованиями удобства, вытекающими из назначения постройки.

Одним из видных представителей **эkleктизма** был Август Августович (Огюст) **Монферран** (1786–1858), архитектор **Исаакиевского собора**, последнего выдающегося памятника культового зодчества в Европе XIX столетия. Исаакиевский собор – одно из крупнейших для своего времени произведений синтеза искусств – решен в формах классицизма с элементами Ренессанса. Объемная структура собора исходит из идеи пятиглавия, свойственного русской церковной архитектуре, однако эта задача была решена не в полной мере – четыре угловых купола слишком малы по сравнению с центральным.

В конце XIX века на общем ретроспективно-эkleктическом фоне архитектуры возникают новые стили – *модерн* и *неоклассицизм*. Модерн в России принципиально не отличался от западного. Основное, что было характерно для русской практики, – это тенденция к смешению модерна с историческими стилями и распространенная модернистическая прорисовка традиционных мотивов Ренессанса, барокко, рококо. Наблюдаются примеры синтеза с модерном древнерусских архитектурных форм. Типичным и наиболее совершенным образцом чистого модерна в России является *особняк Рябушинского* у Никитских ворот в Москве, построенный Федором Осиповичем *Шехтелем* (1859–1926).

Каждый из фасадов особняка построен по принципу свободной асимметрии. Здание представляет собой сочетание пластичности, скульптурно трактованных объемов, образующих уступчивую композицию. Это свободное развитие объемов в пространстве демонстрирует свойственный модерну принцип уподобления архитектурной постройки органической форме. Своими прихотливо асимметричными выступами крылец, эркеров, балконов, сильно вынесенным карнизом здание, подобно растению, «пускает корни», как бы органически врастает в окружающее пространство. Вместе с тем оно тяготеет к монолитности, успокоенности в себе. Характерным приемом модерна является применение в застеклении окон цветных витражей. Здание опоясывает широкий мозаичный фриз со стилизованным изображением ирисов (растительный орнамент весьма характерен для стиля модерн), объединяющий разнохарактерные по композиции фасады. Прихотливо-капризные извивы линий являются одним из самых распространенных орнаментальных мотивов модерна.

Неоклассицизм был сугубо русским явлением, в западной культуре он не имел места. Это направление ставило своей целью возродить традиции русского классицизма. В отличие от своих предшественников, представители неоклассицизма (*И. Фомин, А. Щусев, И. Жолтовский*) не занимались чисто внешним воспроизведением декоративно-орнаментальных мотивов прошлого, а стремились выявить его общий художественный стиль. И все же неоклассицизм являл собой разновидность ретроспективизма, хотя и в его высшей форме.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алленов, М.М. Русское искусство X – начала XX века [Текст] / М.М. Алленов [и др.]. – М., 1989.
2. Борисова, Е.А. Русская архитектура конца XIX – начала XX в. [Текст] / Е.А. Борисова, Т.П. Каждан. – М., 1971.
3. Ерыгин, А.Н. Восток – Запад – Россия [Текст] / А.Н. Ерыгин. – Ростов н/Д., 1993
4. Зезина, М.Р. История русской культуры [Текст] / М.Р. Зезина [и др.]. – М., 1990.
5. Ильина, Т.В. История искусства: Отечественное искусство [Текст] / Т.В. Ильина. – М., 1994.
6. История культуры России [Текст] / Под ред. В.И. Добрынина. – М., 1991.
7. История русского искусства. [Текст]: в 3 т. / под ред. М.М. Раковой и И.В. Рязанцева. – М., 1993.
8. Каменский, А.З. Философские идеи русского просвещения [Текст] / А.З. Каменский. – М., 1971.
9. Кириллов, В.В. Архитектура русского модерна: Очерк формологического анализа [Текст] / В.В. Кириллов. – М., 1979.
10. Кондаков, И.В. Введение в историю русской культуры [Текст] / И.В. Кондаков. – М., 1997.
11. Лапшин, В. Союз русских художников [Текст] / В. Лапшин. – М., 1971.
12. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб., 1994.
13. Лясковская, О. Пленэр в русской живописи XIX века [Текст] / О. Лясковская. – М., 1966.
14. Милюков, П.Н. Очерки по истории русской культуры [Текст]: в 3 тт. / П.Н. Милюков. – М., 1993.
15. Петров, В.Н. Мир искусства [Текст] / В.Н. Петров. – М., 1975.
16. Сидоров, А.А. Русская графика начала XX века [Текст] / А.А. Сидоров. – М., 1969.
17. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX вв. [Текст] / Г.Ю. Стернин. – М., 1984.
18. Турчин, В.С. Эпоха романтизма в России [Текст] / В.С. Турчин. – М., 1981.
19. Уткин, А.И. Россия и Запад: История цивилизаций [Текст] / А.И. Уткин. – М., 2000.
20. Экономцев, И. Православие. Византия. Россия [Текст] / И. Экономцев. – М., 1992.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|----|
| ВВЕДЕНИЕ..... | 3 |
| 1. ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ. КУЛЬТУРА КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СПОСОБ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ..... | 4 |
| 2. ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В АРХИТЕКТУРЕ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВЕ..... | 20 |
| БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК..... | 86 |

Учебное издание

Макейкина Наталия Юрьевна

АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ
РОССИИ

Учебное пособие

В авторской редакции
Верстка Н.В. Кучина

Подписано в печать 28.08.2014. Формат 60x84/16.
Бумага офисная «Снегурочка». Печать на ризографе.
Усл.печ.л. 5,12. Уч.-изд.л. 5,5. Тираж 80 экз.
Заказ № 288.

Издательство ПГУАС.
440028, г. Пенза, ул. Германа Титова, 28.

