

П.Н. Максимов

**Творческие методы
древнерусских зодчих**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 72
ББК 85.11
П11

П11 **П.Н. Максимов**
Творческие методы древнерусских зодчих / П.Н. Максимов – М.: Книга по Требованию, 2013. – 235 с.

ISBN 978-5-458-24863-1

В книге рассмотрен большой материал, связанный с развитием форм и композиционных приемов русской архитектуры XI–XVII вв. Основное внимание уделено анализу характерных особенностей профессиональных методов, использованных древнерусскими зодчими при решении конкретных идейно-художественных и функциональных задач. Большое значение придается структурному анализу и рассмотрению эволюции конструктивных форм, в значительной мере определяющих образный строй древнерусских памятников. Впервые сделана попытка показать развитие древнерусского зодчества с позиций комплексного анализа творческих методов древнерусских зодчих, вскрывающего «тайны» их профессионального мастерства.

ISBN 978-5-458-24863-1

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2013

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

многочисленны и предельно кратки. Строительные договоры, содержащие описание будущих построек, дающие иногда некоторое представление и о творческих методах зодчих, относятся по большей части уже к XVII в. Изображения зданий на иконах и миниатюрах лицевых рукописей позволяют в известной мере судить о преломлении в сознании художника окружающей его архитектуры, а в некоторых случаях — и о первоначальном виде тех или иных зданий. Рисунки иностранных путешественников иногда реалистичны, хотя и схематичны (Мейерберг, Пальмквист), иногда искажены граверами (Олеарий), а иногда, возможно, сделаны не с натуры, но на память (Герберштейн). Рисунки и чертежи дошли до нас лишь от конца XVII в.

Об архитектуре XVIII—XIX вв. нам дают представление не только возведенные тогда здания, более многочисленные, разнообразные и лучше сохранившие свой первоначальный облик, чем постройки более раннего времени, но и проекты (в том числе и оставшиеся неосуществленными), рабочие чертежи и высказывания архитекторов. Такие высказывания содержатся в пояснительных записках к проектам и в печатных трудах — руководствах по архитектуре, в комментариях к переводам трудов зарубежных теоретиков, а позднее и в оригинальных теоретических трудах русских зодчих.

Если первая половина XVIII в. представлена сравнительно небольшим числом проектов осуществленных зданий, то от второй половины его, не говоря уже о XIX в., сохранилось немало таких проектов. Среди них особую ценность представляют различные варианты проектов, позволяющие проследить путь архитектора от первоначального замысла до осуществления проекта в натуре. Но и здесь сохранившиеся здания представляют собой один из главных источников суждения о творческих методах архитекторов, так как нередко окончательный проект и даже высказанные в письменной форме теоретические взгляды зодчего не вполне соответствуют тому, что получилось в действительности.

Начинать изучение творческих методов русских зодчих можно лишь с XI в. — времени, от которого до наших дней дошло несколько каменных зданий, достаточно сохранившихся, чтобы можно было представить себе их прежний облик, композицию, формы и строительные приемы. Без этого нельзя говорить о творческих методах зодчих, а также сопоставлять нашу архитектуру с архитектурой других стран, с которыми Русь того времени была связана торговыми, политическими и культурными отношениями. А это необходимо уже в силу того, что русская каменная архитектура началась не с примитивных построек людей, впервые знакомившихся с новым для них строительным материалом, но с больших, обладающих высокими техническими и художественными достоинствами зданий, строители которых могли опираться на многовековой опыт каменной архитектуры Византии, балканских стран и Закавказья.

Вместе с тем русские зодчие ко времени появления в их стране великолепных каменных зданий должны были иметь сложившиеся в иной — деревянной — технике строительные приемы, типы зданий и эстетические взгляды, которые могли оказывать влияние и на первые русские каменные постройки, наделяя их чертами национального своеобразия. Но о деревянных постройках того времени известно очень мало: краткие упоминания в письменных источниках о деревянных церквях и хоромах и открытые археологическими раскопками остатки деревянных жилых зданий еще не дают должного представления об их облике и оставляют очень много места для малообоснованных и часто противоречивых предположений.

Систематического изучения творческих методов русских зодчих до сих пор не велось, за исключением лишь методов пропорционирования. При этом исследовались не зрительно воспринимаемые пропорции, участвующие в создании художественного образа здания, а свойственные заключительному этапу проектирования математические приемы уточнения этих пропорций. Поэтому автор воздерживается от рассмотрения этой проблемы, отметив только, что в посвященных ей трудах (Б. А. Рыбакова, К. Н. Афанасьева, И. Ш. Шевелева и др.), с разных сторон ее рассматривавших, устанавливается связь методов пропорционирования с приемами разбивки планов зданий на строительной площадке и определения их высот в процессе постройки, а также с применением бытовавших тогда мер, в частности парных мер, объединенных между собой определенной геометрической зависимостью.

Такое решение художественных задач параллельно с утилитарными характерно для древнерусской архитектуры, где, как уже упоминалось, композиция плана и внутреннего пространства здания, строго соответствовавшая его утилитарному назначению, одновременно служила и средством создания художественного образа, а архитектурные формы были неотделимы от конструктивных форм и свойств строительных материалов. Умение превратить утилитарно необходимое в художественно выразительное — одна из наиболее примечательных особенностей мастерства древнерусских зодчих. Именно этим оно особенно поучительно для нашего времени, когда появляются новые, непохожие на предшествовавшие типы зданий, конструктивные приемы и соответствующие им формы, и когда архитекторам при решении художественных задач нужно самим находить заложенные во всем этом новые возможности, не возлагая привычных надежд на увражные материалы.

Это и заставило автора избрать объектом исследования творческие методы русских зодчих XI—XVII вв., несмотря на большие трудности в работе над этой малоизученной темой.

Древнерусское государство

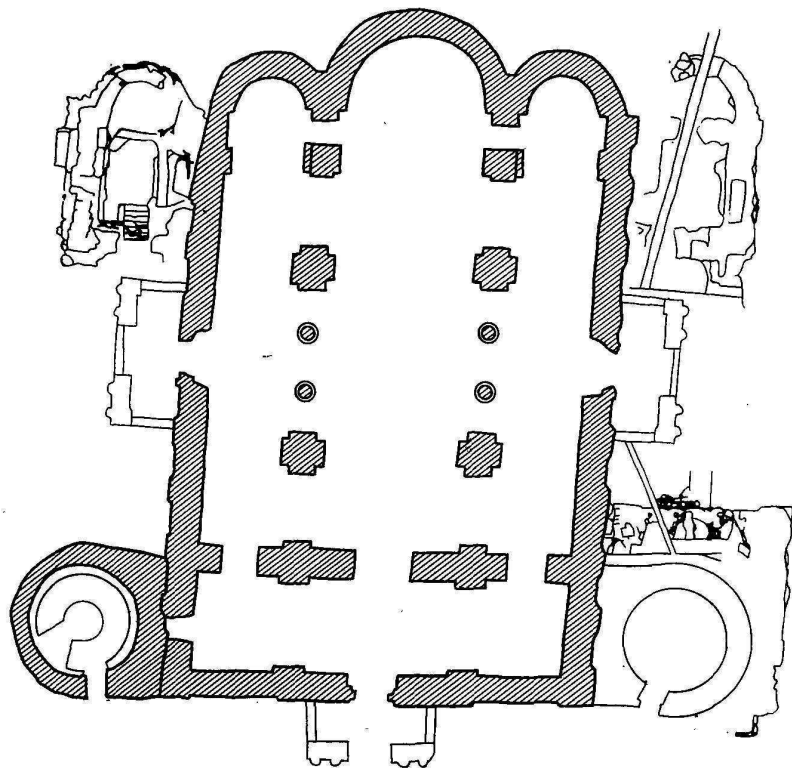
Архитектура древнерусского государства в настоящее время представлена несколькими каменными храмами XI—начала XII в. Степень их сохранности и изученности позволяет судить о тех приемах, какими пользовались зодчие для решения стоявших перед ними задач.

Сложную задачу представляло собой создание соборных храмов больших городов. Такие храмы должны были вмещать большое число молящихся, причем князей и их приближенных нужно было отделить от простого народа, и быть пригодными для совершения торжественных богослужений. В глазах верующих храм был местом общения человека с богом, образом царства небесного, его архитектура и внутреннее убранство должны были создавать ощущение присутствия в нем божества. В то же время соборный храм был главным общественным зданием города, его архитектурным символом и всем своим обликом должен был говорить о могуществе и богатстве города, княжества или даже целого государства.

Сосредоточение значительной части богатств страны в руках князей, в особенности великих князей киевских, давало им возможность возводить большие каменные храмы, а широкие международные связи древнерусского государства позволяли использовать достижения каменной архитектуры зарубежных стран и в первую очередь столичной, константинопольской школы византийской архитектуры. Оттуда, из Византии, Русь приняла христианство по восточному обряду, а вместе с ним и окончательно сложившийся к этому времени тип крестово-купольного храма, трех- или пятинефного, с хорами, одним или несколькими куполами, апсидами с востока и притвором с запада. Перешли на Русь и обычная в Византии смешанная кладка стен из камня, чередующегося с кирпичными прослойками на известковом растворе с толченым кирпичом, и арки, своды и убранство фасадов, выполненные из тонкого, почти квадратного кирпича — плинфы. Обычные в византийской архитектуре полуциркульные арки, цилиндрические своды, полукупола апсид, купола на высоких световых барабанах и сферические паруса также получили развитие на Руси.

С другой стороны, ко времени появления на Руси первых каменных сооружений там уже существовала в течение ряда веков своя деревянная архитектура, и одновременно с первыми каменными храмами строились и большие деревянные соборы, как, например, Софийский в Новгороде (989 г.) или Успенский в

Ростове, (992 г.), восхищавшие летописцев, уже видевших каменные храмы. На таких зданиях должны были воспитываться эстетические взгляды русских людей, но мы не знаем, что представляли собой древнейшие постройки. Можно лишь догадываться, что при возведении стен из горизонтальных венцов, ограничивавших их длину, большие здания состояли из ряда срубов, и многим срубам могли соответствовать и многие верха (например,

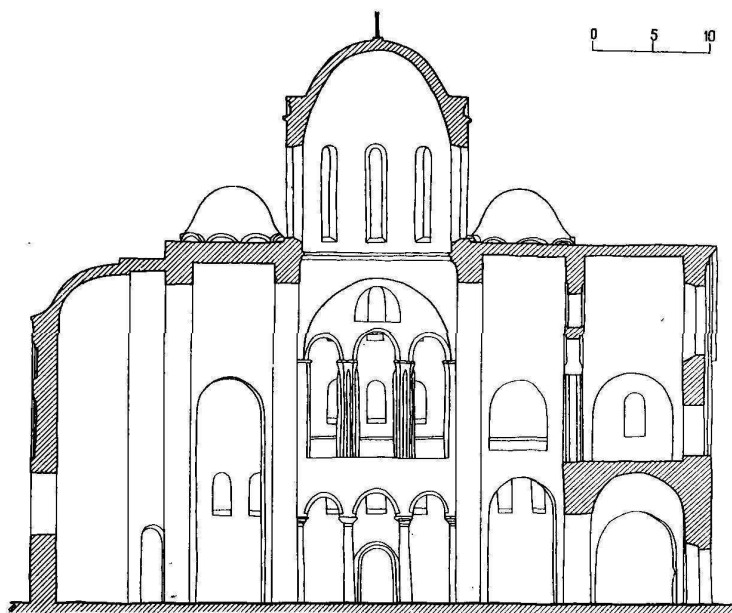


Чернигов, Спасо-Преображенский собор, около 1036 г. План

13 верхов новгородского Софийского собора). Срубы могли быть высокими, а соединение их между собой врубками с остатком вызывало на фасадах появление вертикальных членений.

Более определенно можно сказать о тех особых задачах, которые ставили перед строителями первых русских каменных храмов заказчики. Соборы XI в. в Киеве, Чернигове и Новгороде, будучи главными храмами этих городов, имели для них такое же значение, какое имел для Константинополя построенный в VI в.

собор Софии. Наиболее близкие типологически к названным русским соборам константинопольские церкви X—начала XI в., дворцовые, монастырские и приходские, были лишь одними из многих церквей этого города. Отсюда и большие размеры русских соборов, и их местоположение, подчеркивающие их господствующее положение в городе, и особое внимание, уделявшееся выразительности внешнего облика этих зданий.



Чернигов. Спасо-Преображенский собор. Разрез

Самый ранний из достаточно хорошо сохранившихся храмов древнерусского государства — черниговский Спасо-Преображенский собор, начатый постройкой до 1036 г., трехнефный, шестистолпный (или четырехстолпный с двухэтажным западным притвором), пятикупольный, отличается большими размерами собственно храма и алтаря. Над боковыми нефами и притвором расположены обширные светлые хоры с самостоятельным входом через лестничную башню.

Понимая, какое впечатление производили на зрителя большие размеры храма, особенно его высота, зодчие черниговского собора позаботились о правильном восприятии их. Необходимое с конструктивной точки зрения наличие столбов, делящих храм на три нефа, уже говорило о больших размерах внутреннего пространства, так же как и контраст между размерами этих столбов

и меньших столбов, расположенных на хорах над притвором и в два яруса к северу и к югу от центрального пространства.

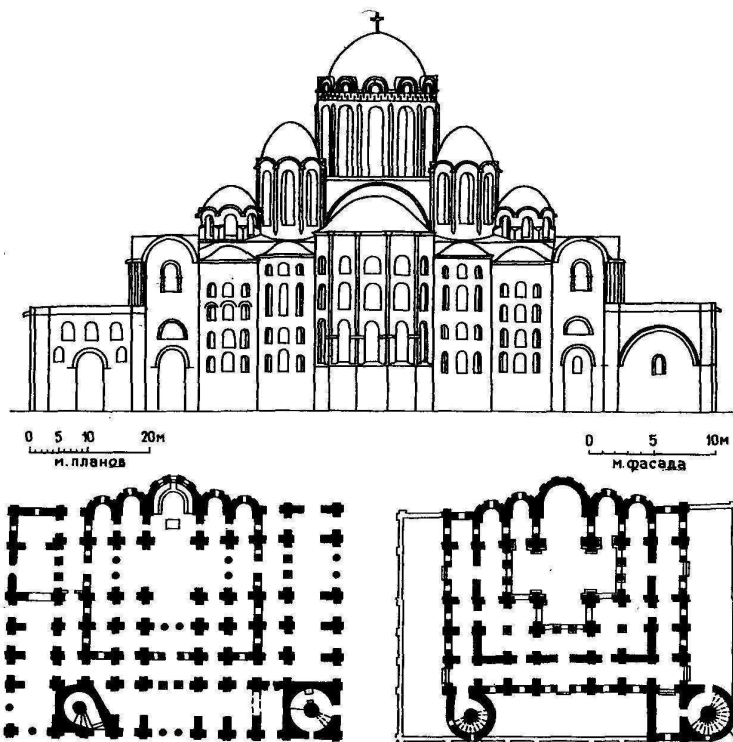
Наиболее впечатляющее измерение здания — высота — подчеркнута стройными пропорциями столбов и пролетов между ними, а также обилием вертикальных линий — следствием крестообразной в плане формы больших столбов, наиболее удобной для сопряжения с арками, восьмигранной и четырехгранной формы малых столбов, к каждой грани которых была приставлена полуколонка. Центры арок на хорах были подняты выше пят, отчего эти арки приобрели вытянутые очертания. Наконец, вытянутые вертикально пропорции проемов и размещение их в четыре яруса (включая и окна барабанов) также подчеркивали большую высоту интерьера и придавали ему устремленность ввысь.

Все это не только усиливало впечатление величия, производимое большими размерами интерьера, но и соответствовало религиозному назначению здания. Этому соответствовал также и контраст между сравнительно слабой освещенностью пространства под хорами, лучшей освещенностью хор и залитыми светом барабанами, особенно средним, наиболее хорошо видимым снизу. Способствуя созданию впечатления большей высоты и воздушности интерьера, такая традиция освещения в то же время воплощала и идею противопоставления темной, грешной «земле» светлого, радостного «неба», символизировавшегося в храме его куполом. Роспись стен и сводов также играла двойную роль: выполняя свое религиозно-дидактическое назначение и «дематериализуя» в известной степени стены, столбы и своды, она одновременно наделяла интерьер величием и богатством. Но сказать, как в этом здании осуществлялся синтез архитектуры и других искусств, не представляется возможным, так как от внутреннего убранства не сохранилось ничего, и лишь резные парапеты на хорах смягчают в какой-то мере строгость интерьера.

Во внешнем виде черниговского Спасского собора также видно умение его зодчих произвести на зрителя сильное впечатление и наделить свою постройку монументальностью и величием, используя для этого ее местоположение, размеры, пропорции, силуэт и ритм конструктивных элементов. Господствующее над городом местоположение собора, видимого отовсюду, имело следствием относительную равноценность всех его фасадов. Этому способствовали и одинаковая со всех сторон пирамида куполов, и закомары, непрерывным рядом обходящие основной объем по периметру. Выступающие вверх средние прясла каждого фасада с их закомарами связывают купола с основным объемом, а его пропорции и пропорции барабанов, более широких, чем высоких, делают постройку монументальной.

Эта монументальность не превратилась в тяжеловесность благодаря обилию вертикальных элементов, господствующих в обработке фасадов. Таковы соответствующие внутренним столбам до-

патки, членящие фасады на узкие и высокие прясла с их закомарами, и тонкие полуколонки барабанов, завершенных подобными закомарам полукружиями, и средней апсиды. Горизонтальные пояса узорной кирпичной кладки (наклонные кирпичи, «елочка» и меандр) на центральном барабане, средних пряслах стен и башне помещены в плоскости стены и потому незаметны по сравнению с рельефными вертикальными членениями, но придают им



Киев. Софийский собор. 1037 г. Восточный фасад (реконструкция), планы 1-го и 2-го ярусов

нарядность и смягчают строгость основных линий. Ниши, своей формой и размерами подобные окнам, украшают апсиды, башню и средний барабан, как бы увеличивая число окон и заставляя тем самым здание казаться больше, подобно тому, как способствует этому и расчленение стен лопатками на большее число прясел.

Кажущемуся увеличению высоты здания способствовало уменьшение высоты ниш в их верхних рядах на апсидах и башне, а также трехкратное уменьшение снизу вверх размеров венчаю-

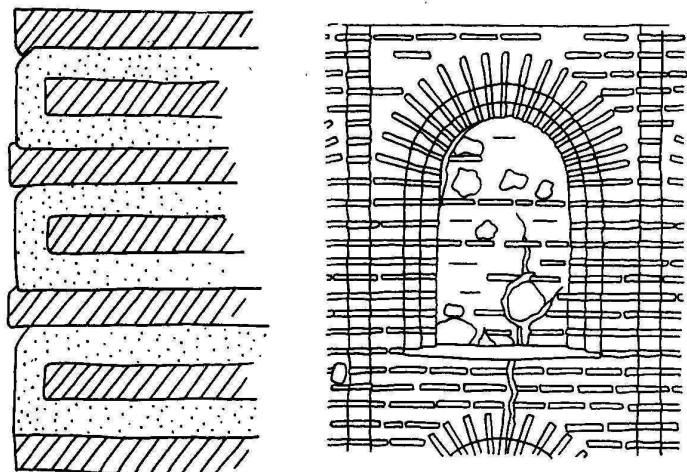
щих полукружий: закомар, полукружий над окнами малых барабанов и декоративных, не связанных с окнами, полукружий над средним барабаном. Самое повторение в декоре очертаний конструктивных форм, как и подчинение ряда декоративных деталей (полуколоннок, обрамления окон и ниш, профилировок закомар) толщине кирпича, наделяет внешний облик собора большой целостностью. Все это вместе с умением использовать как средства достижения художественной выразительности размеры здания, ритм его конструктивных элементов, единообразие конструктивных форм, особенности освещения говорит о строителях черниговского собора как о носителях высокой зодческой мудрости, принесших ее на Русь и передавших своим русским преемникам.

Умение превратить физическую категорию «большого» в художественную категорию «великого», намечавшееся в черниговском Спасском соборе в полной мере сказалось в киевском Софийском соборе (начат в 1037 г.), перед зодчими которого стояли особенно важные идеологические задачи. Соборный храм столицы древнерусского государства и главный храм всей Русской земли, «митрополия русская» должен был стать наиболее величественным и торжественным из всех русских храмов.

Размеры киевского Софийского собора лишь немногим больше размеров черниговского Спаса. Высота от пола до шелыги среднего купола и высота хор в обоих храмах одинаковая; ширина киевского собора на восемь метров больше ширины черниговского, обладающего зато немного большей длиной. Но если в черниговском соборе ясно воспринимались его большие размеры, то зодчие киевского храма сумели сделать свою постройку кажущейся значительно больше, чем она была в действительности. Для этого они применили в ней пятинефный вариант крестово-купольного храма с нефами, более узкими, чем в черниговском соборе, и с более тесно расставленными опорными столбами, которых не четыре или шесть, как в том, а двенадцать. К ним добавлены и двенадцать расположенных в два яруса меньших столбов на хорах, окружающих с трех сторон центральное подкупольное пространство.

Большее число столбов делит внутреннее пространство собора на меньшие по площади, но обладающие более стройными пропорциями части, а столбы также кажутся более стройными по сравнению со столбами черниговского собора благодаря их более выраженной крестообразности в плане. Столбы хор, восьмигранные в нижнем ярусе и четырехгранные с приставленной к каждой грани тонкой полуколонкой в верхнем, также имеют больше вертикальных ребер и уступов. При той же примерно высоте основных столбов и арок, что и в черниговском соборе, столбы хор киевской Софии сделаны более низкими и, если в Чернигове столбы хор имеют одинаковую высоту в обоих ярусах, то в Киеве столбы верхнего яруса короче, чем нижние. Арки

хор в обоих соборах имеют вытянутую форму — их центры находятся выше пят. В черниговском соборе этот прием применен во втором ярусе, а арки первого яруса лишь немного отличаются от полуциркульных. В Киеве же нижние арки близки к верхним аркам черниговского собора, а во втором ярусе их центры подняты очень высоко, отчего арки приобрели необычайно вытянутые очертания.



Киев. Софийский собор. Схема кладки с заглубленными рядами. Деталь кладки центральной апсиды

Все это заставляет киевскую Софию казаться внутри очень высокой и наделяет интерьер динамичностью, устремленностью ввысь. Это впечатление усиливает и контраст между освещенностью верхних и нижних частей здания, также значительно больший, чем в черниговском соборе. Барабан среднего купола освещается здесь двенадцатью окнами, а не восемью, как в Чернигове; свет из барабанов боковых двенадцати куполов проникает вниз слабее, а окна в наружных стенах освещают хоры и близкую к ним по высоте часть центрального подкупольного пространства. Если в нижних частях стен и были окна, то свет их должны были скрадывать галереи, обходившие собор с трех сторон, т. е. освещены были только крайние нефы.

Киевский Софийский собор казался больше своих действительных размеров также в длину и в ширину. Сложность внутренних перспектив, создаваемая многочисленными столбами, усугублялась и соответствующими столбам сильно выступающими лопатками на внутренних поверхностях стен (в черниговском соборе внутренние поверхности стен гладкие).

Слабая освещенность пространства под хорами, так же как и сложность внутренних перспектив, не позволяла составить

правильное представление о расстояниях от центрального подкупольного пространства до боковых и западной стен собора, и, погруженные под хорами в полумрак, они казались далекими, а собор — почти безграничным.

Основная вертикальная ось господствовала в интерьере киевской Софии безраздельно. В отличие от черниговского храма двухъярусные аркады хор были здесь не только с боковых, но и с западной стороны центрального подкупольного пространства, а примыкавшая к нему с востока средняя апсида своим планом и формой покрытия подчинялась ему размерами вимы и была близка к боковым и западному уступам подкупольного пространства, образуя вместе с ними в плане равноконечный крест. Четкий и строгий ритм столбов и арок двух ярусов хор, обходявших вместе с четырьмя опорными столбами с трех сторон среднюю часть здания, увенчанную куполом, также подчеркивал значение проходившей через этот купол вертикальной оси как главной оси всего внутреннего пространства собора.

Такое господство вертикальной оси, крестообразная форма столбов, соответствовавшие им лопатки на стенах и многократное повторение полукружий арок наделяли интерьер целостностью. Более тесная, чем в черниговском храме, расстановка столбов и замена тонких колонн под хорами массивными восьмигранными столбами делали его монументальным, а синтез архитектуры с монументальной живописью придавал ему великолепие, торжественность и богатство, отвечающие значению собора.

Многоцветные фрески и мозаики, их золотые фоны и переливчатый, мерцающий блеск смальты играли главную роль в создании впечатления великолепия и богатства. В то же время они находились в тесной связи с архитектурой, дополняя и усиливая впечатление, производимое ею, но не вступая с ней в противоречие.

Господствующее в интерьере положение центральной части — пространства под центральным куполом и апсиды — подчеркивалось размещением в нем мозаик на сияющем золотом фоне, тогда как в других частях собора фрески размещались на синем фоне. Соотношение фонов и фактуры мозаик средней части собора и фресок его боковых частей также усиливало то впечатление больших, почти безграничных размеров храма, о котором говорилось выше.

Расположение и композиция изображений диктовались не только их дидактическим, религиозным значением, но и стремлением теснее связать их в одно художественное целое с архитектурой. В среднем куполе помещено поясное изображение Христа, вписанное в круг. Расположенные ниже изображения четырех ангелов связывают этот круг со стоячими фигурами, размещенными в простенках барабана и образующими единый ритмический ряд с его окнами. Софиты подпружных арок заполнены сплошным рядом погрудных изображений. Четыре подоб-