**Православные храмы Сибири и творчество итальянских архитекторов.**

Майничева А. Ю.

Архитектура России прошла долгий путь развития. Сменялись эпохи, стили, направления. К. Валишевский писал, что Россия была одной из тех лабораторий, где самые разнообразные художественные течения встречались и смешивались, чтобы создать среднюю форму между восточным и западным миром[1]. Вопросы своеобразия и влияний другой культуры в русском зодчестве всегда оставались в центре внимания историков и теоретиков архитектуры. При несомненности большой роли внешних воздействий до сих пор остается дискуссионным вопрос о соотношении в различные эпохи самобытного и заимствованного. Другая проблема состоит в определении истоков и характера заимствований. И наконец, особый круг нерешенных вопросов касается особенностей развития русской региональной, или провинциальной, архитектуры и степени воздействия на нее различных архитектурных течений и стилей. Данная работа является попыткой восполнить эти пробелы только в аспекте развития церковной православной архитектуры Сибири преимущественно XVII — XVIII в., при необходимости расширяя временные границы. Однако даже в такой формулировке эта тема не может быть раскрыта полностью в небольшой статье, поэтому предполагается сфокусировать внимание лишь на некоторых вопросах влияния творчества итальянских архитекторов на сибирское церковное зодчество.

Обращение к вопросу о деятельности итальянских архитекторов в России неслучайно. Началом всей европейской архитектуры эпохи Ренессанса стали произведения итальянских зодчих, их идеи оказали грандиозное воздействие на ход развития всей европейской цивилизации. В мировой культуре значение Возрождения определяется тем, что оно было утверждением преемственности античной культуры, идеалов гуманизма. Приверженцы новой культуры называли себя гуманистами, производя это слово от латинского humanus — «человечный», «человеческий». Гуманизм провозглашал право человека на свободу, счастье, признавал благо человека основой социального устройства, утверждал принципы равенства и справедливости. В противовес средневековому аскетизму человек признавался достойным в общении с Богом. Античный идеал красоты, земной, глубоко человечный и осязаемый, рождал в людях любовь к красоте мира и упорную волю познать этот мир[2]. Гуманисты славили земную красоту, и в этом они возрождали идеалы античного мира. Но идеи эпохи Возрождения этим не ограничивались. В античном мире человек представлялся игрушкой рока, считалось, что личные качества и воля не могли превратить его в хозяина судьбы. Эпоха Ренессанса возвеличила человека, вознесла его на неизмеримо высокий пьедестал, дала ему такое место в мире, которое никогда до этого не было доступно ему[3]. Человеческий разум признавался движущей силой искусства, человеческое тело — эталоном красоты, образцом пропорционального построения. Соразмерность человеку стала основополагающим принципом новой архитектуры эпохи гуманизма. Как все это соответствовало устремлениям русского человека, осознающего свое единство с природой, почитающего в течение веков Мать-Сыру Землю! Литературные и духовные памятники Древней Руси сохранили особое понимание человека как части мира. В «Свитке Ерусалимском» говорится, что кровь в человеке «от моря», дыхание — «от ветру», мысли — «от облыцев», очи — «от сонца», разум — «от Святого Духа»[4]. В «Голубиной книге», вобравшей в себя космогонические идеи многих библейских и гностических текстов, сообщается, что весь видимый мир создан от Творца, от Адама пошел народ, от камней — кости, от земли — тело, «ум-разум» у людей православных «самого Христа», а «наши помыслы от облац небесных». Эти идеи устойчиво сохранялись в веках. Духоборы, например, во второй половине XIX в., придерживались мнения, что «тело в человеке от земли, кости от камня, жилы от кореня, кровь от воды, волосы от травы, мысль от ветра, благодать от облака»[5].

В эпоху средневековья в странах Европы соборы воздвигались как монументы, творческая мощь рождала красоту средневековой архитектуры, но ее конечной целью являлась не сама красота. Крупнейший теоретик искусства XV в. Леон Баттист Альберти, объявил зодчество «частью самой жизни». Теперь здания должны были служить прежде всего «величавыми украшениями». В эпоху гуманизма мир представлялся человеку прекрасным, и он хотел видеть красоту во всем, чем он сам себя окружал в этом мире. И потому задачей архитектуры стало как можно более прекрасное обрамление человеческой жизни. Так красота стала конечной целью архитектуры[6]. Людям Возрождения красота представлялась точным понятием, они находили для нее некие абсолютные критерии. Л.Б. Альберти писал: «Согласование всех частей в гармоническое целое так, чтобы ни одна не могла быть изъята или изменена без ущерба для целого»[7]. Эти идеи легли на питательную почву русской культуры. Совершенство и величавость храмовых зданий были особенно ценны в эстетике Руси. Вряд ли нужно напоминать, что именно красота и великолепие убранства византийских храмов, торжественность церковной службы послужили для князя Владимира веской причиной выбора для крещения именно православия.

Русская архитектура во многом именно через итальянских архитекторов испытывала стилевое влияние Запада. Многие известные шедевры русского зодчества были построены итальянцами, называемыми в Московской Руси «фрязями» или «фрязинами» (село Фрязино, располагавшееся под Москвой по Ярославской дороге, видимо, обязано своим названием также итальянцам). Изумительные храмы Московского Кремля возведены Аристотелем Фиораванти (Успенский собор, 1475-1479) и Алевизом Фрязином Новым (Архангельский собор, 1505-1508). Грановитую палату Кремля в 1489-1491 гг. построили Марк Фрязин и Пьетро Антонио Солари. Колокольню Ивана Великого в 1505-1508 г. — Бон Фрязин. В 1485-1495 гг. под руководством архитекторов Марка Фрязина, Антона Фрязина, Пьетро Антонио Солари, Алевиза Фрязина Миланца был сооружен новый кирпичный Кремль с башнями, что сделано его одной из самых мощных крепостей Европы. Церковь Вознесения в Коломенском и Китай-город построил Петрок Малый. Церковь Знамения в Дубровицах и Меншикову башню — Джованни Марио Фонтана с командой.

Нельзя не упомянуть и о очевидной роли итальянских архитекторов в Петербурге XVIII — XIX вв. Первым архитектором города был назначен швейцарский итальянец Доменико Трезини, который построил здание Двенадцати коллегий, Петропавловский собор, монастырь Троицы и св. Александра Невского, Летний дворец Петра I, Благовещенская церковь Александро-Невской лавры и др. В основе существующей ныне планировки города с прямоугольной сетью улиц и каналов лежит план, предложенный Д. Трезини. Им же совместно с Ж.Б. Леблоном разработаны «образцовые» проекты для жилой застройки Санкт-Петербурга. Екатерина Великая писала одному из своих корреспондентов: «Хотела бы двух итальянцев, поскольку у нас есть французы, которые слишком много знают и строят дрянные дома». Зимний дворец, ансамбль Смольного монастыря и еще два десятка зданий возведены Бартоломео Франческо Растрелли. Мраморный дворец и Большой дворец в Гатчине построил Антонио Ринальди. Смольный институт (и еще полгорода) — Джакомо Кваренги. Михайловский (Инженерный замок) — Винченцо Бренна совместно с Василием Баженовым. Главный штаб и значительную часть города — Карло Росси. В Москве также продолжают работать итальянцы. Построены Большой театр Осипа Бове (он родился в Петербурге в семье живописца Винченцо Джованни Бова) и небольшие городские усадьбы Доменико Жилярди. Как мы видим, роль итальянских зодчих в создании архитектурного пространства России очень велико.

О работе итальянских архитекторов в Сибири в XVII — XIX вв. не известно, но их творчество оказало несомненное влияние на русскую сибирскую архитектуру. Достаточно привести известные примеры использования плана идеального города-крепости, разработанного Скамоцци еще в начале XVII в. в градостроительстве Сибири середины XVIII в., например, для Каменогорской, Семипалатинской, Принерчинской крепостей. Генеральные планы гг. Бийска и Омска также разрабатывались с учетом уже признанных фортифисикационных принципов. Влияние же работ итальянских архитекторов на сибирское православное церковное зодчество не столь очевидно, но анализ некоторых построек позволяет выделить некоторые основные мотивы, связанные в сибирской архитектуре XVII в., прежде всего, с ренессансными тенденциями.

В Тобольске в 1621–1622 гг. был построен первый деревянный Софийский собор, который можно считать главным храмом Сибири того времени, поскольку он располагался в столичном городе и был предназначен для службы в нем митрополита. В подражание Успенскому и Архангельскому соборам Московского кремля он был пятиглавым. Сохранившееся описание тобольского собора позволяет говорить о том, что образцами для него послужили именно эти столичные соборы, что подчеркивало его значимость. Облик храма был конструктивно ясен и праздничен, в нем сочетались простота четырехугольного плана и изящество фасадов. Ведущим мотивом фасадов были бочечные перекрытия, которые формой имитировали традиционные закомары каменных церквей. Вместе с тем, необходимо указать на то, что в свое время С.С. Подъяпольскому удалось обнаружить в форме фронтонов культовых зданий Венецианской области Италии и Далмации поразительные аналогии бочке[8]. Видимо, итальянским зодчим, работавшим на Руси, эти детали были хорошо знакомы, поскольку они активно применяли их как конструктивные и декоративные элементы при возведении православных храмов. Бочечные покрытия вошли в практику строительства деревянных церквей, были они применены и в пышном тобольском соборе.

В течение XVII в. облик Софийского храма менялся, он перестраивался. Деревянный собор погиб в пожаре. А в 1686 г. был достроен и освящен каменный Софийский собор, имевший также пять глав. С.Н. Баландин писал, что он был построен по образцу Вознесенского собора Кремля (1519 г.) зодчего Алевиза Нового[9]. Влияние принципов архитектуры Возрождения сказались в тобольском храме в подчеркнутой геометричности кубического объема. Однако чувствуется и определенная непоследовательность декоративного решения стен собора, что нехарактерно для ренессансной традиции. Это и ассиметрия окон на фасаде, и «оборванные» пилястры, повиснувшие под самым карнизом. Есть только намек на ордерность — лопатки-пилястры и профилированный пояс, отделяющий закомары от плоскости стены, что создает особую нечетко выраженную тектоническую систему.

Тобольский Софийский собор был одним из многих подобных построек того времени, так как по всей стране строятся церкви, формами и стилистикой повторяющие лучшие образцы кремлевских храмов, построенных итальянцами. Нужно отметить, что образец не предполагает необходимости его досконального воспроизведения, он необходим в качестве своеобразного ориентира, чем с успехом пользовались русские зодчие. Вместе с тем, возведение большой главы на широком барабане оставался в ряду секретов технического мастерства итальянцев, поскольку во время строительства каменного Софийского собора вследствие несоразмерности с тяжестью главы обломились и упали своды[10]. Такие случаи бывали и в последующем: в 1687 г. упали своды Преображенской церкви в Соликамске, в 1692 г. рухнул собор в Рязани.

Сооружение купола большого диаметра было одним из достижений эпохи Возрождения, которое по праву принадлежит итальянским архитекторам. Дж. Вазари говорил, что Брунеллески «...имел два величайших замысла: первый — вернуть на свет божий хорошую архитектуру, второй — найти, если ему это удастся, способ возвести купол Санта Мария дель Фьоре во Флоренции»[11], собора, строительство которого было начато в конце XIII в. Арнольфо ди Камбио и затянулось на сотни лет. В средневековой Европе в отличие от Византии и античного Рима не умели возводить большие купола, поэтому итальянцы взирали на древнеримский Пантеон с восхищением и завистью. Купол флорентийского собора не был повторением купола Пантеона или купола константинопольской св. Софии, для которых характерен простор, который они создают в храмовом интерьере. Византийцы восторгались куполом св. Софии, говоря, что кажется, что он покоится не на камнях, а «спущен на золотой цепи с высоты неба»[12]. Купол собора Санта Марии органически вырастал из стен, он был воздвигнут как знак победы и власти. В своем структурном и декоративно-изобразительном единстве ренессансная архитектура преобразила облик собора — его центрическое купольное сооружение не придавливает человека, но и не отрывает его от земли, а своим величавым подъемом как бы утверждает главенство человека над миром[13].

Далее, в эпоху барокко купола соборов получили иную трактовку, что отозвалось и в сибирской церковной архитектуре, например, пятиглавие Знаменской церкви Абалацкого монастыря, располагавшегося близ Тобольска, в 1761 г. было заменено однокупольным покрытием. Знаменский храм поражает своей монументальностью и необычностью, что справедливо связывается именно с сооружением большого, широкого восьмигранного купола с ротондой-фонариком наверху. Своеобразие храму придала и постройка в алтарной части узкого поперечного нефа (в католическом зодчестве известного под названием «трисепт»)[14]. Венчание купола получило типичную для тобольского барокко многоярусную форму. Купол «вдавил» четверик церкви в землю, заставил величественно звучать мощный каменный массив стен. Подобная же конструкция купола была повторена и в некоторых других сооружениях, например, в каменной церкви во имя Иоанна Богослова, воздвигнутой в 1779 г. в с. Вагай.

Русская архитектура XVII века справедливо связывается с ренессансными тенденциями в архитектуре, среди которых можно назвать поиски «собственной античности» и обращение к ее принципам. Русская церковная архитектура, в свое время взявшая за образец византийские храмы, творчески переработала их образный строй. По мнению Г.К. Вагнера, уже архитектура Успенского собора Фиораванти была ранней ренессансной модификацией монументального историзма[15], черты которой затем в более поздних постройках «спрячутся» за местную иконографию. Начавшись с довольно скромных шагов в области нового ренессансного архитектурного языка, испытывая груз безордерной образности, русская архитектура к концу XV в. пришла с развитым пониманием классических начал, содержащихся в скрытом виде в традиционном зодчестве, прежде всего в архитектуре Владимиро-Суздальской Руси. Не случайно Аристотель Фиораванти отметил во владимирском Успенском соборе мастерство «своих» (т.е. итальянских) рук. Фиораванти вписался в историю древнерусского искусства тем, что сумел за короткий срок своего пребывания в Москве почувствовать дух «древнерусской классики», родственной романскому стилю, участие которого в сложении архитектуры Проторенессанса хорошо известно[16]. В конце XIX — начале XX вв. историзм снова проявился в архитектуре, например, в творчестве К.А. Тона — в известном храме Христа Спасителя в Москве. Это грандиозное сооружение было пятиглавым с центральным куполом и соединяло в себе множество стилей. По подобию его возводились соборы и в сибирских городах. Например, по проекту К.А. Тона в г. Томске в начале XX в. (после 1901 г.) был построен Троицкий кафедральный собор, который в точности повторял формы московского храма.

Ренессансные тенденции в русской архитектуре XVI в. модифицировались очень своеобразно. Тяга к «национальной классике» проявилась в пристрастии к стройным, пирамидальным композициям, а также к чистым геометрическим формам, проявившимся, например, в суздальской архитектуре (Покровский и Ризположенский монастыри) и в большинстве шатровых храмов[17]. Первая половина века ознаменовалась расцветом столпообразного и шатрового типов храмов. Последовательная эволюция этих архитектурных форм свидетельствует о их связи с ренессансной идеей центрического купольного храма[18]. Но, кажется, именно в русских столпообразных и шатровых храмах смогли реализоваться и идеи готики, от которых итальянская архитектура Возрождения ушла слишком быстро, не использовав, возможно, всего потенциала форм в их связи с гуманистическим началом. Мастера итальянского Возрождения заимствовали некоторые элементы готического стиля, однако остались чужды самой его основе. В их творчестве сохранилась стена, не вертикальность, а размеренность стала основой образа их творений. Даже такие шедевры позднего средневековья, как Дворец Дожей (XIV — XV в.) и Дворец Ка Д'Оро (первая половина XV в.) в Венеции с их арками и стрельчатыми окнами — памятники не столько готики, сколько Ренессанса, в этом случае много почерпнувшего в архитектуре арабского Востока[19].

Готика стремилась к ликвидации стены, к преодолению массы материи, новая же архитектура Ренессанса преследовала иные задачи, чисто «земные», «человеческие» по своей масштабности, искала гармонического и устойчивого соотношения горизонталей. В шатровых храмах Руси нашла реализацию идея гуманистического возрожденческого прославления человека, его духовных и физических сил, что сопрягалось с устремленностью к Богу, утверждая единение и паритет земного и небесного. Вероятно, закономерно, что появление первых столпообразных каменных храмов с шатровым завершением в Московской Руси связано с именами итальянских зодчих, хорошо знакомых с принципами готической архитектуры и одновременно стремившихся к воплощению новых, ренессансных идей. Это, в первую очередь, церковь Вознесения в с. Коломенское (1532 г.), построенная Петроком Малым. Н.Ф. Гуляницкий писал о храме: «Любовь к чистым формам выражается в отказе от угловых лопаток, в замене грубоватых лопаток более стройными и ордерными пилястрами, в гармонизованных горизонтальных членениях, в склонности к многообломно и тонкопрофилированным карнизам, отделяющим традиционные закомары от основного четверика, в отказе от оконных наличников и эстетизации чистых прямоугольных, иногда круглых оконных проемов, в изящной ренессансной лепнине, в применении золотого сечения»[20]. Как и купол Флорентийского собора Санта Марии, шатер Вознесенского храма буквально является продолжением стен, настолько гармоничен переход от восьмерика к пирамидальному завершению. Ясный пропорциональный строй сооружения создает впечатление весомости и осязаемости. А введение едва уловимой, но четкой ордерной системы является еще одной данью ренессансной тенденции.

В 1555–1560 гг. возводится Покровский собор что на Рву (храм Василия Блаженного), имеющий завершением центрального объема шатер. К. Валишевский утверждал, что «...храм Василия Блаженного ...слыл за произведение итальянской архитектуры... строители Василия Блаженного ... удачно соединяли стили византийский, персидский, индусский, итальянский во множестве куполов, пирамид, колоколен...»[21]. В сооружении центрального шатра можно опять усмотреть ренессансное по сути стремление обратиться к «собственной» античности, поскольку не стоит забывать об общекультурной символике шатровой формы, идущей от христианской древности. Шатер мог быть напоминанием о форме главного иерусалимского храма Гроба Господня. Известно также, что именно шатровые храмы на Руси преимущественно воздвигались в память больших побед, что как нельзя лучше отвечает смыслу сооружения Покровского храма в честь победы над Казанским ханством.

В России XVII в. строятся многочисленные шатровые колокольни. Собственно, само начало века ознаменовалось строительством колокольни «Иван Великий» в Москве, точнее надстройки до 81 м в 1600 г. церкви Ивана Лествичника с колокольней, построенной, как уже говорилось, архитектором Боном Фрязиным. Шатровые конструкции широко распространяются в деревянном церковном строительстве. Томский Троицкий храм, возведенный в 1654 г., является одним из ярких примеров сооружений шатрового типа. Это поистине великолепное стройное и величественное сооружение располагалось на горе над урезом воды и имело высоту более, чем 50 метров. Церковь Троицы Живоначальной не была слепым воспроизведением форм каменных шатровых церквей, фантазия ее авторов свободно вдохновлялась замечательными образами столпообразных храмов. Несмотря на большую высоту церковь не производит впечатления чудовищности, она очень гармонична. Благодаря тому, что храм был построен из дерева, присущая ему соразмерность пропорций человеку подчеркивалась горизонтальными рядами бревен срубов. Совершенно в духе ордерной системы выглядят выпуски бревен, подчеркивающие вертикальные линии сооружения, а повалы, выводящие карнизы можно принять за капители, поддерживающие антаблемент.

В начале XVIII в. церковное строительство из камня было приостановлено на десятилетия петровским запретом возводить в провинции каменные здания. В Сибири возводятся лишь деревянные церкви и очень редко, по особым случаям (например, во имя почитаемой чудотворной иконы), закладываются храмы из камня. Но появляются новые типы зданий общественного назначения — магистраты, в архитектуре которых воплотились принципы рациональной архитектуры петровского времени. В правление Елизаветы Петровны причудливые формы барокко сменяют архитектуру «образцовых» домов Трезини. Из столичного Санкт-Петербурга новый стиль быстро дошел и до сибирских городов, оказавшись созвучным самому духу русского искусства. Повсеместно оживилось церковное строительство. Почти одновременно в 1740-х гг. в Тобольске закладываются шесть церквей, решенных в стилистике барокко. Один из таких храмов, освященный во имя Антония и Феодосия — печорских чудотворцев, был построен в 1746 г. и подвергся переделке в 1850-х гг.[22] В результате перестройки его план приобрел форму латинского креста с развитым трисептом, в соответствии с принципами европейского барокко главный фасад собора как бы приставлен к остальному объему. Главный фасад завершается «католическими» щипцовыми фронтонами с башенками по углам. Эти признаки причудливо переплетаются с древнерусскими по сути принципами статичного решения других стен, скромный декор которых составляют наличники и карнизы.

Известный английский теоретик искусства Дж. Рескин полагал, что «великие нации записывают свою автобиографию в трех книгах — в книге слов, в книге дел и в книге искусства,... но только последняя заслуживает полного доверия»[23]. Итальянские архитекторы вписали свою страницу в эту великую книгу. Итальянцы, приглашенные для возведения в русских столицах зданий, выбирались из технически подготовленных и художественно восприимчивых строителей, способных учиться и творить в духе русского национального зодчества. Их творчество стало самобытным сплавом западноевропейского и русского искусства. Противоречивость, нечеткость стилевой принадлежности зданий были связаны со своеобразием развития стилей на Руси — в России, а также местными творческими потенциями. Сибирское православное храмовое зодчество несмотря на удаленность от сосредоточения творческой мысли, от столицы, вобрало черты архитектурных стилей, сменявшихся во времени. Его характерной чертой стало не скрупулезное следование догмам, но самый дух, идеи мастеров, придерживающихся принципов Возрождения и барокко, примененных в контексте русской культуре.

**Список литературы**

Валишевский К. Иван Грозный. М.,1912. С. 95.

Любимов Л. Искусство Западной Европы: Средние века. Возрождение в Италии. М.,1982. С. 116.

Там же. С. 120.

Громов М.Н., Козлов Н.С. Русская философская мысль X - XVII вв. М., 1991. С.82.

Там же.

Любимов Л. Искусство Западной Европы: Средние века. Возрождение в Италии... С. 138.

Там же. С. 139.

Подъяпольский С.С. Венецианские истоки архитектуры Московского Архангельского собора // Древнерусское искусство. М.,1975.-С.264-272

Баландин С.Н. Каменный Софийский (Успенский) собор - памятник архитектуры Тобольска // Памятники истории и архитектуры Сибири. Новосибирск, 1986.-С.76-87.

Там же. С. 81.

Любимов Л. Искусство Западной Европы: Средние века. Возрождение в Италии... С. 136.

Там же.

Там же. С. 141.

Заварихин С.П. В древнем центре Сибири. Москва: Искусство, 1987. С.47.

Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси X-XVII вв. М.: Искусство, 1993. С. 124.

Там же. С. 125.

Там же. С. 130.

Там же.

Любимов Л. Искусство Западной Европы: Средние века. Возрождение в Италии... С.80.

Гуляницкий Н.Ф. Традиции классики и черты Ренессанса в архитектуре Москвы 15-17 вв.//Архитектурное наследство, N 26.-М., 1978.- С.18.

Валишевский К. Иван Грозный... С. 120.

Заварихин С.П. В древнем центре Сибири... С.110.

Любимов Л. Искусство Западной Европы: Средние века. Возрождение в Италии... С.61.