

ПУТИ ВХОЖДЕНИЯ ОРДЕРНОЙ СИСТЕМЫ В РУССКУЮ АРХИТЕКТУРУ

E. K. Блинова

В архитектуру Древней Руси ордер вошёл вместе с другими архитектурными элементами каменного строительства. Ордерные композиции, ордерные формы и детали можно увидеть в храмах, сохранившихся на территории России, Украины, Белоруссии. Ордерные формы существуют как неотъемлемые элементы русской средневековой архитектуры, начиная с памятников домонгольской Руси и заканчивая «строгановскими» храмами.

Ордер как тектоническая система разработан в архитравной (стоечно-балочной) конструкции, а также в композициях, где фуст и эпистиль входят во взаимодействие со стеновой или арочной конструкциями. Формы классического ордера метафорически указывают на распределение усилий в конструктивных узлах стоечно-балочной конструкции. Классический ордер в истории архитектуры представлен композициями колонного ордера, ордера стены, пилястрного и астилярного ордеров. Всё это в совокупности определяет ордерную логику. Ордерный строй напрямую зависит от пропорций деталей, что закреплено в ряде трактатов; напряжение ордерного строя зависит от организации фактурных полей отдельных элементов. Классический ордер как открыто-закрытая система сформировался на основе античного принципа телесности. Архетипический античный образ пространства возникает в момент созерцания одного единственного памятника.

Обобщённо ордерные формы и ордерные композиции в архитектуре средневековой Руси впервые назвал «русскими ордерами» Н. В. Дмитриев в рукописи «О русских ордерах», выполненной в 1860-х годах и хранящейся в ОПИ ГИМ в Москве¹. В этой же рукописи им предпринята и первая попытка систематизации форм «русского ордера».

В. Л. Хайт отмечал, что в средневековой архитектуре активно присутствуют «редуцированные² ордерные формы»³. В русской средневековой архитектуре применялся пилястрый ордер и ордер стены. Случаи применения колонного ордера редки, а памятники утрачены. Под «русским ордером» закономерно подразумеваются композиции с редуцированными ордерными формами. Средством воплощения архитектурного образа является тектоническая система. Но очевидно, что «русский ордер» не воплощает тектоническую систему, соотнесённую с античным принципом телесности. Возникает вопрос: как комплекс форм «русского ордера» связан внутри себя?

Так как в течение более 500 лет вхождения ордера в русскую архитектуру в разных историко-художественных ситуациях принципы создания образа нетважного превалировали над принципом телесности, то сохраняющееся редуцирование

отражает тенденцию на принципиальное ослабленное проявление сущностных качеств классического ордера. Смягчённые образы напряжённости пространства — это качественная характеристика архитектурных образов средневековой русской архитектуры. Поэтому нельзя говорить о том, что ордерные деталиrudиментированы⁴. Характеризуя моденатуру «русского ордера», Дмитриев отмечал, что «обломы приоравливаются по указанной мере кирпича»⁵.

Можно выделить несколько проблем развития и использования ордерных элементов, поднятых в исследованиях, посвящённых архитектуре средневековой Руси: 1) использование ордера как мотива; 2) использование ордерных форм в качестве декоративных элементов; 3) связь ордерных композиций с внутренней структурой здания; 4) связь ордерных форм с планировочной структурой здания; 5) местоположение ордерных форм в местах конструктивных узлов и усилий нагрузки; 6) не-классические варианты ордерных форм в системе структурно-генетического анализа; 7) истолкование «структурных сил».

Наиболее свободным способом проанализировать композиции с включением ордерных элементов является описание *приёмов использования ордера как мотива*. Подробный разбор «итальянизмов» и «венецианизмов» — приёмов, привнесённых итальянскими архитекторами на рубеже XV—XVI вв., — приводят в своих работах В. С. Ширвинский, В. А. Булкин, А. Л. Баталов. В частности, проведённый Баталовым очень интересный анализ круга памятников, восходящих к архитектуре Архангельского собора (1505–1508; Алевиз Новый) Московского Кремля, сопровождающийся разбором иконографии ордерных форм, позволил развести произведения, созданные как варианты соборов Кремля или как самостоятельные композиционные линии развития мотива⁶. Из этого анализа следует, что к области декоративных форм Баталов относит элементы тех соборов, которые консервативно повторяют московские, а к области архитектурных форм — формы тех сооружений, чьи композиции развиваются московскую традицию, в том числе и на основе включения ордерных форм.

Все авторы, обращавшиеся к темам, связанным с разнообразием архитектурных форм в зодчестве средневековой Руси, в начале своих исследований исходили из предположения, что ордер как система представляет собой одну бинарную оппозицию: конструктивность — декоративность. Однако по мере изложения проблемы, пытаясь дать представление о пространственных смыслах, некоторые из них (В. В. Згура, Н. И. Брунов, О. И. Брайцева, С. С. Попадюк) отступают от этой жёсткой схемы и вводят новые определения и категории, характеризующие ордерные формы не только как конструктивные или декоративные. Ордерные формы можно рассматривать и с точки зрения поиска взаимосвязей более полного набора сущностей-значений, находящихся в трёх бинарных оппозициях, характеризующих классический ордер: текtonичность — декоративность, каноничность — инновационность, ансамблевость — обособленность. Редукция ордерных форм как носителей этих сущностей направлена на снижение образа напряжённости пространства.

Широко бытует мнение, и оно не лишено основания, что ордерные формы в архитектуре средневековой Руси были явлением декоративного порядка, т. е.

пластически поддерживали композиционный строй, а не организовывали его. И это мнение имеет под собой достаточно обоснований, особенно если вспомнить резные капители Борисоглебского собора в Чернигове (1120–1123). Но на деле включение ордерных композиций и форм в общую линию развития русской архитектуры гораздо сложнее. И. Л. Бусева-Давыдова рассматривает декор XVII в., в том числе и *ордерные формы в качестве декоративных элементов* как знак приобщения к западноевропейской традиции и обращает внимание на важный момент отношения к архитектурным формам: «... ордерный декор суще, а растительный пышнее, многообразнее»⁷. Однаковая композиционная сила стены и ордера, энергичное противопоставление ордерных форм друг другу не дают основания рассматривать ордерные формы как декор. Между тем сама же декоративная орнаментика, всегда подчинённая малой плоскости своего местонахождения, может быть довольно сухой по рисунку, не создающей глубоких светотеневых эффектов, к тому же гасящихся тоном самой кирпичной стены. Орнаментика не является пышной, и только её обилие создаёт это ощущение пластического богатства, исчезающее при пристальном разглядывании.

Декоративность — сущность ордера, но необходимо отличать архитектурный и изобразительный декор. Ордерные формы в средневековом зодчестве Руси применялись в качестве архитектурной декорации, например, в обрамлении окон Поганкиных палат в Пскове (1671–1679), перспективные наличники которых обыгрывают проём, а не плоскость. Узорочье — ордерные резные детали — можно увидеть и в Успенском соборе Владимира (1158–1160), и в церкви Рождества Богородицы в Путинках в Москве (1649–1652), и в храме Воскресения Христова в Кадашах в Москве (1687–1695). В русской архитектуре сами архитектурные ордерные формы дополняются элементами и деталями изобразительного декора, исторически сопровождающими ордерную систему. Это листья аканта, энкарпы, бусы, аграфы, различные навершия. Изобразительный декор в виде виноградных лоз и орнаментов покрывает фусти колонок фасадов Введенской церкви в Сольвычегодске (1688–1693). Цветность усиливает декоративные качества нарядных, фантазийных ордерных форм монастырской трапезной с церковью Сергия Радонежского (1686–1692) в Троице-Сергиевой лавре. Абсолютное слияние ордерных форм в архитектурном и изобразительном декоре демонстрируют фасадные поверхности Крутицкого терема (1693–1694; Л. Ковалёв, О. Старцев).

Часто понятие *текtonичности* связывают с понятием конструктивности в связи с генезисом ордера. Конструктивное значение ордерных форм сохраняется в древнерусских храмах, на образ которых повлияла константинопольская школа. Полуколонны-контрфорсы на фасадах храмов, которые можно увидеть в церкви монастыря Мирелайон в Стамбуле (ок. 930) присутствуют в культовой архитектуре домонгольского периода: в Спасском соборе в Полоцке (1128–1156), в церкви Петра и Павла в Смоленске (1153–1156). Конструктивными элементами являются мраморные колонны — ордерные опоры аркады (структурный элемент храма, идущий от византийских купольных базилик), поддерживающей хоры Спасского собора в Чернигове (1031–1036), и, конечно, колонны Успенского собора Московского Кремля

(1475–1479; А. Фиорованти) с романскими капителями, несущие крестовые своды. Конструктивную роль ордерные формы выполняли в сооружениях, чей пространственно-планировочный тип пришёл из античности. Галицкие и волынские мастера XII–XIII вв. знали такой тип пространственно-планировочной структуры, как ротонда с опорами в виде круглых колонн (античная реминисценция), выполненных из кирпича⁸.

По-разному устанавливалась *связь ордера со структурой здания*. Очевидно, что ордер как архитравная система плохо «приспособлен» для изображения сил и нагрузок в крестово-купольных пространственно-планировочных системах. Поэтому для отечественного зодчества (пока под нагрузкой стоят не пилоны, которые можно аранжировать ордерными формами, а отдельные опоры-столбы) закономерно, что распространение ордера усиливается в зонах стеновых конструкций в культовых сооружениях с другими пространственно-планировочными структурами, например, в бесстолпных церквях, в церквях «кораблём» и в трапезных, получивших распространение в XVII в. Обязательное выявление внутренней структуры здания, что является продолжением системы, сложившейся в кирпичном зодчестве XVII в., по мнению З. Ф. Семёновой, есть критерий разграничения стилей⁹. Семёнова отмечает, что в русской архитектуре конца XVII – середины XVIII вв. существовала единая система архитектурного декора, главной закономерностью которой было обязательное различие форм конструктивных и декоративных деталей. Связь ордерных форм с планировочной структурой здания как способ артикуляции объёмно-пространственных компонентов и геометрии здания обнаруживается в приёме охватывания декором планового костяка, в приёме отметки мест усиления стены, что и становится основой художественно-стилевого единства.

Ордерные формы — лизены, усиливающие пластику стен, — есть на фрагментах стен южной апсиды Успенского собора Ростова (1213–1231)¹⁰, упавших монолитом и обнаруженных в ходе археологических исследований. Тенденции к усилению пластического членения ордерными формами объёмов по вертикали с одновременным развитием сильных горизонтальных тяг видны в конце XVI в. в архитектурном декоре церкви Преображения Господня в Больших Вязёмах (1590-е).

Уяснение соотношения сущностей *ансамблевости и обособленности* — наиболее трудное место в анализе средневековой архитектуры. Утраты памятников не позволяют нам увидеть все пути вхождения ордерных композиций в русскую средневековую архитектуру.

Казалось бы, ансамблевость можно рассматривать в двух случаях. Во-первых, в том случае, когда ордерные формы внешнего и внутреннего ордера корреспондируют между собой вследствие одинаковой структуры, и, во-вторых, когда композиционные приёмы сочетаются в нескольких зданиях комплекса.

Анализ ордерных композиций, тесно связанных с внутренней структурой здания, и местоположения ордерных форм в местах конструктивных узлов и усилий нагрузки позволяет сделать некоторые выводы.

Местоположение ордерных форм на фасаде указывает или на членения компартиментов, или на места конструктивных узлов и усилий нагрузки, как

в Успенском соборе — памятнике владимиро-суздальского зодчества. Брайцева, детально исследовавшая такие монументальные сооружения, как Введенский собор в Сольвычегодске, Рождественская церковь в Нижнем Новгороде, московские бесстолпные трапезные Симонова (1677–1680) и Новодевичьего (1685–1687) монастырей, отметила основные признаки использования ордера, принципиально отличающиеся от ситуации декоративного истолкования архитектурной формы.

Ордерные формы расположены по принципу метрического ряда и фиксируют места сопряжения стен и точки приложения статических усилий от перекрытия в простенках [тенденция, идущая от архитектурного решения Теремного дворца (1635–1636)]. Сложная композиция трёхчастного деления основного объёма, не разрывно связанная с новой системой сомкнутого свода, строго-осевое построение притянутых друг к другу геометризованных предельно простых отдельных объёмов сооружения потребовали новых приёмов их объединения. Таким приёмом организации целостности фасада стала ярусная композиция ордера, выдержанного в пропорциях, очень близких нормам Виньолы. Брайцева детально анализирует размеры ордерных форм и констатирует, что их использование не было рабским повторением Виньоловых чертежей, хорошо, как видно, известных на рубеже XVII и XVIII вв. Зодчие, изменения размеры, пытались подчинить ярусы друг другу, учитывали цветность и фактуры форм, характерные для русского зодчества, а всю композицию согласовывали с закономерностями довольно высоких сооружений (высота Введенского собора около 27 метров). Удивительны заключения, которые делает исследователь. «Своебразная роль ордера конца XVII – начала XVIII вв. заключается в его неразрывной связи со стеновой тектонической системой, традиционной для древнерусской архитектуры. Ордер декоративен, и это ясно выражено в его трактовке... Колонны, как и вся декорация, образуют выпуклый накладной рельеф. <...> ордер в русской архитектуре начинает рассматриваться как определённая художественная система, организующая композицию фасада»¹¹. Подчеркнём: «как определённая художественная система». Можно с уверенностью констатировать, что в «строгановских» постройках с подчёркнутой силой выразительности выявлены и стена, и ритмическая организация ордера; две композиционные структуры соперничают между собой. В сооружениях XVI–XVII вв. метрическое членение объёма ордерными формами демонстрирует стремление к формированию целостной тектонической системы, например, в композициях Успенского собора Московского Кремля и церкви Рождества Богородицы в Путинках. Конформации ордерных форм «строгановских» храмов тесно связаны с внутренней структурой здания, но с ними корреспондируют ордерные композиции и фасадов, и «русского высокого иконостаса» ордерного типа, что позволяет констатировать факт создания уникальной формы развитого архитектурного ансамбля.

Ордерный принцип ансамблевости – обособленности лучше всего проявляется в ситуации контрастного сопоставления ордерных композиций зданий, находящихся в одном комплексе, однако драматургия ордерного ансамбля может быть различной. В ансамбле Соборной площади Московского Кремля архетипические черты ордера в «домонгольской» трактовке в Успенском соборе и в «ренессансной»

трактовке Архангельского собора противопоставлены архетипическим чертам композиции компартиментов. В комплексе Толгского монастыря ордерные композиции зданий различных архетипических групп — Крестовоздвиженского храма (1625), Никольского (надвратного) храма (1672), Введенского собора (1681–1683) и Спасской трапезной церкви (1703) — показывают развитие ансамбля во времени.

С. С. Попадюк, изучая убранство московских и ярославских храмов XVIII в. в системе структурно-генетического анализа¹², рассматривает неклассические варианты ордерных форм, и вслед за В. В. Згуровой¹³ даёт представление о двух планах существования памятника и продолжает развивать идею о двух модальностях. Первая модальность — это область собственно конструктивного решения сооружения, вторая модальность — это область образа конструктивного решения. Так, кокошники могут быть как конструктивным решением, так и архитектурной (но не декоративной) формой, создающей образ перекрытия. Гораздо сложнее проанализировать те формы, которые имеют ордерные истоки, но явно существуют в неклассических вариантах.

Константинопольская архитектурная школа передала Руси сложившуюся архитектурную концепцию «внечувственного» пространства, противопоставленную античному чувственному восприятию мира. Ведущей особенностью древнерусской архитектуры оставались композиционные приёмы организации пространства, созданные на основе монументального истолкования стеновой несущей конструкции и сочленения опор с парусами и куполом. Ренессансное понимание ордера как средства создания реально ощущаемого объёма сооружения подталкивало русских зодчих к применению поэтажного ордера, к подчёркиванию горизонтальных членений, к выявлению структуры сооружения, но, что удивительно, не разрушило эту концепцию построения «внечувственного», а, наоборот, ордерные формы «подчинились» ей. В. Л. Хайт отмечал: «Опыт раннехристианского и христианского в целом храмостроения показывает относительную безразличность образа и конкретных архитектурных форм и тем более стилевых характеристик к религиозному назначению и духовному содержанию церковных зданий»¹⁴. Поэтому стилистический анализ и сравнительно-морфологический метод и поиск прототипов расширяют возможности интерпретации памятников, но не позволяют учесть весь спектр закономерностей композиционных изменений ордера.

Инновационность как сущность ордера хорошо показана Бруновым при истолковании структивных сил. «Структивные силы», «черты структивности» — термины, введённые в научный обиход Бруновым¹⁵, определяющие образ преобладания пространства над массой в церкви Покрова в Филях (1693–1694) и в Успенском соборе в Рязани (1693–1699). Формально Брунов трактует ордерные формы как каркас — как сетку решётки. Но, безусловно, колонки и карнизы в храме в Рязани не полновесны: в ячейке пролёт велик по отношению к колонке, в целом колонки тонки по отношению к пролёту. Эти формы не подчёркивают мест приложения сил и не истолковывают конструктивных особенностей. Расположение композиционных звеньев и их ритмическая организация показывают направления развёртывания структивных сил, а лопатки и карнизы выступают как структивные члены,

т. е. формы отражают структуру пространственного образа, а не структуру сооружения. Отказ от материального осуществляется как структурирование сил пространства с помощью ордерных форм, однако ордерная система не является главной генерирующей структурой пространственной идеи. Основным носителем тектонического напряжения остаётся ровная плоскость стены, а равновесие проёмов больших окон, фактурное обрамление которых облегчается по высоте, поддерживает этот образ.

Отечественное зодчество овладело многими приёмами ордерной организации. Однако очевидно, что ордерные формы в русской средневековой архитектуре напрямую не выявляют родовой сущности ордера — создания образов напряжённости пространства, соотнесённых с кинестетическим чувством человека, — и, как бы замкнутые сами на себя, не обеспечивают связи со средой. Ордер в архитектуре средневековой Руси не разрабатывался и как средство, определяющее пространственно-планировочные решения.

Ордерный строй русской средневековой архитектуры, от которого во многом зависит чувство ансамблевости, чаще всего организован на основе двух принципов: принципа равнозначности и принципа разности. Русские монастырские ансамбли не подразумевают барочных планировочных спектаклей в зоне бассейна зрения, усиливающих эффект пространственной глубинности. Поэтому сооружения с ордерными элементами воспринимаются обособленно. Принцип глубинности не имеет архитектурной реализации, что компенсируется усиленной декоративностью ордерных форм, например, в «нарышкинском барокко».

Несмотря на неканонический порядок венчающих элементов капителей пилasters церкви Вознесения в Коломенском (1532), кривые их моденатуры можно рассматривать как знак выхода за пределы «русского ордера». В архитектуре России XVII в. особенно отчётливо видно, как облекаются в художественную форму не только внешние стороны существования, но и чувственные составляющие жизни. Возрождающийся принцип телесности в русской архитектуре накануне петровских преобразований приводит к усилению *каноничности* ордера. Брайцева, обмеряя и изучая ордерное убранство русских храмов конца XVII – начала XVIII вв., отмечала близость их пропорций рекомендациям Дж. Виньолы¹⁶. Композиции трапезной Выдубецкого монастыря в Киеве (1696–1701) уже воплощают представление о классическом пиластровом ордере.

Различные пути вхождения ордерной системы в русскую архитектуру отражают суть ментальных преобразований. «Русский ордер» в своей совокупности не является целостной тектонической системой. Но сущностные качества классического ордера, носителями которых продолжали оставаться в редуцированном виде ордерные формы в архитектуре средневековой Руси, сохранились во всей полноте взаимосвязей бинарных оппозиций. Эти сущностные качества сильно дисперсированы, рассеяны во времени и пространстве, что и стало парадоксальным архетипическим признаком национальной архитектуры, приводящим к трудности постижения её образов.

- ¹ Дмитриев Н. В. «О русских ордерах». Рукопись Отдела письменных источников Государственного исторического музея (г. Москва). Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 20. III – 58.
- ² Редуцирование — качественное (ослабление) и количественное (исчезновение важных, имеющих конструктивную природу) изменение элементов.
- ³ Хайт В. Л. Античные истоки христианского зодчества // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М.: Эдиториал УРСС, 2004. С. 23.
- ⁴ Рудиментация — потеря значения для существования всей системы.
- ⁵ Дмитриев Н. В. Указ. соч.
- ⁶ Баталов А. Л. Особенности «итальянанизмов» в московском каменном зодчестве рубежа XVI–XVII вв. // Архитектурное наследство. М.: Стройиздат, 1986. Вып. 34. С. 238–245.
- ⁷ Бусева-Давыдова И. Л. Декор русской архитектуры и проблема стиля // Архитектурное наследство. М.: Стройиздат, 1995. Вып. 38. С. 47.
- ⁸ Каргер М. К. Вновь открытые памятники зодчества XII–XIII вв. во Владимире-Волынском // Учёные записки ЛГУ. Л., 1958. № 252. Вып. 29. С. 3–33.
- ⁹ Семёнова З. Ф. Закономерности развития архитектурного декора русского зодчества конца XVII – середины XVIII вв.: Автореф. дис. ... канд. архитект. Л., 1983.
- ¹⁰ Леонтьев А. Е. Отчет о работе в г. Ростове и Ростовском районе Ярославской области в 1987 г. М., 1987. Л. 7. // РЯ АХМЗ. А-1274.
- ¹¹ Брайцева О. И. Некоторые особенности ордерных композиций в русской архитектуре рубежа XVII–XVIII вв. // Архитектурное наследство. М., 1969. Вып. 18. С. 58–60.
- ¹² Попадюк С. С. Теория неклассических архитектурных форм: Русский архитектурный декор XVII века. М.: Эдиториал УРСС, 1998.
- ¹³ Згура В. В. Проблемы и историческая схема русского барокко // Барокко в России / Под ред. А. И. Некрасова. М., 1926. С. 13–42.
- ¹⁴ Хайт В. Л. Античные истоки христианского зодчества. С. 23.
- ¹⁵ Брунов Н. И. К вопросу о так называемом «русском барокко» / Барокко в России. М.: Государственная академия художественных наук, 1926. С. 99–122.
- ¹⁶ Брайцева О. И. Указ. соч.