Архитектура Истры

Ее значение в развитии русского зодчества

Постройки Истры (бывшего Новоиерусалимского монастыря) обязаны своим возникновением идее Патриарха Никона создать подобие Иерусалима, легендарного источника христианского культа. Социальное содержание этой идеи заключалось в желании укрепить и возвеличить в глазах широких кругов населения патриаршую власть, усилить роль одного из могущественнейших феодалов — церкви. Эпоха Никона была временем последней борьбы церкви с крепнущим дворянским самодержавием и Никон предпринял строительство Нового Иерусалима с тайной целью противопоставить его Кремлю московских царей. Идея эта вовсе не была нова. Для Запада в XVII в. она была уже устаревшей, подобные сооружения были типичны скорее для эпохи романского архитектурного стиля. Как можно видеть, идея Никона сильно запоздала. Но ошибочно предположение, что Никон задался узкой целью художественного воспроизведения стиля староиерусалимского собора, относящегося к романской эпохе: Никон обращался не только к старым идеям Запада, — в его строительстве в Истре можно видеть и иного рода ретроспективизм.

Кембридж. Церковь Гроба

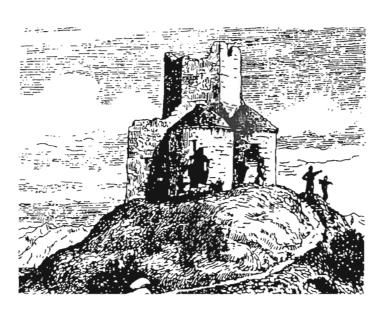
Феодалы Запада издавна ставили своей задачей создать копию или подобие ротонды Гроба, как до реставрации ее в XI в., так и после того. В качестве примера можно указать церковь Гроба в Кембридже, XI в. Нередко хор (т.е. алтарь) романских базилик феодалы строили в подражание ротонде Гроба. Характерно при этом, что, в соответствии с иерусалимской перестройкой, ротонда получила полуниши (например, церковь в Солиньяке XII в.), ставшие обычными, как венец капелл (церковь в Пуатье) в романском, а затем и в готическом зодчестве.

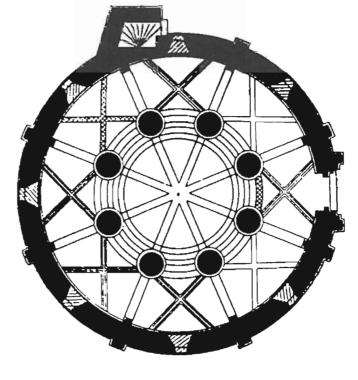
Конечно, сирийские черты стиля преображались на почве Западной Европы; однако они еще были близки к первоисточнику в романской тяжеловесной архитектуре с ее преобладанием масс над замкнутыми, стесненными, статическими пространствами.

В славянских странах также были известны варианты и более близкого к иерусалимской (церковь Доната в Заре), и более упрощенного типа ротонды (церковь Николая в Нине, IX в.).

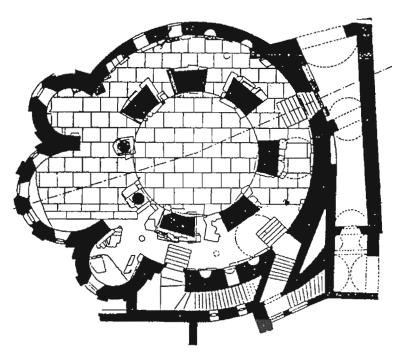




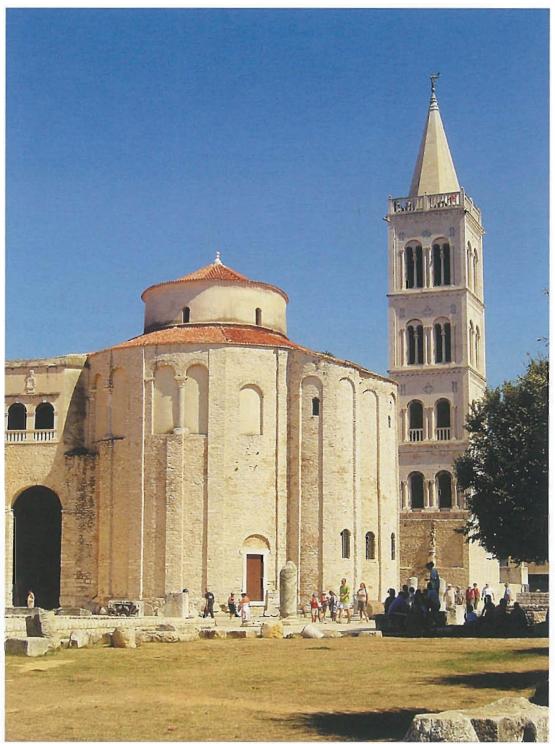




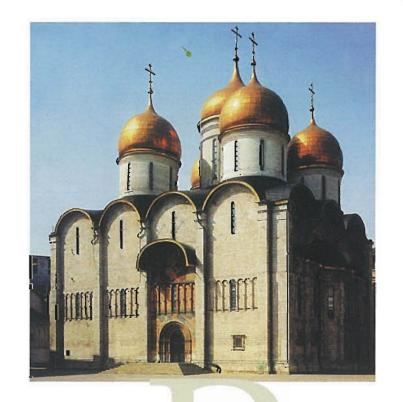
Кембридж. План церкви Гроба



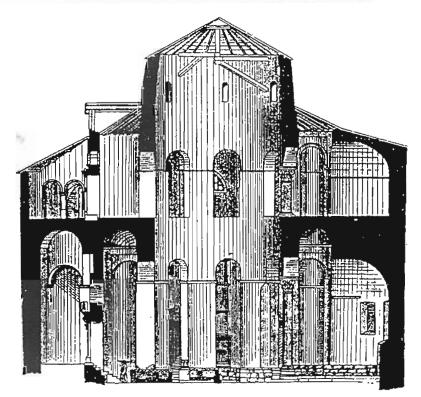
План церкви Доната



Зара. Церковь Доната



Москва. Успенский собор. *Архитектор А. Фиорованти*



Разрез церкви Доната

Возникновение феодальной монархии было ознаменовано строительством Московского Кремля. Фиораванти в Успенском соборе (1475—1479 гг.) пытается осуществить принципы ренессанса в создании свободных, светлых пространств и в массах уравновешенной тектоники, но феодальная природа культуры помешала этому. В XVI в. скорее господствует романское понимание пластических масс, затирающих пространство. Особенно это чувствуется в башнеобразных постройках с романо-готическими чертами, возникших под влиянием Запада и имеющих на почве Древней Руси значение мемориальных памятников. В связи с последним для них характерна вертикальная координата — более или менее равномерное распределение масс вокруг своей оси.



Москва. Церковь Живоначальной Троицы в Никитниках (Грузинская)

Грузинская церковь в Китайгороде в Москве, выстроенная в середине XVII в. лучшими мастерами эпохи, представляет собою асимметрическую комбинацию зданий разной высоты, украшенных также весьма разноречиво и вне зависимости от тектоники, отчего различные части здания как бы наползают друг на друга и одна другой мешают; отдельные стены подражают гражданскому зданию, а именно царским теремам в Кремле. Никон начинает с припоминаний старых феодальных архитектурных идеалов.

Прежде всего, в 1657 г. Никон строит Елеонскую часовню, в которой восстанавливает образ шатрового храма XVI в. с его вертикальной координатой и монументализмом, уподобляющегося феодальному мемориальному памятнику прошлого. Интересно, что для своего собственного жилья Никон создает в 1658 г. скит, по живописности и примитивности соответствующий скорее идеям дома или терема среднего провинциального дворянина и деревянной «клети».

Москва. Церковь Рождества Богородицы в Путинках. 1881 г.

Becь XVII век представляет полный переворот в древнерусской архитектуре. Среднее дворянство и городские классы принесли в столицу провинциальные вкусы в зодчестве. Вместо пластичности мы встречаемся с декоративностью в обработке стены и живописностью в композиции; первое уничтожило ясность тектоники, второе -единство вертикальной координаты. Вообще в XVII в. замечается сближение между культовой и гражданской архитектурой. Последняя же весьма близка к деревянному, даже деревенскому зодчеству, что видно по зданию Печатного двора в Москве, 1679 г., представляющему как бы соединение двух клетей различной величины (крыльцо возобновлено в XIX в.).

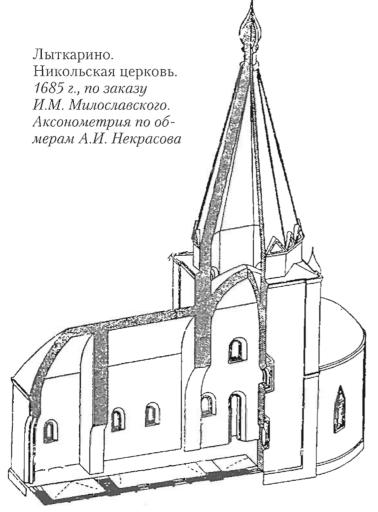




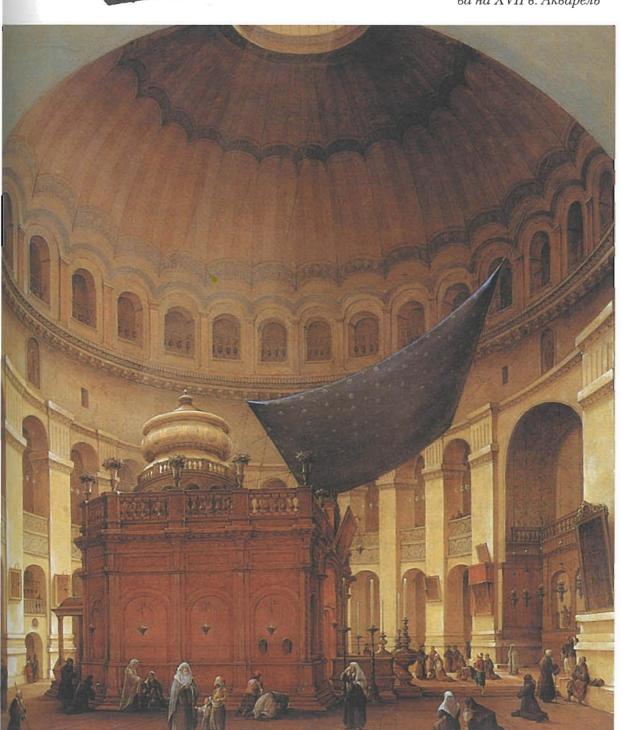
Коломенское. Церковь Вознесения. 1532 г.

Начатый Никоном в 1658 г. и законченный после него в 1685 г. (с перерывом строительства между 1666 и 1679 г.), Истринский храм является крупнейшим памятником русского зодчества своего времени с точки зрения не только материальной, но и идеологической. В ротонде, крытой шатром, следует видеть не только идею уподобления старым шатровым храмам; чуть ли не впервые после Софии Киевской, XI в., появляется разрешение грандиозных пространств, объединяющих действия людей и говорящих о вновь возникающей идее свободного монументального пространства (что станет характерным для зодчества XVIII в.). Впервые здание весьма сложного построения (более сложного, чем взятый иерусалимский прототип: 29 приделов вместо 14) было подчинено строгой закономерности благодаря введению единых вертикальных координат для отдельных его частей; вертикальный подъем, крещатость и центричность плана, известные и в XVI в., здесь получили кривые, но связанные, свободные и в то же время сложные пространства, которые производят непосредственное чувственное впечатление и представляют внутреннее противоречие феодальному репрезентатизму. Обильные изразцовые украшения, введенные белорусскими мастерами не только снаружи, но и внутри храма, своей пышностью и красочностью, в противоречии с относительной плоскостностью, вторят замыслу целого.

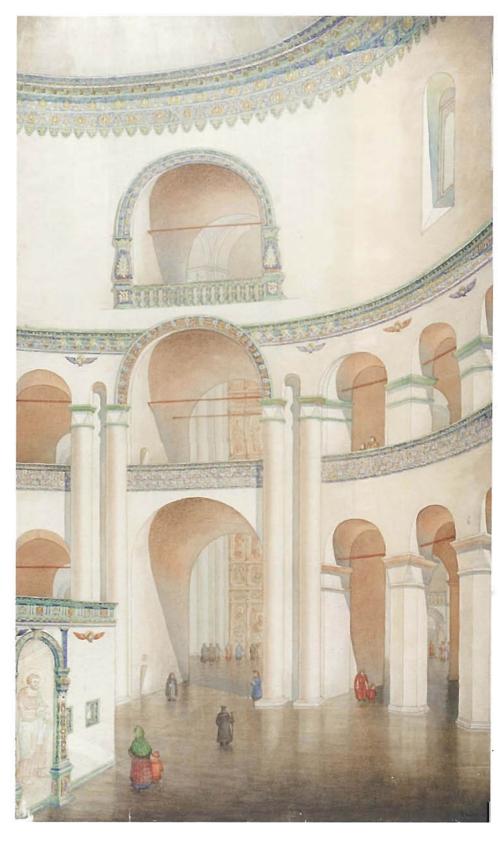
Храм Истры, бесспорно, оказал громадное воздействие на создание зодчества так называемого «московского барокко», догадка о чем однажды была уже высказана. Однако самый храм, до его переработки Карлом Бланком, представлял собой не барочное, а романское произведение, где романская композиция интерпретировалась в соответствии с традициями древнерусского зодчества. Перед нами короткая романская бази-



Воскресенский собор. Вид из ротонды в центральную часть через Царскую арку. Реконструкция архитектора А.М. Климанова на XVII в. Акварель



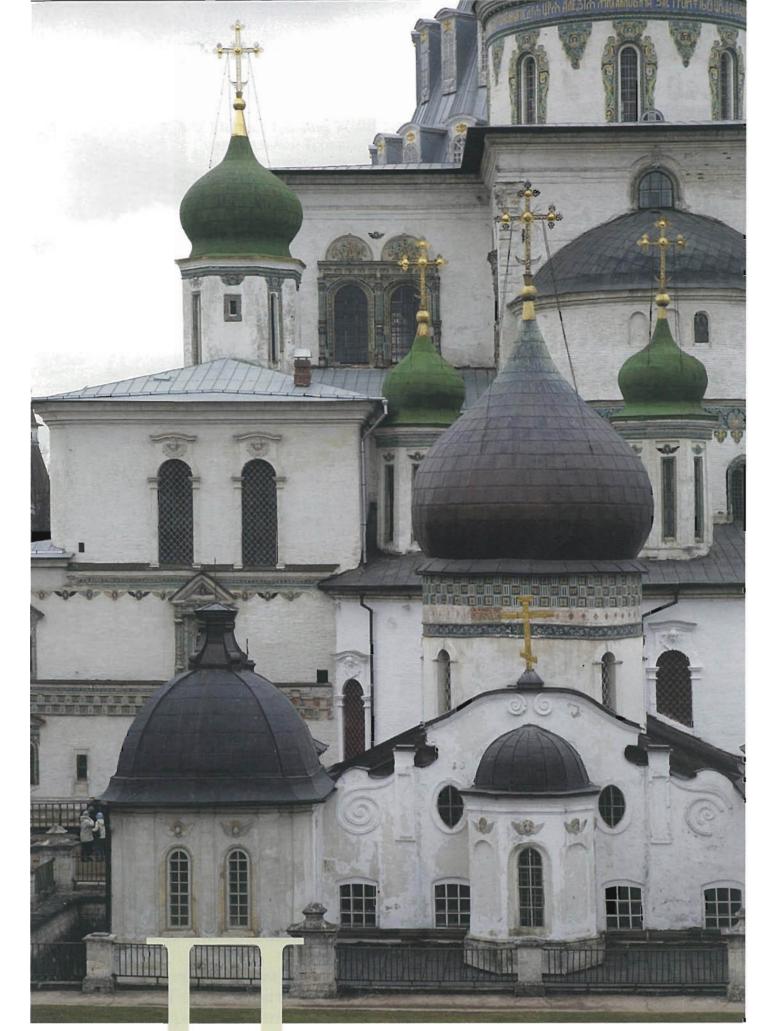
Часовня Гроба Господня. Художник В. Чернецов. 1843 г.



лика в одно звено, производящая снаружи впечатление пересечения корабля с трансептом. Таким образом, кресчатое в плане здание увенчивается куполом на барабане. К востоку примыкает так называемый хор (алтарь) и деамбулаторий («обход») с «венцом» капелл. Всякий желающий понять планировку западной «романской» базилики может с успехом достигнуть этого, посетив Истру. С западной стороны к истринской базилике примыкает так называемая «ротонда», крытая коническим шатром, с «кубикулой» (род часовни) посреди и круговым обходом, принятым еще в древнехристианских памятниках. Все эти черты романской планировки были изучены специально посланными Никоном в Палестину лицами, привезшими ему игрушку-модель палестинского храма.

К востоку от венца капелл находится подземный храмик в виде небольшой четырехстолпной базилики; к общей массе с юга и севера приросли еще различные мелкие помещения и колокольни.

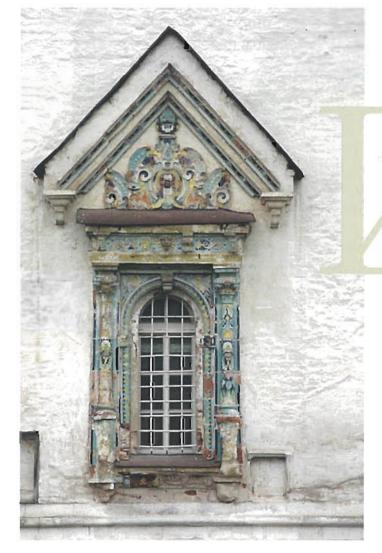
Почти весь комплекс мы находим и на сохранившейся модели палестинского храма.



Воскресенский собор. Вид со стороны подземной церкви

Подобие планов храмов обоих «иерусалимов» говорит лишь об общих принципах планировки при существенном различии в стилевом разрешении пространства. Перед нами короткая романская базилика, всего в одно звено; к востоку примыкает так называемый хор (алтарь) и деамбулаторий (обход) с венцом капелл; к западу примыкает ротонда гроба с кубикулой посреди, с круговым обходом, как мы находим еще в древне-христианских памятниках. К востоку от венца капелл находится подземный храмик в виде небольшой четырехстолиной базилики. К общей массе с юга и севера приросли еще различные мелкие помещения и колокольня. Ясное и динамическое пространство романского здания Палестины приобретает в истринском соборе беспокойный, дробный, усложненный и запутанный характер, общирные объемы резко противопоставлены узким и тесным. Более всего это сказывается в отношении центральной части ротонды к обходу вокруг нее, в расчленении пролетов, в сочетании угловых помещений, в массах простенков и столбов.

Зодчий еще не порвал с древнерусской тенденцией подавления пространства интерьера массой, и в то же время он предвосхищает строительные идеи XVIII века, вводя грандиозные помещения, казалось бы, не гармонирующие с бесчисленными мелкими приделами. Эта противоречивость замысла естественна для переходной эпохи в становлении нового архитектурного стиля. Конечно, следует помнить, что многое усложнено также при вторичной постройке в XVIII веке.





Исследователи отмечали, что характеристика мраморного разноцветья храмов в византийской литературе связана с семантикой перемещения в пространстве. Это позволяет раскрыть дополнительный смысл использования в храмовой культуре многоцветия камня, создающего ощущение движения, а динамика смены цвета, соответствующая изменению мест литургического действия, формирует собственные ритмические потоки.

Мусин А.Е. Паломничество и особенности «перенесения сакрального» // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. М., 2009. С. 225.

Воскресенский собор. Изразцовый наличник

Однако компактно-пластическая композиция масс модели в Истре получает по преимуществу живописную трактовку, подчеркнутую введением различных архитектурных и декоративных форм, пестрота которых объясняется тем, что первоначальное строительство собора распадается на два периода: 1658–1666 гг. (при Никоне) и 1679-1685 гг. (после него). Мы видим в Истре типично московские большие главы и малые — украинского типа; глава же шатра и сам шатер принадлежат, как увидим, XVIII веку. О первоначальном шатре известно только то, что он был каменным. Любопытен примененный зодчим прием, типичный для русской архитектуры: каждую отдельную массу он нагружает главами

Перенесение сакрального пространства в определенный момент развития христианской культуры могло совершаться «по частям»; без воспроизведения цельного образа, по принципу «pars pro toto». «Камень аспиден зелен» определенно воспринимался как часть византийского храмового, сакрального пространства, даже если он попадал в руки «пользователя» в виде разрозненных фрагментов... ориентация на престижные элементы столичной культуры, которые люди Средневековья стремились воспроизвести по частям в силу сложностей перенесения целого, в этих действиях, безусловно, присутствует.

Мусин А.Е. Паломничество и особенности «перенесения сакрального» // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. М., 2009. С. 225.

на шеях; он не решился ими украсить только рукава крестового верха. Самая комбинация нарастающих кубов, постановка приделов по сторонам абсиды даны в соответствии с древнерусским пониманием законов архитектурной композиции.

Конечно, сразу же бросаются в глаза переделки, особенно верхних частей здания с их узкими окнами и барочными наличниками середины XVIII века. От XVII века сохранились изразчатые карнизы и херувимчики, а также изумительные наличники окон. Изразчатая цветная обработка сохранилась и внутри собора: ею была украшена первоначальная кубикула, а также порталы и целые иконостасы, частью сохранившиеся до наших дней.

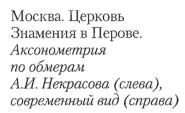
Ни в одном другом памятнике древнерусского зодчества, не исключая даже прославленных изразцов ярославских соборов, мы не встречаем такой пышности и богатства. Есть известия, что мастера у Никона были из пленных «литовцев», т.е., вероятнее всего, белорусов. Принадлежал ли к ним похороненный возле храма Петр Иванович Заборский, мы не знаем; надпись на плите называет его «золотых, серебряных и медных, и ценинных дел, и всяких рукодельных хитростей изрядный ремесленный изыскатель» и указывает год его смерти — 1665 г., когда храм был еще далеко не окончен. В XVIII веке керамика



Москва. Церковь Покрова в Филях «Московское барокко», расцветшее в период от конца 80-х гг. XVII в. до 1720 г., очень определенно распадается на два стиля, во многом противоположных друг другу. Типичнейшим зданием и «нарышкинского», и «тессиновского» стилей является усадебный храм феодала, имеющий характер ярусной башни, подчиненной единой вертикальной координате и идее свободного пространства, что прежде всего выразилось в появлении больших европейских окон, соразмерных с человеческой фигурой. Однако бесспорно, что в «тессиновском» стиле указанные принципы выражены более последовательно и строго. Принципы эти, как очевидно, родственны принципам истринского сооружения. В остальном оба стиля расходятся.

Наиболее показательный памятник «нарышкинского» стиля — церковь в Филях (около 1692 г.). Существенными чертами его являются: распадение здания на резко расчлененные массы снаружи и пространства внутри, нейтрализация, «дематериализация» стен здания, основные архитектурные линии которых выделены белыми декоративными частями в некоторый скелет, отсутствие подлинной ордерности при применении очень легких колонн и антаблементов и как бы «распыление» здания вверх, что, в общем, дает элементы скорее готичностн, а никак не барокко. Никакого чувственного элемента, необходимого в барокко, в «нарышкинском» стиле нет, чем, в частности, «нарышкинский» стиль отличается от зодчества Украины — при возможности некоторого иконографического влияния последнего.

Чувственный элемент присутствует в стиле «тессиновском», который также стоит в зависимости от Истры и ее «венца» капелл. Но исторические сведения указывают на наличие в руках Голицыных проекта Тессина, ученика Борромини.





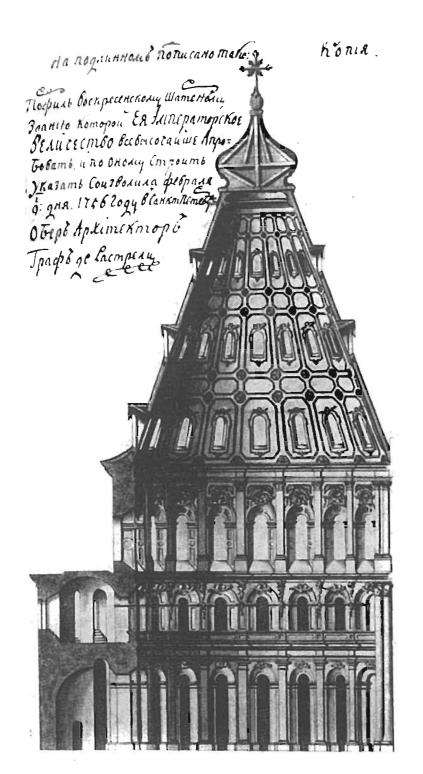
Высокое итальянское Возрождение возвращалось к византийской идее центрического здания. На этой почве возрождались не только купол и пятиглавие, но и ротонда с венцом капелл, как это мы видим по рисункам Леонардо да Винчи. Барокко, с его идущей от Микеланджело «неврастенией», в эпоху наивысшего развития приходило к странным и противоречивым произведениям, в которых чувственное, сложно-переливающееся интегральное пространство в то же время являлось пространством «априорным», не продиктованным никакими практическими соображениями. Не менее нефункциональными были и атектонические массы, устремляющиеся в бесконечность, почти как в готике, если бы не их чувственная тяжесть и противоречивая направленность. Наиболее замечательна церковь Ива в Риме, 1660 г., построенная Борронини. Она-то и легла в основу «тессиновского» стиля. Но далеко не все, сказанное нами об итальянских прототипах, можно видеть в русских зданиях. Бесспорно, типичны для них чувственность масс, их спаянность, интегральность и «априорность» пространств — недаром гражданские здания этого стиля неизвестны; но нет динамики и ее разнонаправленности в отдельных частях здания этого стиля. Как в массе, так и в пространстве заметен некоторый примитивизм, некоторое преобладание массы над пространством, некоторое возвращение к романскому пониманию архитектуры, с течением времени усиливающееся. Только одно здание приближается по своей обработке к подлинному барокко — это богатая скульптурой Дубровицкая церковь, 1690-1704 гг. Но ее пространство менее интегрально, более дифференцировано.

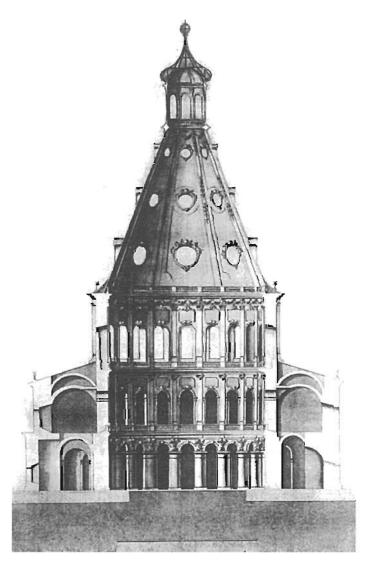


Москва. Сухарева башня. *Архитектор А. Бенуа*



Дубровицы. Церковь Знамения





Проект восстановления шатра Воскресенского собора. Архитектор В. Растрелли. Разрез

Проект шатра Воскресенского собора.

Архитектор
В. Растрелли.
Второй вариант

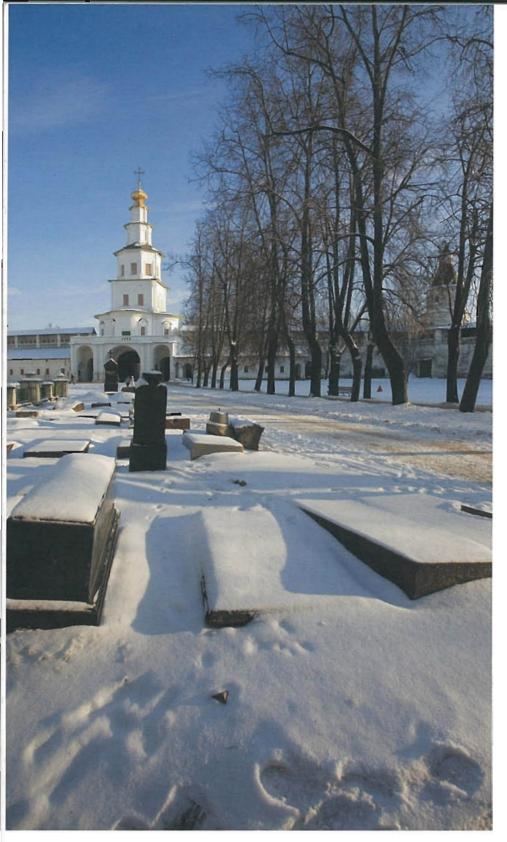
кое-где подправлялась, но в большинстве случаев была либо замазана, либо скрыта под тяжеловесной барочной лепкой.

Живописная трактовка масс и композиции храма не была подчеркнута сочными пластическими деталями. Храму в известном смысле недоставало чувственной выразительности. Рельефные изразцы придавали здесь плоскости «шероховатую» фактуру, закрывали ее красочным ковром, скрадывающим тектонику тяжких форм. При упомянутой запутанности и сложности объемов должно было получаться впечатление не столько материальности, сколько абстракции, притом восточного порядка. В Истре мы встречаем памятник «нарыш-

В Истре мы встречаем памятник «нарышкинского» стиля — надвратную церковь 1694—1697 гг. Но само по себе Истринское здание, породившее обе рассмотренные традиции, оставило мало непосредственных подражаний, причем последние относятся не к ротонде, а к крещатой, романской части. Таковы собор Донского монастыря (1684 г.), церковь в Бурцеве (около 1700 г.), Вознесенье у Серпуховских ворот (1709 г., окончено в 1762 г.), Старый Никола на Десне (начало XVIII в.) В этих зданиях характерно сохранение монументализированного центрического пространства. Достойно замечания, что в Петербурге не существовало ни «нарышкинского», ни «тессиновского»

стиля. Обратное воздействие, конечно, было, т.е. петербургские иноземные мастера и московские их подражатели строили в Москве на петербургский лад. Но не это создавало лицо Москвы и не это обнаруживалось в дальнейшем строительстве Истры. Однако в последовательную стилевую систему позже были введены мотивы совершенно противоположного порядка. В 1723 г. упал каменный шатер Истринского собора, в 1726 г. храм выгорел внутри. Лишь в 1749 г. обратили внимание на развалины, и знаменитому Растрелли было поручено восстановление собора. Растрелли составил проект нового деревянного шатра, сделав его необычайно легким, воздушным, снабженным световым фонарем с маленьким куполом и тремя рядами круглых люкарн, нисколько не обременяющих и даже не расчленяющих шатра. Ротонда под шатром, как показывает сохранившийся проект Растрелли, также отличается легкостью, особенно подчеркнутой широтой пролетов столбов нижнего яруса.

Растреллиевский проект ротонды в Истре замечателен своей ясностью и умеренностью. Шатер и цилиндр ее ничем не должны быть членены, и немногочисленные круглые окна шатра не должны приносить пространственных осложнений. Декорация не вносит загроможденности в массы, которые



Новый Иерусалим. Надвратная церковь и южная часть некрополя



сохраняют свою тектонику. Последняя, вместе с тем, спасает постройку от примитивности.

Быть может, наиболее далеко идущее по линии сложности создание Растрелли — это кубикула Нового Иерусалима, но и в ней остается свойственная Растрелли грациозность.

Проект Растрелли не был выполнен. Фактический строитель, московский зодчий Карл Бланк, ученик московского архитектора Ухтомского, все переделал по-своему. Можно думать, что Растрелли хотел сохранить впечатление, производимое старым памятником. Бланк о последнем не думал. Хороший техник, он был своеобразным истолкователем стиля барокко.

Москва. Церковь Архангела Гавриила (Меньшикова башня)



Москва. Церковь Успения на Маросейке



Москва. Церковь Иоанна Воина на Большой Якиманке



Москва. Церковь Воздвижения Креста Господня в Алтуфьеве

Эпоха Елизаветы — это праздник «верховников», вернувшихся на свои места и бросившихся в вихрь развлечений и чувственных наслаждений. «Зело веселая» царица и ее окружение обратились ко всей пышности барокко и рококо, что не могло не отразиться и в Москве, на почве ее специфического зодчества. Куракинская церковь (1731–1742 гг.), хотя и является проектом, вывезенным из Франции, однако своим кривым «борроминиевским» фасадом соответствует традициям Москвы; вся искривлена церковь в Алтуфьеве под Москвой, 1750 г. Наиболее замечательна ротонда в Подмоклом Долгоруких, близ Серпухова (1754 г.), которую раз даже назвали дальнейшим развитием Дубровиц. Ротонда несет монументальную скульптуру в виде статуй 12 апостолов. Но ее расчленение пилястрами более тектонично, чем нагромождение масс в Дубровицах, а простота пространства говорит и о приближении к истринской ротонде; воздействие последней возможно.



Подмоклово. Церковь Рождества Пресвятой Богородицы



Бланк не выдержал той головокружительной высоты взлета, которую хотел дать шатру Растрелли. Снаружи конический шатер до того оброс массивными люкарнами и нагружен приплюснутой главкой на короткой шейке, но без фонаря, что самого шатра почти не видно и с трудом верится, что весь массив его представляет довольно эфемерную тонкую стенку.

Изнутри поражает прием горизонтальных пересечений и частых рядов больших глубоких люкарн, почти не дающих сквозного вида. Бланк подчеркивает горизонтали тремя ярусами круговых хор, которые нависают над общим пространством.

По-видимому, весьма сильно были изменены нижние древние устои ротонды, без сомнения когда-то кресчатые, с подпружными арками. Они обросли тумбообразными полуколоннами, странно напоминающими «псковские», вроде тех, что мы видим также в алтаре Истры. В результате проходы в окружающее ротонду кольцо были крайне сужены. Но этого мало, Бланк вводит массивные композитные капители, при полной потере ордерности, разбрасывает рокайльные тяжеловесные узоры и излюбленных им лобастых и головастых херувимчиков. Нет места, где архитектор не счел бы возможным подчеркнуть пластическую игру и без того тяжелых масс.

Новый Иерусалим. Фотография конца XIX в.



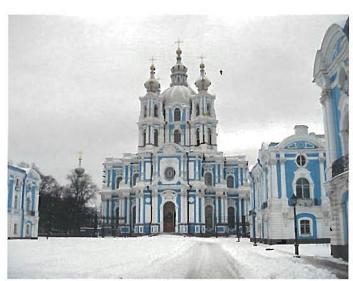
Кувуклия Воскресенского собора по проекту В. Растрелли. Акварель

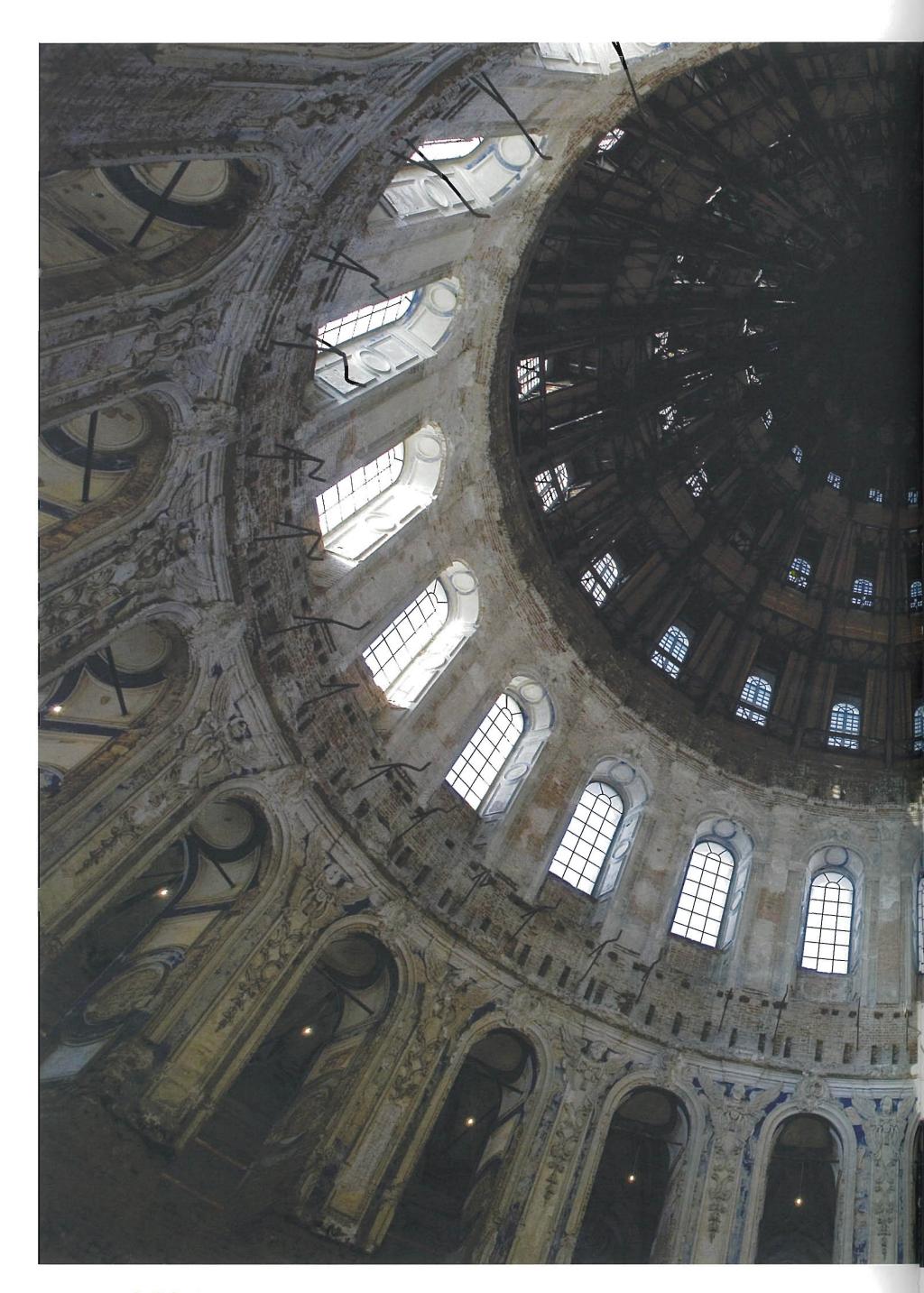
Санкт-Петербург. Храм Воскресения Словущего (Смольный собор)

Какое бы произведение Растрелли мы ни взяли — будь то помпезный Смольный собор или рядом находящийся Вдовий дом, дворец в Пушкине (бывшем Царском селе) с его бесконечной анфиладой комнат, или сложные по массам и пространственным сочетаниям павильоны, как Грот, Эрмитаж, Моп-бижу в Пушкине, наконец, Зимний дворец, — мы нигде не найдем кривых и тем более интегральных пространств. Пространства Растрелли более ренессансны, чем барочны, соединены более по системе сочетания, чем подчинения; они просты и ясны в высокой мере, не теряя в то же время величины. С этим соединяется и внутреннее убранство стен; их барочные и рокайльные украшения никогда не играют самодовлеющей роли, не застилают стены до разрушения ее тектоники; достаточно взглянуть хотя бы на купеческий зал Петергофа. Растрелли очень умерен в своих иконостасах. Даже наружная обработка дворца в Пушкине не теряет тектонической осмысленности, несмотря на богатую пластику. Недаром Растрелли так скромен в Сергиевой пустыне, а на склоне своих лет почти отказывается от барокко. Он никогда не доходил до чрезмерности барокко Италии и южной Германии. Его проекты двух московских дворцов, Головинского (1746 г.), и Покровского (1753 г.),

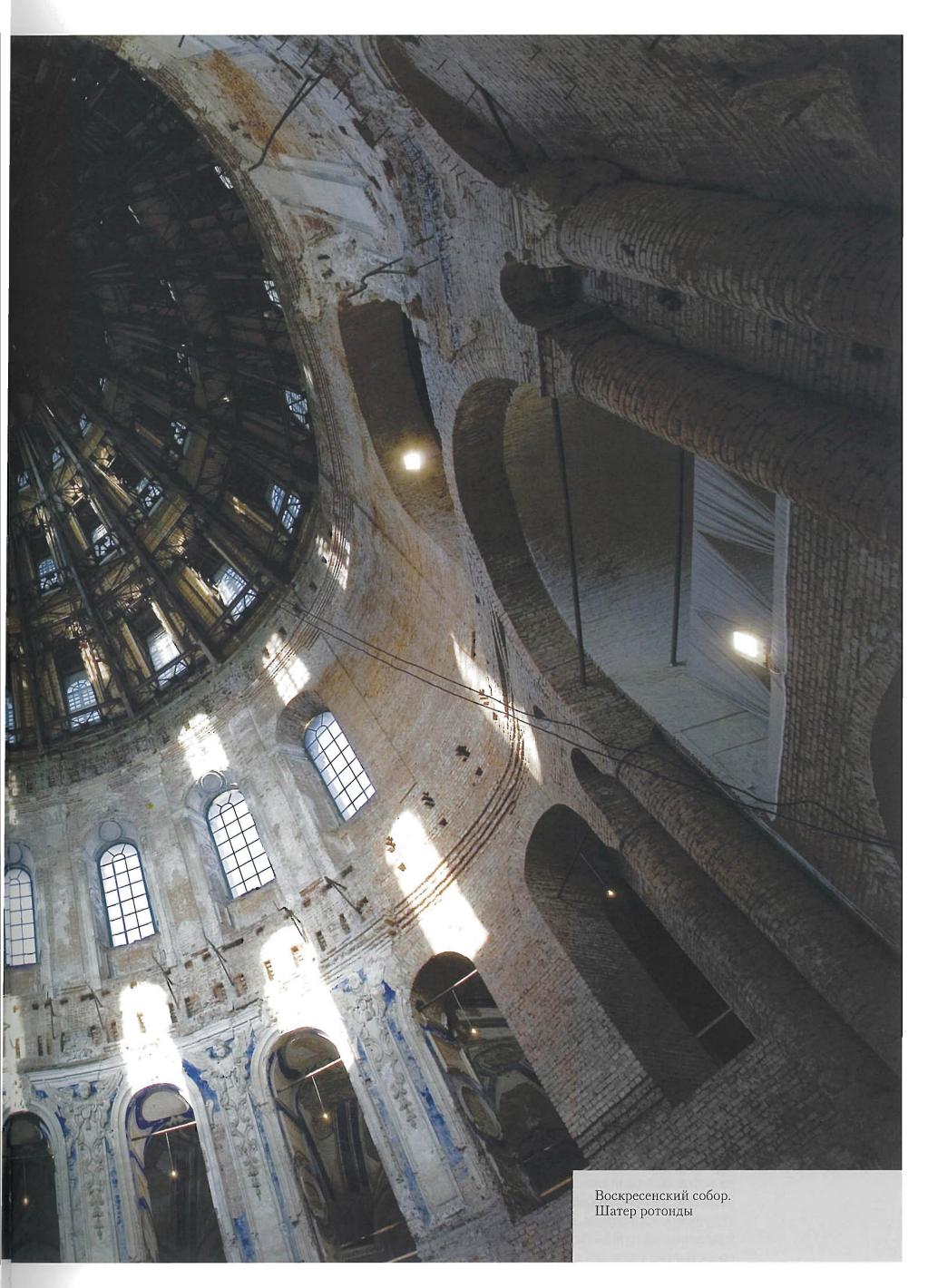
имеют те же черты определенности архитектурной массы, рокайльно-барочная обработка которой — лишь ей подчиненный легкий узор. Даже в эскизности набросков этой декора-

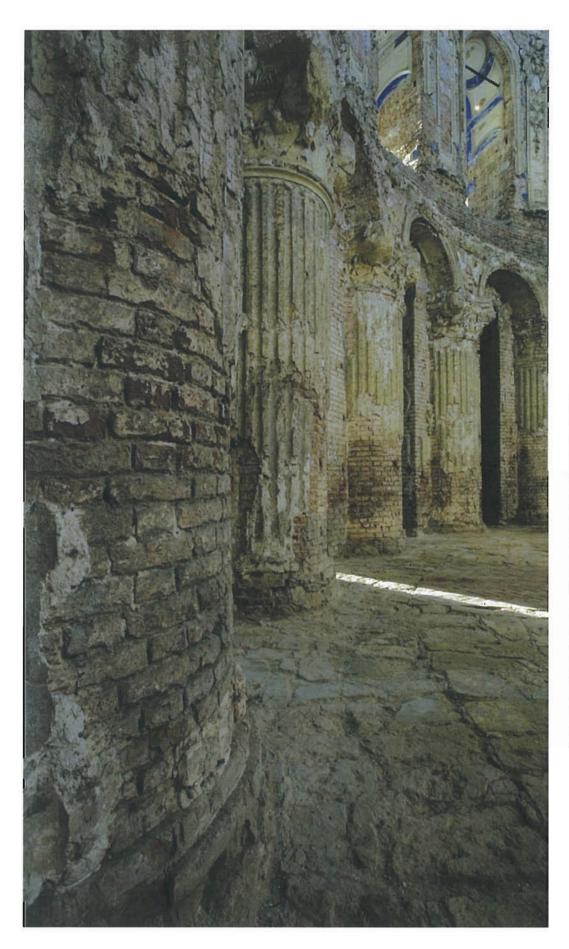
ции сказывается та же художественная мысль, воспитанная, конечно, Петербургом.





 $260/\Gamma$ лава IV / Новый Иерусалим: архитектура и реликвии





ставляя с ней как бы одно целое. Посреди ротонды элегантно возвышается спроектированная Растрелли кубикула, скрывшая первоначальную кубикулу XVII века. Архитектор здесь, казалось бы, поставил перед собой задачу продемонстрировать противоречия одного и того же стиля барокко с декорациями рококо. На уставленном элегантными вазами кубическом основании, фланкированном тектоническими отступающими и выступающими колоннами, стоит павильон с кривым, покрытым тонкими побегами рококо куполом, напоминая не «часовню», а павильон граций «регулярного» парка XVIII века. Золото, голубые и белые тона всего внутреннего объема здания сливаются в радост-



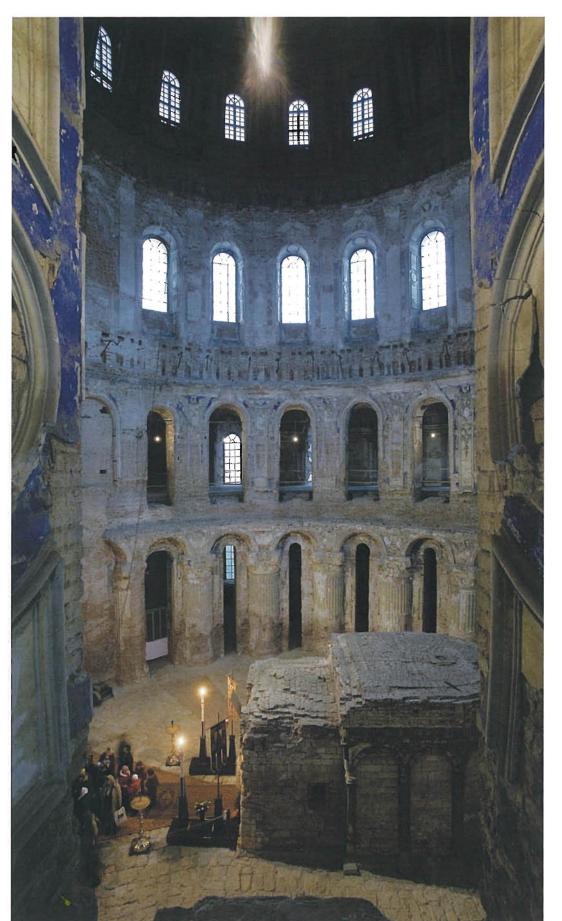
Воскресенский собор. Лепнина на галерее второго яруса

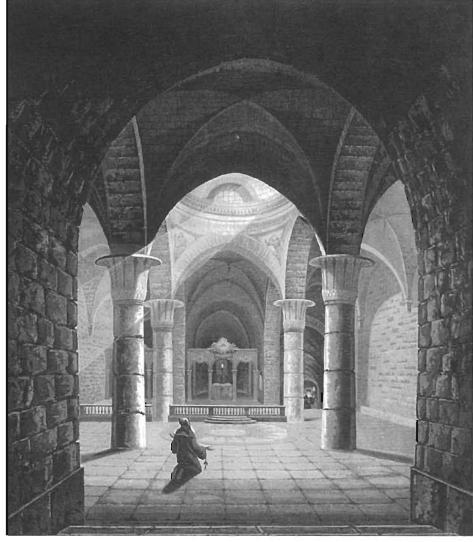
Воскресенский собор. Интерьер ротонды. *XVIII в. Фрагмент*

Вышеупомянутый обход вокруг ротонды превращается в какую-то кривую щель, производящую, однако, своеобразное захватывающее впечатление. Кое-где можно заметить несогласованность и наивную трактовку, но следует помнить, что Бланку приходилось считаться с готовым остовом. Однако сводить все решение Бланка к одной декорации невозможно. Растрелли также вводил пышную и богатую декорацию, но у него всегда сохранялось четкое распределение тектонических сил. У К. Бланка эти силы почти атектоничны; он как бы забывает о нагрузке и тяготении. Его декоративные формы приобретают какой-то свободный рост в стороны и вверх. Особенно характерна в этом отношении арка, ведущая из ротонды в базилику.

Завитки, язычки, побеги, ветви, раковины, херувимы, кариатиды, даже лепные воспроизведения материй облепляют стены, непосредственно сливаясь с архитектурой, со-

ную и трепещущую гамму. К сожалению, позднейшее невежество кое-где заменило голубой тон синькой и насадило немало нелепых картин по кривым плафонам хор. Карл Бланк — меньший талант, нежели Растрелли и Ухтомский, но он отличен от них не только этим. Несомненная его большая примитивность носит принципиальный характер. Его нагроможденная скульптура Истры, напоминающая своей насыщенностью декорацию строгановских памятников в Нижнем Новгороде и особенно в Соликамске, а также Дубровицкой церкви, тяжелое членение ротонды висячими балконами, нередко встречающееся господство масс над пространством, наконец, нарушение в иных случаях законов ордерности в духе еще XVII века — все это не только создает примитивность пластического выражения, но и рождает идею сложных перетеканий пространства (см. особенно бесчисленные люкарны шатра). Не изящество





Придел Святой Елены. Гравюра XIX в.

Воскресенский собор. Кувуклия

и не отвлеченность, а экспрессия примитивного реалистического мышления чувствуется в бланковской обработке Истры. В 1792 г. произошел пожар, вызвавший некоторый ремонт, производившийся Казаковым. В приделы храма были внесены формы классицизма, мало согласованные с общим стилем здания. Но взятый в отдельности мраморный магдалиненский придел, выполненный Казаковым в 1801 г., является произведением, отмеченным тонким вкусом, чего нельзя сказать про иконостас Витеберга в другом приделе. Все построение сводится к нише или полукуполу, фланкируемому фронтоном на аттике, что было так любимо Казаковым. Раскреповки на колоннах и сильно вынесенные карнизы, а также маленькие волютки, своеобразно трансформированные в условиях классики приемы барокко, — обычны для Казакова. Классические формы в общем замысле за-

нимают мало места и скрыты от взора. Ос-

новной отпечаток на архитектурные формы истринского собора наложила эпоха барочных дворцов, монплезиров и эрмитажей с типичным для нее стремлением охвата обширных пространств и чувственного утверждения праздничности бытия. В этом существо стиля, доведенного К. Бланком до пределов возможной силы и непосредственности выражения.

Некрасов А. Архитектура Истры и ее значение в общем развитии русского зодчества // Ежегодник Музея архитектуры». Т. 1. – М., 1937