

А. Е. Ухналев

**Дворец царя Алексея Михайловича
в Коломенском и метод средневекового
русского зодчего**

Деревянный дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском рассматривается в аспекте творческого метода средневековых русских зодчих. Показано, что в основе архитектуры дворца лежит арифметическое архитектурное сознание. Для него характерно отсутствие целостного видения здания, а эстетическое качество произведения рассматривается как сумма достоинств его отдельных структурных элементов. Анализируется также арсенал творческих возможностей мастеров деревянного строительства, благодаря которому достигалась выразительность произведений архитектуры.

Ключевые слова: Алексей Михайлович; Коломенское; русское зодчество; архитектурное мышление; арифметическое архитектурное сознание; творческий метод в архитектуре; модуль; прием; самобытность; системность; целостность; клеть; шатер

Andrey Ukhnaiev

**Palace of Tsar Alexei Mikhailovich
in Kolomenskoye and Method of the
Medieval Russian Architect**

The wooden palace of Tsar Alexei Mikhailovich in Kolomenskoye is considered in the aspect of the creative method of medieval Russian architects. It is shown that the architecture of the palace is based on arithmetic architectural consciousness. It is characterized by the lack of a holistic vision of the building, and the aesthetic quality of the work is considered as the sum of the advantages of its individual structural elements. The article also analyzes the arsenal of creative possibilities of masters of wooden construction, thanks to which the expressiveness of architectural works was achieved.

Keywords: discreteness; klet' (storeroom); mentality; method; module; technique; originality; consistency; integrity; tent

Дворец московского царя Алексея Михайловича в Коломенском задает непредвзятому исследователю архитектуры множество вопросов, выходящих за узкие рамки традиционной русской архитектуры XVII столетия. Более того, именно расширительный взгляд на архитектуру здания, взгляд, выходящий за пределы тематики, обусловленной национальным колоритом памятника, позволяет увидеть и оценить истинное значение серьезного архитектурного произведения.

Огромный загородный дворец царя Алексея Михайловича, как всякая деревянная постройка, не мог быть долговечен. Дворец ветшал, несмотря на то, что в начале XVIII в. под его бревенчатые стены был подведен каменный фундамент. В царствование императрицы Екатерины II здание, неизменно удивлявшее иностранных гостей Москвы, было разобрано. Перед сносом дворца были сделаны его архитектурные обмеры и изготовлена модель. Этот материал вкупе с множеством изображений, планов и описаний здания давал хорошее представление о его экстерьере и внутреннем устройстве, что позволило спустя 300 с лишним лет воссоздать здание, точнее, выполнить его реплику в натуральную величину [2].

Утраченный памятник национального зодчества не обойден вниманием исследователей. Различным аспектам истории строительства дворца посвящены работы специалистов по истории русской архитектуры XVII в., в первую очередь труды В. Е. Суздалева [9, 10]. При этом избыточно экзотический для человека XX столетия (не исключая и ученых) характер памятника привел к тому, что сугубо архитектурные, точнее, связанные с ним архитектурно-теоретические проблемы, так и не получили должного рассмотрения. Характерный пример – монография П. Н. Максимова «Творческие методы древнерусских зодчих». В ней автор дает подробное описание здания, уделяя особое внимание функциональным связям отдельных его частей, приводит в иллюстрациях план дворца и один из его фасадов, но не сообщает ничего, что прямо относилось бы к заявленной теме исследования – творческому методу зодчих, определившему оригинальный характер здания [6, с. 226–227].

Среди публикаций о дворце особо следует отметить статью И. Л. Бусевой-Давыдовой, в которой дается широкий аналитический обзор подмосковных памятников царского гражданского строительства с точки зрения проявления в них значимых для русской архитектуры конца XVII столетия новшеств. В этом обзоре прослежены пути проникновения в русское зодчество новых для него приемов и форм. Но отвечая на вопросы: «что?» и «как?», ученый почти не касается главного для исследователя творческого метода художников прошлого вопроса: «почему?». Почему именно так, а не иначе сложился архитектурный конгломерат дворца? Как прокладывалась дорога от задумки, от архитектурного образа к законченному произведению из дерева и камня? Наконец, каким был образ мыслей зодчего, чем определялся его менталитет? [3]

Первый вопрос, возникающий касательно дворца, выглядит парадоксальным для объекта, признанного выдающимся памятником: архитектура ли это? Имеем ли мы дело с произведением системного художественного творчества или же формы, опробованные ранее русской архитектурой, ставшие для нее традиционными, соединились здесь с отточенными столетиями строительными приемами сами собой, породив столь отстраненный от новейшего времени, но притягательно красивый сказочный мир? «Архитектурность» в архитектуре дворца, несомненно, есть. Тогда следом возникает другой вопрос: как «устроена» эта архитектура? В самом деле, она настолько самобытна в своей загадочной методе, что ее несправедливо было бы сводить к простой сумме приемов, утвердившихся в деревянном зодчестве Руси.

Если пытаться действительно непредвзято оценить архитектуру дворца, следует увидеть здание глазами «простого человека», впервые оказавшегося перед памятником. Сделать это, имея багаж специальных познаний, нелегко, но можно. Следом за первым очарованием сказочной необыкновенностью архитектурного образа приходит отрезвляющее сознание некоторой неудовлетворенности. В его основе лежит присущее любому европейски образованному человеку интуитивное представление о композиционной целостности сооружения как необходимом всякому произведению про-

странственного искусства качестве. Безусловно, это представление тоже относится к багажу, от которого необходимо освободить восприятие, но это запас другого, глубинного, уровня – культурно-цивилизационный, а не специальный. Он неотторжим от личности культурного европейца и не имеет отношения к тем шорам, которые ограничивают видение узкого специалиста.

Пояснить, что это за неудовлетворенность, позволяют, как ни странно, оценочные эпитеты, которые используют архитекторы. «Нагромождение», «груда» – говорят они о композиционно несобранной архитектурной массе здания, имея в виду хаотичность построения массы, отсутствие в ней композиционной логики, которая стремится к уравновешенности в целом, акцентированию узлов композиции доминантами или, в сложных, многосоставных зданиях, к системе взаимно увязанных, скоординированных объемных и высотных доминант.

Интуитивное художественное сознание предполагает и другой вид гармонии – пространственно-композиционный. Сложный организм здания-комплекса (таков и есть дворец в Коломенском, составленный из многих потенциально автономных частей) имеет пространственное развитие, особое в разных ракурсах. То, что в плоскостном восприятии суммируется ортогональной проекцией и отображается силуэтом, в пространстве оживает, получая третье, глубинное измерение, и предстает архитектурной системой, для эстетики которой существенна координация частей вдоль поперечной оси – от зрителя на объект. Здесь зрение ищет художественно оправданную координацию пространственных планов, системность построения, аналогичную композиционной упорядоченности силуэта, «считываемой» во фронтальной плоскости. Собственно, в пространственной системе продольные и поперечные оси восприятия меняются ролями в зависимости от ракурса.

Все это присутствует в архитектуре дворца, но не как система, детерминированная эстетическими установками, ясным пониманием художественных основ архитектурного творчества, последовательной методикой. В Коломенском это не результат разумного движения к ясно сознаваемой творцом цели, а, скорее, сумма движений,

совершаемых без мысли о последовательности действий, их связности. В школе на уроке физики ученикам рассказывают о броуновском движении. Аналогия с этим явлением подходит для описания способа развития архитектурной массы здания.

Дворец воспринимается в большей мере как результат игры в архитектуру. В этой игре понимание системности зодчества как важнейшего его качества подменено установкой на совершенство части как достаточное условие красоты целого. Мастерам-строителям, как видно, представлялось, что о произведении архитектуры как о целостном организме незачем думать, ведь арифметическая сумма его составных частей заведомо больше единицы. То есть сумма красивых частей автоматически передает их красоту целому.

В таком представлении содержится также видение суммы как открытой величины, готовой обогащаться прибавкой новых единиц. При этом по наивной прямой аналогии с арифметикой сумма с прибавкой новых единиц неизменно увеличивается, а стало быть, произведение архитектуры, разрастаясь, умножается достоинствами, делаясь все лучше и лучше. Представления о возможности существования отрицательных чисел (неудачных частей, вредящих целому, хотя и украшенных и по-своему совершенных) в этой системе архитектурного мышления нет.

Такое понимание зодчества можно назвать арифметическим архитектурным сознанием. По своей сути оно квазиархитектурное. В нем зодчество как системное творчество подменяется деятельностью по соединению художественных единиц без эстетически осмысленной программы действия. Вероятно, арифметическое архитектурное сознание можно по некоторым позициям рассматривать как вид дизайна, переведенного в масштаб здания. Ведь дизайн, в отличие от зодчества, ориентирован на предмет как самодостаточную эстетическую единицу. На стадии соединения отдельных предметов в новое многосоставное целое (в дизайне переход на этот уровень происходит редко) подход может перемениться, сделавшись архитектурным, то есть обретя основу в фундаментальных принципах зодчества. Но он может и дальше оставаться дизайнерским, то есть не видящим в цельном произведении чего-то

более сложного и качественно большего, чем простая арифметическая сумма частей.

Говоря об этой архитектурной установке или, точнее, образе архитектурного мышления, можно также отметить дискретность как характерное его качество. Во дворце в Коломенском не заметно, чтобы части, добавляемые к начальному ядру здания в процессе развития конгломерата объемов-клетей, входили в формирующееся целое как осмысленные в художественном отношении объекты. Каждая добавляемая архитектурная «молекула-мономер» эстетически осмысливается отдельно от других, как автономное образование, но не как часть чего-то большего, которая с необходимостью должна войти в создающийся архитектурный агломерат так, чтобы ощущение его цельности не только не нарушилось, но сделалось бы с этой прибавкой еще убедительнее.

Дискретный арифметический характер архитектурного мышления, демонстрируемый памятником, отнюдь не распространяется на всю русскую архитектуру. Русские зодчие обладали острым видением целостности и хорошо чувствовали ту грань, за которой ради цельности общего впечатления следовало прибегнуть к замыканию архитектурной формы. Такой образ видения ясно проявляется, когда зодчие работают с отдельно стоящим архитектурным объектом – храмом, хотя и здесь следует сознавать различие между памятниками, точнее, между подходами к их объемно-композиционному решению.

Например, едва ли сопоставимы по этим позициям такие памятники, как церковь Вознесения в Коломенском (точнее, ряд шатровых храмов, построенных подхватившими архитектурную идею Вознесенского храма мастерами) и церковь Покрова на Рву (храм Василия Блаженного). В идее последовательного развития этого московского шатрового храма, в самом сознании зодчими допустимости умножения объемной композиции цельного и вполне завершенного ядра пристройкой новых малых шатровых храмов-приделов видится рецидив арифметического сознания, безотносительно его обусловленности традицией расширения храма приделами, аналогичной западной традиции устройства капелл внутри храма.

И все же, рассматривая дворец в Коломенском и церковь Покрова на Рву с позиции композиционной целостности, мы, отметив сходство принципа, на котором основано развитие объема зданий, не можем не признать, что храм вполне композиционно состоятелен. Дворец же не объят такой логически оправданной идеей, таким алгоритмом роста, который последовательно вел бы его к архитектурной цельности и связности частей.

Вероятно, причина здесь не в принципе (он одинаково арифметический в обоих зданиях), а в различной архитектуре «слагаемых». Дворец разрастается от начального ядра, распространяет свое архитектурное тело по поверхности земли, не выходя из горизонтальной плоскости. В храме же каждый башенный придел ориентирован вертикально; их плотное соединение наподобие древнего ликторского символа рождает мощную и впечатляющую вертикальную композицию. Причем для силы ее воздействия существенно именно множество собранных воедино вертикалей. Архитектурных агломератов, подобных церкви Покрова, не знала художественная практика Запада, хотя воплощение в зодчестве идеи вертикали живо интересовало европейских мастеров, в особенности в Средние века, давшие множество образцов остроконечных соборных колоколен. Как видно, именно оригинальность воплощения идеи вертикали московским храмом вкупе с локализацией здания в самом сердце российской столицы привела к восприятию этого памятника в качестве символа русской самобытности.

На том же арифметическом принципе основывается такое интересное явление в русской архитектуре XVII в. как мультиплицирование шатров (декоративных в этом случае) завершения храмов (Одигитриевская церковь в Вязьме, Дивная церковь в Угличе, церковь Рождества Богородицы в Путинках в Москве). В этих храмах зодчие имели возможность композиционно разнообразить здание, масштабно увеличив средний шатер, но арифметический менталитет сковывал творческую свободу, вводя поиск архитектурного решения в привычное русло создания композиции из одинаковых, словно пересчитанных по пальцам шатров.

Активной самодостаточной единицей во дворце в Коломенском является клеть. Да и сама квазиархитектурная концепция, управлявшая его пространственным развитием, как видно, происходила из эмпирики деревянного строительства. Впрочем, говорить здесь о концепции, по-видимому, нет оснований, поскольку под концепцией подразумевают осознанную систему взглядов и представлений, которая к тому же, помимо ее признания и понимания большой группой причастных к этой деятельности людей, обретает также и словесное выражение.

В «большой» европейской архитектуре Ренессанса и барокко мы также встречаемся с подобным несколько наивным феноменом. Он состоит в представлении о прямой зависимости между изощренной красотой плана здания или города и его художественным совершенством в целом. Однако апеллируя к опыту такого рода, мы должны согласиться с принципиальным различием между регулярной европейской архитектурой и зодчеством, давшим миру памятник в Коломенском. Различие это состоит в том, что европейский творческий прием исходил все же не из плана как первоэлемента, а из пластического образа здания, в котором план содержался в скрытом виде. План следовало прежде извлечь из образа и тогда уже работать над ним, превращая циркулем и угольником в подобие кружевных партеров регулярных садов барокко.

И все же при ясном понимании всех этих моментов, казалось бы, отказывающих Коломенскому дворцу в признании его шедевром зодчества и даже вообще архитектурным произведением, остается интуитивное понимание его бесспорной эстетической полноценности, проще и яснее сказать: его красоты. Этой красоты, этой полноценности не было бы без чего-то стержневого, без сильной архитектурной идеи, точнее, широкой эстетической идеи, отмечающей все сомнения, недоумения и скепсис относительно художественных достоинств памятника.

Представляется, что императивом для зодчих дворца, да и в целом русских зодчих была красота. Эпитеты «изукрашенный», «красно преукрашенный», «дивный» проходят красной нитью через описания, составленные современниками произведений архитектуры.

Тезис о стержневом значении красоты требует содержательного наполнения. Что по представлениям людей XVII столетия было красивым, украшало здание? Дворец в Коломенском настолько выразителен и при этом характерен как образец представления о красоте, что может послужить наглядной иллюстрацией, раскрывающей содержание понятия красоты в ее национальном понимании.

Прежде всего красота для того «простого человека», с позиции которого мы собирались анализировать архитектуру дворца, состоит в сложности, многосоставности произведения, резко противопоставляющей его банальной простоте окружающей рядовой застройки, одинаковой во всей стране – и в деревне, и в городе. Простота здания, его откровенная утилитарность – враги красоты. Человек XVII в. в понимании этого не отличался от нашего современника. Обычное, бледное, ничем не отмеченное, «серое», как принято говорить о чем-то неприметном, по представлению большинства зрителей, не может быть красивым. Вспомним об интуитивном отторжении частью российского общества живописи передвижников, вызванном острой социальной направленностью сюжетов картин, возвращающих зрителя к ежедневной прозе жизни, от которой ему хотелось бы уйти на остров Кифера, куда так заманчиво приглашал Ватто.

Тезис «обыденной эстетики» об отсутствии красоты в будничном, безусловно, спорный. Тонкий вкус тем и отличается от поверхностного взгляда, что умеет видеть красоту в непритязательности и обыкновенности. Но неподготовленный, нетренированный взгляд «рядового человека» прежде реагирует на сильный раздражитель – яркое цветовое пятно, сложную необычную форму, впечатляющие размеры сооружения, превышающие привычные средние, равнодушно пропуская серые, хотя и богатые оттенками, курные избы унылых русских деревень.

Часто встречающийся в старинных описаниях и соседствующих, как правило, с рассказом об эстетических достоинствах, эпитет «хитрый», в сущности, говорит именно о сложности, изощренности. Хитрость – условие красоты в сознании человека XVII столетия, причем, как видно, универсальное всеевропейское. Можно вспомнить,

что Дон Кихот назван Сервантесом «хитроумным (*ingenioso*) идальго». Таким эпитетом отмечено богатство воображения, сложность интеллектуального и нравственного устройства личности героя романа. Красота произведения состоит, конечно, не в его сложности как таковой. Нельзя приравнивать красоту к сложности. Но «хитрость» произведения является важным условием красоты.

В деревянном строительстве, когда модулем, определяющим форму здания, является клеть, зодчий располагает скудными возможностями разнообразить архитектуру здания. В сущности таких возможностей немного. Прежде всего это развитие здания как пространственного организма путем пристройки к первоначальному ядру новых клеток, расположенных на общей с первоначальной клетью оси или же развивающих комплекс сооружений в перпендикулярном направлении. Такой прием, несмотря на его простоту, существенно разнообразит пространственную структуру. Возможно, не самым важным, но действенным фактором является последовательное сужение клеток по мере их отступления от начальной. В самом деле, врубки продольных стен последующих клеток возможны только с отступом от углов предшествующей клетки. На планах дворца это хорошо видно.

Такое ограничение формообразования препятствует появлению общего фронта фасадной стены, характерного для техники каменной кладки. Клеть всегда ясно выделена, структура здания понятна. Но при этом ступенчатые раскреповки (точнее, конструктивно обусловленные подобыя раскреповок) сообщают зданию особый пластический характер, а повороты корпусов придают живописность, неожиданную для здания, состоящего из однотипных и соразмерных, но не унифицированных по размеру модулей.

Замечание о том, что составляющие архитектурное тело дворца модули-клетки неодинаковы по размеру и, следовательно, не являются в полной мере универсальными структурными модулями со свойством взаимозаменяемости, существенно для понимания архитектурной специфики здания. При рассмотрении памятников зодчества обычно концентрируются на качественных характеристиках формы, не уделяя должного внимания количественным

параметрам, в первую очередь физическим размерам сооружения, тогда как именно они, размеры, казалось бы, лишённые эстетического содержания, существенны для восприятия настолько, что силой своего прямого воздействия на психику зрителя, безусловно, превышают те параметры формы, которые открываются в результате осмысления зрительных впечатлений. В самом деле, при восприятии сооружения мы в первый миг оцениваем его именно в экстенсивных категориях – огромный, большой, маленький.

Замечание о разновеликости клеток, из которых состоит дворец, не столько говорит о прямом воздействии на зрителя размеров здания, сколько свидетельствует о дополнительной степени свободы, умножающей впечатление от архитектуры. Действительно, есть существенная разница в том, сформирован ли объем здания свободным соединением разновеликих модулей или же по воле зодчего свободно группируются клетки-модули, различающиеся размерами. Безусловно, во втором случае совокупность модулей выйдет более интересным по форме, более разнообразным.

Конечно, экономические соображения предопределяют разумное использование материала, при котором клетки сооружаются наибольших размеров, какие возможны без нарушения устойчивости конструкции. Поэтому в силу конструктивного принципа деревянного строительства, при котором ширина прируба должна быть меньше ширины первой клетки, в цепочках связанных объемов клетки сначала уменьшаются, а затем, в последующих прирубах, увеличиваются. Возможен также вариант чередования через одну суженных и широких клеток.

Еще одну степень свободы предоставляет зодчему возможность применения разнообразных форм и конструкций кровли зданий. Действительно, каждый модуль-клеть во дворце имеет собственное покрытие, и в форме кровель зодчий проявляет выдающуюся изобретательность. Он полностью сознает художественный ресурс этого средства, разнообразящего и массу здания, и его пластику, и силуэт. В распоряжении архитектора есть несколько традиционных форм кровли: простая палатная с крутыми скатами, шатер – четырех и восьмигранный, бочки и крещатые бочки, кубоватая бочка трапез-

ной, луковица (она венчает беседку на кровле сеней перед столовой) и, наконец, сочетание покрытий – шатры на бочке.

На изображениях дворца мы видим целый «лес» тесно поставленных остроконечных шатров. В геометрию их линейного колючего силуэта вмещаются изысканные кривые мягко круглящихся бочек. Наконец, апофеоз впечатлений – огромная кубоватая бочка столовой, в которой, вопреки принятому наименованию типа покрытия, нет ни единой ассоциации с геометрической фигурой куба, образуемой прямыми отрезками и ровными плоскостями граней. Все здесь кружится и плавно изгибается, рождая изысканную игру линий и плоскостей, плавные светотеневые переходы, раскрывая в каждом ракурсе неисчерпаемое богатство форм.

Бесспорно, все это есть и успешно действует в подобной формы луковичных главах церквей, но огромные размеры кровли столовой дворца в Коломенском, сопоставимые с размерами покрытого ею объема, дают совершенно особый эффект, которого нет в малых по сравнению с объемами храмов церковных главах. Огромная бочка словно находится в напряжении, ее как будто распирает изнутри действующей там витальной силой. Присутствующая в архитектурной форме живая выразительность притягивает взгляд и очаровывает зрителя необыкновенной внутренней энергией. В этой бочке, ничтожно малой по сравнению с циклопическими сооружениями древности, есть нечто от огромности пирамид. Причем напряженная и даже немного пугающая архитектурная энергетика сооружения не замкнута в себе, не мертвенно статична, как в древних мегалитах, а по-барочному активна, открыта во внешнее пространство.

Упоминание барокко в разговоре об одном (всего лишь одном, хотя и самом выразительном!) архитектурном мотиве дворца справедливо и перспективно. В самом деле, интересно сопоставить художественные явления, на сравнение которых «правильным» искусствоведением негласно налагается табу на основании разделяющей их очевидной культурной дистанции, усугубленной также дистанцией временной и географической. Однако если построить такое сопоставление не на концептуальных моментах, а на конкретных формах, могут открыться новые, расширенные возможности для

анализа. Подобие барочного объемно-пластического отношения трудно увидеть в отдельных архитектурных формах дворца, прежде всего, как сказано, в энергичных криволинейных, так решительно и удачно микширующих монотонность тотальной «разлиновки» стен, происходящей от свойств строительного материала – бревен и теса. Барокко как стиля здесь, разумеется, нет, но есть вполне барочное по духу понимание пластических ресурсов объемных форм сложной кривизны, умение смело ими оперировать с целью композиционного и объемно-пластического обогащения архитектуры, преодоления «деревянной» жесткости и детерминизма, навязываемого материалом и техникой строительства, чуждыми той высоте свободы творчества, которой достигли в своих замыслах зодчие дворца. Это вполне барочная дилемма, стоявшая – удивительно, в это же самое время! – перед таким далеким от России и ее архитектурных проблем Ф. Борромини, смело разрубившим «гордиев узел», сообщив свободную кривизну стенам Сан-Карло. А ведь 2000 лет казалось, что эти стены могли быть только геометрически правильными плоскостями (прямыми или, в крайнем случае, цилиндрической формы) и должны были и следующие 20 столетий оставаться такими же только потому, что кирпичи и блоки камня было удобно и привычно делать в форме прямоугольного параллелепипеда.

Значительную творческую возможность тоже дает архитектору традиция. Только в случаях строительства сугубо утилитарных объектов клеть оставалась без пристройки высоких крылец с лестницами. В русском традиционном жилище, в том числе и каменном, крыльцо являлось не столько преддверием входа, сколько полноценной входной зоной – эквивалентом лестничного павильона барочных дворцов Европы. Действительно, высота крыльца с лестницей была обусловлена тем, что хозяева и гости входили в жилую часть здания, минуя нежилой подклет, и с момента вступления на крыльцо пребывали под крышей площадок и лестничных маршей. Этим были обусловлены размеры крыльца и его архитектурная обработка.

Крыльцо как элемент архитектуры здания было акцентировано кровлями сложной формы, покрывающими площадки и лест-

ничные марши. Обычно это высокие шатры, иногда, в особо ответственных случаях (парадные «царские крыльца»), на крещатой бочке. Для архитектуры дворца в Коломенском нарядные архитектурно активные крыльца имеют большое значение. Важно отметить, что крыльца обогащают архитектуру дворца особым образом, внося маршами своих лестниц, покрытыми скатными кровлями, динамические диагонали в архитектурный строй деревянного здания, формируемый преимущественно горизонталями и вертикалями (венцы, грани клетей, вертикали шатров).

В одном ряду с крыльцами следует отметить и крытые галереи – вспомогательные, то есть существующие вне системы связанных клетей части здания. По ним осуществлялась быстрая и удобная для жильцов связь частей дворца, а также сообщение здания с отдельно стоящими постройками, которые не могли быть встроены в комплекс. Для дворца в Коломенском это каменная Казанская церковь. Храмовый статус предполагал особенное – отдельное от дворца – положение церкви по подобию соборного храма в монастыре. Но частые посещения церкви царским семейством требовали обеспечения постоянной удобной и быстрой связи дворца с храмом – под крышей, без подъемов и спусков, то есть посредством крытой галереи на уровне жилого этажа здания.

Наконец, следует отметить в качестве отдельного творческого ресурса фасадный декор. Безусловно, декор здания в суровом прагматичном быте человека XVII столетия воспринимался как излишество для хозяина с низким социальным статусом и как абсолютная необходимость для высшего сословия. Собственно, эпитет «преукрашенный», по-видимому, относится именно к тому, что в здании откровенно избыточно, что стоит вне практической необходимости, что обусловлено, с одной стороны, прихотью богатого человека, не склонного отказывать себе в последнем в череде жизненных удовольствий – радости, даруемой рукотворной красотой, с другой – необходимостью в соответствии с положением в обществе продемонстрировать свой статус во всем, в частности в облике и обстановке своего жилища.

Декоративный арсенал мастера плотничного дела XVII столетия невелик. Главное средство здесь то же, что и в каменной

архитектуре – оконный наличник. Фигурные карнизы, горизонтальные и вертикальные тяги, филенки, накладные русты при не обшитом тесом открытом бревенчатом срубе как элементы декора бессмысленны.

Наличники, а также подзоры были элементами декора, приемлемыми в деревянном строительстве. Здесь у зодчего имелся выбор. Он мог использовать традиционные декоративные решения, выработанные практикой деревянного строительства, но возможна была и ориентация на формы декора, характерные для каменного палатного строения. Впрочем, с учетом живого обмена формами между двумя техниками строительства с перевесом в этом обмене миграции форм из каменного строительства в деревянное, принципиального различия двух альтернативных путей не было. В Коломенском зодчий, по-видимому, не видел в этом выборе проблемы и прибег к обоим источникам, обогатив здание как пропильными деревянными деталями и неглубокой резьбой, так и переведенными в дерево деталями, заимствованными из каменной архитектуры своего времени: обрамлениями верха оконных проемов архивольтами, фланкирующими окна полуколонками, сандриками с объемной резьбой.

Хорошо заметна в Коломенском общая тенденция, мотивированная, с одной стороны, знакомством с западной архитектурой и бытовыми преимуществами, которые она предлагала, а с другой – собственным движением в том же направлении – к большей открытости, к более активному бытовому освоению внешнего пространства здания. Эта тенденция проявляется в несвойственном прежде архитектуре русского жилища увеличении оконных проемов. Это заметно на фасадах дворца и подчеркнуто наличниками.

Отметив действующее в рамках арифметического архитектурного менталитета смещение внимания зодчего от целого к части, от решения общей массы к любовной обработке слагающих здание архитектурных модулей, следует обратить внимание и на факторы, объективно способствующие объединению форм, снижающие «сольную» активность частей в слитном «хоре». Такие факторы объединения происходят главным образом из специфики

строительного материала и техники. Например, обнимающая всю архитектурную массу дворца горизонтальная «разлиновка» стен бревенчатыми венцами необычна для взгляда европейца, привыкшего к глади каменных стен. Эффект тотальной горизонтальной разливки бревенчатого здания можно сопоставить с впечатлениями зрителя, рассматривающего Палаццо Диаманти в Ферраре, все стены которого отделаны бриллиантовым рустом. Существенно в обоих случаях именно то, что вся поверхность стен отделана одинаково, что придает зданию особенную выразительность. Но если для русского человека пластика бревенчатой стены была привычна и едва ли производила впечатление, даже когда горизонталями венцов «расслаивались» стены большой площади (как это было во дворце), то на европейца такая фактурная обработка стен могла произвести впечатление, в особенности когда здание обозревалось с расстояния и единым взглядом охватывалась вся архитектурная масса. Единство фактурной обработки служило сильным фактором объединения, побуждавшим зрителя воспринимать здание – архитектурный конгломерат как единую, хотя и сложную по своему устройству композицию.

Впрочем и здесь не дающая зодчему покоя любовь к разнообразию, «хитрости» побуждала разбивать привычную фактуру бревенчатых стен вставками, эффектно прерывающими монотонную разливку срубов, вводя в композицию обшитые тесом объемы, разделанные рустом. Такая обшивка, по-видимому, производилась уже после постройки здания. Возможно даже, что мысль о декоре, имитирующем приемы и формы каменного строительства, имела ту же мотивацию, которая уже в начале XVIII столетия направляла начальное петербургское деревянное и фахверковое (мазанковое) строительство. По строгому указанию Петра I дома нового города должны были внешне казаться капитальными каменными. Для этого необеспеченные обыватели, не имевшие подчас средств даже для имитации каменных стен фальшивой рустовкой, должны были хотя бы красками расписать уличный фасад своего домишки «под кирпич».

В сущности, приемы традиционного деревянного строительства, которое во многом базировалось на унификации (единообразие

строительного материала – лес, единый модуль – квадратная клеть, ограниченный, хотя и широкий ряд типов покрытий) были настолько гибкими, что в своих творческих возможностях русский зодчий оказался не менее свободным, чем его западные коллеги – мастера барочной архитектуры, для которых единственным существенным фактором унификации являлся кирпич или блок строительного камня.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Баталов А. Л., Беляев Л. А.* Сакральное пространство средневековой Москвы. М. : Дизайн. Информация. Картография, 2010. 400 с.
2. *Беляев Л. А., Панова Т. Р.* Дворец царя Алексея Михайловича XVII века. Историко-художественная реконструкция. История воссоздания деревянного дворца XVII века в Коломенском. М. : Проспект, 2022. 56 с.
3. *Бусева-Давыдова Л. А.* Царские усадьбы XVII в. и их место в истории русской архитектуры // Архитектура русской усадьбы. М. : Наука, 1998. 332 с., [48] л. ил. С. 38–49.
4. *Гра М. А., Жиромский Б. Б.* Коломенское. М. : Искусство, 1971. 159 с. : ил.
5. *Корсаков А.* Село Коломенское : ист. очерк / сост. А. Корсаков. - Москва : Тип. А. Жарковой, 1870.
6. *Максимов П. Н.* Творческие методы древнерусских зодчих. М.: Стройиздат, 1976. 240 с. : ил.
7. *Подключников В. Н.* Коломенское : [Путеводитель]. М. : Изд. Акад. архитектуры СССР, 1944. 64 с. : ил., черт.
8. *Субботин А. Н.* Село Коломенское : [ист. очерк]. М. : Моск. рабочий, 1947. 44 с. : ил.
9. *Суздалев В. Е.* Государственный музей-заповедник XVI–XIX веков Коломенское. М. : Моск. рабочий, 1986. [80] с. : ил., цв. ил.
10. *Суздалев В. Е.* Очерки истории Коломенского. М. : Лето, 2002.
11. *Чаяев Н.* Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском. М. : Унив. тип. (Катков и К°), 1869. 39 с., 1 л. фронт. (ил.); 21, 1869.



1. Вид царского дворца в селе Коломенском с восточной стороны к Москве реке. Вторая половина XVIII века. Гравюра, раскрашенная акварелью