

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ**  
**ХАРКІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ**  
**МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА**

**О. В. Конопльова**

**КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ**

з дисципліни

**“ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ, АРХІТЕКТУРИ ТА МІСТОБУДУВАННЯ”**

**Модуль № 4**

**Давньоруське мистецтво, архітектура та містобудування  
(X–XVII ст.)**

*(для студентів 2 курсу напрямку 6.060102 “Архітектура”  
спеціальності “Містобудування”)*



**Харків – ХНАМГ – 2012**

**Конопльова О.В.** Конспект лекцій з дисципліни “Історія мистецтв, архітектури та містобудування”, модуль № 4 “Давньоруське мистецтво, архітектура та містобудування (X–XVII ст.)” (для студентів 2 курсу напрямку 6.060102 “Архітектура” спеціальності “Містобудування”) / О. В. Конопльова; Харк. нац. акад.. міськ. госп-ва. — Х.: ХНАМГ, 2012. — 62с.

Автор: О. В. Конопльова

Рецензент: канд. арх., доц. С. П. Цигичко

Рекомендовано кафедрою архітектурного і ландшафтного проектування,  
Протокол № 3 від 28 жовтня 2011 р.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
<b>Лекція 1.</b> Мистецтво, архітектура та містобудування Давньоруської держави (X–XI ст.) .....	5
<b>Лекція 2.</b> Мистецтво, архітектура та містобудування Київського та Чернігівського князівств (XII–XIII ст.).....	8
<b>Лекція 3.</b> Мистецтво, архітектура та містобудування Володимиро-Суздальського князівства (XII–XIII ст.) .....	11
<b>Лекція 4.</b> Мистецтво, архітектура та містобудування Новгородських земель (XII–XIV ст.).....	14
<b>Лекція 5.</b> Мистецтво, архітектура та містобудування Псковських земель (XII–XV ст.).....	17
<b>Лекція 6.</b> Архітектура Московського князівства (XIV–XV ст.).....	19
<b>Лекція 7.</b> Іконопис XIV–XV ст. ....	21
<b>Лекція 8.</b> Перетворення Москви в столицю й реконструкція Кремля .....	23
<b>Лекція 9.</b> Кам’яне культове будівництво XVI ст. й новий тип шатрового храму .....	28
<b>Лекція 10.</b> Цивільне будівництво початку XVII ст. ....	33
<b>Лекція 11.</b> Регіональні особливості культового зодчества (пер. пол. XVII ст.) .....	36
<b>Лекція 12.</b> Стилiстичні особливості храмової архітектури XVII ст. ....	39
<b>Лекція 13.</b> Цивільне будівництво другої половини XVII ст. ....	42
<b>Лекція 14.</b> Мистецтво Руської держави XVI–XVII ст. ....	44
<b>Лекція 15.</b> Мистецтво, архітектура та містобудування України (XIV — першої половини XVI ст.) .....	50
<b>Лекція 16.</b> Мистецтво, архітектура та містобудування України (другої половини XVI ст. — першої половини XVII ст.) .....	53
Список джерел .....	61

## ВСТУП

Період, що розглядається в межах модуля 4 дисципліни “Історія мистецтв, архітектури та містобудування”, є дуже важливим з точки зору розуміння шляхів розвитку усїєї слов’янської культури. Це обумовлено низкою історичних подій, які відбулися на території сучасних України, Росії, Білорусі. Головною з них є хрещення Русі, яке сприяло розвитку храмового будівництва та складанню спочатку місцевих, а потім і загальноруської архітектурних шкіл. Здобутки цього періоду стали основою для подальшого розвитку самобутніх культур слов’янських держав, зокрема, України. В лекційному курсі комплексно розглядаються мистецтво, архітектура та містобудування різних земель у певні часи, що дозволяє виявити взаємопроникнення художніх ідей та прийомів та своєрідність їх втілення у різних сферах мистецького життя.

Конспект лекцій розраховано на студентів 2-го курсу напряму 6.060.102 “Архітектура” спеціальності “Містобудування”

## Лекція 1. Мистецтво, архітектура та містобудування Давньоруської держави (X–XI ст.)

У IX ст. на теренах Східної Європи утворилася могутня держава — Київська Русь. До неї увійшли значні території східнослов'янських земель — від середини Дніпра і Дону до Ладозького озера і від Західної Двіни до Оки. Розпочалося зростання міст — Києва, Новгород, Пскова, Чернігова та ін.

X століття — це століття об'єднання східнослов'янських племен навколо Києва, століття знищення культури язичеської Русі й перших кроків культури християнської. Століття численних воєн з кочівниками, так само як і попередні, так само як і два наступних. Цим обумовлено, що будь-який архітектурний пам'ятник даного періоду має всі ознаки фортифікаційного спорудження. Навіть храми будувалися з розрахунком на використання їх як фортець, що було характерно не тільки для Русі, але й для Європи, і для Азії епохи середньовіччя.

Головним структурним елементом давньоруських міст був дитинець (кремль), де розташовувалася резиденція князя. Дитинець був добре укріпленим, навколо з'являвся посад, чи окольне місто. Чіткої вуличної організації не було. Застосовувалися три основних системи центричного типу: упорядкована (лінійна, рядова, перехресна, прямокутно-сітчаста), віялоподібна та гілляста.

Для Русі також було природно використання в якості основного будівельного матеріалу дерева, у той час як у Європі споконвічно основним матеріалом був камінь. Оскільки християнство прийшло на Русь із Візантії, не дивно, що базою для розвитку руської храмової архітектури стає візантійський тип храму.

Перший етап розвитку монументальної архітектури Київської Русі охоплює кінець X — першу половину XI ст. В цей час з'явилися такі видатні пам'ятки, як церква Богородиці (Десятинна) у Києві (989–996 рр.), Спаський собор у Чернігові (1030-ті роки), Софійський храм у Києві (до 1037 р.) та у Новгороді (1045–1052 рр.).

Десятинна церква Успіння Пресвятої Богородиці побудована Володимиром Святославичем, який виділив на її утримання десяту частину свого доходу. У 1240 р. вона була останнім рубежем оборони від орди Батия. Від зруйнованої церкви на сьогодні залишилися тільки фундаменти. Існує кілька реконструкцій церкви, які подають її як тринавову, хрестово-купольну споруду, оточену з трьох боків галереями. Церква завершувалася, ймовірно,

сімома банями — п'ять над центральною частиною і дві над вежами. Центральний підкупольний простір відділявся від бічних нав триарковими аркадами, які спиралися на мармурові колони з капітелями візантійського типу.

Фундаменти церкви були стрічковими, з бутового каменю на вапняному розчині. Стіни складені з плінфи світло-жовтого кольору в техніці мурування з утепленим рядом. Оздоблення церкви справляло велике враження на сучасників. Стіни були прикрашені мозаїками і фресками, підлога викладена з інкрустацій різнокольорового мармуру, шиферу, порфіру та яшми. Десятинна церква та Західний палац склали ансамбль княжого центру в Київському дитинці.

Іншою видатною спорудою цього часу є Спаський собор у Чернігові, який майже повністю зберігся. Будувати його почав князь Мстислав. Це тринавовий, триапсидний п'ятибаневий храм. Центральна баня — на восьмивіконному підбаннику, бічні — на чотиривіконних. Ззовні будівля розчленована лопатками, середні закомари фасадів значно вищі від бічних. Підбанники та апсиди декоровані хрестами і смугами меандру. Собор побудовано з цегли й темно-сірого, майже необробленого пісковика. Склепіння та арки — лише із цегли. Особливістю Спаського собору є восьмистовпний тип плану, з розташуванням головного купола у геометричному центрі будівлі.

Західна частина собору (нартекс) відокремлена від центральної, що вперше застосовано в давньоруському будівництві. З північного боку до собору примикає вежа зі сходами на хори та хрещальня. Внутрішній простір собору має двоярусну структуру: у нижньому ярусі використано цегляні стовпи, а у верхньому — біломармурові колони. Збереглися різьблені шиферні плити на хорах і фрагменти фресок. Підлога оздоблена полив'яними керамічними плитками. У Спаському соборі хоронили князів Чернігівської династії, для чого з південного та північного боків були влаштовані усипальні.

Софійський собор Києва було збудовано у часи володарювання Ярослава Мудрого, який об'єднав Русь (рис. 3). Собор став композиційним центром столиці Давньоруської держави. Його функції не обмежувалися церковним призначенням. Тут відбувалися урочисті державні церемонії, при соборі було засновано бібліотеку та центр книгописання (скрипторій).

Софійський собор — це великий п'ятинавовий храм з п'ятьма апсидами. Дванадцять хрещатих у плані стовпів підтримують склепіння. На внутрішніх і зовнішніх поверхнях стін їм відповідають лопатки. З трьох

боків собор оточували два ряди галерей, дві сходові вежі з західного фасаду вели на добре освітлені хори. Загальна площа собору — 2310 м<sup>2</sup>.

Барабан центральної бані декорований півколонами, орнаментами з цегли, меандровим фризом. Фресковий живопис заповнював ніші, вкривав стовпи й арки. У соборі збереглося кілька ярусів дубових перев'язей, в арках багато керамічних голосників. Склепіння зверху обмазані розчином і покриті свинцевими листами.

Архітектура собору розрахована на велику кількість людей. Розміри та розташування тринадцяти верхів підпорядковані ідеї центричності композиції, складність якої нарощується знизу вгору та з боків до центру. Софія Київська зведена в конструкціях константинопольської школи, але її відзначає новаторство в побудові художнього образу. Величним формам зовні відповідає парадне вирішення внутрішнього простору. Система монументально-декоративного оздоблення собору глибока за ідейно-сакральним змістом (рис. 4).

Софія Новгородська — ще один з найдавніших храмів слов'янської землі (рис. 6). Незважаючи на самобутні риси, в ньому простежується київський прототип. Це також п'ятинавовий храм, з трьох боків оточений двоярусною галереєю, він має великі хори. Склепіння над ним — циліндричні. Центральна частина перекрита хрестоподібно розташованими циліндричними склепіннями, на перетині яких і по діагоналі було розташовано п'ять верхів, а шостий завершував вежу. Стіни собору були викладені з вапняку, кругляку та плінфи, що можна спостерігати в інтер'єрі. Поверхню стін затирали вапняним розчином, а потім розмальовували квадратами фіолетово-сірих, зелених і жовтих відтінків.

Простота й лаконічність форм Софії Новгородської глибоко співзвучні навколишній природі, в ній присутнє живе почуття архітектурної форми, що є характерним для давньоруського архітектора. Новгородська Софія є однією з найвидатніших пам'яток руської архітектури й відноситься до числа кращих зразків зодчества всіх часів і народів. Чудова архітектурна композиція Софії становить її головну цінність.

У середині XI ст. давньоруські “кам'яних справ майстри” творчо переробляють візантійську хрестово-купольну систему та пристосовують її к місцевим умовам та естетичним ідеалам. Складається пропорційна система мір, що ґрунтується на геометричній подібності форм та співвідношенні простих кратних величин. Руські майстри вдосконалюють техніку змішаної кладки, виготовляють просту та лекальну цеглу, опановують прийоми зведення

склепінь. Однак знання все ще залишаються здобутком окремих майстрів, або архітектурних шкіл, зберігаються в таємниці та передаються від одного майстра іншому, що має і свій позитивний бік: архітектура тих часів вирізняється своєю неповторністю та різноманітністю.

[2, 3, 4, 6, 7, 10, 15, 16, 17, 19]

## **Лекція 2. Мистецтво, архітектура та містобудування Київського та Чернігівського князівств (XII–XIII ст.)**

Епоха феодалної роздрібненості Русі з XII і до кінця XV ст. насичена історичними подіями, що знайшли своє відбиття і в архітектурі. У 1097 р. ворогуючи між собою князі збираються на раду в Любечі та приймають рішення: “нехай кожний володіє вотчиною своєю”. Закріплюються спадкові права князів на родові землі, на Русі формуються та починають розвиватися поряд з Києвом інші політичні та економічні центри.

В цих містах, при княжих резиденціях, працюють артілі різних майстрів: каменярів, златоковалів, малярів. Феодална роздрібненість сприяла формуванню місцевих будівельних шкіл, які були добре обізнані в місцевих матеріалах та художніх традиціях. Вони накопичують притаманні лише їм технічні прийоми та формують свою художню своєрідність.

В культовому зодчестві основним типом міських та монастирських будівель стає шестистовпний хрестово-купольний храм, а боярські і посадські церкви будуються по чотиристовпній схемі. Відбувається подальше спрощення об’ємно-просторової структури культових споруд та їх пристосування до природно-кліматичних умов.

У XII ст. Київ все ще зберігає свою провідну роль поміж інших міст. Розташоване на крутому березі р. Дніпро, місто є дуже добре укріпленим. В його межах біля міста Володимира розростається місто Ярослав. На Подолі, вздовж р. Почайни, із заморських галер ведеться жвавий торг. Київські майстри демонструють власні вироби з перегородчатої емалі, та з срібла. На Торжищі будують три кам’яних храми, зокрема церков Богородиці на Пирогощі (1131–1136 рр.).

У 1108 р. на південній околиці дитинця зводять Михайлівський собор. Він уособлює собою вже усталений тип шестистовпного храму з хорами та нартексом. Композиція його є подібною до Успенського собору



Києво-Печерського монастиря. На відміну від останнього, Михайлівський собор доповнено об'ємом чотиристовпної хрещальні. Зовні собор зберігає риси архітектури XI ст., стіни в інтер'єрі прикрашено мозаїками. З Михайлівського собору походять найцікавіші пам'ятки давньоруської рельєфної скульптури – славнозвісні плити з зображенням парних вершників: Дмитрія Солунського і Нестора, Георгія і Федора Стратилата.

У ті ж роки будується Троїцька надбрамна церква Києво-Печерського монастиря. Для неї було обрано схему чотиристовпного одноглавого храму. Внутрішній простір вписано в квадрат, та розташовано над проїздом та приміщенням для монастирських привратників. Центрична композиція церкви відповідала обліку парадних воріт обителі.

Уявлення про храми, що входили до складу великокняжих дворів, можна отримати розглядаючи частину церкви Спаса На Берестові, що зберігалася до наших часів. Храм було збудовано Володимиром Мономахом під час його княжіння у Києві (1113–1125 рр.). В ньому знаходились поховання роду Мономахів. В 1158 р. тут було поховано Юрія Довгорукого.

Храм мав хори, на які можна було дістатися за допомогою гвинтових сходів, що були розташовані в південній частині храму. На фасаді ряд маленьких вікон співпадав з місцем розташування сходів у середині храму, фасад нартексу прикрашали два ряди ніш — все це надавало світського характеру будівлі. Крім того, цілісність враження доповнювали меандрові фризи, декоративні хрести, геометричний орнамент з поставленої на ребро плінфи.

Другим по значенню містом у Придніпров'ї був Чернігів. Місто розташовано на крутому березі р. Десна. У XII ст. територія князівства збільшується за рахунок торгово-ремісних районів окольного міста. Там складається нова торгова площа, яка стає форумом древнього Чернігова. Її громадське значення закріплюється у XIII ст. з побудовою П'ятницького храму.

Чернігівські майстри володіли високою технікою кам'яярства. Вони здійснили перехід до рівношарової системи кладки та почали використовувати вирізьблені з каменю архітектурні деталі. З'являються нові декоративні архітектурні елементи: аркатурні пояси, здвоєні та строєні вікна, “бігунець”. У Чернігові було започатковано стильовий напрям, в межах якого використовувалися пластичні, а не живописні форми, що стало наслідком використання в оздобленні будівель деталей з каменю.

Класичним прикладом архітектури чернігівської школи є Борисоглібський собор (1120–1123 рр.). Його було побудовано поряд

із Спаським собором. Він набув статусу усипальниці чернігівських князів (рис. 1). Це шестистовпний храм з нартексом. Сходи на хори розташовано у товщі стіни. Фасади Борисоглібського собору позбавлені будь-яких дрібних членувань. До лопаток собору приставлені напівколони діаметром, приблизно, один метр, які завершено кубоподібними кам'яними різними капітелями. Під закомарами храм прикрашено аркатурним поясом, а нижче — рядом невеликих ніш.

Біля собору було знайдено камінь з зображенням міфічних істот: птиці-віщун та драконоподібного сімаргла — охоронця Дерева життя (рис. 2). Імовірно, птиця-віщун мала тотемічне значення для населення Чернігова, тому що пізніше орел стає гербом цього міста. Капітелі напівколон прикрашають гепарди у рослинному сплетінні. Увесь цей декор повинен був разом з архітектурою собору демонструвати міць чернігівського князя.

Усі вищеназвані особливості Борисоглібського собору свідчать про те, що чернігівські майстри були знайомі з західноєвропейською художньою культурою. Елементи романського стилю було переосмислено та творчо використано будівельниками під час створення суто слов'янської пам'ятки архітектури.

Наприкінці XII ст. у Чернігові, окрім княжих та монастирських споруд, з'являються кам'яні посадські храми. На шумному торжищі, у воріт окольного граду, зводиться незвична, невеликого розміру, цегляна церква. Її було присвячено Параскеві П'ятниці, яка у язичницькі часи була покровителькою землеробства, плодючості та здоров'я. Параскева уособлювала собою жіночу складову у природі, була дуже шанована серед населення і тому канонізована церквою.

Чотиристовпний одноглавий храм, імовірно, був створений уславленим майстром Петром Мілонегом. Він має центричну, динамічну композицію. Висота храму в 2 рази перевищує його ширину. По кутах храму використано, так звану, трилопасну закомару, що підкреслює рух архітектурних мас у гору. Центричність побудови об'єму підкреслено цілісним рішенням фасадів, які не розчленовано пряслами, а збережено як єдину поверхню, що вирішена симетрично відносно центру (рис. 5).

Об'ємно-просторова побудова П'ятницької церкви не має аналогів у візантійському та західноєвропейському зодчестві. Оригінальність зовнішнього вигляду храму підсилюється його декоративним оздобленням. Верхні частини фасадів вкрито орнаментально-пластичними деталями, які близькі до мотивів прикладного мистецтва та виконані з цегли. Наявність

декору підкреслювала близький до людини масштаб храму. П'ятницький храм було зруйновано під час другої світової війни, та відновлено у 1962 р. у первісному стані за проектом видатного українського реставратора П.Д. Барановського.

У мистецтві Київського та Чернігівського князівств зазначеного періоду розвиваються традиційні напрями попереднього періоду: мозаїка, як оздоблення культових будівель, різьблення по шиферним плитам та по каменю. Характер зображень свідчить про поєднання язичницьких та християнських мотивів в сюжетах та майстерність їх виконавців.

[2, 3, 4, 6, 7, 10, 15, 17, 19 ]

### **Лекція 3. Мистецтво, архітектура та містобудування Володимиро-Суздальського князівства (XII–XIII ст.)**

Володимиро-Суздальське князівство займало землі “родючого опілля” в басейнах рік Оки та Волги, оточеного дрімучими лісами. Тут у IX–X ст., на перетині торгових шляхів виникають міста Ростов, Муром, Суздаль, Білоозеро. Великі труднощі навернення у християнство на цих землях супроводжувались повстаннями смердів. Наступ церкви, яка освячувала нові феодалні традиції, закріплювався спорудженням храмів, які, попервах, були дерев'яні, а з початку XII ст. — кам'яні.

Перші кам'яні споруди не дійшли до нашого часу. Одна з найдавніших пам'яток — Спасо-Преображенський собор у Переславлі-Заліському (1152–1157 рр.). Побудований у княжіння Юрія Довгорукого (1125–1157 рр.), собор має чотиристовпну, хрестово-купольну схему з хорами. На відмінність від київських храмів, собор побудовано з блоків світлого вапняку. З нього виконані зовнішня та внутрішня стіни собору, простір між якими заповнено валунами, колотим вапняком та вапняним розчином.

Що стосується художніх властивостей собору, то, не зважаючи на невеликий розмір, він виглядає доволі монументальним. Цього ефекту досягнуто такими засобами, як крупні членування фасадів, майже повна відсутність декору, невелика кількість вікон, що розташовані у другому ярусі основного об'єму та в підкупольному барабані.

Розквіт архітектури Володимиро-Суздальського князівства припадає на княжіння сина Юрія Довгорукого — Андрія Боголюбського (1157–1174 рр.),

який переніс свою столицю у Володимир. Його політика, яка була спрямована на досягнення головної ролі поміж інших князів, завершилася нападом на Київ і його розоренням. Боголюбський прагне об'єднання слов'янських земель на чолі з Володимиром. Тому він розпочинає у місті масштабне будівництво.

За наступні 6 років значно розростається місто Мономаха, яке оббудовують валом завширшки 10 м та довжиною 7 км. В'їзди до міста зі сходу та заходу замикають башти Золотих та Срібних воріт. Об'єм білокам'яних Золотих воріт вражає своєю монументальністю. Проїзна арка має 14 м заввишки, над нею розташовано надбрамну церкву. Враження від композиції зменшилось після перебудов XVIII ст.

На високому березі річки Клязьма було зведено Успенський собор (1158–1160 рр.). Він став головним храмом Володимира. За композиційною схемою це був шестистовпний храм з хорами та однокупольним завершенням. Його висота (32,3 м) перебільшувала висоту Софії Київської. Зовнішній вигляд храму мав велике значення. Він уособлював силу княжої влади. Будівля поставлена на спрощений цоколь, лопатки ускладнені колонками з листяною капітеллю. Аркатурно-колончатий пояс фіксує на фасаді положення хорів у інтер'єрі. Від нього починається утворення верхньої частини стіни, як і в Спасо-Преображенському соборі Переславлі-Заліському.

Ніши аркатурно-колончатого поясу були розписані і зображеннями пророків. Ця традиція має походження з придніпровських храмів. Разом з позолоченими колонками аркатури все це оздоблення справляло святкове враження, що походило від язичницького світосприйняття. У 1189 р., після пожежу, храм було відновлено в більших розмірах і з п'ятьма куполами. Фрагменти старого храму увійшли до інтер'єру нового собору.

На відстані 10 км від Володимира князь Андрій будує укріплений замок Боголюбово (1158–1165 рр.), завдяки якому стало можливим контролювати шлях по воді з Суздаля. Замок розташовано на високому березі р. Клязьми. Кам'яні стіни з баштами перетворювали його на неприступну фортецю. Композиційним центром ансамблю був собор Різдва Богородиці, з боків якого було розташовано дві башти. В них знаходилися сходи, які вели на хори та на стіни фортеці. Біля храму була зведена незвична кам'яна хрещальня з шатровим завершенням. Усі ознаки володимиро-суздальської архітектурної школи знайшли відображення в цьому комплексі і були розвинені далі в храмі Покрова на Нерлі.

Цей храм було побудовано у 1165 р. В цілому, він зберіг свої первісні форми. Невеликій за розміром, собор було зведено на відстані 1,5 км від Боголюбова, він був фортецею, яка захищала підступи до Володимира. Це перший на Русі храм Покрова Богородиці. Поставлений на штучному пагорбі, який було облицьовано вапняковими плитами, храм гордо здіймався до неба, як символ зв'язку з вищими силами. Цьому враженню сприяли вертикальні лінії фасадів, підсилені витягнутими колонками та вікнами. Верхні частини прясел були заглиблені відносно нижніх та декоровані різними деталями.

Центрична композиція побудована на підкресленні середніх осей фасадів. Окрім східного, усі вони мають розвинений перспективний портал, який контрастує з гладкою поверхнею стін. Аркатурно-колончатий пояс, який став ознакою Володимиро-Суздальської архітектурної школи, не мав позолоти або розпису. У полукружжях закомар розміщено рельєфи, на яких зображені біблейський цар Давид та грифони. Ланцюжок жіночих масок об'єднує декор в єдине ціле та нагадує про присвяту храму Богородиці.

Подальший розвиток архітектури цих земель почався при княжінні Всеволода Велике Гніздо (1176–1212 рр.). Навпроти Успенського собору будується Дмитрівський собор (1194–1197 рр.). Величні форми собору, який був багато прикрашений різьбою, асоціювався з міццю княжої влади. Цей храм завершив композицію дитинця, який в ті часи вже було обнесено кам'яною стіною (рис. 9).

За типом Дмитрівський собор схожий з церквою Покрова на Нерлі. Це чотиристовпний храм з однією главою, який, вірогідно, мав з трьох сторін галерею, а з західного фасаду — дві сходові башти. Ці унікальні деталі було знищено при реставрації собору на початку XIX ст. Не зважаючи на зв'язок з попередніми спорудами, Дмитрієвський собор є глибоко оригінальним. Майже 600 різних каменів прикрашають його поверхню. Заглиблені частини прясел покриті різним “килимом”, який дематеріалізує поверхню. В поєднанні з неразчленованою, цільною нижньою частиною це надає ще більшої монументальності та непохитності всій будівлі.

Аркатурно-колончатий пояс відділяє нижню — “земну” частину від верхньої — “небесної”, розділяє світ матеріальний та духовний. Колонки вкриті орнаментальним плетінням, між ними знаходяться фігури святих. У східній закомарі знаходиться портрет самого Всеволода, в інших розташовано біблійних персонажів. 470 рельєфів з зображенням звірів, птахів та

рослин свідчать про те, що народне сприйняття життя зостається глибоко пов'язаним з природою (рис. 12).

Видатною пам'яткою володимирської архітектури першої половини XIII ст. є Георгіївський собор у Юрієві-Польському. У ньому декоративні риси починають домінувати над структурними. Храм було побудовано Святославом, сином Всеволода. Простір цього невеликого чотиристовпного храму було розширено за допомогою трьох притворів, з яких західний був двоповерховим. На другому поверсі знаходилась ложа князя. Хрестоподібна структура наближувала храм до західноєвропейських зразків культової архітектури. Але за оздобленням це був суто слов'янський витвір мистецтва. Уся поверхня собору була вкрита різьбою з зображеннями міфічних істот, рослинного орнаменту. Аркатурно-колончатий пояс втоплений у стіну. Він включав фігури покровителів володимирських князів. В рельєфах на біблійні сюжети, що були розташовані в закомарах, втілено тему небесного покровительства земним владикам.

Верх Георгіївського собору обрушився і після відновлення московськими майстрами у 1471 р. втратив свій первісний вигляд. Його графічну реконструкцію, за якою можна уявити задум володимирських архітекторів, було виконано вже в радянські часи. Традиції Володимиро-Суздальської школи вплинули на формування загальноруської культури і, особливо, архітектури Московського князівства.

[2, 3, 4, 6, 9, 12]

#### **Лекція 4. Мистецтво, архітектура та містобудування Новгородських земель (XII–XIV ст.)**

Новгород розташований по два боки ріки Волхов, поблизу місця її впадіння в озеро Ільмень. Вигідне розташування обумовило високу захищеність міста; ріка забезпечувала мешканців водою, а також виконувала роль транспортної артерії. На високому березі знаходився дитинець — місце княжої резиденції та духовний центр міста з Софійським собором. Зменшення ролі князя в суспільному житті міста на початку XII ст. призвело до перенесення княжого двору на протилежний бік річки — на Городище, на Торговий бік, а також сприяло початку забудови інших кінців міста кам'яними спорудами.

Поряд з іншими культурними центрами, Новгород вже в XI–XII ст. створив свій особливий варіант європейської феодальної архітектури. Кам'яний храм був в очах людей того часу свого роду чудом мистецтва. Храмини-монументи повинні були нагадувати людям про територіальну, релігійну, державну, культурну спільність Русі, про єдність давньоруських народностей.

Новгородське церковне зодчество, як і зодчество всієї Київської Русі й, більше того, як взагалі європейське зодчество часу X–XII століть — феодальне зодчество. Ці споруди наочно демонстрували силу й могутність князів та їхніх небесних заступників. В організації внутрішнього простору князівських соборів позначилася класова будова феодального суспільства: нижній поверх для простого люду й почесний, залитий світлом другий, так звані хори, — для князя.

На початку XII століття в Новгороді виникає низка великих кам'яних будівель: собор Миколи на Ярославовому дворищі (1113 р.), собор Різдва Богородиці в Антонієвін монастирі (1116 р.), собор Георгія в Юрієвін монастирі (1119 р.), церква Іоанна Предтечі на Опоках (1127 р.), що дійшли до нашого часу в реставрації XV століття.

Георгіївський собор виконував роль форпосту на підступах к Новгороду з боку Ільмень-озера. Ця монументальна і велична споруда панувала над величезним водним простором та уособлювала образ богатирської сили (рис. 7). Масивні стіни було розчленовано тільки лопатками, собор не мав ні притворів, ні галерей, як Софійський. До композиції шестистовпного храму з північно-західного боку було включено башту з урочистими сходами, які вели на княжі хори. Башта зведена в один рівень з західним фасадом, що надало головному фасаду ще більшої величності. Собор має три купольних завершення різного розміру: центральне — найбільше, над баштою зі сходами та над південно-західною ячейкою хору. Разом з верхнім рядом вікон храму ця башта сприяла освітленню місця, де перебував князь.

У 1136 р. Новгород стає вічевою республікою, де влада належить боярам та купецтву, а містом правлять владика (архієпископ) та посадник, якого обирали з іменитих городян. Князю зостається роль воєначальника. Зміна соціальної структури призвела до поширення посадських храмів, які були меншими за розміром та більш простими, ніж збудовані князем. Але й вони виглядали монументальними.

Характерним прикладом такого будівництва є Георгієвська церква в Старій Ладозі (60-ті р. XII ст.). З неї починається формування типу новгородського храму. План храму дуже компактний: східні ячейки основного

квадрату зайняті апсидами. Замість хорів, які не були потрібні в посадському храмі, на другому ярусі влаштовано коморки для зберігання цінностей. До них вели вузькі внутрішні сходи, розташовані в товщі стіни.

Прагнення до простих, економічних рішень призвело до зниження бокових апсид, а надалі — до повної відмови від них. Такою є церква Спасу на Нередиці (1198 р.), яка стала останнім княжим храмом Новгороду. Храм має виразний силует і дуже вдало розташований в оточуючому середовищі. Його об'ємно-просторова структура свідчить про подальше спрощення архітектури новгородських храмів (рис. 11). Бокові апсиди знижені, на внутрішніх стінах відсутні лопатки, стовпи квадратні у плані. Хори відсутні також, але уся поверхня стін була вкрита розписом.

Фресковий ансамбль церкви Спасу на Нередиці — явище унікальне. Храм являв собою образ світу — небесного та земного. Неповторний стиль живопису складається з візантійських, романських та суто руських традицій. Серед сюжетів — “Вознесіння”, “Тайна вечеря”, “Бесіда Христа з учнями” та ін. На західній стіні храму традиційно розміщувалась сцена Страшного суда. Ад уособлював Сатана верхи на звірі. В його руках знаходився Іуда. По центру було зображено Христа Судію, поруч з ним — апостоли та ангели.

Фрески після семисот років існування були зруйновані під час другої світової війни. Сьогодні їх залишки законсервовано і вони є історико-художньою пам'яткою світового значення.

Церква Перинського скита (початок XIII ст.) уособлює в своєму архітектурному рішенні наступний етап розвитку новгородського храму. Її було збудовано на місці, де у IX ст. стояло дерев'яне ідолище Перуна. Фасадні стіни втрачають будь-яке членування, з'являється трилопатеве завершення, завдяки якому підкреслено симетрію фасаду. Церква має одну знижену апсиду (рис. 10).

Особливе місце в архітектурі Новгороду займає церква Параскеви П'ятниці на Ярославовому дворі (1207 р.). Збудована коштом заморських купців, вона має незвичну композицію. Церква має пірамідальний силует, трилопатеві завершення фасадів, одну главу. В цьому храмі поєднано традиції новгородської архітектури та знання про ордерні композиції.

В 1237–1238 роках майже всі руські міста зазнали татарської навали. Цієї долі уникли тільки Новгород і Псков. Однак на цих землях в XIII столітті з каменю будували мало. Але в XIV столітті Новгород і Псков пережили архітектурний підйом, місцеві зодчі розробили яскраві самобутні композиції.



Складання нового архітектурного типу простежується в архітектурі церкви Ніколи на Липні. Підвищення середньої частини й зниження кутів логічно підготовляли сприйняття одноглавого завершення цього храму. Фасади мали трилопатеву форму, по якій ішло й покриття будинку. Така композиція стає основною у розвитку культової архітектури Новгороду.

Подальшим її етапом були церкви Федора Стратилата на Струмку й Спасу на Ільїній вулиці — класичні будівлі XIV ст. Без істотних змін в організації внутрішнього простору вони ще далі трансформували зовнішні форми будинків, використовуючи покриття всіх чотирьох фасадів по багатолопатеєвих арках. У церкві Феодора воно більш полого, у церкві Спасу — крутіше й відрізняється вишуканістю, як і взагалі всі пропорції будинку.

Характеризуючи в цілому новгородське зодчество XII–XIV століть треба відзначити полегшення маси й пірамідально-висотне її орієнтування. Це відбилося з початку в трилопатеєвому з підвищеним центром потім у багатолопатеєвому оформленні фасадів і покриттів, які завершувалися однією главою. Посилюється ідея вільного внутрішнього простору; розвивається деяка дрібність в загальних пропорціях і у декоруванні будинків церков.

В новгородській архітектурі XIV ст. зростає прагнення до декорування. Однак воно зберегло властиві місцевому типу культури риси простоти й стриманості. Новгородські майстри використовували й кам'яні рельєфні прикраси стін, але дуже обережно й обмежено. Подекуди в стіни вставлялися рельєфні кам'яні хрести різних форм, які нагадували древні. Застосовувались брівки над вікнами, прості й профільовані нішки й дуже простий, але ефектний орнамент із глибоких трикутних впадинок, що вживався й на церковних, і на світських будинках. Можна відзначити й окремі випадки такої ж обмеженої й стриманої зовнішньої поліхромії будинків у вигляді застосування невеликих фресок у тимпанах над входами.

[2, 3, 4, 5, 6, 9, 15, 17, 19]

## **Лекція 5. Мистецтво, архітектура та містобудування Псковських земель (XII–XV ст.)**

Поруч з Новгородом, у Пскові, склалася схожа, але у чомусь і відмінна архітектурна традиція. До середини XIV ст. Псков входив до складу

Новгородських земель. Перші кам'яні споруди з'являються в місті у XII ст., але вони не збереглися. До нас дійшов собор Іванівського монастиря, який було збудовано за рахунок княжої казни. В ньому збереглися риси архітектури XII ст. — це шестистовпний, з трьома апсидами храм, з характерним співвідношенням сторін 2:3. Він має три куполи. Завдяки своїм пропорціям собор виглядає більш спрощеним, ніж собори Новгорода.

На початку XII ст. на лівому березі р. Великої було побудовано Спасо-Преображенський собор Мирожського монастиря. Цей собор був владичним. Його було зведено на гроші єпископа Ніфонта, грека за походженням. Імовірно, йому належить задум хрестоподібної об'ємно-просторової структури храму, яка була притаманна візантійським прототипам. Знижені кутові ячейки не стали загальною практикою — в умовах Півночі вони надбудовувалися до рівня покриття храму.

Собор було зведено з місцевого плітняка з рядами плінфи, закомари виконувались з цегли, яка відрізнялась кольором від білої стіни й утворювала на ній орнаментальні смуги.

XIII ст. — час тяжких випробувань для Пскова і Новгорода. За роки боротьби з загарбниками на псковських землях будуються нові фортеці — Ізборськ, Острів, Гдов. Навколо Пскова виростає кам'яна стіна, яка огорожує Довмонтове місто, що захищало псковський Кром. Розвиток торгівлі призводить до політичної і економічної незалежності Пскова, яка була визнана Новгородом у 1348 р. У 1425 р. Псковська республіка починає чеканити власні гроші.

Культове будівництво набуває особливого розмаху в XIV ст. Поступово складаються риси псковської архітектурної школи. Основним типом культової споруди стає чотиристовпний храм з хрестоподібною організацією внутрішнього простору та з однією главою. Позакомарні та посводні покриття змінюються на поскатні — більш притаманні суворим кліматичним умовам. З'являється і характерна “кам'яна кайма”, яка складалася з трикутних і прямокутних ніш та арочних поясків. Псковським майстрам належить і винахід конструкції уступчастих склепінь, які дозволяли здійснювати безстовпні простори храмів.

Характерним прикладом культової споруди тих часів є церква Василя з Гірки (1413 р.). Кубоподібний об'єм чотиристовпного храму було поставлено на просторі підвалини, де зберігалося добро. Храм було увінчано однією главою. Покриття храму не збереглося, а нове, поскатне, було виконано в більш пізній період.

Незмінною складовою частиною псковських церков стає дзвіниця. Архітектура цього елемента доволі різноманітна: від крихітних дзвіниць на стіні храму — до окремих монументальних споруд поруч з ним. Цікавим прикладом храму з дзвіницею є церква Покрова від Пролому (рис. 8). Вона має незвичну композицію: два окремих входи ведуть до окремих церков, які присвячені святам Різдва та Покрова Богородиці. Кожна церква має своє завершення. Обидва храми поєднані за допомогою дзвіниці, яка ніби “скріплює” їх в ціле. Церква і дзвіниця мають поскатні покриття, які розташовані в різних рівнях. Цей прийом створює живописний силует та підкреслює в загальній композиції храму вертикальну спрямованість.

Майстерність псковських зодчих набуває широкого визнання у XV ст. Їх запрошують навіть до Москви. Це сприяло подальшому взаємообміну між архітектурними школами різних земель та складанню загальноруського стилю, який отримає подальший розвиток в зодчестві Російської держави.

[1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 19]

## **Лекція 6. Архітектура Московського князівства (XIV–XV ст.)**

У XIV ст. Москва перетворюється в столицю великого князівства. Цьому сприяло розташування міста на перетині важливих торгових шляхів, його захищеність лісами, що зумовило приток населення з територій, що підпали під владу монголо-татар. Ще одним важливим фактором підйому Москви став союз московських князів з духовенством. У 1323 р. з Володимира до Москви було перенесено кафедру руських митрополитів. Князівство Івана Каліти (1325–1340 рр.) ознаменувалося початком кам'яного монументального будівництва у столиці.

У 1326 р. було побудовано білокам'яний Успенський собор — місце поховання митрополитів. Через 3 роки біля нього зводять церкву-дзвіницю Іоанна Ліствичника, яка виконувала роль дозорної вежі. У 1333 р. будується кам'яний Архангельський собор — усипальниця великих князів. Ця група будівель визначила положення майбутньої Соборної площі Кремля — адміністративно-політичного та духовного центру столиці. У 1339 р. Іван Каліта розширює територію Кремля та обносить її дубовими стінами, а надалі Дмитро Донський споруджує кам'яні і перетворює Кремль на міцну фортецю.

Уявлення про храмове зодчество Москви тих часів можна отримати вивчаючи Успенський собор на Городку в Звенигороді (1399 р.). Це чотиристовпний, одноглавий триапсидний храм з хорами для князя. Тонкими лопатками з приставленими до них напівколонками рівномірно розчленовано близький до кубу об'єм. Усі прясла стін однакового розміру. Розчленування фасаду не співпадає з внутрішніми стовпами. Храм має профілірований цоколь; різний пояс підкреслює рівень, з якого стіна стає тоншою. Портал входу та закомари мають кілевидний обрис.

Велика роль у розвитку московського зодчества належала монастирям. Серед них особливе місце займає Троїце-Сергієв монастир, який було засновано Сергієм Радонежським. В 1422 р. там будується Троїцький собор. За типом він схожий на Успенський собор на Городку. Але в ньому втілено зовсім інший образ. Стіни собору нахилено всередину, що додає йому масштабу. Розвинений цоколь разом з горизонталями профілів ніби стримує розвиток храму по вертикалі. Цей прийом сприяє ще більшій монументальності споруди. Храм увінчано однією главою з шоломовидним куполом.

З 1425 по 1427 рр. в Андроніковому монастирі будується Спаський собор (рис. 17). Монастир було засновано учнем Сергія Радонежського Андроніком у середині XIV ст. Спаський собор поєднує в собі усі риси, притаманні московській архітектурі. Він має розвинений високий цоколь. В основі його конструктивно-просторового рішення — схема чотиристовпного храму зі зниженими кутовими ячейками. Ця схема втілена в пірамідальну композицію, де перехід від основного об'єму до одноглавого завершення здійснено за допомогою кількох ярусів кокошників.

Розглянуті пам'ятки раннього московського зодчества свідчать про наявність високого рівня майстерності зодчих, які на основі художніх традицій інших архітектурних шкіл виробили свій особистий почерк. Зберігаючи типологічну схему культової споруди та принципи її об'ємно-просторової побудови, вони змогли винайти індивідуальний художній образ храму, який втілював ідеї звільнення від загарбників та об'єднання руських земель. Динамічна побудова композиції по вертикалі, використання елементів народного зодчества, близьке до народного сприйняття художнє вирішення храму — всі ці риси отримують подальший розвиток в архітектурі російської держави у XVI–XVII ст.

[1, 3, 5, 6, 9, 18, 20]

## Лекція 7. Іконопис XIV–XV ст.

Іконопис з'явився на Русі в X ст., після того, як в 988 році Русь прийняла від Візантії нову релігію — християнство. До цього часу в самій Візантії іконопис остаточно перетворився в строго канонічну систему зображень. Поклоніння іконі стало невід'ємною частиною християнського віровчення й богослужіння. Видатними майстрами іконопису на Русі були Феофан Грек та Андрій Рубльов.

Феофан з'являється у Новгороді в 70-і роки XIV століття. До цього він працював у Константинополі й прилеглих до столиці містах, потім переїхав у Кафу, звідки, імовірно, й був запрошений у Новгород. В 1378 році Феофан виконав свою першу роботу в Новгороді — розписав фресками церкву Спаса-Перетворення.

Персонажі у Феофана не тільки зовні не схожі один на одного — вони живуть, проявляють себе по-різному. Кожен з них — незабутній людський образ. Феофан мислить фігуру тривимірною, пластично. Він чітко уявляє собі, як розташовується тіло в просторі, тому, незважаючи на умовне тло, його фігури здаються оточеними простором. Велике значення Феофан надавав передачі об'єму в живописі. Його спосіб моделювання ефектний, хоча, на перший погляд, здається ескізним і навіть недбалим. Основний тон особи й одягу Феофан кладе широкими, вільними мазками. Поверх основного тону в окремих місцях — над бровами, на переніссі, під очима — різкими, влучними ударами кисті він наносить світлі відблиски й пробіли. За допомогою відблисків художник не тільки точно передає об'єм, але й домагається враження опуклості форми, чого не досягали майстри більш раннього часу.

Наступні роботи Феофана були виконані для іконостасу Благовіщенського собору в Московському Кремлі. Серед станкових робіт найбільш відоме “Успіння”, написане на зворотному боці ікони “Донська богоматір”.

В “Успінні” зображено те, що звичайно зображується в іконах на цей сюжет. У похоронного ложа Марії стоять апостоли. Нагорі — сяюча золотом фігура Христа з білосніжною дитиною — душею Богоматері на руках. Апостоли Феофана не схожі на строгих грецьких чоловіків. Вони скупчилися біля ложа без усякого порядку. Не спільна скорбота, а особисте почуття кожного — сум'яття, подив, розпач, сумне міркування про смерть — читається на їхніх обличчях.

В роботі Феофана є деталь, що начебто концентрує в собі драматизм сцени, що відбувається. Це свіча, що горить у ложа богоматері. Розміщена в самому центрі, на одній вісі з фігурою Христа й херувимом, свіча в іконі Феофана здається наділеною особливим змістом. По апокрифічному переказу, Марія запалила її перед тим, як довідалася від ангела про свою смерть. Свіча — це символ душі богоматері, що світить миру. Свіча догоряє, це значить, що закінчується час земного прощання з Марією. В наступну мить зникне сяючий Христос, його мандорла, скріплена, як замковим каменем, вогненным херувимом. У світовому мистецтві небагато здобутків, які з такою силою давали б відчутти рух та швидкоплинність часу.

Ще одним видатним майстром іконопису був Андрій Рубльов. Про життя його відомо небагато. Літописи вказують міста, у яких він працював, і церкви, які він прикрашав іконами й фресками. Вони повідомляють, що Рубльов помер у московському Андроніковому монастирі, ченцем якого був. Джерела свідчать, що мистецтво Рубльова ще при його житті користувалося популярністю й визнанням.

Одна з найвідоміших робіт Рубльова — ікона “Трійця”. На ній зображено трьох ангелів, які врочисто сидять за столом. В іконі вражає незвичайна простота, “небагатослівність”, з якою відтворена біблійна подія. Зі старозавітної розповіді художник вибрав лише ті деталі, які дають уявлення, де і як відбувалася подія: гора (символ пустелі), палати Авраама й Маврійський дуб. Подібної сміливості у відношенні до священного тексту немає в більш ранніх іконах. Рубльов спробував розкрити його філософський зміст. З мистецтва, яке ілюструє, іконопис перетворюється в мистецтво, яке пізнає.

Три крилатих ангели сидять навколо стола усередині якого знаходиться жертвна чаша. Смертна чаша є композиційний і смисловий центр ікони Рубльова. Залежно від того, що мати на увазі під жертвою, зображення одержує різний зміст. Перше значення жертви — тілець, яким Авраам почастивав божественних мандрівників. У цьому випадку ікона зображує бенкет в Авраама, і дія її відбувається на землі. Однак для земного бенкету зображення є занадто скорботним. Ікона, без сумніву, має більш глибокий зміст. Смертна чаша з головою тельця здавна сприймалася як символ спокутної місії Христа, що приніс себе в жертву заради порятунку людей. У такому тлумаченні трапеза трьох ангелів здобуває символічного значення. Вона означає дарування богом-батьком сина на здійснення їм подвигу в ім'я людей, готовність сина принести себе в жертву й благословення цієї жертви духом-утішником. Жести

ангелів набули особливого символічного змісту. Палати, дуб й гора перетворюються в емблеми, що позначають вічність бога-батька, натхнення бога-сина, піднесену самовідданість духа-утішника.

Геніальність Рубльова-Художника виявилася в тім, що складний глибокий філософський зміст “Трійці” органічно розкрито засобами живопису — мовою пластики, ритму, кольору.

На Русі у XIV–XV століттях вчення про троїчне божество, що представляє “єдину силу єдину владу, єдине панування”, стає релігійним символом політичного єднання країни. Не випадково девізом Москви на рубежі століть було: “Трійцею живемо, рухаємося й єс്മь”. Цією же ідеєю перейнята й “Трійця” Рубльова, що стала як би моральним символом нової держави.

[1, 4, 8]

## **Лекція № 8. Перетворення Москви в столицю й реконструкція Кремля**

У 1462 р. московський князь Іван III був вінчаний на царство, і з 1485 р. він вже називає себе “государем всієї Русі”. Щоб продемонструвати свою могутність, він починає реконструкцію московського Кремля та завершує формування його Соборної площі.

Першим було побудовано Успенський собор на місці однойменного храму XIV ст. В 1472 р. Іван III доручив московським кам'яних справ майстрам Кривцову й Мишкіну на місці старого собору побудувати новий великого розміру. За зразок був узятий Успенський собор у Володимирі, побудований в 1158–1161 р. Андрієм Боголюбським. Майже закінчений собор розвалився в результаті сильного землетрусу 20 травня 1474 р.

Іван III, змушений шукати досвідчених майстрів на стороні, запросив з Італії видатного болонського інженера й архітектора Арістотеля Фіораванті, що знайшов на Русі другу батьківщину. Арістотель заклав церкву за складеним їм планом. Для стін Успенського собору характерні вертикальні лінії, а для закомар — правильні обриси кривих. У плані Успенський собор являє собою злегка витягнутий зі сходу на захід прямокутник з п'ятьма слабозвиненими апсидами. Шістьма внутрішніми колонами, що несуть глави й хрестові склепіння перекриття, храм розбитий по ширині на три,

а по довжині — на чотири рівні частини. Таке рішення обумовило однакове рішення його нефів, а також і склепінь перекриття, складених в одну цеглу. Чотири західні пілони — круглі, а два східних — квадратні. Круглі пілони собору мали стесані пізніше листяні, імовірно, романські або романо-візантійські капітелі. У розписі стін Успенського собору брав участь продовжувач традицій Рубльова художник Діонісій (1440–1506 рр.). В Успенському соборі найбільш характерні елементи володимиро-суздальського зодчества об'єдналися з рисами ранньомосковської архітектури в гармонійне ціле (рис. 13).

У південно-західній частині Соборної площі розташований витончений дев'ятиглавий із золотими куполами Благовіщенський собор (рис. 18). Його було побудовано на старому підкліті. Квадратний у плані, із трьома апсидами зі сходу й чотирма квадратними пілонами усередині, Благовіщенський собор спочатку являв собою куб, увінчаний трьома главами. Із трьох сторін собор оточували «гульбища», на які вели широкі сходи із Соборної площі. У північно-західному куті храму, у товщі цегляної стіни, були влаштовані сходи призначені для жіночої половини великокняжої родини, що вели на хори.

В архітектурі собору органічно злиті форми ранньомосковського й псковського зодчества. Стіни храму розчленовані лопатками на три прясла, причому середнє ширше бічних, і завершені кільовими закомарами. Центральна глава храму оточена кокошниками. Під карнизом апсид протягнуто фриз з білокам'яних баясин, які втоплені у товщу стіни. Барабани глав пам'ятника теж прикрашені поясами і завершені карнизами із трикутними й напівкруглими нішами, що типові для псковського зодчества.

У 1562–1564 р. по кутах паперті, що оточувала Благовіщенський собор, на склепіннях перекриття звели бокові вівтарі з невеликими главами. Так була створена розвинена по вертикалі дев'ятиглава, виняткова по своїй мальовничості архітектурна композиція. В інтер'єрі зберігся іконостас, над яким, імовірно, працював Феофан Грек. Деякі ікони належать пензлю Андрія Рубльова.

Невелика одноглава церква Ризоположення була побудована псковськими майстрами в 1484–1486 роках на місці древньої церкви, зведеної в 1451 році митрополитом Іоною на згадку врятування Москви від татарської навали. У плані вона являє собою типовий для ранньомосковської архітектури квадрат із трьома апсидами зі сходу й чотирма квадратними пілонами, що підтримують склепіння, усередині. Це традиційний, поставлений на високий підкліт куб з покрівлею по закомарах. До південного входу храму із площі веде високий



ганок, а з північної й західної сторін примикають паперті, над якими в другій половині XVII ст. надбудували галереї.

Підкліт і стіни церкви складені із цегли й лише деякі її деталі виконані з білого каменю. Зовні стіни розчленовано лопатками на три нерівних прясла, середнє з них удвічі ширше бічних. Верх глави храму прикрашений фризом з півкругів, трикутних ніш (бігунця) і поребрика. З південної сторони церкви зберігся білокам'яний перспективний портал входу, подібний до порталів Благовіщенського собору.

Із трьох сторін, під вікнами, церква оперезана фризом теракотових балясин, що розташовані на злегка виступаючій полиці, нижче якої тягнеться смуга теракотових плиток. Інтер'єр церкви як у плані, так і по висоті витриманий у пропорціях кратних відносин (1:2:4), де модулем є сторона кутового квадрата плану. Спочатку церква входила до складу митрополичого, а потім і патріаршого двору, була домашньою церквою патріархів.

Будівництво Грановитої палати, що виходить головним, східним, фасадом на Соборну площу, почалося в 1487 р. під керівництвом Марка Руффо, а закінчено було у 1491 р. П'єтро Антоніо Соларі. Ці майстри хоча й були сучасниками епохи італійського Відродження, але продовжували працювати у формах пізньої готики, що й позначилося в архітектурі зведеної ними споруди.

Грановита палата була парадним тронним залом, де в урочистій обстановці приймали іноземних послів, влаштовували свята, відзначали події державного значення. Вона являє собою двоповерховий кубовидний будинок на високому підкліті. На другому поверсі знаходилась величезна, майже квадратна в плані, зала, розміром 22,1 на 22,4 м, при висоті від підлоги до верху перекриття в 9 м. Тоді це був найбільший зал у державі площею в 500 м<sup>2</sup>. Подібно монастирським трапезним того часу, палата перекрита чотирма хрестовими склепіннями, що спираються на поставлений у центрі палати квадратний, раніше облицьований різьбленим білим каменем, пілон. Вхід у будинок прикрашений білокам'яним, покритим дрібним різьбленням ренесансним порталом.

Головний фасад палати облицьовано білокам'яними гранованими квадратами, чому палата й одержала назву Грановитої. Кути будинку обрамлені крученими колонками, що підтримують карниз із типовим для італійської готики невеликим виносом. Раніше вікна палати були подвійні з п'ятилопатеєвими, майже стрілчастими, завершеннями й слюдяними "окончинами". Із західної сторони до Грановитої палати примикають Святі сіні,

що названі так по розпису стін на теми зі священної історії. Над сіньми є схованка. Оскільки згідно етикету того часу жінкам не дозволялося бути присутніми на церемоніях, вони дивилися на те, що відбувалося, із цієї схованки.

Після пожежі 1682 р., в 1684 р. кам'яних справ підмайстер Осип Старцев розширив віконні прорізи палати й прикрасив їх білокам'яною різьбою, повитими виноградною лозою колонками, що несуть дрібно профільовані антаблементи, що ще підсилило виразність будинку. У південній стіні Грановитої палати, поруч із входом, до останнього часу зберігалось подвійне вікно із прекрасно виконаною різьбленою білокам'яною лиштвою в стилі італійського Відродження. Схоже на те, що ренесансні портали й лиштва подвійних напівциркульних вікон Грановитої палати виконані на початку XVI ст. по малюнках Алевіза Нового, що чудово прикрасив різьбленням портали й у Кремлівському Архангельському соборі. У зв'язку з кількаразовими пожежами Грановита палата втратила свій високий, прикрашений позолотою дах.

В 1505 р. Іван III доручив італійському архітекторові Алевізу Новому на місці старого Архангельського собору побудувати новий. Поставлений у брівки пагорба в одну лінію із Благовіщенським собором, він завершив формування Соборної площі Кремля. Взавши як приклад тип шестистовпного храму Древньої Русі, Алевіз будує витягнутий в плані будинок із шістьма майже квадратними в перетині пілонами, та середній неф робить ширше бічних. На заході Алевіз додає ще одне вузьке приміщення, яке відділено від собору капітальною стіною. У нижньому ярусі цього приміщення влаштована відкрита лоджія. З південної й північної її сторін розміщені кручені сходи, що ведуть у невеликі палати в другому ярусі (рис. 15).

Собор збудований з більшемірної цегли. Кладка стін хрестова, розчин вапняний, цоколь і декоративні деталі виконані з білого каменю. Храм перекритий циліндричними, а місцями хрестовими склепіннями. Особливу увагу Алевіз приділив зовнішній обробці собору, використавши при цьому багатство форм епохи італійського Відродження. На фасадах привертають увагу сильно виступаючі пілястри зі складними капітелями. Півкруги закомар прикрашені білокам'яними раковинами й завершені різьбленими пірамідками — акротеріями. Закомари відділені від стін собору потужним карнизом; із традиційної конструктивної форми вони перетворилися в цьому храмі в прикрасу.

Інтер'єр собору типовий для давньоруських храмів. Однак у ньому є особливість: стовпам, що поставлені на постаменти з карнизом, точно відповідають лопатки на стінах. Можливо, що в 1509 р. собор вже був розписаний. Фресковий розпис собору зображує різні події земного життя архангела Михайла. Архангел Михайло вважався помічником російських князів у ратній справі.

Своїм декором Архангельський собор дуже вплинув на розвиток форм російської архітектури XVI і XVII ст. У цей час особливо широко застосовувалися карниз, раковини закомар і ряд інших ордерних деталей, що вперше з'явилися саме в ньому. Архангельський собор — це літопис російської історії. Протягом 300 років він служив усипальницею московських князів і царів.

У центрі Кремля на Соборній площі знаходиться одна із найкращих споруд XVI ст. — дзвіниця Івана Великого (рис. 16). Вона поєднує у величний архітектурний ансамбль усі древні храми Московського Кремля. В 1329 році приблизно на місці існуючої дзвіниці була побудована невелика кам'яна церква на честь Іоанна Ліствичника. В 1505 році цю церкву розібрали й в 1508 році заклали нову, будівельником якої був архітектор Бон Фрязін. В 1532–1543 роках зодчий Петро Малий з північної сторони дзвіниці прибудував прямокутну дзвіницю новгородсько-псковського типу із храмом “Вознесіння”. У дзвіниці містився тисячопудовий дзвін за назвою “Благовісник”. Для входу в храм, що перебував на третьому ярусі дзвіниці, московські майстри побудували в 1552 році високі кам'яні сходи. Дзвіниця Івана Великого являє собою триярусний стовп з восьмигранників, що поставлені один на іншій. Кожний з восьмигранників має терасу й відкриту галерею, в аркових прольотах якої містяться дзвони. У галереях ярусів містяться дзвони, що представляють собою чудові пам'ятки російського ливарного мистецтва XVI–XIX століть. Усього їх — 21. Всі дзвони прикрашені орнаментами, барельєфами й написами, у яких говориться про історію дзвона, дату виливки, вагу, майстра. Висота дзвіниці — 81 метр. Вона була головною дозорною вежею Кремля, з висоти якої добре було видно Москву і її околиці в радіусі до 30 кілометрів.

Архітектура Московського Кремля уособлює собою об'єднання зусиль майстрів різних архітектурних шкіл слов'янських земель та початок співпраці з іноземними майстрами, які використовували європейський досвід для створення суто руських за образом споруд.

[1, 3, 5, 6, 13, 17, 18, 19, 20]

## Лекція № 9. Кам'яне культове будівництво XVI ст. й новий тип шатрового храму.

Утворення централізованої держави й підйом національної самосвідомості народу після остаточного звільнення від татарської залежності стали необхідними передумовами для подальшого розвитку російської культури й розгортання великого державного будівництва. У цих умовах виникає новий тип архітектурного спорудження, храму-пам'ятника, що є найбільш яскравим вираженням нового етапу в розвитку Російської держави.

Церква Вознесіння в Коломенському, побудована в підмосковній царській садибі на березі р. Москви, була одним з перших споруджень такого роду. По своїй висоті (близько 62 м із хрестом) церква в Коломенському перевершувала всі попередні висотні спорудження в російській архітектурі. Висотна архітектурна композиція коломенської церкви у своїй основі пов'язана з народними традиціями дерев'яного зодчества.

Церква Вознесіння в Коломенському була побудована в 1532 р., на честь народження довгоочікуваного спадкоємця Василя III — майбутнього царя Івана Грозного. Хрестоподібний план церкви має прямокутні виступи з усіх боків, по ширині рівні половині сторони основного квадрату. Особливістю плану є центричність і відсутність у ньому істотної ознаки культової будівлі — апсид.

Будівля вибудувана із цегли. Майже всі архітектурні деталі виконані з білого каменю. По вертикалі об'єм розчленовано на три частини: четверик на підкліті, над ним восьмерик і, нарешті, шатро із плоскою главкою на невеликому барабані. Шатро вибудувано з цегли, з незначним відступом кожного наступного ряду стосовно попереднього. Пристрій світлового восьмерика й подвійних кутових віконних прорізів обумовлює рівномірну освітленість внутрішнього простору церкви. Внутрішнє приміщення храму, внаслідок великої товщини стін, що займають близько 2/3 площі споруди, є невеликим. Масивні стіни будівлі дали можливість улаштувати в їхній товщі добре освітлені сходи. Відсутність розписів підкреслює архітектурну простоту й скромність обробки інтер'єра. Потік світла, що падає зверху, створює враження надзвичайної легкості невеликого внутрішнього приміщення храму-пам'ятника.

Скульптурність і динамічність архітектурного образу споруди досягнуті завдяки плавним переходам між рівнями, що здійснені за допомогою за комар

і кокошників. Церква Вознесіння розташована на крутому березі Москви-Ріки і панує над навколишньою природою; вона немов виростає з високого пагорба над рікою, з яким зв'язана терасою й відкритими сходами. Широка зовнішня тераса-гульбище, якою оточена церква, була в XVI ст. відкритою: верхня площадка її була оточена тільки парапетом. З гульбища, на якому влаштоване “царське місце” у вигляді білокамінного трону, відкривається винятковий по мальовничості вид на Москву-Ріку, далекі ліси, поля й луку її протилежного, низького, берега.

В архітектурі церкви Вознесіння можна спостерігати, як давньоруські майстри творчо переробляли класичні архітектурні форми, що вперше з'явилися на Русі в архітектурному оздобленні кремлівського Архангельського собору. Кути будівлі оброблені пілястрами різної ширини, що віддалено нагадують класичний ордер з антаблементом, капітелями й базами.

Подальший розвиток типу шатрового храму можна спостерігати в іншій споруді того часу — храмі Іоанна Предтечі в селі Д'яково. Основний елемент архітектурної композиції церкви становить восьмигранна вежа в центрі, увінчана пласким куполом на високому, оточеному кокошниками барабані. Угруповання з п'яти окремих веж по діагоналях плану становить істотне композиційне нововведення. Завдяки контрастному зіставленню головної й чотирьох малих веж досягнуте враження великої монументальності. Перевага середньої вежі підкреслена й тим, що її широкий і масивний барабан оточений вісьмома потужними напівциліндрами.

У середині будівлі система переходу від верхніх барабанів до стіни являє собою відтворення навісних бійниць-машикулів. Форми фортечного зодчества знайшли своє відбиття й у зовнішній архітектурі будівлі, де ті ж декоративні машикулі обрамляють центральну главу й напівкруглі контрфорси барабану. Крім елементів фортечного зодчества, тут можна бачити також переробку в камені деяких форм дерев'яної архітектури: прямі гострі фронтони замість звичайних кокошників, восьмигранна форма веж, оброблених зовні прямокутними западаннями, що нагадують дерев'яні фільонки.

Спочатку д'яківська церква мала трохи інший вигляд, тому що були відсутні закриті зовнішні галереї, дзвіниця й центральна апсида; всі ці частини були додані трохи пізніше. До цього композиція спорудження вирізнялася ще більшою оригінальністю.

Як і в храмі Вознесіння в Коломенському, в архітектурному образі дяковської церкви ми бачимо сміливе порушення древніх традицій культового зодчества, створення нової архітектурної композиції, що різко відрізняється

від композиції кубічних одноглавих і п'ятиглавих храмів, викликане прагненням сильніше підкреслити меморіальний, тобто по суті світський, характер спорудження. Хоча точна дата будівлі церкви невідома, є підстави вважати, що храм Іоанна Предтечі в Д'якові побудовано на відзначення прийняття в 1547 р. Іваном Грозним царського титулу. Пишний і врочистий архітектурний образ храму-пам'ятника цілком відповідає величі історичної події в житті Російської держави.

Торжество російського народу, що зміг самостійно, без сторонньої допомоги, звільнитися від іноземного ярма й підкорити собі Казанське й Астраханське ханства, одержало художнє вираження в повному святковій радості архітектурному образі Покровського собору (Василя Блаженного) на Червоній площі в Москві (рис. 14).

Нове меморіальне спорудження, що було зведено поруч із Кремлем, на території Великого посаду, повинне було ознаменувати виняткову по важливості подію, що не мала аналогій в історії древньої Русі. У надзвичайно мальовничій і динамічній композиції споруди, у барвистому багатстві й розмаїтті його декоративного оздоблення з особою силою позначилися народні риси архітектури XVI ст.

Покровський собор, що на Рові був побудований зодчими Бармой і Посником в 1555–1560 р. Первісна будівля не мала яскравого зовнішнього фарбування, і її симетрична композиція не порушувалася прибудованими наприкінці XVI ст. боковим вівтарем Василя Блаженного і шатровою дзвіницею з південно-сходу, що замінила стару дзвіницю. Галерея, що обходить навколо будівлі, була відкритою. Без прибудов і мальовничого фарбування, зробленого пізніше, собор виглядав простіше й суворіше.

Складна композиція Покровського собору, що складалася з дев'яти веж, виникла не випадково. Завдання, що отримали архітектори, було наступним: побудувати пам'ятник з восьми церков, присвячених тим святим, дні шанування яких збігалися із днями запеклих боїв за Казань. Назва собору Покровським пояснюється тим, що вирішальний штурм Казані було переможно завершено в день свята Покрову Богородиці, якому й була присвячена центральна церква групи.

Однак Барма й Посник внесли істотні зміни в отримане завдання, додавши дев'яту церкву-вежу. Цю зміну можна пояснити прагненням зодчих створити симетричну архітектурну композицію. Міркування культового характеру тут не грали істотної ролі: додана до групи дев'ята церква якийсь час у продовж будівництва будівлі залишалася взагалі без присвяти.

Будівля вибудована із цегли, фундаменти, цоколь і деякі архітектурні деталі виконані з білого каменю. У побудові плану й пірамідальної композиції окремих веж навколо центральної, у конструкції переходу від стін до шатра світлової глави центральної вежі, у машикулях, застосованих для зовнішньої декорації, у системі кокошників і восьмигранній формі веж-“стовпів”, у пристрої відкритої галереї, що поєднує окремі вежі, — у всьому цьому є близька подібність із архітектурою церкви у Дьякові; разом з тим всі ці прийоми одержали в новому пам'ятнику подальше ускладнення й розвиток.

Аналізуючи архітектуру Покровського собору, можна чітко визначити основні джерела, що стали прообразами окремих частин цієї складної по композиції будівлі. Безсумнівним є глибокий внутрішній зв'язок його архітектури з дерев'яним зодчеством; про що свідчать план і багато деталей будівлі, наприклад, тригранна форма апсид центральної вежі, восьмигранна форма веж, типова для дерев'яних церков, або характерна прикраса рельєфними колами кутів чотирьох більших веж, зроблена явно в наслідування дерев'яному зрубів.

Центральна вежа собору по своїй зовнішній композиції нагадує церкву в Коломенському: вона складається з майже квадратної в плані нижньої частини, що вище переходить у восьмигранник, увінчаний світловим наметом. До середнього шатрового храму примикають по діагоналі чотири також майже квадратні в плані безстовпні церкви, що увінчані кількома ярусами кокошників, розташованих у шаховому порядку. Разом із центральною вежею ці чотири церкви утворюють п'ятикупольну споруду, яка у плані нагадує д'яківський храм. Між чотирма кутовими церквами поставлені орієнтовані по сторонах світу чотири високі восьмигранні вежі. Узяті разом дев'ять церков-стовпів Покровського собору, з їх різноманітними по малюнку й формі главами, утворять складну й гармонічну по ритму групу.

Таким чином, в основі архітектурної композиції будівлі лежить проста і ясна схема плану: у центрі поміщена головна шатрова вежа, інші вісім стовпів розташовані по осях і діагоналям квадрата навколо її. Відкрита галерея обходила навколо всієї будівлі й з'єднувала окремі церкви між собою. Щоб будівля сильніше виділялася в ансамблі центра столиці, вона поставлена на підкліт, висота якого досягає 6,5 м. Слід зазначити дотепний композиційний прийом зодчих, що повернули спорудження до Кремля й Червоної площі не прямою стороною його плану, а кутом, що дає можливість бачити

максимальну кількість веж з Москви-Ріки, Червоної площі, із Кремля й Китай-Міста.

Найважливішу особливість архітектурного вигляду Покровського собору становить гармонічна єдність композиції будівлі. Велике розмаїття застосованих тут архітектурних форм не порушує єдності архітектурної композиції, що побудована на принципі строгої супідрядності другорядних елементів головному. Варто також підкреслити, що багатство й розмаїття декоративних форм не є тут результатом багатства й розмаїття застосованих матеріалів, вони є наслідком умілого використання різноманітних художніх можливостей тільки цегли й білого каменю. Основними елементами всіх архітектурних обломів будівлі є такі елементарні форми, як поличка, гусьок, викружка, четвертний вал і каблучок, які багаторазово повторюються в найрізноманітніших сполученнях.

Скромні по архітектурній обробці й тісні внутрішні приміщення Покровського собору, так само як і інших російських вежеподібних храмів-пам'ятників, не завжди відповідають величі їх монументального зовнішнього обліку. Центральна вежа Покровського собору має внутрішню площу 8×8 м і висоту 46 м. Внутрішнє приміщення храму не було розписано фресками й оброблено простими архітектурними деталями — профільованими тягами, пасками, ширінками. Невеликий внутрішній простір, скромна обробка інтер'єра, що різко контрастує з нарядністю зовнішньої архітектури будівлі, становлять характерну рису всіх трьох розглянутих вище храмів-пам'ятників (церква Вознесіння в Коломенському, храм у Д'якові, Покровський собор). Ця особливість поряд з відсутністю ясно вираженого головного фасаду будівлі зближає їх зі скульптурними монументами, розрахованими на всебічний огляд зовні.

Не тільки в російській, але й у західноєвропейській архітектурі важко знайти іншу будівлю, у якої дивне розмаїття архітектурних деталей так органічно сполучалося б з неперевершеною гармонією цілого. У гармонічній супідрядності окремих частин будівлі, у підкресленій спрямованості всієї композиції до центру, відбивається ідея єднання, співзвучна пануючій ідеології міцніючої Російської держави. Покровський собор у Москві при всій унікальності його складної архітектурної композиції є в той же час і найбільш типовим пам'ятником російської архітектури XVI ст. В архітектурно-художньому образі цієї споруди з надзвичайною майстерністю й виразністю розкривається сутність соціально-політичного змісту епохи остаточного зміцнення могутньої, незалежної, об'єднаної Російської держави.



На початку XVI ст. процес об'єднання російських земель навколо Москви був, в основному, завершений. І хоча до цього часу російські народності ще не встигли зложитися в націю, у силу особливих історичних умов Російська держава в XV–XVI ст. вирішувала національно-об'єднавчі завдання грандіозного масштабу, обганяючи щодо цього економічно більш розвинені країни Західної Європи. Тому своєрідність російської культури цього часу одержала особливо яскраве відбиття в архітектурі, яка у кращих своїх здобутках виражає найбільш прогресивні ідеї й прагнення свого часу.

[1, 5, 6, 11, 14, 17, 19, 20]

### **Лекція № 10. Цивільне будівництво початку XVII ст.**

З утворенням централізованої держави, Росія починає брати активну участь у міжнародному житті. Одночасно з ростом і зміцненням державності збільшується політичне й культурне значення Москви. Вона стає новим центром загальноросійської культури, архітектура Москви другої половини XV — початку XVI ст. має велике значення в загальному процесі розвитку російського зодчества. Місцеві художні школи влилися в архітектуру Москви, майстри якої, творчо використовуючи цю найбагатшу спадщину, починають впливати на будівництво у всіх російських землях. На початку XVI ст. Москва не тільки стає кращим і красивішим російським містом, але й перетворюється на зразок, який наслідують у інших містах.

У нових історичних обставинах будівництво монументальних кам'яних споруд набуло особливо важливого значення, тому що архітектурний вигляд Москви повинен був відображати силу, міць і видатне міжнародне значення Російської держави.

Часті й спустошливі пожежі сприяли розвитку вогнестійкого будівництва серед багатих верств населення. До середини XV ст. відносяться найбільш ранні літописні відомості про будівництво в Москві перших кам'яних житлових будинків: в 1450 р. зводить кам'яні палати московський митрополит, а в 1471 р. з'являються перші кам'яні будинки купців.

Архітектура кам'яних палат, що входили в комплекс нового кремлівського палацу, була тісно пов'язана зі старожитньою традицією давньоруського житла. Це позначилося в асиметричному плані палацу, а також у тім, що його комплекс складався з окремих частин, як би дерев'яних клітей,

приставлених друг до друга й з'єднаних переходами-терасами на арках. Житлова частина кремлівського палацу залишалася дерев'яною аж до XVII ст.

Але, щоб мати більше повну картину розвитку російського цивільного будівництва, не слід забувати, що як у самій Москві, так і особливо далеко за її межами найпоширенішим будівельним матеріалом у цей час було дерево, про споруди з якого, внаслідок його порівняльної недовговічності, ми знаємо далеко не досить. Дерево, що здавна було в слов'янських народів найпоширенішим будівельним матеріалом, широко застосовувалося в російській архітектурі. Основним композиційним засобом було ускладнення об'єму й силуету будинків, що надавало їм своєрідну мальовничість. У збагаченні детальної обробки фасадів палаців і хором з їхніми різьбленими лиштвами й причелинами можна бачити вплив кам'яної архітектури XVII ст. на дерев'яну. Зв'язок з народним життям і відбиття у художньому образі будівель народної культури були притаманні дерев'яним спорудам, а з часу спорудження кремлівських теремів у російській архітектурі пишно розвивається архітектурна декорація, що здобуває велике значення як у цивільних, так і в церковних будівлях.

Теремний палац у Кремлі було збудовано зодчими Огурцовим. Шарутіним, Ушаковим (1635–1636 рр.). Розташований на високому кремлівському пагорбі, п'ятиповерховий Теремний палац був звернений головним фасадом на південь, до Москви-Ріки. Увінчане золоченою покрівлею «горище», оточений високим відкритим гульбищем і шатровими ганками будинок Теремного палацу панував над кремлівськими палатними і хоромними будовами й становив невід'ємну частину всього кремлівського палацового ансамблю.

Будинки багатих городян XVII ст., які збереглися до наших часів у Москві, Пскові, Ярославлі, Горохові й інших містах чітко показують тісний зв'язок кам'яного житлового будівництва з дерев'яним. Кам'яні житлові будинки мають планування, типове для дерев'яних хором, побудованих в «два зв'язки» — дві кліті, розділені сіньми. Так само, як північні селянські хати, вони мають підкліт і ганок зі сходами на другий поверх, розташовані, звичайно, знадвору. Будинок Лапіна у Пскові та будинок Серіна у Гороховці відносяться до цього типу.

Найбільш видатна зі збережених пам'яток житлової архітектури цього часу — палати Поганкіних у Пскові. Точна дата зведення цього будинку невідома, але в історичних документах він вперше згадується в середині XVII ст. Архітектурний комплекс палат, що складається із трьох розташованих

«покоєм» корпусів в один, два й три поверхи, замикався з північно-східної сторони високою кам'яною огорожею й займав, вірогідно, цілий квартал древнього міста. Будинок у плані складається з ряду як би приставлених друг до друга приміщень — прийом, характерний для дерев'яної архітектури. Товщина масивних стін із псковського плитняку, що перевищує в нижній частині 2 м, дозволила влаштувати в їхній товщі міжповерхові сходи, переходи й схованки. Верхній поверх будинку має менш товсту стіну. Нижня частина палат являє собою склади для товарів і перекрита циліндричними й зімкнутими склепіннями без розпалубок.

Зовнішні фасади будинку не мають входів. Головний вхід, улаштований з надвору, веде у великі сіні другого поверху. По обох сторонах від сіней розташований ряд прохідних, різних по площі кімнат. Ці кімнати, що слугували торговельними приміщеннями, сполучалися з нижніми складськими приміщеннями за допомогою сходів, улаштованих усередині стін. У товщі стін розташовані також і вбиральні, обладнані спеціальними гончарними трубами. Древня підлога була настелена з дубових дерев'яних шашок у формі квадратів і ромбів, покладених по піщаному настилу над склепіннями нижнього поверху. Третій поверх був відведений під житлові приміщення. Він краще освітлений і не має склепінного перекриття. Палати в стародавності мали тесову покрівлю, влаштовану по кроквах.

Стіни будинку позбавлені типових для московської архітектури лопаток, карнизів і лиштв. Глибокі віконні прорізи розташовані по фасаду, без якої-небудь системи, і обрамлені простим уступом, що створює гру світла й тіні на гладкій площині стіни. Відсутність входів і розташування невеликих віконних прорізів головним чином у верхніх поверхах надають будинку кріпосний характер. Міцність, сувора простота й відгородженість від зовнішнього миру — риси, характерні для архітектурного образу Поганкіних палат, так само як і для інших житлових будинків Пскова, у яких непомітні ще московські художні впливи.

Московська цивільна архітектура середини XVII ст. збереглася гірше, ніж провінційна. Садиба думного дяка Оверкія Кирилова розташовувалася на березі Москви-Ріки, поблизу від Кремля — адміністративного центра, з яким був тісно пов'язаний за своїм службовим становищем власник садиби. Система натурального господарства, що панувала в той час, обумовила своєрідні архітектурно-планувальні особливості багатой міської садиби. Оточений високою дерев'яною огорожею, великий простір ділянки, у центрі якого розташовувалися хорони власника, поєднував усі необхідні будівлі,

характерні для замкнутого кріпосного господарства: людські, куховарні, господарські двори, сараї, комори й льохи, сади й городи, будинкову церкву й житлові приміщення.

Архітектурний комплекс палат Оверкія Кирилова складався поступово, шляхом нових прибудов до основного будинку, який було зведено у 1657 р. Ці прибудови визначалися побутовими потребами власників садиби і у кінцевому результаті поступово створювали мальовничий ансамбль цілого. Внутрішні приміщення палат перекриті зімкнутими склепіннями, з гарними розпалубками над дверними й віконними прорізами стін. Зовні цегельний будинок має ошатне декоративне оздоблення, у якому застосовані кольорові кахлі й різьблений білий камінь. Подібною є і декоративна обробка церкви, що розташована поблизу хором. Церква й хороми з'єднувалися кам'яними переходами на стовпах і становили єдиний архітектурний ансамбль.

Розвиток цивільного будівництва у першій половині XVII ст. був продовжений у другій його половині і відзначений удосконаленням вже знайомих схем та появою нових типів будівель.

[1, 3, 5, 6, 9, 19]

### **Лекція № 11. Регіональні особливості культового зодчества (пер. пол. XVII ст.)**

Для архітектури XVII ст. характерним є процес подальшого проникнення світських тенденцій у храмову архітектуру. Починається відхід від строгих церковних канонів. Строгість, простота усе більше поступаються місцем зовнішній нарядності, мальовничості, що відповідає смакам нових замовників — купців, посадського населення.

У першій половині XVII ст. у культовому зодчестві продовжують розвиватися традиції шатрової архітектури. Але й тут усе помітніше виявляється прагнення до зовнішньої нарядності, декоративності. Переходи від нижньої частини до шатрових завершень стали ускладнюватися. Релігійна ідея відступала на задній план в архітектурному вирішенні дерев'яних та кам'яних храмових будівель, поступаючись місцем живій грі форм і об'ємів, декоративним прикрасам. Не аскетичну ідею, а мирську життєрадісність виражали мальовничі й ошатні храми XVII ст.

Основним типом храму цього часу стає безстовпний храм з кокошниками, в якому тектонічний взаємозв'язок поміж об'ємно-просторовою композицією та декором все більше порушується, архітектурне членування фасадів не співпадає з внутрішньою конструктивною побудовою споруди.

Яскравим прикладом такої архітектури є церква Трійці у Никитниках у Москві (1628–1653 рр.). Вона була зведена коштом купців Никитникових і мала велике підцерків'я, в якому містилися торговельні склади (рис. 20). До композиції була включена дзвіниця, яка посилювала враження її святковості та ошатності. Споруда оздоблена рослинними орнаментом з фігурами птахів, що притаманні володимиро-суздальській архітектурній школі (рис. 22). Ці мотиви присутні також на залізних полосах, що скріплюють полотна церковних врат. Церква нагадує житлові хорони своєю асиметричністю, життєрадісністю художнього вигляду. Вона була прикрашена іконами й фресками, виконаними видатним російським живописцем того часу С.Ф. Ушаковим. Загалом у архітектурному рішенні та декорі храму поєднано релігійну символіку та казковість язичеської міфології.

Видатним пам'ятником шатрового зодчества в храмовому будівництві стала церква Різдва Пресвятої Богородиці в Путінках у Москві, зведена в 1649–1652 рр. Церква багато прикрашена кам'яними візерунками й увінчана п'ятьма різновисокими шатровими завершеннями. Окремі деталі церкви повторюють мотиви храму Василя Блаженного.

XVII ст. — це час розквіту архітектурної школи Ярославля. У середині сторіччя купцями Скрипіними було побудовано церкву Іллі Пророка (1647–1650 рр.), незвична композиція якої до сих пір є окрасою Ярославля. Церква розташована на перетині двох вулиць, що зумовило кутову постанову дзвіниці, яка стала просторовим орієнтиром. Майстри використали схему собору з двома опорними стовпами та стіною, на місці вівтарної перегороди. З північного, західного та південного боків церква оточена галереєю з приділами. Храм має п'ятиглаве завершення, оточений папертю-галереєю, із заходу до нього примикає шатровий боковий вівтар. Червона цегла контрастує з білою стіною, яка, у свою чергу, була прикрашена зеленими, синіми й жовтими кахлями (рис. 24).

Особливості ярославської архітектурної школи — поєднання архаїчних прийомів з сучасним декором, регулярної структури — з живописним силуетом — виявилися в архітектурі культового комплексу в слободі Корівники. До комплексу входять два храми та дзвіниця, які розташовані на березі річки Волга. Посередині між храмами встановлена брама

з невеликою ярусною верхівкою. Кубічний масив храму Іоанна Златоуста (1649–1654 рр.) охоплено галереєю. Двоскатні покрівлі крилець підкреслюють пірамідальний силует церкви, яка має п'ять купольних завершень. Вікно головної апсиди має велике (5×8 м) керамічне обрамлення. Декор фасадів — цегляні архітектурні деталі на білій поверхні стін. Володимирський храм (1669 р.) є подібним до храму Іоанна Златоуста, але трохи меншим. Він не має крилець, тому композиція його більш статична. Дзвіниця має висоту 38 м та шатрове завершення.

В 1671–1687 рр. парафіянами була побудована грандіозна церква Іоанна Предтечі в Толчковій слободі. Багаті городяни-замовники хотіли, щоб їхній храм був краще кам'яних будівель у Ярославлі. Зодчому, що виконував замовлення, удалося поєднати врочисту монументальність із декоративною багатобарвністю. Композиційною особливістю цієї споруди є розташування 15-ти луковичних завершень зі східного фасаду храму. Поруч із церквою була споруджена багатоярусна дзвіниця. Церква в Толчкові є зразком посадської архітектурної культури другої половини XVII ст.

Специфічними є і ярославські розписи. В них монументальний стиль релігійного стінопису поступається світському світогляду. Біблійні теми виглядають як повчальні притчі, котрі часто супроводжуються написами.

В середині XVII ст. Шатрові храми втрачають своє меморіальне значення. Шатрові завершення використовуються заради створення живописного силуету та стають декоративними. Але церква все одне намагається протистояти процесу проникнення народних традицій у культову архітектуру. Патріарх Никон в 1650-х рр. заборонив зводити шатрові покриття, висунувши як зразок традиційне п'ятиглав'я. Він спробував використати мистецтво для ствердження могутності Церкви в суспільстві. В архітектурі вводяться “храмоданні грамоти”, згідно яких повинно було вестися культове будівництво.

По велінню Никона будуються три монастирі: Іверсько-Валдайський (1652–1658 рр.), Хресний на Кій-Острові (1650–1660 рр.) та Новоіерусалимський (1656–1685 рр.), а також здійснюється перебудова Патріарших палат у Московському Кремлі.

Комплекс Воскресенського Новоіерусалимського монастиря, заміської резиденції патріарха, був побудований під Москвою на р. Істра архітекторами А. Мокеєвим і Я. Бухвостовим. Монастир розташований у мальовничій місцевості на високому пагорбі, що із трьох сторін обгинає ріка Істра. За задумом Никона, у будівлях храму повинні були повторитися головні християнські святині. Воскресенський собор будувався за зразком

Ієрусалимського храму “над труною Господнею”, були використані його креслення й модель, які привезли зі Святої Землі особливі послі.

Повторюючи план, топографію й розміри храму в Єрусалимі, будівельники Воскресенського собору звели пам’ятник глибоко національний. Багатоглав’я, ярусність, небачений багатобарвний кахельний декор дозволили створити величне й монументальне спорудження. Кахельні орнаменти прикрашали портали входів, лиштви, пояси-карнизи й інші деталі храму.

План собору повторює основні риси Ієрусалимського храму. Його довжина становить більше 100 м. Він містить печерну церкву, ротонду, дзвіницю. Не менш вражаючим було внутрішнє оздоблення храму Воскресіння. Але, на відміну від свого прототипу, він не мав сурових та аскетичних рис у своєму обліку. Портики собору, стовпи і, навіть, іконостас було оплетено рослинним орнаментом з квітами із кахлю. Імовірно, що гігантське шатро (23 м в діаметрі) було вкрито поливною кольоровою черепицею.

[1, 5, 6, 9, 14, 19]

## **Лекція № 12. Стилiстичнi особливостi храмової архiтектури XVII ст.**

Після возз’єднання України з Росією (1654 р.) починається інтенсивне розширення культурних зв’язків Росії із Західною Європою. Там у цей час панував стиль бароко з його пишністю та драматизмом. Родичі Петра I по матері Нарішкіні будували розкішні будинки, стиль яких увійшов у російське мистецтво як “нарішкінське бароко”. Характерними рисами його стали чіткість, симетричність, підкреслена спрямованість угору, багатоярусність. Процеси утворення нового стилю найбільше активно розгорнулися в Москві й у всій зоні її культурного впливу. Декоративність, звільнена від стримуючих оков, які несла в собі традиція XVI сторіччя, у московській архітектурі вичерпала себе, зберігшись у провінційних варіантах, що хронологічно відставали. Але процеси формування світського світогляду розвивалися й заглиблювалися. Їх відбивали зміни, що затвердилися у всій художній культурі, і не могли оминати архітектуру. У її межах почалися пошуки нових засобів, що дозволили б об’єднати, дисциплінувати форму — пошуки стилю.

Московська архітектура кінця XVII — поч. XVIII ст. була, безумовно, явищем насамперед російським. У ній ще зберігалось багато чого від середньовічної традиції, але усе більш упевнено затверджувалося нове. У цьому новому можна виділити два шари: те, що характерно тільки для періоду, що наступив, і те, що одержало подальший розвиток. У другому шарі, де вже закладена програма зрілого російського бароко середини XVIII ст., очевидні аналогії із західноєвропейськими пост ренесансними стилями — маньєризмом і бароко. Мистецтво і архітектура цього періоду сповнені протиріч, що відбивають кінець давньоруської культури і зору російського класицизму.

Однією з перших пам'яток цього періоду став храм Миколи Великий Хрест у Москві (1680–1688 рр.). Симетричний та витягнутий у гору об'єм було поставлено на підкліт. Традиційна схема чотиристовпного храму з галереєю була “одягнена” в ордерне вбрання. Фасади храму було розчленовано на чотири яруси, які зменшувалися до гори. Абриси закомар, які вже не мали конструктивного змісту, були заповнені крупними морськими раковинами, як у Архангельському соборі, але в декоруванні вікон було використано традиційні для руської архітектури рослинні мотиви.

У Сольвичегодсьці будується собор Введенського монастиря (1689–1693 рр.). Замовником цієї споруди був багатий промисловець Строганов. Тип безстовпного храму було реалізовано в грандіозній композиції заввишки 40 м. Кубічний об'єм храму завершує двоярусну галерею. Центричність композиції підкреслено п'ятиглав'ям та симетрією плану з одним розташованим по центру ганком.

Принцип ордерного членіння використано на фасадах цього собору у поєднанні з рослинними узорами, білокамяна різьба накладена на кольорову площину стіни, яка покрита розписом.

При будівництві собору було вирішено складну задачу улаштування п'яти світових глав над безстовпним храмом, площа якого була майже 200 м<sup>2</sup>. Вони були “прорізані” в товщі зімкнутого склепіння. Тонкі розпалубки та залізні з'язки утримували конструкцію від руйнування.

Наприкінці XVII ст. з'являється новий тип храму — “під дзвін”, який став логічним продовженням розвитку ярусних композицій попереднього періоду. Самою видатною пам'яткою цього стилю стала церква Покрова у Філях, побудована в 1690–1693 р. братом цариці Л.К. Нарішкіним. Храм немов виростає із землі. Відкриті галереї, мальовничі сходи, гладкі стіни із червоної цегли в поєднанні з білокам'яними лиштвами, тонкі колонки, ажурні хрести — легкі, повітряні, казкові (рис. 19).



Основою баштоподібного об'єму споруди є куб, до якого з чотирьох сторін примкнуті полукружжя більш низьких притворів та апсиди. На кубі знаходиться восьмерик, який перекрито восьмилотковим зімкнутим склепінням. На ньому розташовано ярус дзвону, який увінчано главою на восьмигранному барабані. Чотири менші глави завершують напівкруглі об'єми. Загальне враження доповнює галерея-гульбище з трьома ганками — на півночі, заході та півдні. В опорядженні храму поєднані риси західноєвропейських ордерних композицій, українського бароко та народних традицій дерев'яної архітектури.

Церква Трійці у Троїце-Ликово була побудована у 1690–1696 рр., вірогідно, кріпосним архітектором Яковом Бухвостовим. Він вніс зміни у композицію баштоподібних храмів. Церква стоїть на невисокому гульбищі. Її простір розвинуто у напрямі схід-захід. Трапезна за об'ємом дорівнює апсиді, головний простір у плані побудовано на квадраті. Основна конструкція — стіна, ордер використано як елемент декору. Як загальна композиція храму, так і внутрішній простір, мають тричасну структуру. Храм має три завершення, бокові глави — глухі. Висота головного простору дорівнює 20 м. Гарно освітлений, він мав святковий, урочистий вигляд. Це враження підсилювалося багатством золоченого різьблення на тлі червоного тону стіни.

Ярусні баштоподібні храми не завжди завершувалися дзвіницею. Серед таких особливе місце займає церква Знамення у Дубровицях. До четверика основного об'єму примикають однакові апсиди трипелюсткової форми. Низькому гульбищу надано складну, багатолопасну форму. Композиція з криволінійних поверхонь наближає цей храм до зразків західноєвропейського бароко (рис. 23). Можливо, автором цього витвору архітектури є І.П. Зарудний — видатний український митець тих часів.

Особливістю плану цього храму є його однакова, центральносиметрична структура без виділення східного напрямку. Декорувannya цієї будівлі є також незвичним: автором застосовано круглу скульптуру та тричетвертні рельєфи в інтер'єрі, що було притаманне західноєвропейській архітектурі. Однак, пристрась до використання всіляких прикрас, ярусна структура храму говорять про збереження в його обліку національних традицій.

Ще одна цікава споруда кінця XVII ст. — Успенський собор в Рязані. Його автором є Яків Бухвостов, але тут він втілює зовсім інші ідеї, ніж в церкві Трійці в Троїце-Ликово. Це монументальний, величний храм, який має традиційне п'ятиглаве завершення. Він стоїть на гульбищі, на яке ведуть розташовані з західного боку парадні сходи. Фасади мають звичне, тричасне

членування, яке співпадає з розташуванням внутрішніх стовпів собору. Вони мають круглу форму та зведені на однаковій відстані один від одного, як і стовпи Успенського собору Московського Кремля. Витончений декор є контрастним до загального монументального вигляду храму. Собор не дійшов до нас в первісному стані — втрачені різні парапети, які завершували стіни собору.

Блискучим прикладом майстерності архітекторів кінця XVII ст. є дзвіниця Новодівочого монастиря у Москві. Стрункий, багатоярусний стовп монастирської дзвіниці являє собою чергування глухих та відкритих ярусів. Її висота — 72 м. Завдяки своїй виразній композиції вона домінує у просторі і об'єднує усі будівлі монастиря в єдине ціле. Ця споруда відбиває досягнення у розвитку вертикальних композицій, які мали, як правило, ярусну структуру. Архітектура дзвіниць та церков “під колоколи” успадкувала традиції давньоруської культової архітектури, де композиція і конструкція були поєднані в ціле завдяки матеріалу — дереву.

[1, 3, 5, 6, 17, 19]

### **Лекція № 13. Цивільне будівництво другої половини XVII ст.**

Економічно зміцнілі представники церковної, земельної й грошової аристократії розгорнули в другій і третій чвертях XVII ст. сторіччя велике будівництво у своїх міських і вотчинних садибах. Кам'яне будівництво цього періоду, як церковне, так і цивільне, відрізнялося більшою розмаїтістю архітектурних форм і типів, винятковою нарядністю архітектурного оздоблення, барвистістю й мальовничістю композицій.

У плануванні кам'яних житлових будинків спостерігався тісний зв'язок із прийомами, характерними для дерев'яного зодчества. Як і в дерев'яній архітектурі, житлові кімнати ставилися, звичайно, на підкліт, у якому розміщувалися комори й інші господарські приміщення. Наявність підклітів викликала необхідність пристрою зовнішніх сходів із критими ганками, архітектурні форми яких були близькі до їх дерев'яних прототипів.

Для житлових будинків цього часу (крім Пскова, де більш міцно зберігаються місцеві художньо-стилістичні особливості) характерне членування зовнішніх стін лопатками по вертикалі й міжповерхові тяги по горизонталі. Розміщення лопаток по фасаду підпорядковувалося певному правилу: лопатки

завжди робили на кутах будинків і в місцях примикання внутрішніх стін до зовнішніх — пережиток конструктивного прийому в дерев'яних стінах рубаних «в обло». Надалі лопатки стали замінятися приставними напівколонками на стінах і потрійним пучком напівколонок на кутах. Подібний прийом підкреслення зовнішніх кутів будинку широко застосовувався також і в церковному зодчестві.

Із середини XVII ст. в архітектурі фасадів житлових будинків все більшу роль почали грати вигадливі й ошатні лиштви вікон житлового поверху при більш скромних прорізах і обрамленні вікон підкліту. У той же час угруповання вікон на фасаді повністю залежало від найбільш зручного розташування їх усередині будинку. Таким чином, фасад житлового будинку, звичайно, досить точно відбивав внутрішній розклад приміщень. Давньоруські майстри приділяли велику увагу зручному розташуванню окремих приміщень й не прагнули змінювати його заради симетрії фасаду будинку.

Посилення торговельних і культурних зв'язків із Заходом відбилося в архітектурі панівних класів у вигляді підвищеного інтересу до «фряжського», або західноєвропейського мистецтва. Його елементи, у поєднанні з традиційними слов'янськими, можна спостерігати на прикладі палат Романових та Голіциних у Москві.

Подальший розвиток цей архітектурний напрям отримав у Лефортовському палаці “кам'яних справ майстра” Дмитра Аксамитова (1697–1699 рр.). Палац було розташовано на березі р. Яузи. Його було зведено на підкліті, окремі “хоромини” були пов'язані між собою сіньми. Кожна хоромина завершувалася своєю покрівлею, на горища вели сходи, розташовані в товщі стіни.

Але план палацу вирізняється новими рисами. Він має прямокутний абрис, симетричну побудову, його розміри мають математичну закономірність. Палац має двоє однакових симетрично розташованих сходів прийом незвичний для давньоруських палат. Великий обідній зал площею 330 м<sup>2</sup> став функціональним та композиційним центром всієї споруди.

Елементи світського художнього світогляду можна спостерігати і в монастирських будівлях. Трапезна Трійце-Сергієвого монастиря (1685–1692 рр.) є характерним прикладом цього явища. Внутрішній простір палати розвинуто вздовж однієї осі, приміщення утворюють анфіладу. Трапезна зведена на підкліті, має гульбище, на яке ведуть парадні сходи. Особливо вражає декоративне оздоблення цієї будівлі: коринфські колони увиті

виноградними лозами, різьблені портали, що завершуються декоративними раковинами. Розмаїття архітектурних форм доповнювалось яскравим розписом стін — “в шахмат”, кахлями, тонким візерунком різьблених колонок. В інтер’єрі головною окрасою є розпис склепіння Трапезної палати. Безліч предметів ритуального призначення прикрашають приміщення та додають йому вигляду зали палацу.

Наприкінці XVII ст. з’являються зовсім нові типи споруд, до яких належить Сухарева башта у Москві (рис. 21). Палати, над якими вона була зведена, входили до системі оборонних укріплень, які на цей час вже втратили своє фортифікаційне значення. У 1695 р. під наглядом архітектора Чоглокова палати були надбудовані і перетворені в цивільний заклад. Восьмигранна башта була увінчана шатром, на ній було розміщено годинник та державний герб. Пізніше в будівлі було розташовано Школу математичних та навігаційних наук, у верхньому ярусі башти знаходилась перша у Росії астрономічна обсерваторія. В ній працював Яків Брюс, який був радником Петра I.

Архітектура Сухаревської башти зберегла багато рис давньоруського зодчества. Палати було зведено на підкліті, їх оточувало гульбище, на яке вели відкриті парадні сходи. Планувальне рішення палат відповідало традиційній схемі, в якій приміщення поєднувалися в ціле за допомогою сіней. Динамічна композиція з характерною ярусною побудовою підкреслювалась ярусною побудовою споруди, використанням білокам’яних колонок з коринфськими капітелями та чіткими лініями оригінальних антаблементів.

Будівля Земського приказу у Москві була зведена в останні роки XVII ст. Головний вхід було увінчано баштоподібною композицією. Ордер стає основою композиційної побудови споруди. Давньоруські візерунки поєднуються з деталями західноєвропейської архітектури. Мальовничість форм та силуету межує з принципами регулярності.

[1, 5, 6, 19]

#### **Лекція № 14. Мистецтво другої половини XV–XVII ст.**

Мистецтво другої половини XV–XVII ст. продовжує свій розвиток в межах традиційних іконопису та фрескового живопису. Видатним майстром, творчість якого розвивалася в епоху формування централізованої Російської держави і була органічно пов’язана з підйомом російської національної

культури, був Діонісій. Він передбачив розвиток світської складової в мистецтві XVI століття, вводючи риси конкретності в зображення дії, поз, одягу і т. д. Витончений впевнений малюнок, легкий прозорий колорит, гнучкі витягнуті пропорції фігур і врівноважена гармонійна композиція — все це надає творам Діонісія неповторної чарівності, спокійної величності та ліризму.

Місце та рік народження Діонісія невідомі. Мабуть, він народився близько 1440 р., незабаром після смерті А. Рубльова, і був учнем одного з найближчих послідовників великого майстра. У 1481 р. Діонісій разом з іншими живописцями отримує замовлення на виконання ікон новозбудованого Успенського собору Московського Кремля. З великої кількості виконаних Діонісієм і його помічниками ікон збереглися три: “Апокаліпсис” і зображення московських митрополитів Петра і Олексія, які однакові за розміром і дуже схожі один на одного. В центрі ікони — урочисте фронтальне зображення митрополита з молитовно піднятими руками. В одязі переважають холодні, світлі, переважно білі тони. Поряд з офіційним трактуванням центрального образу, художник в клеймах дає ряд цікавих сцен, що зображають різні історичні події, в яких брали участь Петро і Олексій. Ці сцени виконані в іншій, більш складній і життєрадісно барвистій гамі.

Твори Діонісія легкі і радісні, вони ніби розраховані на те, щоб розповісти світу про щасливе майбутнє Русі. Такими є фрески Ферапонтова монастиря, розташованого в глухому Білозерському краї. Розписи об'єднані спільною темою Акафіста Богоматері, тобто прославлення Діви Марії. Це живописне втілення поетичних гімнів, написаних візантійським поетом Романом Сладкопевцем ще в VI столітті. Прагнення прославити подібним чином Богоматір, привнесено було у творчість Діонісія, безумовно, під час його перебування в афонських монастирях. Розписи прикрашають не лише інтер'єр, а й фасад храму, де зображений головний сюжет — “Різдво Богородиці”.

Основна тема фресок в Ферапонтовому монастирі — єдність світу земного та небесного. Всередині храму фрески, присвячені прославленню Богородиці, розташовані в чотири яруси, покриваючи стіни і склепіння. Виділяються кілька новозавітних картин: перш за все “Благовіщення”, фреска, на якій зображена діва Марія, яка схвильовано слухає благу звістку архангела Гавриїла; “Покров Богородиці”, де зображений момент, коли Богоматір в образі Цариці Небесної осіняє людство своїм покровом, який став символом захисту від нещастя і бід. На фресці “Страшний суд” Богоматір представлена в момент моління про прощення людських гріхів.

Крім розписів, в храмі знаходився іконостас, виконаний також Діонісієм і його синами. Ікони, як і розпис, вирізняються вишуканою красою і витонченістю живопису. Особливо прекрасна “Богоматір Одигітрія”: жіночно-ніжна і строго-велична, вона гордо несе в світ свого божественного немовля.

Діонісій помер на початку XVI ст., Невдовзі після закінчення стінопису Ферапонтова монастиря. Він залишив цілу школу майстрів живопису, які продовжували його традиції протягом двох перших десятиліть XVI ст. Найбільш відомими з них були сини Діонісія — Феодосій та Володимир. Діонісій працював в один з чудових періодів історії, коли російська держава складалася в могутнє і єдине ціле і починався процес утворення загальноросійської культури. Кращі роботи Діонісія, пройняті світлою радістю, висловлювали мрії і надії народу, хоча в його живопису вже немає епічної цілісності й глибини, властивих мистецтву Рубльова, а іноді з’являються риси офіційної урочистості та манірності.

Найбільшим майстром живопису XVII ст. був іконописець Пімен, на прізвисько Симон Ушаков, (1626–1686 рр.). Симон Ушаков, уродженець Москви, в 1648 р. був прийнятий жалуваним іконописцем в Збройову палату, яка в XVII в. була найбільшим художнім центром в Московській державі. Роль Симона Ушакова у створенні російського художнього стилю XVII ст. була дуже велика, так як він протягом 38 років сам працював в Збройовій палаті і довго керував її майстрами.

Симон Ушаков приділяв багато часу педагогічній роботі і цікавився нею, він збирався створити гравіровану азбуку малювання, що повинна була складатися з анатомічних малюнків. До нас ця абетка не дійшла, але, можливо, що деякі зображення лицьового букваря Каріона Істоміна, вигравірувані майстром Срібної палати Леонтієм Буніним, є частинами азбуки Симона Ушакова. У середні століття майстри передавали свої навички та секрети замкнутому колу учнів. Інакше вважав Симон Ушаков, який прагнув зробити загальнодоступними свої знання і досвід, започаткувати нову систему художнього навчання, яка отримала б розвиток в XVII ст.

Симон Ушаков жив у період боротьби старих, патріархальних церковних поглядів з новими, світськими реалістичними тенденціями. В області живопису також йшли гарячі суперечки прихильників старих ікон, з темними аскетичними особами святих, з прихильниками нового, більш реалістичного живопису, в якому обличчя святих були схожі на живі людські обличчя.

Більш яскраво і послідовно сформулював нову естетичну теорію Симон Ушаков, який написав трактат “Слово до любителів іконопису”. З усіх мистецтв він над усе ставить живопис, бо його зображенню доступні всі явища природи. Ушаков висловлює широкі погляди на мистецтво та його суспільне значення, порівнює живопис з дзеркалом, яке здатне відобразити життя таким, яким воно є насправді. Ці висловлювання свідчать про реалістичні прагнення майстра, що пориває з середньовічним художнім світоглядом.

Творча практика Симона Ушакова частково відбила його теоретичні погляди, які, проте, далеко випередили її. Він одним з перших став підписувати і датувати свої твори, іноді повідомляючи цікаві відомості про себе. Кращі його ікони написані для церкви Грузинської богоматері в Китай-місті на замовлення багатих купців Нікітнікова для московських і підмосковних монастирів (Троїце-Сергієва, Новодівочого, Донського) і церков. Його твори прикрашали храми і палаци Кремля.

З ранніх ікон С. Ушакова найбільш відома ікона “Великий архієрей”, (голова Христа в архієрейській митрі) 1657 з Грузинської церкви. У зображенні обличчя Христа спостерігаються особливості, що не зустрічаються в більш ранніх творах іконопису. Про інтерес Ушакова до зображення людського обличчя свідчить інша ікона Грузинської церкви — “Благовіщення” 1659 р., оточена дрібними сценами акафісту, написана трьома майстрами: Яковом Казанцевим, Гавриїлом Кондратьєвим та Симоном Ушаковим, який писав тільки особи, про що свідчить напис на іконі. За своїм стилем ця ікона належить цілком до першої половини XVII ст. Скелясті краєвиди і фантастичні нагромадження архітектури, мініатюрні фігурки людей, яскраві фарби і золото — все нагадує ікони “строгановських” майстрів.

У 1668 р. С. Ушаков написав алегоричну композицію “Древо держави Російської”. На іконі зображені Кремль і Успенський собор, біля основи якого стоять Іван Калита, “збирач російської землі”, і митрополит Петро, садять “древо” держави російської. На гілках дерева в круглих медальйонах зображені різні діячі московської держави — князі, царі і патріархи. Внизу, на кремлівській стіні стоять зліва цар Олексій Михайлович, справа — цариця Марія Іллівна з царевичами Олексієм і Федором. У центрі древа, в овалі зображена покровителька Москви і Московської держави — Володимирська Богоматір. Образ Богоматері, створений Симоном Ушаковим, не є повторенням стародавньої ікони. Її округле обличчя, ніжний колір рожевих щік і повні губи носять риси життєвості і чарівності. Найбільш реалістичні

портретні зображення Олексія Михайловича та членів його сім'ї. Основна ідея твору — піднесення і прославлення Російської держави і його історичних діячів.

Симон Ушаков неодноразово вводив портретні зображення в свої ікони. Історичні свідчення говорять про те, що С. Ушаков писав справжні портрети, “пар суни” (від слова — персона) олійними фарбами на полотні. У 1669 і 1682 рр. Ушаков написав три портрети царя Олексія Михайловича, в 1685 р. — портрет царя Федора Олексійовича. На жаль, жодного з цих портретів не збереглися до наших днів.

З іконописних робіт С. Ушакова необхідно відзначити ряд зображень “нерукотворного Спаса”, в яких художника найбільше цікавить природність і матеріальність передачі людського обличчя, і “Трійцю” 1671 р., виконану на замовлення грецького купця. У цій іконі найяскравіше відображена боротьба старого і нового у творчості Ушакова. Зі старими традиціями пов'язано композиційна побудова ікони, що повторює в дещо зміненому вигляді композицію А. Рубльова, жорсткі складки ангелів, золоті прогалини, застосування зворотної перспективи в деталях. Нові риси виражені більшою матеріальністю фігур, особливо осіб ангелів — повних, округлих і світлих по фарбуванню, в багатому натюрморті на столі. Найбільший інтерес представляє трактування заднього плану з могутнім деревом, що нагадує в'яз, гіркою і портиком італійського типу, зображеними у правильній лінійній перспективі. Цей портик взято з картини Веронезе, яку Ушаков знав по гравюрі (західні гравюри були добре відомі майстрам Збройової палати).

Ушаков працював не тільки в області стінопису, іконопису та портретного живопису (олія, полотно). Він відомий також як гравер і рисувальник, з малюнків якого робили гравюри інші майстри другої половини XVII ст. З гравюр, виконаних на мідних дошках, особливий інтерес представляє гравюра “Сім смертних гріхів”, в якій Ушаков виявляє рідкісне для того часу знання форм людського тіла. Художник зобразив оголену фігуру грішника з пов'язкою на очах і ланцюгами на руках і ногах. На спині його сидить верхи диявол з вуздечкою і бичем в руках; через спину грішника перекинуті два пов'язаних кошика з тваринами і птахами, що втілюють смертні гріхи (собака, змія, козел, ведмідь, жаба і лев). Ззаду стоїть павич з розпущеним хвостом (гордість). Всі зображення свідчать про досить вірну передачу натури. Фігура грішника дана в сміливому і складному ракурсі. Форми і м'язи ніг, рук та спини передані досить правдиво. Точно і живо зображені звірі та птахи.



Симон Ушаков був художником-новатором. Його мистецтво проклало шлях для розвитку нового реалістичного мистецтва. Найбільший інтерес представляли портретні роботи Ушакова, які не збереглися до наших днів, так само, як і багато інших парсун другої половини XVII ст. З другорядних парсун, випадково уцілілих, що до нас дійшли в не дуже хорошому стані, — парсуна царя Федора Івановича і парсуна князя Рєпніна. Перша парсуна копіює прижиттєвий портрет царя, який помер в 1598 р. Вона виконана на дошці іконописної технікою і зображує Федора Івановича у золотому німбі, як святого. Але обличчя його вирізняється різко вираженими індивідуальними рисами і добре передає характер недоумкуватого царя. Портрет князя Рєпніна виконаний олійними фарбами на полотні, у новій техніці, яку поступово освоювали російські художники. У портреті передані індивідуальні риси зовнішності боярина і його багата одяг. Він зображений у величній, статичній позі. У цій парсуни спроба передати вигляд моделі з натури поєднується з іконописної трактуванням композиції, з твердістю малюнка і сухістю живопису. Накопичення світських і реалістичних моментів в живопису Стародавньої Русі привело до нової якості, до народження світського реалістичного мистецтва в першій чверті XVII ст.

[6, 8, 15]

\* \* \*

XVII сторіччя завершує 700-літній період розвитку давньоруської архітектури. Феодальні окови більш не стримують розвиток держави, зароджуються нові торговельно-грошові відносини, раціональне світосприйняття стає основою культурного та соціального розвитку.

Проникненню в мистецтво та архітектуру елементів західноєвропейської художньої культури сприяла сумісна творча робота руських, українських та білоруських майстрів. Нові художні принципи, класична термінологія ставали частиною професійної свідомості слов'янських майстрів.

Виникають нові типи будівель — адміністративні споруди, гостинні двори, промислові підприємства, що спонукало до пошуку вирішення нових технічних та художніх завдань. Накопичення прикладних та теоретичних знань сприяло вдосконаленню будівельної техніки, змінювало методи роботи. Централізація влади вплинула на появу регламентації в царині будівництва. Нормалізується архітектурно-технічна документація, все частіше

використовуються креслення. Виникає підрядний спосіб ведення будівельних робіт, відбувається розділення будівельних професій.

Уніфікація будівельних елементів, розвинення конструкцій та використання нових матеріалів призводять до введення метричної системи мір, яка вже давно використовувалася в Європі. Розповсюдження ордерних композицій також сприяє інтеграції російської архітектури до системи європейських професійних норм.

Кінець XVII ст. — зв'язуюча ланка поміж давньоруською архітектурою та архітектурою XVIII ст., час, коли були закладені підвалини нового художнього світогляду, на ґрунті якого було здійснено перехід до архітектури класицизму.

### **Лекція № 15. Мистецтво, архітектура та містобудування України (XIV — першої половини XVI ст.)**

Вперше Україна як поняття певної території зустрічається в літописах XII ст. Щоб зберегти свою етнічну та національно-культурну самобутність, українцям довелося витримати тривалу боротьбу проти завойовників. Таким чином, розвиток архітектури XIV — першої половини XVI ст. відбувався у складних умовах.

Для міст центральних та східних регіонів України характерним є нерегулярне розпланування, стихійність формування забудови. Центром поселення було укріплене ядро — дитинець, або замок. Місцем його розташування найчастіше був мис між двома ріками, тому основною схемою міста була багатопроменева з елементами радіально-кільцевої системи. Такими є плани міст Луцька, Меджибожа, Новгород-Сіверського, Переяслава, Володимира-Волинського та ін.

Ще один тип розпланування сформувався в містах, які виникли на березі ріки. Дитинець обростає поселеннями з трьох боків і повторює його форму. В таких містах променева система межує з хаотичною забудовою, як, наприклад, у місті Острог.

Нечисленними є приклади лінійної системи розпланування. Вони характерні для міст, які знаходяться у глибоких долинах, де центральна вулиця стає віссю міської забудови і є продовженням у межах міста основної дороги. Прикладами таких міст є Кременець та Виноградів, укріплення в таких містах зовсім відокремлені.

На Поділлі, Галичині та Волині, крім державних (королівських), була велика кількість міст, які становили власність феодалів, які відрізнялись характером зв'язку замку і міста. У першому випадку замок захищав все місто, в другому — тільки феодала. Центром старого міста була прямокутна ринкова площа, на якій, крім житлових будинків, завжди ставили мурований храм.

“Окольний град” мав, як правило, хаотичне розпланування. Масова забудова наближалася до традицій народного будівництва. У середмістях, особливо західних міст, з горизонталями житлових будинків контрастували високі дахи, бані й шпилі храмів. Башти замкових споруд суттєво доповнювали силует міста, який органічно поєднувався з природним оточенням.

У XIV — першій половині XVI ст. особливого розвитку набуває замкова та фортечна архітектура. Видатними пам'ятками цього періоду, що частково збереглися до наших днів, є Олеський замок (Львівська обл.), Мукачевський та Хотинський замки, Верхній замок у м. Луцьк та ін.

Окрему групу оборонних комплексів становлять фортеці берегової лінії Криму — Черкію (Керч), Кафа (Феодосія), Солдайя (Судак), Алустон (Алушта), Гурзувіта (Гурзуф), Чембало (Балаклава), — які протягом XIV–XV ст. були збудовані генуезцями. Їх особливістю була наявність багатьох башт, які розташовувалися не тільки вздовж муру, але і з відступом від нього в середину фортеці.

Розташування України на перетині торговельних шляхів, на своєрідному перехресті культурних впливів Заходу та Сходу сприяло обміну ідеями й досягненнями в галузі мистецтва та архітектури. Це також знайшло свій прояв у культовій архітектурі, в який поєдналися європейські стилі — романський та готичний — з традиціями давньоруської архітектури.

Православні храми, що дійшли до наших часів, зазнали перебудов, переважно, у XIX ст. Це найдавніші храми Львова — церкви Св. Онуфрія, Параскеви П'ятниці та Св. Миколи. Вони були зведені в XIII — на поч. XIV ст. Храмам притаманна суворість, простота та монументальність архітектурних форм: площини стін позбавлені зовнішнього декоративного оздоблення.

Відома ще з античності ідея центричного храму в X–XIV ст. реалізовувалась у багатьох країнах середньовічної Європи в храмах-ротондах. В Україні цей тип культової споруди теж знайшов своє втілення в кількох будівлях. Унікальною спорудою серед них є романсько-готичний храм у с. Горяни (передмістя Ужгорода), відома як костел Св. Анни або як церква Св. Миколи. Це кругла у плані, невелика будівля, зовнішній діаметр якої — близько 9 м. В інтер'єрі в товщу стін врізані

шість напівкруглих конх. Ротонду перекрито зімкненим склепінням. Фрески у середині виконані в стилі проторенесансу, ймовірно, північно-італійськими майстрами.

Інший напрям у культовому будівництві уособлює церква, що належить до галицької архітектурної школи — храм Різдва Богородиці в Рогатині (засновано у XII–XIII ст.). Це тридольний одноапсидний двоверхий тринавовий храм. В західній частині розташована квадратна в плані триярусна башта-дзвіниця. Вплив готики виявився у витягнутих пропорціях і стрілчастих перемичках вікон нави й башти.

Окрему групу в містах Західного регіону та в східній частині Криму становлять вірменські храми XIV–XV ст. Серед них слід відмітити церков Св. Сергія (Саркіса) у Феодосії. Первісно вона складалась з прямокутної нави, перекритої напівциркульним склепінням, та триапсидної вівтарної частини. Традиційними для вірменської культової архітектури є кам'яні різьблені плити з мармуру та вапняку, вмуровані в стіни ззовні та всередині будівлі.

У XIV–XV ст. на південно-західних і західних українських землях після загарбання їх Угорщиною, Литвою та Польщею створилися передумови запровадження католицизму. Тому на цих землях у будівництві храмів використовувалися об'ємно-просторові композиції та конструктивні особливості архітектурних форм готики. Найпростішими є дводольні костели, які склалися з прямокутної нави та шестигранної або півциркульної апсиди (костел Івана Хрестителя у Львові, XIII–XIV ст.).

Складний розвинений план, вдало знайдені пропорції та вишукане декоративне оздоблення притаманні найвидатнішим готичним костелам Галичини та Закарпаття. Найграндіознішим з них є Львівський кафедральний костел, будівництво якого тривало понад сто тридцять років (1350–1493 рр.). Храм являє собою тринавову будівлю зального типу. Довжина центральної нави — 62 м, первісна ширина — 24 м. Планувалося звести дві башти, але одна з них зосталася недобудованою. Існуюча нині — розміщена асиметрично. Єдина шестигранна апсида витягнута на схід. Стрункі архітектурні форми підкреслені контрфорсами на рогах апсиди та вузькими витягнутими вікнами зі стрілчастими перемичками. Враження стрімкої спрямованості вгору підкреслює дуже високий дах. Інтер'єр костелу виглядає, як урочиста зала. Чотири високі пучкові стовпи підтримують систему стрілчастих арок і склепінь з готичними нервюрами, які розчинюються у височині.

Цивільне будівництво у цей період цікаве тим, що в західних регіонах вже в XIV ст. з'явився новий тип житла — мурована міська кам'яниця. Деякі з них збереглися у Львові, але зазнали змін під час перебудов. Про давнє розпланування житла заможних городян можна судити на основі частково збережених підвалів і фрагментів стін першого поверху. З боку головного фасаду будівля мала одне або два приміщення, вузький прохід углиб ділянки та невелике внутрішнє подвір'я, в торці якого було ще два-три приміщення.

До нашого часу дійшли нечисленні об'єкти громадських споруд, як, наприклад, магістрат на площі Ринок у Кам'янці-Подільському. У XV ст. він був двоповерховим, з підвалом, а квадратна в плані масивна башта стояла на відстані 3 м від північного фасаду. Будівля магістрату мала численні готичні кам'яні обрамлення дверей з характерним профілюванням.

Період XIV — першої половини XVI ст. характеризувався накопиченням нових знань, зародженням нових ідей та появою нових типів споруд і пластичних форм, що набули розвитку у подальші часи становлення української архітектури. Він став своєрідним мостом між двома вершинами в історії культури України — епохою Київської Русі та Ренесансом кінця XVI–XVII ст.

[1, 3, 7]

## **Лекція № 16. Мистецтво, архітектура та містобудування України (другої половини XVI ст. — першої половини XVII ст.)**

Століття напередодні Визвольної війни 1648–1654 рр. наповнено великими змінами у культурному житті України. Загарбання турками Балканських країн і падіння Константинополя (1453 р.) обірвало зв'язки з візантійською культурою. Злука українських земель з Польщею, завершена Люблінською унією (1569 р.), посилила зближення України з Західною Європою, в архітектурі якої панували ренесанс і раннє бароко.

Епоха, сповнена бурхливими подіями та суперечностями, стала добою культурно-національного відродження. Кінець XVI — початок XVII ст. позначені в Україні зростанням кількості міст і перетворенням найзначніших із них в осередки освіти й культури. Починають функціонувати Києво-Могилянська колегія (1632 р.), Острозька слов'яно-греко-латинська

академія (1570 р.). Підвищення освітнього й культурного рівня супроводжувалося розквітом мистецтв. Новий ренесансний світогляд і визнання цінності людської особистості віддзеркалювалось у розвитку портретного живопису та встановленні скульптурних надгробків з зображенням людини. Реалістичні тенденції простежувалися в іконописі та декоративному різьбленні по дереву та каменю.

Розпланування міст другої половини XVI ст. — першої половини XVII ст. спиралося на кілька містобудівних принципів. Перший ґрунтувався на давньоруських традиціях ландшафтного розпланування, другий враховував досвід будівництва міст готичної доби з прямокутно-сітчастою системою вулиць, третій був започаткований у Слобожанщині і мав за основу російське регулярне містобудування. Роль регулятора забудови відіграло Магдебурзьке право. Нові міські осередки з прямокутними ринковими майданами й ратушами, рівними ділянками та будинками по червоних лініях площ і вулиць з'явилися на Брацлавщині та Київщині.

Оборонне будівництво в Україні збагатилося досягненнями новітнього військово-інженерного мистецтва. Впровадження артилерії призвело до вдосконалення фортифікаційних споруд — бастіонна система стає найбільш поширеною. До цього типу відносяться замки у Золочеві та с. Підгірці Львівської області, а також у Чернелиці Івано-Франківської області.

Храмове будівництво отримує поштовх до свого розвитку після Люблінської унії (1569 р.). Деякі храми зберігали на цей час функцію оборонної споруди. Рідкісними рисами позначена триверха Успенська церква в Підгайцях на Тернопільщині (1650–1653 рр.). Над її карнизом влаштовано аркадний бойовий обхід, що огинає барабани центральної та східної шоломоподібних бань зі світловими ліхтариками. Фасади оздоблені пілястрами, порталами та віконними лиштвами у стилі ренесанс. В інтер'єрі домінує розвинений в гору простір нави, який контрастує з невисоким склепінням під хорами.

Програмними творами, що синтезували автохтонні традиції й стиль ренесанс стали триверхі споруди ансамблю Львівського Успенського братства. Призматичний об'єм каплиці Трьох Святителів (1578–1590 рр., архітектор Підлісний), прорізаний великими арковими вікнами, має ордерні членування — цоколь, подвійні пілястри, розвинений антаблемент. Зовнішнім розчленуванням фасадів відповідають три шоломоподібні бані на світлових підбанниках з ліхтарями та маківками. Простір інтер'єру характеризується висотним розкриттям верхів, піднесених на сферичних вітрилах. Виноградні лози обплітають колони різьбленого з каменю пишного вхідного portalу

та покривають суцільним килимом внутрішню поверхню купола. В цьому оздобленні простежуються живі зв'язки з народним декоративним мистецтвом.

Такий самий принцип поєднання традицій зумовив композицію Успенської церкви (1591–1626 рр.). Величний об'єм храму складається з короткого прямокутного західного нартекса з хорами, тридольної чотиристовпної видовженої нави та напівкруглої апсиди. Храм увінчаний сферичними банями зі світловими ліхтарями. Восьмигранний барабан центральної бані спирається на попружні арки, що об'єднують чотири тосканські колони. Унікальна просторова структура поєднує особливості хрестово-купольної та тридольної схем. Фасади розчленовано пілястрами великого доричного ордера на прясла, в які вписані глухі півциркульні арки та аркові вікна. Фриз антаблементу збагачений метопами з декоративним і фігурним різьбленням на біблійну тематику. Інтер'єр також виконано в ордерній системі.

Костел Св. Андрія бернардинського монастиря у Львові (1600–1630 рр.) мав характерну для середньовіччя базилікальну структуру. Нижні два яруси костелу вирішені в ренесансних традиціях із застосуванням пілястр великого тосканського ордера. Натомість фронтони виконані в стилі бароко. В інтер'єрі домінує глибинно розкритий простір центральної нави. До первісного архітектурного оформлення інтер'єру належать аркади зі скульптурним оздобленням, які відділяють центральну наву від бічних.

У львівському костелі Святих Петра і Павла (1610–1630 рр.) домінує широка центральна нава, перекрита коробовим склепінням на попружних арках. Вузькі бічні нави з емпорами на першому поверсі ділилися на окремі каплиці. Архітектор Дж. Бріано, який керував будівництвом з 1618 до 1630 рр., одяг споруду в пишні барокові шати. Оздоблений пілястрами коринфського ордера, профільованими карнизами, нішами для встановлення статуй, двоярусний головний фасад звернений до міста. Глибинно розвинутий простір центральної нави добре освітлюється крізь півциркульні вікна над дахами бічних нав.

Стильові уподобання доби відбилися в мурованому житлі великих міст. Просторова побудова кам'яниць залежала від розмірів і форми ділянки та її місцеположення в міській структурі. Серед кам'яниць Львова однією з найбільш відомих є Чорна кам'яниця (кінець XVI — початок XVII ст.). Облицьований діамантовим рустом головний фасад членують міжповерхові карнизи, ярусні пілястри зі спрощеними доричними капітелями, прикрашеними

орнаментальним різьбленням. Світлиця другого поверху опоряджена багатим порталом і віконною нішею-біфореем з колонами та рослинним різьбленням.

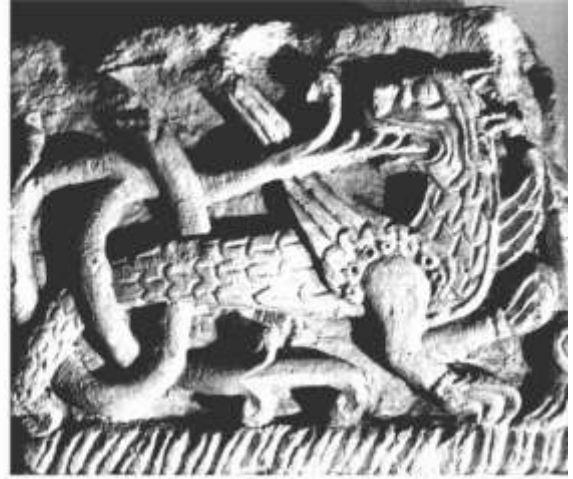
Серед будівель громадського призначення провідне місце посідали ратуші для магістрату і ради міста, для міського суду, які з'явилися ще в XIV–XV ст. з поширенням Магдебурзького права. Здебільшого вони були дерев'яними і лише в значних містах — мурованими. Компактні двоповерхові споруди розташовувались посеред ринкових площ і виділялися високими спостережними вежами.

Львівська ратуша XV–XVII ст. була мурованою триповерховою спорудою з вежею на західному крилі. Надбудований у 1619 р. третій восьмигранний ярус вежі мав угорі галерею на кам'яних консолях у вигляді левів. Споруда не була цілісною й чітко поділялася на три різночасові об'єми з асиметрично розміщеними прорізами. Головний вхід, до якого вели круті сходи, був вирішений у вигляді великої арки з розташованою ліворуч скульптурою лева, який уособлював собою герб міста Львова.

Архітектура України другої половини XVI ст. — першої половини XVII ст. відповідала загальноєвропейському стилістичному розвитку. В Україні застосовувалась класична ордерна система, пов'язана з культурою італійського Ренесансу. З Італії прийшло і раннє бароко. Але, якщо містобудування та архітектура фортифікаційних споруд, будинків ратуші палаців орієнтувалися на європейські взірці, то сакральне будівництво віддзеркалювало національні традиції. Найповніше вони реалізувалися у відродженні давньоруської традиції спорудження багатoverхих храмів. Готична схема тридольних церков із пристосованою до оборони західною баштою-дзвіницею була трансформована в досконалу форму багатoverхого храму з ярусною конструкцією бань і стала основою для найвищих досягнень національної архітектури доби українського бароко.

[1, 3, 7]





$\frac{1}{2}$  1. Борисоглібський  
 $\frac{3}{6}$  собор у Чернігові,  
 $\frac{5}{4}$  1120–1123 рр.  
 2. Кутовий камінь  
 Борисоглібського собору  
 у Чернігові. 3. Софійський  
 собор, в Києві, 1037 р.  
 Аксонометричний розріз.  
 4. Оранта. Мозаїка  
 Софійського собору  
 в Києві. 5. П'ятницька  
 церква в Чернігові  
 (кінець XII — початок  
 XIII ст.) 6. Софійський  
 собор у Новгороді,  
 1045–1052 рр.



	7
8	9
10	11
12	

7. Георгіївський собор  
Юр'єва монастиря в  
Новгороді, 1119–1130 рр.  
8. Церква Покрова від Пролому  
в Пскові (XIV–XVII ст.)  
9. Дмитрівський собор у Володимирі,  
1194–1197 рр. 10. Церква  
Перинського скита поблизу Новго-  
рода (початок XIII ст.) 11. Церква  
Спаса на Нередиці поблизу Новго-  
рода, 1198 р. 12. Капітель  
Дмитрівського собору у Володи-  
мирі.





$\frac{13}{15}$  | 14  
 $\frac{14}{16}$  | 13. Успенський собор  
 $\frac{15}{17}$  | 16 в Московському Кремлі,  
 $\frac{16}{18}$  | 17 1475–1479 рр.

14. Покровський собор в Москві,  
 1555–1561 рр. 15. Архангельський  
 собор в Московському  
 Кремлі, 1505–1509 рр.  
 16. Дзвіниця Івана Великого  
 в Московському Кремлі,  
 1505–1600 рр. 17. Спаський  
 собор Андронікова монастиря,  
 1425–1427 рр. 18. Благовіщенський  
 собор в Московському  
 Кремлі, 1484–1489 рр.





19|20 19. Церква Покрови  
21|22 в Філях в Москві,  
23|24 1693–1694 рр. 20. Церква  
Трійці в Никитниках в Москві,  
1628–1633 рр. 21. Сухаревська  
вежа в Москві, арх.  
М. Чоглоков, 1692–1701 рр.  
22. Фрагмент різьби південного  
порталу церкви Трійці  
в Никитниках. 23. Церква  
Знамення в Дубровицях,  
1690–1704 рр. 24. Церква  
Іллі Пророка в Ярославлі,  
1647–1650 рр.



## СПИСОК ДЖЕРЕЛ

### *Основні джерела:*

1. Всеобщая история архитектуры, т. 6. Архитектура России, Украины и Белоруссии XIV — первой половины XIX вв. — М.: Стройиздат, 1968. — 567 с.
2. Всеобщая история архитектуры, т. 3. Архитектура Восточной Европы (средние века). — Л.: Стройиздат, 1966. — 687 с.
3. Бунин А. В. История градостроительного искусства. Т. 1. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма. — М.: Стройиздат, 1979. — 495 с.
4. Всеобщая история искусств в шести томах. Т. 2. Искусство средних веков. Книга первая. — М.: Искусство, 1960 г. — 508 с.
5. Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. Развитие традиций. — М.: Искусство, 1990. — 385 с.
6. История русской архитектуры: учеб. для вузов // Пилявский В. И., Славина Т.А., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. и др. — 2-е изд., перераб. и доп. — С.-Петербург, Стройиздат СПб, 1994. — 600 с.
7. Історія української архітектури / Ю. С. Асеев, В. В. Вечерський, О.М. Годованюк та ін.; За ред. В. І. Тимофієнка. — К.: Техніка, 2003. — 472 с.

### *Додаткові джерела:*

8. Алпатов М. В. Краски древнерусской иконописи — М.: Изобразительное искусство, 1974. — 102 с.
9. Алферова Г.В. Русские города XVI - XVII вв. — М.: Стройиздат, 1989. 216 с.
10. Асеев Ю.С. Архитектура древнего Киева. — К.: Мистецтво, 1982. — 160 с.
11. Брунов Н.И. Храм Василия Блаженного в Москве. Покровский собор. — М.: Стройиздат, 1985. — 224 с.
12. Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси. XII в. Владимир. Боголюбово. — М.: Искусство, 1969. — 480 с.
13. Земцов С.М., Глазычев В.Л. Аристотель Фиораванти. — М.: Стройиздат, 1985. — 184 с.
14. Ильин М.А. Русское шатровое зодчество: Памятники середины XVI века. — М.: Искусство, 1980. — 297с.
15. Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески. — М.: Искусство, 1973. — 512 с.
16. Логвин Г.Н. София Киевская. — К.: Мистецтво, 1971. — 51 с.
17. Максимов П.Н. Творческие методы древнерусских зодчих. — М.: Стройиздат, 1976. — 240с.
18. Памятники архитектуры Москвы: Кремль. Китай-город. Центральные площади. — М.: Искусство, 1982. — 502 с.
19. Раппапорт П.А. Древнерусская архитектура. — СПб.: Стройиздат, 1993. — 288 с.
20. Тихомиров М.Н. Средневековая Москва в XIV–XV вв. — М.: Стройиздат, 1957. — 319 с.

# НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

КОНОПЛЬОВА Олена Володимирівна

## КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

з дисципліни

**“Історія мистецтв, архітектури та містобудування”**,  
модуль № 4 “Давньоруське мистецтво, архітектура та містобудування  
(X–XVII ст.)”

*(для студентів 2 курсу напрямку 6.060102  
“Архітектура” спеціальності “Містобудування”)*

Відповідальний за випуск С. П. Цигичко

За авторською редакцією

Комп’ютерне верстання

План 2011, поз. 21 Л

---

Підп. до друку 23.01.2012

Друк на ризографі

Тираж 50 пр.

Формат 60x84/16

Ум. друк. арк.

Зам. №

---

Видавець і виготовлювач:

Харківська національна академія міського господарства  
вул. Революції, 12, Харків, 61002

Електронна адреса: rectorat@ksame.kharkov.ua

Свідоцтво суб’єкта видавничої справи:

ДК №4064 від 12.05.2011