Содержание

Введение 2

1. Барокко в мировой архитектуре 4

2. Русское барокко 11

3. Пятиглавие храмов в архитектуре русского барокко (на примере Новодевичьего монастыря) 19

Заключение 25

Список использованной литературы 27

Введение

Актуальность темы данной работы обусловлена тем, что эпоха барокко - одна из наиболее интересных эпох в истории мировой культуры. Интересна она своим драматизмом, интенсивностью, динамикой, контрастностью и, в то же время, гармонией, цельностью, единством. Для нашего времени - смутного, неопределенного, гипердинамичного, ищущего стабильности и упорядоченности, - эпоха барокко необычайно близка по духу. Именно поэтому мне было интересно обратиться к этой теме, чтобы найти в прошлом какие-то ориентиры, способные помочь поиску себя в сложных жизненных коллизиях.

В XVII в. не было создано теории искусства. Сам термин появился позже. Существует несколько версий происхождения термина:

1) от итальянского “baruecco” - жемчужина неправильной формы;

2) “baroco” - одна из форм схоластического (религиозно-догматического) силлогизма (рассуждения, в котором две посылки объединены общим термином);

3) от итальянского “barocco” - грубый, неуклюжий, фальшивый.

Цель – определение сущности пятиглавых храмов в архитектуре русского барокко.

Задачи данной работы следующие:

Рассмотреть роль барокко в мировой архитектуре.

Изучить специфические черты русского барокко.

Раскрыть сущность пятиглавых храмов в архитектуре русского барокко.

Предмет – стиль барокко в архитектуре.

Объект – храмовая архитектура эпохи барокко.

В XVIIIв. термин приобретает значение отрицательной эстетической оценки. Барочным обозначалось все неестественное, произвольное, преувеличенное.

В 50е годы XIXв. начинается рассмотрение барокко как исторического стиля, закономерного этапа в развитии искусства позднего возрождения.

В 80е годы XIXв. происходит настоящее “открытие” барокко: работы Гурлита, Вельфлина, Юсти. За барокко признали право на существование как особого художественного явления.

В 20е годы XXв. происходит кризис капиталистического мировоззрения. Пробуждается интерес к местным, национальным вариантам барокко. Дается периодизация, устанавливаются исторические границы.

1. Барокко в мировой архитектуре

В Италии победа феодалов, подавивших ростки раннего капитализма, привела к упадку производства и торговли, разорению городов и обнищанию населения. Однако знать и церковь продолжали строить роскошные дворцы и храмы.

В истории почти каждого архитектурного стиля его завершающий этап знаменуется усложнённостью форм, перегруженностью деталями, тяготением к повышенной декоративности. В ренессансе эта тенденция приобрела настолько специфический характер, что привела к формирования нового стиля – барокко (от итальянского «причудливый, странный»). Прежняя сдержанность архитектуры, свойственная ренессансу, сменилась подчёркнутой экспрессией.

Начало формированию нового стиля положил скульптор, архитектор и живописец Микеланджело Буонаротти (1475-1564). Он работал сначала во Флоренции, а после поражения Флорентийской республики переехал в Рим. Микеланджело был великим мастером пластического искусства, его творческий темперамент скульптора проявлялся и тогда, когда он выступал в качестве живописца или архитектора; произведения художника и в этих видах искусства отличаются мощной пластической выразительностью.[11, С.43]

В 1520-1534 гг. Микеланджело построил во Флоренции капеллу Медичи и тогда же выполнил проект вестибюля библиотеки Лауренциана, осуществлённый несколько позднее. Это были первые произведения барокко.

Микеланджело принадлежал к числу тех, для кого изменения в социально-культурной и духовной атмосфере эпохи (а также события, свидетелем и участником которых ему пришлось быть) означали трагедию. Надломленность духа, мрачное отчаяние звучат в его стихах:

…Лучше камнем быть

В годину тяжкую позора и паденья;

Не слышать, не смотреть – одно спасенье…

Но и камень в тех формах, которые ему придавал художник, выражает трагизм. Скульптуры, созданные Микеланджело, - это образы скованной силы, мятущегося духа, напряженности, беспокойства. Эти черты присущи и его архитектуре.

Интересно проанализировать, как архитектор – скульптор решает композицию вестибюля библиотеки Лауренциана. Если бы он просто украсил стены пилястрами, фронтонами и другими аксессуарами классики, то создал бы ничем не примечательную, рядовую композицию. Но он ставил перед собой задачу не просто «оформить» вестибюль, а выразить в этом произведении архитектуры настроение своего времени.

Спаренные пристенные колонны создают напряжённый ритм. Они не трактованы в качестве несущих элементов, на которые опираются вышележащие части; они втиснуты в ниши, им тесно. Участки стены выдвинуты вперёд, как бы выпирают, и это подчёркнуто рельефной пластикой деталей. Фронтон над дверью разорван, лестница резко расширяется книзу, заполняя собой почти всё помещение. Ступени причудливо изогнуты и волнами ниспадают вниз. Вся композиция построена на контрастах, заострена. От спокойной ясности ренессанса не осталось и следа.

Барокко начало с выражения протеста подавленной силы, но вскоре пришло к совсем иным мотивам. Пластическое богатство форм барокко оказалось по вкусу богатым заказчикам. В истории искусства нередки случаи, когда формы, в которые первоначально вкладывались определённые идеи, затем использовались в качестве чисто композиционных приёмов или выражали иное содержание.

Архитектурный стиль барокко связан с обстановкой феодально-крепостнической реакции в Италии и других странах Центральной Европы, подавивших первые проявления свободомыслия и попытки буржуазии добиться самоуправления. Противоречивость этого стиля в том, что в нём нашли отражение и самодовольное торжество победившей реакции, и скованный протест подавленной свободы, и брожение в умах, сменившее прозрачное равновесие духовной жизни эпохи Возрождения.

Наиболее видными мастерами барокко 17 века были Л. Бернини (1598-1680) и Ф. Борромини (1599-1667), произведения которых различны по духу. Сооружения Бернини выражают торжественность и величие, Борромини же – духовный наследник Микеланджело; его произведения характеризуются напряжённостью, экспрессией, контрастами, подчёркнутой динамикой масс и пространств. Средства же приёмы, которыми пользовались оба этих мастера, как и все архитекторы той эпохи, имели общие характерные черты:

нарочитая усложнённость;

изломы и изгибы форм;

насыщенная пластика, придающая архитектуре внешнюю эффектность, пышность. [9, С.123]

Скульптура барокко отличается патетикой жестов, экспрессией ракурсов, сочной пластикой; живопись – красочностью, декоративностью, эффектами светотени. То же самое и в архитектуре: вся эстетика барокко основана на преувеличенном пафосе, стремлении поразить воображение. Итальянский поэт того времени Д. Мариино писал: «Возбуждать удивление - задача поэта на земле; кто не может поразить, пусть лучше станет конюхом».

Для барокко характерна сложность не только архитектурной пластики, но и пространственных построений. Если в ренессансе планы помещений имеют чёткую геометрическую форму – круг, квадрат, в крайнем случае прямоугольник, то излюбленная фигура барокко – овал, дающий некоторую неопределённость общей форме пространственного объёма. Но это ещё сравнительно простая и чёткая форма; часто конфигурация плана очеречена прихотливыми изгибами линий, выпуклостями и вогнутостями стен, усложнена дополнительными примыканиями соседних соподчинённых объёмов, смежные подразделения интерьера не воспринимаются раздельно, границы между ними неуловимы. В ренессансе пространство статично и ограничено, в барокко – динамично и бесконечно, причём его сложность и динамика усложняются эффектами светотени. В ренессансе свет равномерно рассеян, в барокко сгустки затенённых участков контрастируют с залитыми ярким светом; излюбленный приём барокко – разрезающий воздушную среду интерьера сноп света, прорывающийся через полураскрытый проём.

Стиль эпохи порождается не каким-то отдельным, однозначным фактором. Односторонним и неполным было бы суждение о том, что, например, архитектура Древней Греции обусловлена жизнелюбием и демократичностью, архитектура Самарканда конца 15 в. – помыслами Тамерлана о величии, архитектура ренессанса – гуманистическими умонастроениями. Стиль эпохи формируется под воздействием сложного, зачастую противоречивого взаимодействия различных условий, которые в общем составляют особенность этой культуры. Как уже отмечалось, в стиле барокко отразились различные общественные настроения; сказались в нём и особенности жизнерадостной, темпераментной народной культуры Италии. Нашли выражение в этом стиле и особенности интеллектуальной жизни эпохи. Это было время, когда в результате великих географических открытий и переворота в астрономии были резко раздвинуты пределы известного; представления о пространственной ограниченности мира сменились понятием о его бесконечности. Это было время великих открытий в математике (в частности, метода интегрального и дифференциального исчисления); Ньютон открыл универсальный закон тяготения. Атмосфера интеллектуальной жизни эпохи характеризовалась тем впечатлением, которые произвели на современников представления об универсальности (всеобщности) и интегральности (целостности, взаимосвязанности) мироздания. Новое мироощущение отразилось и на архитектуре барокко, которая динамикой форм и как бы непрерывающихся пространств так отличается от статичности, чёткости, подчёркивания раздельности и ограничения пространства в архитектурной эстетике ренессанса.

И всё же главное, что вызвало расцвет архитектуры барокко, - это стремление феодальной знати и католической церкви к выражению своего престижа; стиль барокко – это в конечном счёте апофеоз богатства. В эпоху средневековья достоинством считалась сила, в предыдущие времена – богатство, оно вызывало чувство почтения, понималось как величие.

Эти средства с той же целью использовала и католическая церковь. Устраивались пышные и торжественные службы, которые должны были привлекать народ к религии. Театральная торжественность храма выделяла его из окружающей среды, возвышала его над нею и придавала ему значительность. Богатым фасадам барочных храмов соответствовали ещё более роскошные интерьеры.

В барокко, ставшем излюбленным и как бы каноническим стилем католических храмов не только 17 в., но и в последующее время, средства архитектуры были направлены на то, чтобы ошеломить зрителя, произвести на него впечатление. Иррациональный мир барочных образов вызывал мистические ощущения, усиливал религиозные чувства, был созвучен смутным порывам души, не удовлетворённый реальностью, и внушал помыслы о неведомом, потустороннем. [8, С.89]

В эпоху барокко широко развернулось культовое строительство. В это время было завершено затянувшееся строительство главного католического храма – собора св. Петра в Риме. Здание представляло собой, как в своё время определил ещё Браманте, центрический объём, завершённый грандиозным куполов – диаметром 42 м. Собор был возведён в основном Микеланджело. Впоследствии (в 1614 г.) план собора был удлинен пристройкой и был сооружён новый фасад, выполненный в патетических барочных формах. В середине 17 в. Бернини выстроил величественную колоннаду, обрамляющую площадь перед собором.

В отличие от оформления церквей, фасады барочных дворцов несколько более сдержанны. Торжественная импозантность их облика достигается роскошным обрамлением окон и особенно входного портала, за которым раскрывается обширный вестибюль с величественной лестницей, ведущей во второй этаж, где находятся роскошные парадные залы.

В окрестностях Рима строились богатые виллы. Сады с водоёмами и многочисленными фонтанами, искусственными гротами и широкими лестницами, скульптурами и декоративными вазами окружали эти загородные дворцы. Создание садово-парковых ассамблей – одно их существенных достижений барокко, включившего природу в сферу архитектуры. Однако природа здесь представлена не в своём естественном виде, а искусственно создана согласно вкусам эпохи. Это подстриженные кустарники, регулярные посадки деревьев, симметричные аллеи с расположенными на них декоративными вазами.

В эпоху барокко были разработаны приёмы ансамблевого строительства.

Микеланджело принадлежит проект ансамбля Капитолийского холма в Риме. В отличие от эпохи ренессанса, когда отдельное здание строилось безотносительно к окружению, это была группа построек, композиционно связанных между собой и с объединяющим их пространством площади. Одной из составных частей Капитолийского ансамбля является широкая парадная лестница – излюбленный элемент барочных композиций.

В 17 в. (проект 1662 г.) был осуществлён проект знаменитой овальной площади дель Пополо при въезде в Рим. От неё начинаются три улицы, расходящиеся веером и ведущие в разные районы города. С тех пор эта форма «трезубца» стала одним из штампов при планировке городов, когда прямоугольную сетку улиц старались оживить пучком из трёх лучей, не особенно задумываясь над тем, как этот план будет отвечать реальной жизни города. [5, С.59]

Архитектура барокко, возникшая в католической Италии, не нашла для себя почвы в странах протестантской религии, враждебно относившейся к католицизму с его эстетикой театрально-пышной красоты, - в Англии, Шотландии, Скандинавских странах, Швейцарии, северной части Германии. В протестантской Голландии, которая после буржуазной революции 16в. освободилась от испанского владычества, архитектура отличается сдержанность и простотой. Но в соседней Бельгии, где было сильно влияние католицизма, строились иезуитские барочные церкви.

В Германии политическая реакция, наступившая после первых попыток добиться буржуазно-демократических свобод, привела к усилению власти феодалов и клерикалов. Во второй половине 17 в. М первой половине 18 в. Здесь ведётся сооружение княжеских резиденций и церквей в стиле барокко.

В 17 в. Барокко распространяется в соседней с Италией Австрии, куда после установления императорской власти приглашали итальянских архитекторов для строительства дворцов.

Во Франции войны между католиками и гугенотами во второй половине 16 в. Закончились сплочением господствующих классов общества вокруг королевской власти и стабилизацией абсолютизма. Французское дворянство во многом следовало итальянской моде, поэтому стиль барокко оказал определённое влияние на архитектуру во Франции. Но, по существу, этот стиль во Франции не привился.

В странах Пиренейского полуострова пышность и богатство декоративной пластики предвосхищает общеевропейский стиль барокко ещё в период ренессанса. В Испании и Португалии есть готические соборы, есть дворцы в стиле классицизма 18 в. Но такие постройки здесь единичны. В этих странах на протяжении 13-15 вв. формировался собственный архитектурный стиль – своеобразная экспансивная пластика. Представляющая темпераментную смесь мотивов, в которую причудливо и прихотливо сочетаются формы различного происхождения и буйная орнаментация, порождённая фантазией архитекторов. На этот своеобразный стиль повлияла роскошная архитектура арабов: испано-португальскому народному зодчеству такие черты не были свойственны. Но, возникнув, это каменное узорочье сделалось настолько привычным, что его же не смог вытиснуть классицизм. Став национальны в Испании и Португалии стиль «платереско» распространился и в архитектуре Латинской Америки, находившейся под испанским и португальским владычеством.

В 18 в. В разных странах Европы барокко переходит в стиль рококо (от французского «рокайль», что означает «раковина»; в орнаментации этого стиля были излюбленными мотивы морских раковин). И, несмотря на то, что формы рококо измельчены, в отличие от пластичных барочных форм, его отличает такая же неумеренная, пышная декоративность.

2. Русское барокко

В России процессы образования нового после ренессанса стиля наиболее активно развернулись в Москве и во всей зоне ее культурного влияния. Декоративность, освобожденная от сдерживающих начал, которые несла в себе традиция XVI столетия, в московской архитектуре исчерпала себя, сохранившись в хронологически отстававших провинциальных вариантах. Но процессы формирования светского мировоззрения развивались и углублялись. Их отражали утвердившиеся изменения во всей художественной культуре, которые не могли миновать и архитектуру. В его пределах начались поиски новых средств, позволяющих объединить, дисциплинировать форму, поиски стиля.

Горностаев назвал его “московским барокко”. Термин (как, впрочем, и все почти термины) условный. Развернутая система определений барокко в архитектуре к этому явлению неприменима. Московская архитектура конца XVII-начала ХVIII в. была, безусловно, явлением прежде всего русским. В ней еще сохранялось многое от средневековой традиции, но все более уверенно утверждалось новое. В этом новом можно выделить два слоя: то, что характерно только для наступившего периода, и то, что получило дальнейшее развитие. Во втором слое, где уже заложена программа зрелого русского барокко середины XVIII в., очевидны аналогии с западноевропейскими постренессансными стилями - маньеризмом и барокко.

Главным новшеством, имевшим решающее значение для дальнейшего, было обращение к универсальному художественному языку архитектуры. В произведениях русского средневекового зодчества форма любого элемента зависела от его места в структуре целого, всегда индивидуального. Западное барокко, в отличие от этого, основывалось на правилах архитектурных ордеров, имевших всеобщее значение. Универсальным правилам подчинялись не только элементы здания, но и его композиция в целом, ритм, пропорции. К подобному использованию закономерностей ордеров обратились и в московском барокко. В соответствии с ними планы построек стали подчинять отвлеченным геометрическим закономерностям, искали “правильности” ритма в размещении проемов и декора. Ковровый характер узорочья середины века был отвергнут; элементы декорации располагались на фоне открывшейся глади стен, что подчеркивало не только их ритмику, но и живописность. Были в этом новом и такие близкие к барокко особенности, как пространственная взаимосвязанность главных помещений здания, сложность планов, подчеркнутое внимание к центру композиции, стремление к контрастам, в том числе - столкновению мягко изогнутых и жестко прямолинейных очертаний. В архитектурную декорацию стали вводить изобразительные мотивы. [10, С.102]

В то же время, как и средневековая русская архитектура, московское барокко оставалось по преимуществу “наружным”. Б. Р. Виппер писал: “Фантазия русского зодчего в эту эпоху гораздо более пленена языком архитектурных масс, чем специфическим ощущением внутреннего пространства”. Отсюда - противоречивость произведений, разнородность их структуры и декоративной оболочки, различные стилистические характеристики наружных форм, тяготеющих к старой традиции, и форм интерьера, где стиль развивался более динамично.

Ярким иностранным представителем работавшим в России был Антонио Ринальди (1710-1794 г.). В своих ранних постройках он еще находился под влиянием “стареющего и уходящего” барокко, однако в полной мере можно сказать что Ринадьди представитель раннего классицизма. К его творениям относятся: Китайский дворец (1762-1768 г.) построенный для великой княгини Екатерины Алексеевны в Ораниенбауме (см. Приложения), Мраморный дворец в Петербурге (1768-1785 г.), относимый к уникальному явлению в архитектуре России, Дворец в Гатчине (1766-1781 г.), ставший загородной резиденцией графа Г.Г. Орлова. А. Ринальди выстроил также несколько православных храмов, сочетавших в себе элементы барокко - пятиглавие куполов и высокой многоярусной колокольни. [7, С.86]

В конце XVII в. в московской архитектуре появились постройки, соединявшие российские и западные традиции, черты двух эпох: Средневековья и Нового времени. В 1692— 1695 гг. на пересечении старинной московской улицы Сретенки и Земляного вала, окружавшего Земляной город, архитектор Михаил Иванович Чоглоков (около 1650—1710) построил здание ворот близ Стрелецкой слободы, где стоял полк Л. П. Сухарева. Вскоре в честь полковника его назвали Сухаревой башней (см. Приложения).

Необычный облик башня приобрела после перестройки 1698— 1701 гг. Подобно средневековым западноевропейским соборам и ратушам, она была увенчана башенкой с часами. Внутри расположились учреждённая Петром I Школа математических и навигацких наук, а также первая в России обсерватория. В 1934 г. Сухарева башня была разобрана, так как “мешала движению”.

Почти в то же время в Москве и её окрестностях (в усадьбах Дубровицы и Уборы) возводились храмы, на первый взгляд больше напоминающие западноевропейские. Так, в 1704—1707 гг. архитектор Иван Петрович Зарудный (? — 1727) построил по заказу А.Д. Меншикова церковь Архангела Гавриила у Мясницких ворот, известную как «Меншикова башня». Основой её композиции служит объёмная и высокая колокольня в стиле барокко.

В развитии московской архитектуры заметная роль принадлежит Дмитрию Васильевичу Ухтомскому (1719—1774), создателю грандиозной колокольни Троице-Сергиева монастыря (1741—1770 гг.) и знаменитых Красных ворот в Москве (1753—1757 гг.). Уже существовавший проект колокольни Ухтомский предложил дополнить двумя ярусами, так что колокольня превратилась в пятиярусную и достигла восьмидесяти восьми метров в высоту. Верхние ярусы не предназначались для колоколов, но благодаря им постройка стала выглядеть более торжественно и была видна издали.

Не сохранившиеся до наших дней Красные ворота были одним из лучших образцов архитектуры русского барокко. История их строительства и многократных перестроек тесно связана с жизнью Москвы XVIII в. и очень показательна для той эпохи. В 1709 г., по случаю полтавской победы русских войск над шведской армией, в конце Мясницкой улицы возвели деревянные триумфальные ворота. Там же в честь коронации Елизаветы Петровны в 1742 г. на средства московского купечества были построены ещё одни деревянные ворота. Они вскоре сгорели, однако по желанию Елизаветы были восстановлены в камне. Специальным указом императрицы эта работа была поручена Ухтомскому.

Ворота, выполненные в форме древнеримской трёхпролётной триумфальной арки, считались самыми лучшими, москвичи любили их и назвали Красными ("красивыми”). Первоначально центральная, самая высокая часть завершалась изящным шатром, увенчанным фигурой трубящей Славы со знаменем и пальмовой ветвью. Над пролетом помещался живописный портрет Елизаветы, позднее заменённый медальоном с вензелями и гербом. Над боковыми, более низкими проходами располагались скульптурные рельефы, прославлявшие императрицу, а ещё выше — статуи, олицетворявшие Мужество, Изобилие, Экономию, Торговлю, Верность, Постоянство, Милость и Бдительность. Ворота были украшены более чем пятьюдесятью живописными изображениями.

К сожалению, в 1928 г. замечательное сооружение было разобрано по обычной для тех времён причине — в связи с реконструкцией площади. Теперь на месте Красных ворот стоит павильон метро, памятник уже совсем другой эпохи. [6, С.74]

Для архитектуры середины 17 в. главной движущей силой была культура посадского населения. Московское барокко, как и барокко вообще, стало культурой прежде всего аристократической. Типами зданий, где развёртывались основные процессы стилевого образования, стали дворец и храм. Новый тип боярских каменных палат, в которых уже обозначились черты будущих дворцов 18 в., сказывался в последней четверти 17 столетия.

Голландия в конце XVII в. широко посредничала между русской и западноевропейской художественной культурой. Тот же круг прообразов, что повлиял на форму завершения Сухаревой башни, был отражен в декоративной надстройке Уточьей башни Троице-Сергиевой лавры и колокольни ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Несомненно, голландское происхождение ступенчатого фигурного фронтона, расчлененного лопатками, которым в 1680-е гг. О. Старцев украсил западный фасад трапезной Симонова монастыря в Москве. Увражи с гравированными изображениями построек западноевропейских городов (“чертежами полатными”) в это время были уже довольно многочисленны в крупнейших книжных собраниях Москвы.

Важное место в развитии русской архитектуры конца XVII в. занимают здания монастырских трапезных, образовавшие связующее звено между светской и церковной архитектурой. Пространственная структура этих зданий была однотипной. Над низким хозяйственным подклетом возвышался основной этаж. По одну сторону его смещенных к западу сеней находились служебные помещения, по другую - открывалась перспектива протяженного сводчатого зала, связанного через тройную арку с церковью на восточной стороне. Пространство, объединенное по продольной оси, определяло протяженность асимметричного фасада, связанного мерным ритмом окон, обрамленных колонками, несущими разорванный фронтон. На фасаде трапезной Новодевичьего монастыря (1685-1687) этот ритм усилен длинными консолями, спускающимися от карниза по осям простенков. Самое грандиозное среди подобных зданий - трапезная Троице-Сергиевой лавры (1685-1692) - имеет в каждом простенке коринфские колонки с раскрепованным антаблементом; в местах примыкания поперечных стен колонки сдвоены. Их ритму на аттике вторят кокошники с раковинами (мотив, который повторен в завершении верхней части церкви, поднимающемся над главным объемом как второй ярус). Плоскость, подчиненная ритму ордера, его дисциплине, стала главным архитектурным мотивом храмов с прямоугольным объемом. [8, С.115]

Дальнейшее развитие подобного типа посадского храма, восходящего к московской церкви в Никитниках, особенно ярко проявилось в постройках конца ХVII - начала XVIII в., обычно именуемых “строгановскими” (их возводил “своим коштом” богатейший солепромышленник и меценат Г.Д. Строганов, на которого работала постоянная артель, связанная со столичными традициями зодчества). Тройственное расчленение фасадов строгановской школы не только традиционно, но и обдуманно связано с конструктивной системой, в которой сомкнутый свод с крестообразно расположенными распалубками передает нагрузку на простенки между широкими светлыми окнами. Архитектурный ордер стал средством выражения структуры здания; вместе с тем он, как считает исследователь строгановской школы И. Брайцева, был ближе к каноническому, чем на каких-либо других русских постройках того времени, свидетельствуя о серьезном знакомстве с архитектурной теорией итальянского ренессанса.

Дисциплина архитектурного ордера, системы универсальной, стала подчинять себе композицию храмов конца XVII в., ее ритмический строй. Началось освобождение архитектурной формы от прямой и жесткой обусловленности смысловым значением, характерной для средневекового зодчества. Вместе с укреплением светских тенденций культуры возрастала роль эстетической ценности формы, ее собственной организации. Тенденцию эту отразили и поиски новых типов объемно-пространственной композиции храма, не связанных с общепринятыми образцами и их символикой.

Новые ярусные структуры поражали своей симметричностью, завершенностью, сочетавшей сложность и закономерность построения. Вместе с тем в этих структурах растворялась традиционная для храма ориентированность. Кажется, что зодчих увлекала геометрическая игра, определявшая внутреннюю логику композиции вне зависимости от философско-теологической программы (на соответствии которой твердо настаивал патриарх Никон).

В новых вариантах сохранялась связь с традиционным типом храма-башни, храма-ориентира, центрирующего, собирающего вокруг себя пространство; в остальном поиски выразительности развертывались свободно и разнообразно. Начало поисков отмечено созданием композиций типа “восьмерик на четверике”, повторяющих в камне структуру, распространенную в деревянном зодчестве.

Подводя итог, хотелось бы сказать, что самобытность архитектуры русского барокко проявилась в органичном сочетании четкой фундаментальности и простоты плановых решений с живописностью силуэтов и фасадов, щедростью и фантазией декоративных форм, их многоцветием, традиционно развивающими присущие искусству России мажорность и нарядность. В середине 18 века возрождается исконно русское пятиглавие при постройке храмов, причем оно обогащается новыми самостоятельными решениями, повсеместно сменяя тип храма начала столетия, увенчанного куполами во флорентийском духе.

Стремление архитектурными средствами выразить господство человека над природой и стихией, неиссякаемость его творческих возможностей — находит убедительное выражение в контрастном сочетании геометризма окружающих дворцы регулярных садов и парков с огромной протяженностью пластичных фасадов и пышных амфилад парадных помещений. В интерьерах — обилие проемов, зеркал, орнамента, сплошь покрывающие стены, живописные плафоны. Все это создает иллюзию безграничности пространства.

Расцвет русского барокко связан с именами А.В. Квасова (Большой Царскосельский дворец до его перестройки Растрелли, не сохранившаяся церковь Успения Пресвятой Богородицы на Сенной площади), П.А. Трезини (Фёдоровская церковь в Александро-Невской лавре), А.Ф. Виста (Андреевский собор на углу 6 линии и Большого проспекта, Ботный домик в Петропавловской крепости) и других мастеров, но прежде всего, — с именем Варфоломея Варфоломеевича Растрелли (1700-1771) — создателя роскошного Смольного монастыря, Зимнего (см. Приложения), Воронцовского, Строгановского дворцов, перестроенных им дворцов и павильонов в Царском Селе и Петергофе. Растрелли задал тон, масштаб дальнейшей застройке Дворцовой площади и Дворцовой набережной. [4, С.9]

В заключении я хочу повторить, что русское барокко мало похоже на европейское, в нем ярче выражен светский, более земной характер русского искусства XVIII века. Савва Иванович Чевакинский (1713-1780) возвел великолепный Никольский морской собор с самой красивой колокольней Петербурга на берегу Крюкова канала, Шуваловский дворец на Итальянской улице, дворе Шереметьевых на Фонтанке и др. Неизвестный пока мастер (скорее всего П.А. Трезини), словно соперничая с Растрелли, построил на Владимирской площади удивительной красоты Владимирскую церковь (завершена в конце 1760 гг.). Очень многое из созданного этим зодчим было позднее перестроено или просто исчезло. В 1760-1770 гг., в “золотой век Екатерины II” меняются архитектурные и художественные вкусы, на смену пышному “елизаветинскому барокко” приходит классицизм.

3. Пятиглавие храмов в архитектуре русского барокко (на примере Новодевичьего монастыря)

Пятиглавие храмов в архитектуре русского барокко было охарактеризовано как преданием величества и богатства, так и своеобразием ансамбля, подчеркивающего престиж церкви, ее роль.

Ярким примером тому может служить один из самых удивительных по красоте и гармонии архитектурных ансамблей Москвы - Новодевичий монастырь.

С точки зрения архитектуры, Новодевичий монастырь был построен в стиле московского или нарышкинского барокко, который сформировался в Москве к концу XVII века. Для этого стиля характерно яркое декоративное сочетание резных белокаменных деталей с красной кирпичной стеной. Пожалуй, Новодевичий монастырь является самым ярким примером данного стиля. В XVII веке, под руководством Софьи, монастырь был реконструирован. То, что мы можем увидеть сегодня, относится к XVII веку.

В монастыре сохранилось 6 храмов: Смоленский собор, Успенская церковь при трапезной, Амвросьевская церковь при Ирининских палатах, 2 надвратные церкви (Преображения Господня, над северными воротами, храм Покрова Богоматери, над южными воротами) и храм во имя преп. Варлаама и Иосафа в нижнем ярусе колокольни. Собор Смоленской иконы Божией Матери - старейший храм Новодевичьего монастыря. Он был построен в 1524-1525 годах и по архитектуре схож с Успенским собором Московского Кремля, хотя и отличается от него по ряду особенностей. Собор поставлен на высокий белокаменный подклет и сложен из большемерного кирпича; фасады его, разделенные лопатками на 4 прясла по длине и 3 - по ширине, практически лишены украшений. Только трехчастная апсида украшена тонким аркатурным пояском. Своды опираются на крестчатые столпы (новшество, привнесенное в русское зодчество итальянцами). Храм окружен галереями с арочными проемами (часть которых ныне заложена) и маленькими приделами с южной и северной сторон. Ступени высоких крылец ведут ко входу в собор.

Росписи, сохранившиеся в соборе, относятся к 1526 - 1530 годам. Во времена Бориса Годунова фрески были поновлены, но не переписаны. Закрасили их позже, и только при реставрации в советское время, когда собор отдали музею, стенам собора был возвращен первоначальный вид. Картины расположены в несколько ярусов на стенах и столпах и посвящены, главным образом, теме святых воинов и русских князей, чудесам Смоленской иконы Богоматери; в росписях прослеживается идея Москвы как третьего Рима. Это вполне объясняется временем их создания - периодом становления Российского государства. Росписи сводов, судя по стилю, все же были сделаны при Борисе Годунове. Пятиярусный главный иконостас собора был сделан по заказу царевны Софьи в 1683 - 1686 годах мастерами Оружейной палаты. Иконостас, сделанный мастером из Шилова Климом Михайловым "со товарищи", резной и покрытый позолотой, неизменно притягивает взгляды посетителей музея.

После закрытия монастыря собор был занят музеем, в ведении которого и остается до сих пор.

Успенский храм Новодевичьего монастыря. Святитель Петр, перенося в 1325 году резиденцию русских митрополитов из Владимира в Москву, силу и благочестие Москвы ставил в тесную связь с построением в этом городе храма в честь Пресвятой Девы Марии; он рекомендовал великому князю Ивану Даниловичу Калите воздвигнуть здесь "храм, достойный Богоматери". Согласно этой воле святителя, в 1326 году в Москве была заложена первая каменная церковь во имя Успения Богоматери, и впоследствии значительная часть воздвигаемых на Руси храмов названа в честь этого праздника, и в ряду их - старинный чтимый верующими Москвы храм в Новодевичьем монастыре. По своему первоначальному назначению храм Новодевичьего монастыря принадлежит к типу особых, строившихся только в монастырях храмов, - храмов-трапезных. Это сооружение полуцерковного, полугражданского характера: собственно храм занимает здесь небольшую часть; все остальное приноровлено для нужд, не имеющих непосредственного отношения к Богослужению.

Храмы подобного типа возникали и созидались в общежительских монастырях. По завещанию Преподобного Сергия Радонежского у монашествующих ничего не было собственного, одежда и обувь получались "из казны", пища вкушалась за общей трапезой. Большое число насельников, питавшихся по уставу вместе и в одно и то же время, вызвало необходимость постройки в монастырях просторных залов - столовых.

Такие, предназначенные для удовлетворения потребностей иноческой общины, помещения связывались по плану с церковью. Наряду с храмом здесь строились и службы для общинной столовой. Соединение разнообразных частей в одно целое и создало характерный тип постройки, носящий название храм - трапезная. [4, С.93]

Трапезная Новодевичьего монастыря с Успенским храмом при ней представляет одно из наиболее величественных и интересных сооружений подобного рода. Монастырь (основан в 1524 году) длительное время являлся монастырем придворным, привилегированным, и его трапезная палата строилась с расчетом не только для повседневного столования иночествующих, но и для приема часто наезжавших сюда царей и других высокопоставленных лиц, устройства многолюдных праздников и поминальных обедов. Она представляет собой обширное (площадью свыше 2000 кв. м) хорошо освещенное, устроенное на высоком подклете здание с целым рядом залов, тремя парадными крыльцами и богатой наружной и внутренней отделкой. Собственно трапезная и храм при ней образуют единое сооружение, причем храм по отношению к трапезной сильно возвышен и равен двум кубам, поставленным один на другой.

Храм имеет 2 этажа: внизу помещается "теплая" церковь во имя Успения Божией Матери, вверху - "холодная" (неотапливаемая) церковь в честь Сошествия Святого Духа. В нее ведет узкая лестница, устроенная в южной стене.

Обе церкви и трапезная построены в 1685 - 1686 годах по распоряжению сестры Петра I царевны Софьи. Сооружение здания было связано с общей перестройкой монастыря. Почти весь монастырский поселок создан был тогда заново, в едином стиле. [12, С.82]

Характер архитектуры Успенской церкви с трапезной очень типичен для московского (нарышкинского) барокко. Высокий, столпообразный храм имеет примыкающие к нему более низкие алтарь с востока и трапезную с запада; формы окон и дверей прямоугольные, размеры их велики; на углах здания колонны, окна обрамлены наличниками; вся отделка отличается нарядностью; колористический эффект - красное (фон) с белым (декорации). В 1976 году здание сильно пострадало от пожара, и было вскоре частично перестроено. Изменения сказались в следующем: разобрана широкая, открытая галерея на арках, окружающая палату, уничтожены кокошники, украшавшие верх церкви, пятиглавие заменено одной главой, переделаны крыльца. Но и при этих переделках вид здания сохранился довольно близким к прежнему; капитальные части его не изменились, и оно осталось одним из лучших памятников русской архитектуры конца XVII века.

Главный вход в храм - через северо-западное крыльцо. Оно примыкает к обширной прихожей-паперти, восточная стена которой украшена иконами, перед ними висят неугасимые лампады. Из прихожей в помещение трапезной - дверь, обрамленная интересным резным белокаменным порталом. Трапезная является сейчас основным местом стояния молящихся во время богослужений; посредством трех больших арок, имеющих художественно выполненное из резного белого камня обрамление, она соединяется с собственно храмом, который имеет небольшую площадь. Его внутреннее оформление новое: существующий в настоящее время иконостас установлен в 1945 году; ранее он находился в московской церкви в честь Святой Троицы в Хохлах. Иконостас деревянный, XVII века, состоит из четырех обычных ярусов икон; все иконы, за исключением нескольких местных, современны ему. Оформление иконостаса выполнено в виде занавеса; по замыслу автора, оно должно напоминать алтарные преграды первых веков христианства, когда алтари отделялись простыми занавесами.

Трапезная представляет собой обширный (площадью в 390 кв. м) хорошо освещенный зал, крытый единым, без промежуточных опор, сводом, в котором красиво врезываются сводики над оконными проемами.

В правой части трапезной, у восточной стены, примыкающей к Успенскому храму, находится придел во имя апостола и евангелиста Иоанна Богослова. Придел имеет небольшой одноярусный деревянный иконостас, устроенный в 1956 году; все иконы его - позднего происхождения. Алтарь придела очень невелик по размерам; в нем совершаются, главным образом, ранние литургии. Церковь Святого Амвросия епископа Медиоланского (современный Милан) возведена на территории монастыря из белого камня предположительно в конце 1600-х годов. Богослужения в Амвросиевском храме совершаются в день памяти святителя Амвросия (7/20 декабря) и при занятости Успенского храма. В остальные дни храм используется для выполнения молитвенного монашеского правила сестер и для прочтения псалтири (в день вычитывается вся псалтирь, несколько томов монастырского синодика и поминальные записки). Надвратные храмы - Покрова Пресвятой Богородицы (построена в 1683 - 1688 годах) - над южным входом, трехглавый, с открытой террасой; в архитектурном стиле ощущается влияние южнорусского барокко и Преображения Господня (Спаса Преображения, 1687-1689гг.) - над северными воротами, пятиглавый, в стиле нарышкинского барокко; 3 яруса нарядных окон, внутри - восьмиярусный резной золоченый иконостас работы мастеров Оружейной палаты под руководством К. Золотарева (1688г). К Преображенскому храму примыкает Лопухинский корпус (168301686гг.) - жилые палаты царевны Екатерины Алексеевны, где в 1727-1731 годы жила царица Евдокия Лопухина. Еще дальше, тоже вдоль стены - бывшая стрелецкая караульня при Напрудной башне, которая в 1698 - 1704 годы служила местом заточения царевны Софьи. Здесь расположена экспозиция, посвященная Филарету: множество документов, несколько икон, яркая изразцовая печь. [12, С.115]

Колокольня Новодевичьего монастыря относится к лучшим произведениям русского зодчества XVII века. Среди известных колоколен подобного типа она поражает особой соразмерностью пропорций. На 72-метровую высоту легко и свободно поднимается ажурный столп. Изысканная стройность и легкость достигнуты умелым распределением частей сооружения. Глухие ярусы чередуются с ажурными, облегченными арками, и каждый имеет своеобразное декоративное решение, не повторяющееся по рисунку. Необычно расположив колокольню за алтарными апсидами собора, зодчий, таким образом, завершил и объединил все постройки архитектурного ансамбля и одновременно четко определил центральное положение Смоленского собора - архитектурной доминанты Новодевичьего монастыря.

Заключение

Таким образом, культура барокко занимает огромное историческое пространство: рубеж XVI-XVIIвв - XVIIIв. Его появление было исторически закономерным процессом, подготовленным всем предшествующим развитием. Неодинаково находил свое претворение стиль в различных странах, выявляя их национальные особенности. В то же время имел общие черты, типичные для всего европейского искусства и для всей европейской культуры:

1. Церковный догматизм, приведший к усилению религиозности;

2. Увеличение роли государства, светскости, борьба двух начал;

3.Повышенная эмоциональность, театральность, преувеличенность всего;

4. Динамика, импульсивность;

5. Декоративность, живописность, излишество элементов...

В тоже время, барокко подготовило новую эпоху - эпохе Просвещения. Искусство этого стиля живет, развивается вплоть до наших дней (искусство рококо, “неоклассицизм”, возрождающий прежде всего барочные формы, “нововенская школа” в музыке, обращающаяся к мастерам строгого стиля...)

Мир барокко столь же безграничен, как и мир человеческой души. Пестрота жизни, переполняющая музыку этого времени, по законам барочной антиномии уживается с напряженными духовными исканиями. Чувственная красота искусства барокко - залог любви к нему. Но оно обращено не только к сердцу. Сердце и разум, любовь и познание - вот ряд антиномий, относящихся к сфере восприятия искусства.

С монастырями России связано много в жизни русского человека. Ведь все основные события христианина протекали в церкви - там его крестили, затем венчали и, наконец, отпевали. Сейчас многое делается для того, чтобы возродить лучшие православные традиции и святыни, и, прежде всего, это касается восстановления монастырей и церквей. Дело в том, что они являются не просто учреждениями для отправления культовых надобностей и потребностей верующих, но "духовно - историческими центрами", они составляли как бы камни в основании здания русского государства.

Ознакомившись с историей возникновения Новодевичьего монастыря, изучив его архитектурные особенности, мы смело можем говорить о том, что Новодевичий монастырь - это выдающийся памятник архитектуры XVI - XVII веков, а историко - культурное значение просто огромно, благодаря огромным коллекциям ценнейших раритетов. Новодевичий монастырь включен ЮНЕСКО в список всемирного культурного наследия, поскольку считается одним из старейших и красивейших монастырей России.10 августа 2009 года Новодевичьему монастырю исполнится 485 лет. Статус объекта ЮНЕСКО может быть присвоен только тогда, когда постройку удается сохранить в первозданном виде, а таких объектов в России не так много - всего 21 (Московский Кремль, Красная площадь, архитектурный ансамбль Троице - Сергиевой лавры, Китайгородская стена и др.) И, конечно же, Новодевичий монастырь по праву включен в этот список.

Список использованной литературы

1. Алленов М.М., Евангулова О.С. Русское искусство X- начала XXв. – М.: Искусство. – 1989.
2. Архитектурно - строительные термины / сост. Ю.Н. Белов - СПт.: Каро, 2006.
3. Балакина Т.И. МХК: Россия IX-XIX вв. – М.: Издательский центр АЗ. – 1997.
4. Борисенко И.Г. Новодевичий монастырь. - Изд.2-е - М., Северный паломник, 2005.
5. Бражнев И.А., Баташкова А.Н. Русский интерьер XVIII-XIX вв. – М.: Сварог ИК. – 2000.
6. Гольдштейн А.Ф. Зодчество. – М.: Искусство. – 1979.
7. Кашекова И.Э. От античности до модерна. – М.: Просвещение. – 2000.
8. Малюга Ю.А. Культурология. – М.: Просвещение. – 1998.
9. Миронов О.В. Словарь религиозных терминов. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 2002.
10. Монастыри Русской Православной Церкви. Справочник-путеводитель. –М.: Изд-во Московской патриархии, 2001.
11. Паламарчук П.Г. Сорок сороков: краткая иллюстрированная история всех московских храмов: в 4т. М.: "Изд-во АСТ", 2003-2005.
12. Петров, А.Ю. Старообрядческие храмы Москвы. Краткий справочник - путеводитель. М., 1998.
13. Пилявский В.И. История Русской архитектуры. — М.: Искусство. - 1984.
14. Русская Православная Церковь. Храмы. Москва. Энциклопедический справочник. (сост. и автор А.В. Никольский) М.: Изд-во Московской Патриархии: Издат. дом "Российский писатель", 2003.
15. Христианство: Энциклопедический словарь. В 3т.М., 1993-1995.