



# ХРАМЫ ИВАНА ВЕЛИКОГО

Наталья и Григорий Емельяновы

**В**ремена меняются, и архитектура, как самое монументальное и осязаемое отражение времени, меняется вместе с ними.

Эпоха Ивана III стала решающим периодом нашей истории. Родившийся на Куликовом поле генетический код русского человека, национально русского, без уточняющего деления на «московских», «владимирских», «рязанских», и прочая, и прочая — искал своего воплощения в создании национального государства. Успешная борьба за суверенитет, соби́рание русских земель, завершение кровавой усобицы, сотрясшей Московское княжество при Василии Тёмном — всё это подкрепляло национальное самосознание, как говорят друзья, или «имперские амбиции», как выражаются недруги. По словам историка В. Каргалова, «...время складывания единого государства было и временем формирования русской народности».

Попутно шло формирование общего языка, общей ценностной шкалы, общей культуры... общей архитектуры. В эпоху Ивана III Москва была своего рода «точкой преломления», вбравшей в себя лучшие архитектурные тенденции не только русских регионов, но и зарубежья. Вбравшей — и распространявшей их по всем концам растущего вширь государства. Эпоха Ивана III стала началом развития общерусского зодчества, сменившего конгломерат региональных школ.

## «Моральный базис»: нестяжатели и иосифляне

Это было интереснейшее в истории архитектуры время, когда новаторство боролось с традиционализмом. Призываем в данном случае не воспринимать традиционализм как ретроградство — тем более, что конкурентная борьба породила настоящие шедевры храмового зодчества и с той и с другой стороны. Такой дуализм, пришедший уже при преемниках Ивана Великого к органичному синтезу, имел под собой вполне объективные причины. Дело в том, что на рубеж XV–XVI веков пришёл всплеск «идеологической борьбы» Нила Сорского и Иосифа Волоцкого, основателей движений, соответственно, нестяжателей и иосифлян. Парадоксальным образом обе непримиримые стороны вели свою духовную генеалогию от одного человека — Сергия Радонежского. Древо преемственности выглядит так: с одной стороны, Сергей — Кирилл Белозерский — игумен Кассиан — Нил Сорский; с другой стороны, Сергей — Никита Серпуховской — Пафнутий Боровский — Иосиф Волоцкий. Это были как бы две составляющие личности Радонежского Преподобного: «...мистик и политик, отшельник и кинокий совместились в его благодатной полноте» (Г. Федотов). Сочетать столь противоположные начала последователи Сергия уже не могли.



Не вдаваясь глубоко в подробности обоих учений, отметим лишь те аспекты, в которых каждое из них оказало влияние на русскую духовную культуру — и храмовую архитектуру в частности. Всю первую половину XV столетия развитие религиозной жизни определяла «нестяжательская» ветвь, основанная на традициях «личной святости». Подвижники, склонные к аскезе, молитвенному уединению, вольно или невольно экстраполировали это своё мировоззрение на русскую архитектуру того времени (ранне-московское зодчество — яркий тому пример). Однако к концу XV столетия иными стали и исторические обстоятельства, и «социальный заказ». Завершилась борьба за сброс ордынского ига, началось строительство Великой Державы. Церковь претендовала в этом процессе на роль консолидирующего звена между властью и «миром»; соответственно, выпадение иерархов из социальной жизни было совершенно недопустимо — от них как раз требовалось социальное служение, просветительство, пастырская деятельность. Как хороший психолог, Иосиф Волоцкий понимал, что внешняя, зримая сторона культа играет в этом деле далеко не последнюю роль, становясь то ли визитной карточкой, то ли рекламной кампанией Церкви. «Роскошь», в которой обвиняли его нестяжатели, воспринималась им не как роскошь сама по себе, а как инструмент воплощения эстетического начала веры, прославления Бога и его могущества: красивому божеству — красивый культ. Немудрено, что Иосиф Волоцкий столь восторженно принял главный храм, построенный при Иване III — величественный Успенский собор Московского Кремля. Немудрено также, что Иван III столь благосклонно принял иосифлян — явленное в камне величие православной церкви должно было подчеркнуть величие рождающейся Державы.

### Превзойдём Владимир!

Возведение кремлевского Успенского собора началось в 1472 году, то есть ещё до присоединения к Москве Новгорода (1478) и окончательного низвержения Золотоордынского ига (1480). Соответственно, строительство имело не мемориальное, а символическое значение: величие Москвы постулировалось не постфактум, а как бы «авансом», главный храм го-

рода и княжества должен был самым видом своим обосновать то место в мире и в истории, на которое претендовала Москва. Собственно, это был вполне стандартный приём «визуализации преемственности», такие примеры Русь уже знала: так, сбежав из «матери городов русских» в залесскую глухомань, Андрей Боголюбский начал создание своей державы с возведения храма «больше, чем в Киеве». Теперь уже в Москве хотели построить «больше, чем во Владимире». Так что символизм Успенского собора с самого начала был прост и традиционен — указать на образец, повторить и превзойти его. Заказчик, митрополит Филипп, привлёк русских мастеров — Мышкина и Кривцова. Однако их постигла неудача: в 1474 году случился «форс-мажор» — землетрясение, в результате которого возведённый под своды храм обрушился. К тому времени умер и митрополит Филипп... По словам искусствоведа Т. Вятчаниной, «...невозможность влить «новое вино» в «старые мехи» была исторически явлена, и новый собор — именно такой, какой требовался — был возведён уже светским заказчиком (великим князем) и мастерами абсолютно иной художественно-стилистической ориентации. Здесь принцип превосходства был реализован на качественном уровне, не только в художественном и техническом отношении, но и в смысле большего соответствия обновлённым духовным запросам»...

Реализовать идею поручили итальянскому зодчему Фиорованти, прозванному Аристотелем «ради хитрости его художества». Полученное им «техзадание» по-прежнему предполагало возведение храма по образцу Успенского собора во Владимире. Проблема, правда, заключалась в том, что итальянец начал работать «с места в карьер», и с образцом ему удалось ознакомиться лишь после того, как он уже спланировал постройку и даже отрыл котлован под фундамент... По котловану, кстати, русские современники Фиорованти примерно определили, что именно он хочет построить, и немало удивились («обложи же церковь продолговатую палатным образом»). Предполагаемый храм «зального типа» не очень-то вязался с владимирским «эталонным», что, видимо, не ускользнуло от внимания заказчика — а, может, и сам архитектор «передумал» после поездки во Владимир... Так или иначе, уже на этапе строительства фундамента весь замысел пришлось



пересматривать, возводить на готовой основе принципиально иное здание, что, безусловно, потребовало от «хитрого» Аристотеля максимальной зодческой изворотливости. В итоге внешне собор действительно получился вполне «владимирским», без принципиальных отходов от «образа и подобия»: то же пятиглавие, те же закомары, то же вертикальное членение стен лопатками и горизонтальное — аркатурным поясом. Сюрпризы подстерегают внутри.

### Эталон или уникүм?

Во-первых, вместо традиционных русских столпов Фиорованти применил «итальянские» колонны, которые при минимальном сечении — всего два метра — позволили визуально объединить интерьер (то есть от изначальной идеи «зальности» храма зодчий всё-таки до конца не отказался). Во-вторых, итальянец весьма творчески обошёлся с композицией, при видимом соблюдении канона (шестистолпный, пятиглавый) полностью дезавуировав структурную логику древних храмов, композиционным центром которых являлось пространство под главным куполом. Фиорованти смело сдвинул его вплотную к иконостасу, так что две малые восточные главы оказались за алтарной преградой, отделёнными от общего объёма собора! С одной стороны, возникало прежде немыслимое противоречие: «верх» и «низ» храма создавали взаимную асимметрию. С другой стороны, столь решительным ходом архитектор добился принципиального переноса смыслового центра тяжести с «пустого» подкупольного пространства на иконостас, сделав мощный акцент именно на иконах. Как следствие «неправильной» расстановки глав — возникла, разумеется, чисто конструктивная трудность укрепления их сводов: нестандартному замыслу не подходили шаблонные решения. Путём сложных ухищрений, включавших создание «потайных» пустот в конструкциях ради облегчения нагрузки, итальянец смог решить и эту задачу.

Синтезируя в своём соборе итальянские и русские черты, Фиорованти избежал, однако же, «архитектурного греха» эклектики, сведя к абсолютному минимуму декоративные излишества, которые могли бы «адресовать» наблюдателя к той или иной художественной школе и вступить в противоречие с другими элемен-

тами декора. Украшательства-то как раз — по минимуму, в этом смысле зодчего можно было бы даже упрекнуть в некой «обезличке», если бы суть постройки не была совсем в другом. Успенский собор — это чистая гармония форм, апологетика ордерности, воплощение «золотого сечения», перенос в камень идеальных пропорций «на бумаге». Единение культурных начал, синтез «дедовского» и нового, смелость решений и точнейшая геометрия сделали Успенский собор на многие годы вперёд эталоном и... определили его архитектурное одиночество. «По его подобию строились большие соборы во всех русских землях — в Ростове Великом, Ярославле, Тихвине, Вологде, Хутынском монастыре близ Новгорода, Сийском монастыре на Северной Двине, Троице-Сергиевой лавре и подмосковном Новодевичьем монастыре, — писал А. Иконников. — Всюду, однако, сквозь московский образец проявлялся владимирский архетип, повторяя его каноническую схему, но пренебрегая внесёнными Фиорованти приёмами построения пространства и плана, идеей универсальности ордера». И даже Архангельский собор Кремля, законченный вскоре после смерти Ивана III другим итальянцем — Алевизом Новым — при всей видимой «ренессансности» декора и структурной отсылке к храму Фиорованти, имеет больше общего с русскими домонгольскими шестистолпными храмами, нежели с Успенским собором.

Вот и получается, что главный храм России если и повлиял как-то на развитие «крупной формы» в отечественном зодчестве, так это заданием на официальном уровне иконографического типа. Однако сама иконография вторична, производна, и вне архитектурных решений Фиорованти всего лишь копирует владимирскую форму. Парадоксально, но факт: главным вкладом гениального итальянца в русскую архитектуру было не создание принципиально нового направления, а приучение отечественных мастеров к «кружалу и правилу», приобщение к прогрессивным методам изготовления строительных материалов, проектирования и строительства...

### Псковичи в Москве

Хотя создавать главный «державный» храм довелось итальянцу, возведение княжеской домово́й церкви Иван III доверил русским масте́д



рам. А именно — зодчим из Пскова, славившемся в то время своими каменщиками. В нынешнем виде Благовещенский собор довольно сильно отличается от того, что был построен псковичами в 1484–1489 годах. После перестройки при Иване Грозном храм, получив дополнительные приделы и девять глав, стал восприниматься как сложная, хотя и компактная, конструкция пирамидальной формы. А при Иване III это был достаточно простой четырёхстолпный собор, не обременённый приделами и имеющий всего три главы на стройных барабанах; облик его казался лёгким, динамичным и даже каким-то воздушным, в особенности по сравнению с громадой Успенского собора. Как отмечал в ставшей хрестоматийной «Истории русской архитектуры» А. Тиц, «...на архитектуре Благовещенского собора отразились тенденции исторического процесса сложения общерусской культуры... Аркатурный пояс, красиво венчавший апсиды, перекликался с арочным обрамлением глав и содействовал композиционной связи с Успенским собором. Эти владими́ро-судзальские детали органично сочетались с характерной для Пскова конструктивной системой ступенчатых подпружных арок и ранне-московским приёмом устройства кокошников. Архитектурный почерк псковичей читается и в скромном «вдавленном» в стену узоре обрамлений глав и апсид; влияние народных мотивов ощущается в килевидных арках и в перебивке колонок аркатурного пояса «дыньками», характерными для деревянной резьбы».

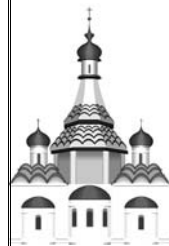
Если Фиорованти создал иконографический образ «русского храма вообще», псковская артель воздвигла эталон «русского семейного храма». Если вновь отправиться за аналогиями во Владимир, напрашивается связь с Дмитриевским собором, также княжеским, поставленным рядом с «общегородским» Успенским. При этом псковичам удался архитектурный синтез, более понятный русскому человеку, нежели «программные обобщения» Фиорованти. Подражания Успенскому собору были, во-первых, официальными, во-вторых — достаточно условными; Благовещенскому собору подражали, что называется, на интуитивном уровне. Так, Е. Анкудинова и А. Мельник находят подобия... в Ярославле, в архитектуре собора Спасо-Преображенского монастыря, перестроенного через десять лет после смерти Ивана III по задан-

ным его эпохой «лекалам»: «К ним относятся высокий подклет, двухъярусные открытые галереи, трёхглавое завершение, пояс кокошников в основании центрального барабана и форма его аркатуры. Примечательно, что в Благовещенском соборе присутствие кокошников в основании центрального барабана было обусловлено наличием повышенных подпружных арок под этим барабаном, тогда как у Спасского собора такие арки отсутствуют. Следовательно, кокошники здесь лишены какой-либо конструктивной логики и возникли исключительно в подражание кремлевскому храму».

На Московской земле псковичи отметились и в «малой форме», возведя по меньшей мере две дошедшие до нас одноглавые церкви: Ризоположенскую в Кремле и Духовскую в Троице-Сергиевом монастыре. Здания достаточно непохожие: кремлевская церковь скромна, лаврская — декоративна, не говоря уже об экзотической для Москвы компоновке «ниже под колоколы». Однако вместе они в той же степени иллюстрируют склонность псковичей к «общерусскому» художественному синтезу, что и Благовещенский собор. Заметен и повышенный интерес мастеров к орнаментальной составляющей: пришедший в качестве строительного материала на смену белому камню кирпич позволял осваивать новые приёмы тектонической проработки фасадов. Так, орнаментальный пояс Духовской церкви Троице-Сергиевой лавры куда более фактурен и декоративен, нежели убранство её соседа — Троицкого собора начала XV века.

### Консервативная ветвь

А что же традиционная архитектура Центральной Руси? На общем всплеске храмостроения при Иване III «второе дыхание» обрела и классическая отечественная схема «крестово-купольный четырёхстолпный одноглавый храм». Продолжением этой линии стал ряд церквей, воздвигнутых в Москве и окрестностях в 1480-х — 1500-х годах. Их традиционно относят к «ранне-московской школе зодчества», хотя сама эта школа сформировалась, эволюционировав из владимирской, за столетие до Ивана III. Первыми её образцами стали звенигородские храмы Успения на Городке и Рождества Богородицы в Саввино-Сторожев-



ском монастыре (оба — начало XV века), собор Троице-Сергиевой лавры (1422–1423) и в самой Москве — собор Андроникова монастыря (также 1420-е). И уже тогда оформились две стилистические «подветви» ранне-московской школы. Собственно в Москве получает развитие оригинальная концепция «храма-башни»: по сути четырёхстолпного крестово-купольного, но усложнённого пирамидальным завершением, где средокрестие с центральным куполом высоко поднято над сводами угловых частей. В то же время храмы Звенигорода, как и лаврский собор, более «каноничны», более буквально цитируют владимирские образцы.

Отчего мы останавливаемся на храмах, построенных за сто лет до рассматриваемой нами эпохи? Оттого, что в «четырёхстолпниках» Ивана III по-прежнему узнаваемы черты храмов, возведённых во времена Василия I, включая те самые региональные особенности. Стилистика, заложенная тогда, сохраняла свою актуальность и век спустя! Очевидно, небольшой и относительно скромный храм вполне соответствовал «идеалам русской святости», и даже смена государственной концепции не могла полностью и единомоментно искоренить традицию.

«Владимирскую», более строгую и консервативную (но и более «плодовитую») линию традиционного зодчества при Иване III продолжили храмы северной части Московского региона: Воскресенский собор в Волоколамске (1480-е) и собор Николо-Пешношского монастыря под Дмитровом (рубеж XV–XVI столетий). Они дошли до наших дней с кое-какими искажениями: хотя оба увенчаны шлемовидными главами старинного образца, только собор Пешношского монастыря сохранил позакомарное покрытие. Однако он утратил вторую главу, которая изначально, по-видимому, была (ею предположительно венчался придел в южной апсиде), а в качестве сомнительной «компенсации» приобрёл позднейшие и слегка фривольные паперти и трапезную. Воскресенский храм, в свою очередь, галерею-гульбище утратил. И всё же в целом оба храма «владимирской» линии ранне-московской школы дошли до нашего времени в облике, соответствующем стилистике XV века.

Близко к ним и к собору Троице-Сергиевой лавры стоит главный храм Благовещенского монастыря в Киржаче (начало XVI века). После

реставрации и восстановления гульбища киржачский храм стал, пожалуй, наиболее цельным образцом «владимирской» линии — хотя не без «московского» архитектурного акцента.

В собственно «московской» стилистике храмов известно не так много. Эпоху Ивана III представляет собор Рождественского монастыря в Москве (1501–1505 годы). Специалисты считают его архитектурной репликой собора Спасо-Андроникова монастыря: здесь и приподнятое средокрестие, и пирамидальное завершение, дополнительно зримо повышенное двумя рядами кокошников «вперебежку»... Приём настолько узнаваемый и редкий, что стилистику «башнеобразных четырёхстолпников» можно было бы считать не самостоятельной тенденцией, а всего лишь короткой линейкой церковей-копий Спасского собора... Если бы не аргументы Н. Воронина, что в своё время башнеобразными были и старый кремлевский Успенский собор Ивана Калиты, и Успенский собор Коломны до его перестройки. Есть ещё такой архитектурный уникум, как монастырский Успенский собор в Старице. Строго говоря, это уже не эпоха Ивана III (хотя ещё близко к ней, заказчик — Андрей Иванович Старицкий, 1530-е). Однако не хотелось бы совсем оставить его без внимания — всё-таки это весьма эклектичная для своего времени производная московской архитектуры образца XV века. В своём провинциальном уделе сын Великого князя попытался не просто воспроизвести, а слить воедино два столичных тренда: «линию Успенского собора», символически выраженную через пятиглавие, и «линию Спасского собора» с повышенным средокрестием. Получилось оригинально.

### А в это время на Севере

Сразу оговоримся: говоря здесь о Севере, мы не имеем в виду русский Северо-запад — Новгородскую и Псковскую земли. И та и другая пришли в XV век со своими сложившимися и самобытными архитектурными школами. Однако Новгород, утративший в 1478 году самостоятельность, переживал объяснимую культурную депрессию и надолго выбыл из списка «законодателей архитектурной моды». А в Пскове, более лояльном к Москве и де-юре сохранявшем независимость, продолжала раз-



витие собственная линия (церковь Георгия со Взвоза 1494 года, Богоявления с Запсковья 1496 года и другие), никак не связанная с московскими тенденциями. Дома псковские зодчие оказались большими консерваторами, чем на службе у Ивана III. Экстраполяция московского зодчества в Псков и Новгород началась позже. А в конце XV столетия непаханым полем для каменного строительства стал Север заволжский — вологодский край и Белозерье, где до того все строения были исключительно деревянными. К исходу века освоение Севера стало важнейшей задачей — и политической, и экономической, и социальной, и духовной. Так при Иване III возводится первая тройка каменных храмов Вологодчины — Преображенский собор Спасо-Каменного монастыря (1481, не сохранился), Богородице-Рождественский собор Ферапонтова монастыря (1490) и Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря (1496).

Все три храма строились мастерами из Ростова (обители входили в Ростовскую епархию), но, по наблюдению М. Мильчика, их архитектура «...почти прямо следует той, что известна нам по памятникам эпохи великокняжеской Москвы. Первые два собора — крестовокупольные, четырёхстолпные, трёхапсидные, стоящие на высоких подцерковьях, с трёхчастным делением фасадов лопатками, и завершающиеся тремя ярусами кокошников, которые венчают большая глава в центре и малая над юго-восточным углом. Ферапонтовский собор с трёх сторон окружает галерея. Лишь Успенский не имеет подцерковья, отчего по сравнению с другими храмами кажется более приземистым»... Исследователь отмечает преемственность не только иконографических типов, но и таких технических приёмов, как сочетание в кладке белого камня и кирпича, применение подпружных арок и так далее.

К сожалению, не дошёл до нас первенец каменной архитектуры Севера. Величественный собор Каменного монастыря известен по старым фотографиям (где он предстаёт в сильно перестроенном виде) и обмерам-реконструкциям С. Подъяпольского. В 1930-е годы обветшавший храм был взорван на кирпич, которому так и не нашлось применения. «С его уничтожением, — писал В. Дементьев, — была вычеркнута заглавная буква северной архи-

тектуры». Остался погребенный под завалами нижний ярус собора, который пока не решаются трогать реставраторы — как бы не стало ещё хуже.

«Младший брат» и ближайший аналог Спас-Каменя — храм Ферапонтова монастыря — уцелел и музеефицирован (в нём сохранились знаменитые на весь мир фрески Дионисия — объект культурного наследия из списков ЮНЕСКО). В Ферапонтово едут в первую очередь именно за Дионисием — но и сам собор, безусловно, заслуживает внимания. Бросается в глаза беспрецедентно богатый по меркам современной ему архитектуры декор, целиком покрывающий западные закомары. Исследователи связывают усиление орнаментальной составляющей в храмах той эпохи с окончательным отходом от аскетической эстетики и осознанием декора не как носителя религиозной нагрузки, но как средства художественной выразительности.

### Качественный скачок

Таким образом, традиционное русское зодчество при Иване III эволюционировало медленно и инерционно. При ряде «выстреливших» новаторских шедевров абсолютное большинство церквей в России того времени строилось «как при дедушках» — мейнстрим в конце XV века, как и за 150 лет до того, задавали, по сути, владимирские традиции! Эксперименты московских мастеров и художественный поиск ростовцев в Белозерье — это исключения, лишь подтверждающие правило: трансформации подвергалась в основном не конструктивная, а эстетическая, декоративная составляющая храмостроительства. Четырёхстолпная крестово-купольная одноглавая церковь прочно вошла в канон, но, несмотря на обилие воздвигавшихся одноглавых «четырёхстолпников», количество не переходило в качество: тема была исчерпана, структура храма уводила в архитектурный эволюционный тупик. Это был чисто прагматический момент: «четырёхстолпники» отлично годились на роль композиционного центра города или монастыря — и при этом имели ряд «неизлечимых» конструктивных особенностей, делавших их малопригодными в роли приходской посадской церкви. «Врождённая» дробность интерьера вызывала стеснённость, невозможность вме-



стить большое количество молящихся. Простое увеличение храма приводило к баснословно-му его удорожанию и требовало архитекторов экстра-класса... Что ж, по русскому опыту мы знаем, кто особенно хитёр на выдумки. Так и на рубеже XV–XVI веков эволюционный скачок в храмостроительстве обеспечили небогатые приходы. И именно это «решение в пользу бедных», а не роскошный Успенский собор, в действительности определило развитие русского зодчества вплоть до XVIII века. Речь о московских бесстолпных храмах.

Они появляются в конце XV века (самый ранний — церковь Трифона в Напрудной слободе). Их возникновение связывают с необходимостью расширить внутреннее пространство приходской церкви при сохранении небольших размеров; с другой стороны, именно малые габариты позволили применить новый способ укладки сводов. Они состояли из двух парных арок, установленных непосредственно на стены по осям восток-запад и север-юг, и перекрещивающихся под прямым углом. В пересечении помещался световой барабан с главой, являвшийся композиционным центром храма. Новая схема сохраняла преемственность с крестово-купольными церквями: тот же крест, только сформированный не столпами, а пересекающимися арками, тот же купол-«небо».

В Трифоновской церкви, отреставрированной советскими специалистами, хорошо видны все эти конструктивные особенности. Ордерный карниз отмечает уровень, от которого начинаются своды; криволинейная кровля вторит пластике внутренних арок, а стрельчатый верх усиливает «центростремительность» композиции. Не обошлось и без архаизирующих моментов — таких, как вертикальное членение стен лопатками. В четырёхстолпных храмах лопатки акцентировали места расположения столпов; понятно, что в бесстолпном Трифоновском храме такие лопатки уже ничего не отмечают, являясь лишь данью традиции, «чистой эстетикой», оторванной от требований конструктива. Эстетика, впрочем, оказалась невероятно живучей и сохранилась не только в образцах «позднего Ивана III», к которым можно отнести возведённую на рубеже XV–XVI веков Рождественскую церковь в селе Юркине Истринского района. Трёхчастное деление стен сохра-

няется в бесстолпных храмах второй половины XVI (старый собор Донского монастыря) и XVII (церковь Покрова в Рубцове) столетий!

И всё же, если окинуть взглядом московские бесстолпные храмы, в глаза бросается их общая черта: все они маленькие. В XVI веке проблема расширения площади «бесстолпника» была конструктивно неразрешимой — и для увеличения пространства вокруг церкви городили приделы, порой превосходящие по площади главный храм. Получалось необычно, свежо, но... как схема «четырёхстолпника» не подходила посадской церкви, так и мини-вариант «бесстолпника», казалось, был совершенно неприменим в развивающейся концепции «державного храма». Так и получилось, что при Иване III «бесстолпники» были вытеснены на периферию... однако развитие архитектуры в XVI веке неожиданно вывело их на первый план, потеснив даже «Успенскую» линию храмостроительства!

Мы вынужденно выходим за рамки эпохи Ивана Великого — мы просто обязаны это сделать: невозможно оценить роль и место в истории нашего зодчества бесстолпных храмов, не «заглянув на следующую страницу» — в эпоху Василия III. При нём «бесстолпники» пустили эволюционную ветку — стали предтечами каменных шатровых храмов, тех самых величественных сооружений, что стали квинт-эссенцией московской концепции «храма-башни», довели до абсолюта идею архитектурной доминанты, подчиняющей и организующей окружающее пространство! А после никоновского запрета на шатры тему продолжили многоярусные храмы — шедевры так называемого «московского барокко»...

Да, всё это будет значительно позже; но в конце нашего рассказа мы хотим заострить внимание на том, что архитектурное направление, давшее, пожалуй, всё лучшее, что мы имеем в национальном зодчестве «Русского Возрождения», родилось именно в эпоху Ивана III. Едва ли это «просто так совпало»: эпоха территориального роста, укрепления центральной власти и обретения политической самостоятельности стала для нашей страны также временем творческого поиска, переосмысления традиций и примерки новаторских идей — в общем, обретения национальной идентичности, воплощённой, в том числе, в архитектуре.