

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА МОСКВЫ XVII В.

М. П. КУДРЯВЦЕВ

Задачей настоящей статьи является выделение основных принципов и композиционных приемов, заложенных в системе построения композиции Москвы XVII в. в целом и ее отдельных ансамблей. Принципами в данном случае именуются общие правила, определяющие характер и главные черты композиции города. Приемами названы чисто градостроительные художественные средства их воплощения.

Основным принципом, заложенным как в построении всей композиции города, так и каждого ансамбля, является принцип равновесия. Еще в работах дореволюционных ученых мы встречаем достаточно исчерпывающую характеристику этого принципа, названного тогда «законом баланса». А. Новицкий, цитируя Н. В. Султанова, писал: «Условия баланса разнообразны: во-первых, когда части здания, находясь в симметричном расположении и в общих формах близко сходные одна другой, имеют разные детали, которые не замечаются с первого раза, а только после некоторого внимания: во-вторых, когда две части — одинаковой величины, но разных форм и деталей; в-третьих, когда противоположные части здания равны между собой массами, то есть, если одна часть выше, то тоньше, а другая — шире и ниже, но так, что площади (вернее, объемы) их почти равны и, наконец, когда две или три части вместе балансируют с одной большой. Закон баланса, уравнивая общую композицию, открывает простор воображению в создании разнообразных вариаций форм и деталей, не нарушающих логического требования равновесия. Такой способ мы не встречаем ни в одном стиле, что и составляет большое преимущество русского зодчества. Этот факт представляет чрезвычайную важность в истории нашего искусства, и на него следует обратить особенное внимание. Нечто аналогичное этому мы встречаем также и в русской музыке...»¹.

Поставленная в 1903 г. Султановым и Новицким проблема единства приемов построения в русской архитектуре и музыке получила

подтверждение уже в 1909 г. в работах фольклориста Е. Линева².

В русской архитектуре и градостроительстве можно увидеть творческие художественные приемы, сходные с приемами народного музыкального творчества. В планировке и композиции Москвы они проявились прежде всего в «... свободном, творческом воплощении основной мысли»: сравнивая реальное расположение города с идеализированной схемой композиции³, видим, что при общей концепции подчинения осям север — юг и восток — запад город вписывается в природу по принципу равновесия, а не жесткой симметрии.

Композиции московских улиц построены по принципу усложнения силуэта, видимого по осям отдельных участков, по мере приближения к центру, но на каждой улице этот общий принцип воплощался по-разному. Можно отметить различия в ритме расстановки формирующих композицию сооружений, и неисчерпаемое разнообразие сочетаний этих сооружений с появляющимися в отдалении главными постройками ансамблей центра, и, наконец, полное отсутствие одинаковых по архитектурному облику домов и церквей.

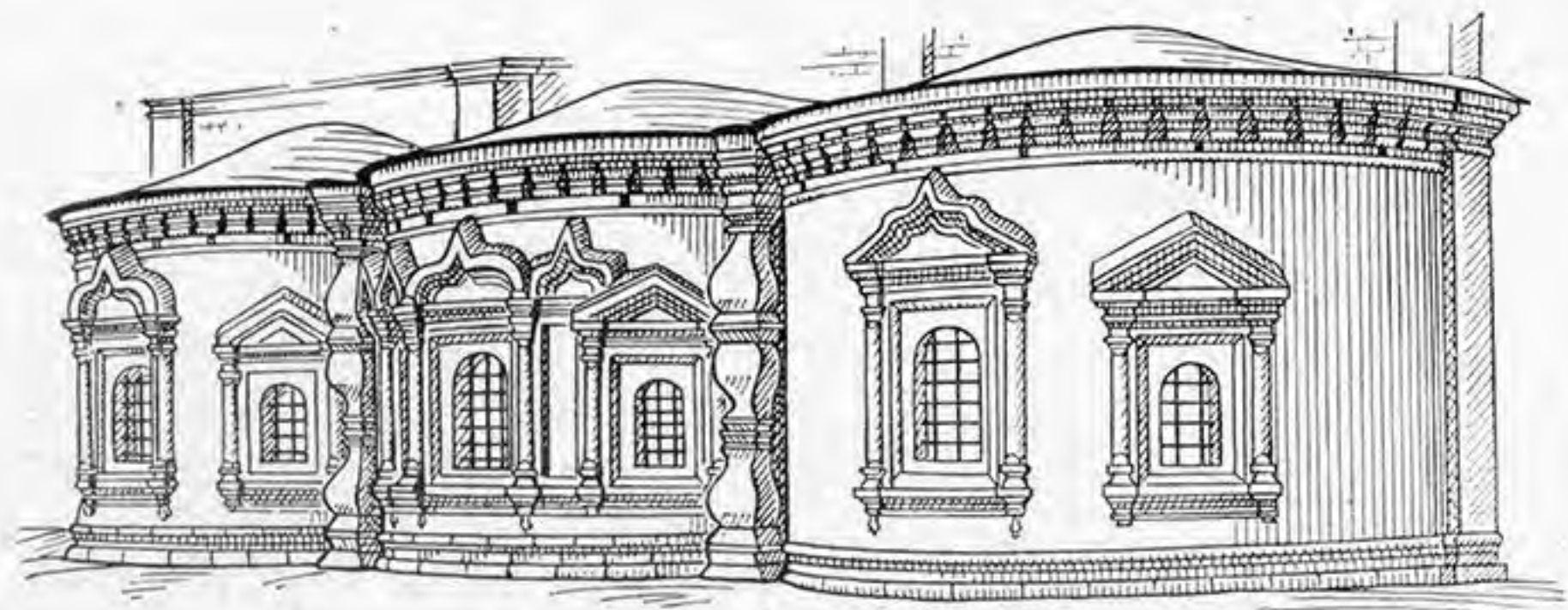
Среди московских пятиглавых церквей не встречается ни одной одинаковой. Не только храмы различаются между собой, но часто имеют отличия все фасады одного храма, как, например, в церкви Николы в Пыжах, где северный и южный фасады являют собой образец свободной разработки вариаций одной архитектурной темы: фасады в общем симметричны относительно вертикальной оси (эта ось подчеркнута центральными окнами), но ни одного окна с одинаковыми наличниками нет. Несимметрично относительно осей расположены окна апсид, и все они различны по величине и декору (рис. 1).

Принцип равновесия и свободы развития тем в композиции древней Москвы обуслов-

² Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. II — Песни Новгородские. — СПб; 1909, с. 70.

³ Об идеализированной схеме см. Кудрявцев М. П. Историческая Москва — памятник древнерусского градостроительного искусства. Альманах «Памятники Отечества», № 2. М., 1980, с. 96—99.

¹ Новицкий А. История русского искусства с древнейших времен. — М., 1903, с. 295—297.



1. Церковь Николы в Пыжах. Окна на апсидах восточного фасада храма

лен в наибольшей степени закономерностями связи городской структуры с элементами рельефа⁴. Тонкое понимание ландшафта, сознательное подчинение ему и даже усиление звучания рельефа местности в городе — привели не только к полной невозможности соблюсти жесткие законы чистой геометрической симметрии, но к возвышенной умозрительности композиции, к необходимости углубленного созерцания ее и постижения через понятое равновесие частей.

Принцип равновесия породил несколько интересных приемов. Важнейший из них — изменение истинного масштаба пространств и сооружений. Этому приему свойственно прежде всего свободное обращение с перспективой: то усиление ее, то, напротив, развертка площадей или зданий в обратной перспективе, т.е. расширение пространства от зрителя, то множественность искусственно созданных точек схода в одном ансамбле. Прежде всего достигается нужное впечатление расположением зданий на площади не под прямым углом относительно друг друга. Прекрасно зная свойство человека воспринимать, например, трапецию как прямоугольник, а прямоугольник с близкими по величине сторонами как квадрат, т.е. свойство в восприятии принимать сложную форму за более простую, московские градостроители добивались удивительных эффектов, усиливая или ослабляя роль отдельных зданий в ансамблях.

Красная площадь по форме — трапеция, слегка расширенная на северо-запад и суженная к юго-востоку, к Троицкому собору (рис. 2). Эта конфигурация приводит к зрительному увеличению собора, так как он кажется стоящим дальше, чем на самом деле. Дополнительно такому впечатлению способствует уменьшение декора самого собора сверху и то, что с площади он не виден был до основания: перед ним стояло высокое Лоб-

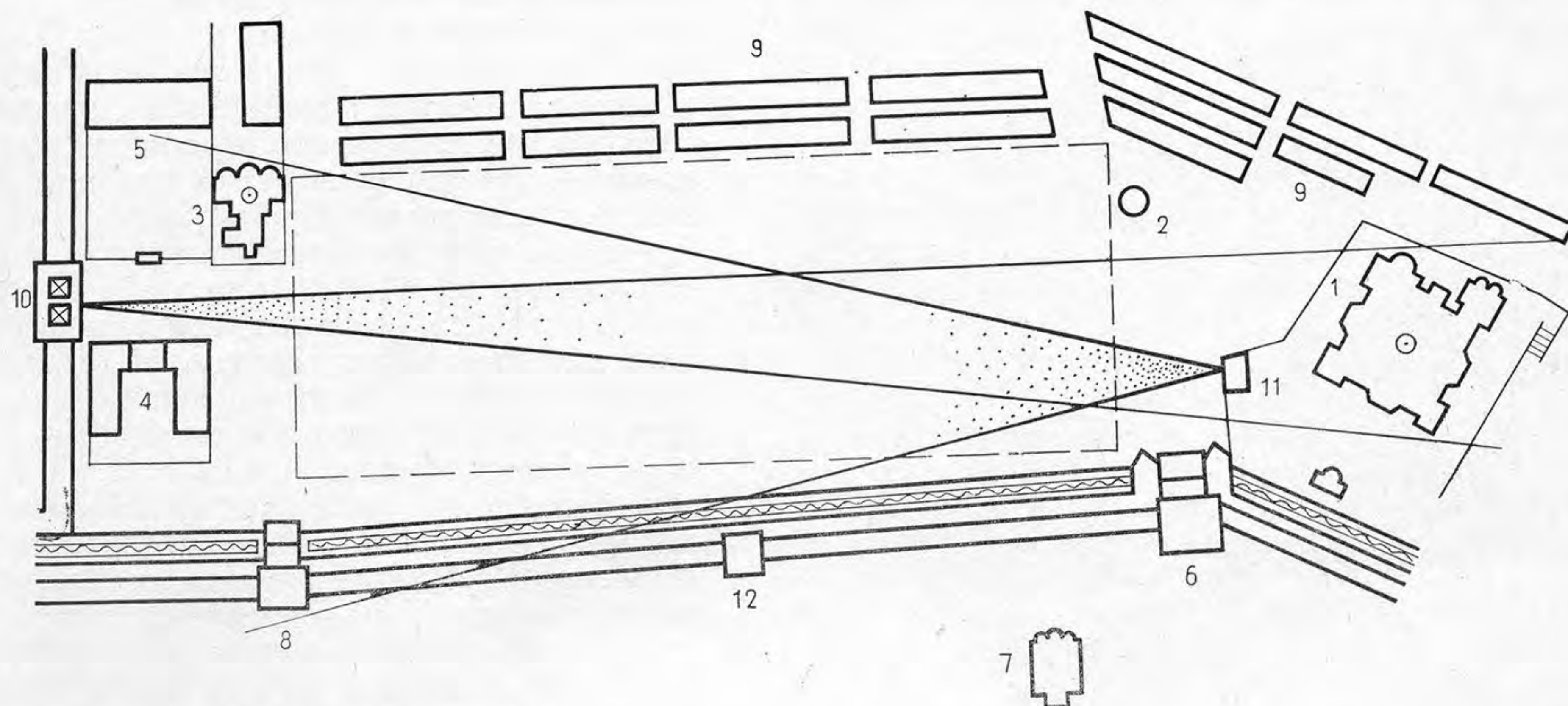
ное место, накат для пушек, собственная каменная ограда с воротами и помещением соборной библиотеки. Напротив, противоположный фронт застройки от Никольских ворот до начала Никольской улицы, состоящий из участка стены Китай-города, Земского приказа, Воскресенских ворот Китай-города и Казанского собора, зрительно уменьшен, потому что кажется расположенным ближе из-за расширения площади к нему.

Подобная, но более сложная картина наблюдается в ансамбле Соборной площади (рис. 3). В XVII в. она имела более замкнутый и четкий периметр, когда с юга стояла палата Казны, а разрыв между Архангельским собором и колокольней Ивана Великого зрительно заполнялся зданием Приказов. Площадь расширена к югу и сужена к северу, к Успенскому собору. Так же как на Красной площади, противоположный собору фронт состоит не из одного, а из четырех объемов: Благовещенского собора, Казны, Архангельского собора и Посольского приказа — части обширного ансамбля Приказов. Однако, усиливая значение Успенского собора, с запада от него поставлена маленькая, но строгая церковь Ризположения, похожая на уменьшенный собор того же типа, что Успенский. Такую же роль играет собор Двенадцати Апостолов, который из-за резко суженного пространства перед ним кажется стоящим дальше, чем на самом деле, но при этом он поставлен на высокий подклет с воротами, что сразу зрительно уменьшает его по сравнению с Успенским собором.

Подчеркивая значение кафедрального собора в ансамбле, создатели Соборной площади в то же время стремились несколько смягчить впечатление огромности звонниц и зрительно выделить Грановитую палату — Тронную сень дворца. Достигаются эти две цели расширением площади к звонницам и сужением к палате. Разумеется разница в величине самих сооружений настолько велика, что уравнивать их невозможно, но следует помнить, что звонницы вообще велики для Соборной площади, и хорошо воспринимается только их нижний ярус. Последнее обстоятельство позволяет сопоставлять именно этот ярус с величиной Грановитой палаты.

В ансамбле Ивановской площади, которая также представляет собой трапецию, зрительно подчеркнута высота звонниц сужением к ним пространства и контрастным противопоставлением звонницам на поперечной оси площади небольшого храма Николы Гостунского (рис. 4). Здесь мы сталкиваемся с тем, что, выделяя на площади какое-либо сооружение,

⁴ Кудрявцев М. П. Использование рельефа местности в русском градостроительстве на примере Москвы XVII в. — АН, № 21. — М., 1973, с. 3—13.



2. Анализ плана ансамбля Красной площади

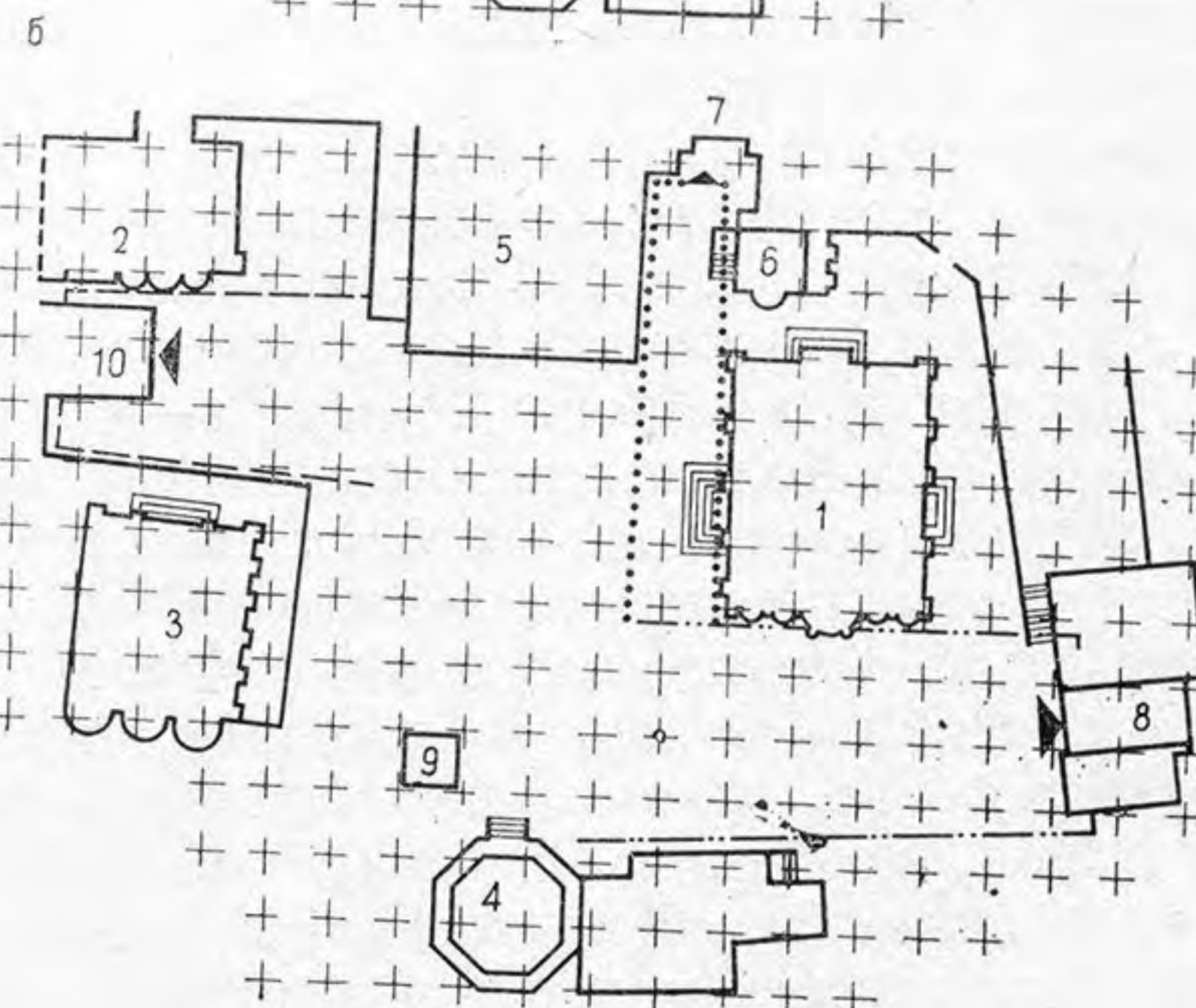
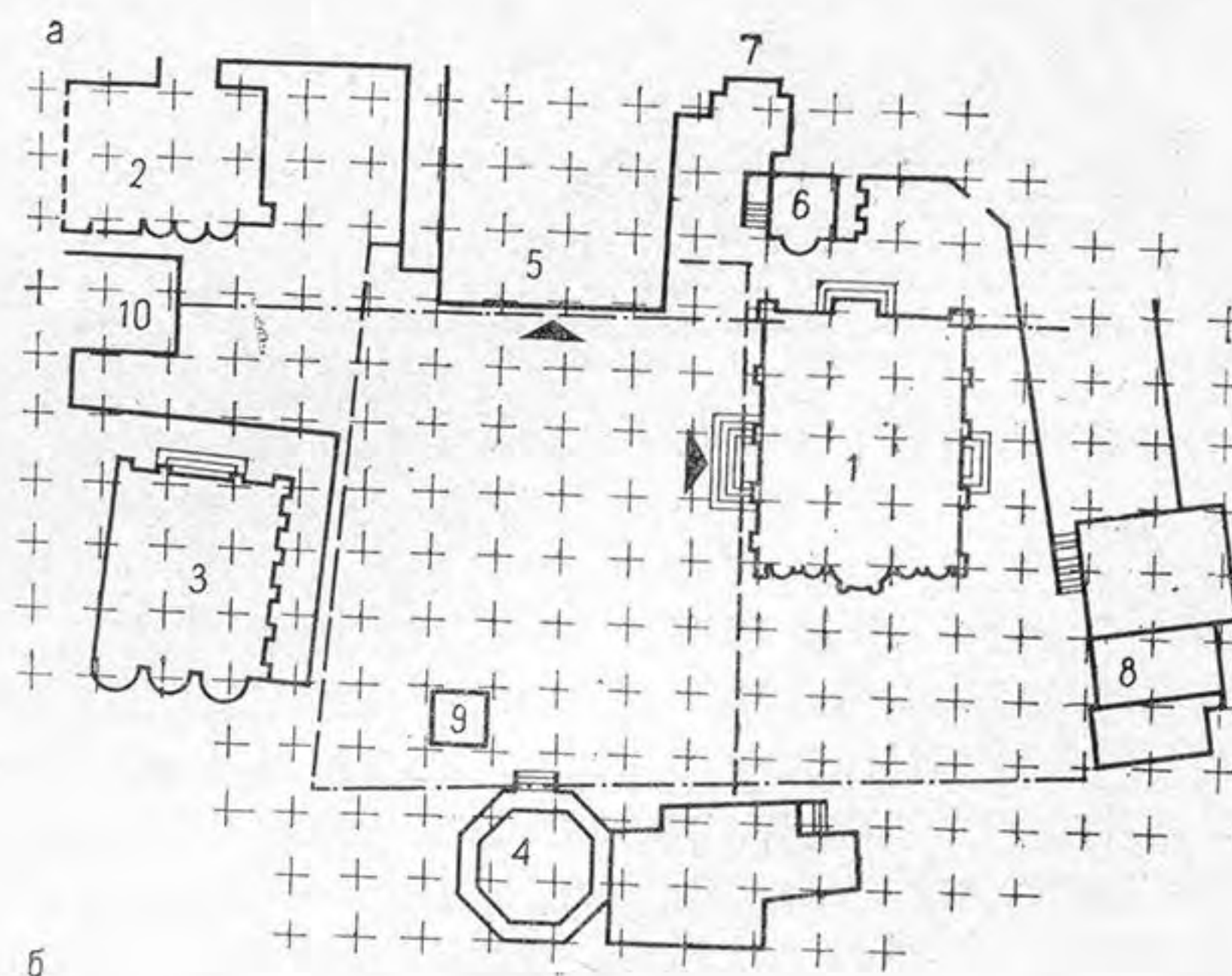
1 — Троицкий собор; 2 — Лобное место; 3 — Казанский собор; 4 — Земский приказ; 5 — Монетный двор; 6 — Спасская башня; 7 — Вознесенский собор; 8 — Никольская башня; 9 — Торговые ряды; 10 — Воскресенские (Иверские) ворота; 11 — соборная библиотека и ворота; 12 — глухая башня

зодчие на противоположной стороне ставят не один, а несколько объемов.

Интересно сопоставление на продольной оси площади двух десятиглавых храмов — на Приказах и на воротах Чудова монастыря. Оба храма стоят на вторых ярусах зданий и оба одинаковой величины. Но храм на Приказах стоит на одной линии с фасадом здания, и потому воспринимается несколько большим по высоте, чем на самом деле, за счет постепенного умельчения декора и устремленного вверх многоглавия. Надвратный храм Чудова монастыря кажется более высоким из-за того, что корпус монастыря, на котором он стоит, изломан под тупым углом. Так как этот угол воспринимается прямым, то части корпуса кажутся длиннее, чем есть на самом деле, что создает впечатление большей величины храма.

Композиции Москвы XVII в. свойственно активное звучание главенствующих сооружений при свободном обращении с масштабом доминант, который становится истинным тог-

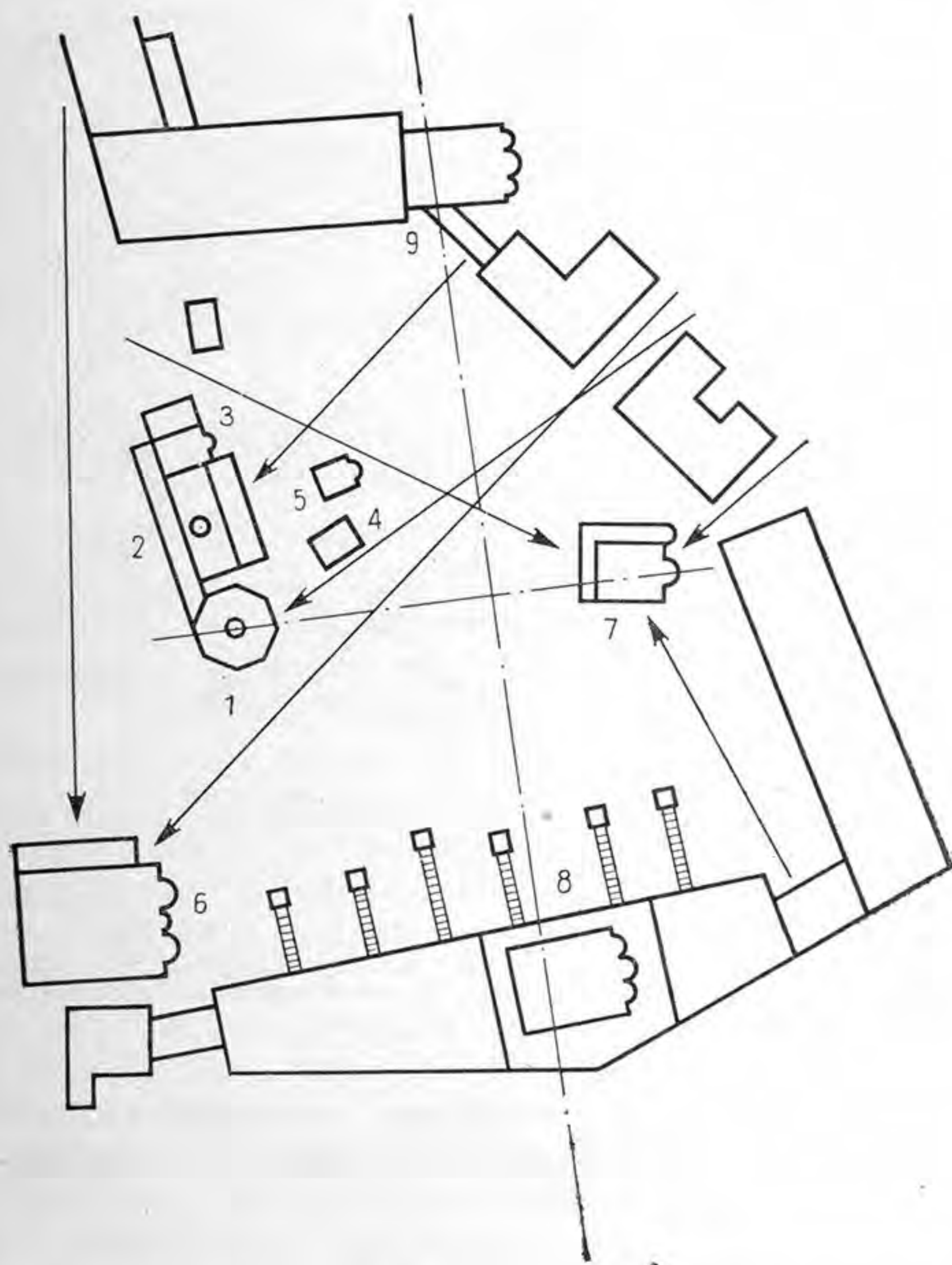
да, когда зритель подошел достаточно близко, и ему легче сопоставить детали сооруже-



3. Ансамбль Соборной площади Кремля

а — Сужение основного пространства площади к главным сооружениям ансамбля; б — Сужение малых пространств по направлению к доминирующим в их композиции сооружениям. На схемах нанесен модуль Успенского собора (по исследованию В. И. Федорова)

1 — Успенский собор; 2 — Благовещенский собор; 3 — Архангельский собор; 4 — колокольня Ивана Великого; 5 — Грановитая палата; 6 — церковь Ризположения; 7 — Верхоспаский собор; 8 — собор Двенадцати Апостолов; 9 — предполагаемое место городского часового колокола; 10 — Казна



4. Ансамбль Ивановской площади. Схема композиционного построения

1 — колокольня Ивана Великого; 2 — собор Рождества Христова — Успенская звонница; 3 — Филаретова пристройка, 4 — церковь Черниговских чудотворцев; 5 — церковь Александра Невского; 6 — Архангельский собор; 7 — церковь Николы Гостунского; 8 — Приказы; 9 — надвратный храм Чудова монастыря

ний с человеческим масштабом. Излюбленным приемом активизации роли композиционно значимых сооружений является их увеличение, создающее своеобразную «обратность» перспективы застройки. Эта «обратность» видимой перспективы как бы приближает зрителя к цели движения.

С принципом равновесия связана и «околоосевая» постановка композиционных акцентов одной оси, т. е. несоблюдение чистой прямой в осевых системах. Например, строго по оси «колокольня Ивана Великого — церковь Вознесения в Коломенском» стоят кроме крайних объектов только два храма: Воскресения в Кадашах и Георгия на Всполье. Рядом же с этой осью — множество композиционных узлов: ансамбль Соборной площади, церкви Софии на Царицыном Лугу, церкви: Богородицы Всех скорбящих Радости, Николы в Пыжах, Вознесения в Коломенской Ямской слободе, Даниловский монастырь и др.

Получается при восприятии этой оси, что одновременно с главными вехами перед зрителем раскрывается целый ансамбль со сложным силуэтом. Воспринимаемый силуэт относительно зрительной оси не абсолютно уравновешен, что подчеркивает значимость сооружений, поставленных строго по оси.

Одним из важнейших принципов построения композиции Москвы в целом и ее отдельных ансамблей является контрастное сопоставление различных сооружений, в архитектурном облике которых выражено ощущение покоя, либо направленного вертикального или горизонтального движения. Особенно сильно этот принцип выражен в ансамблях монастырей, городских стен и центра. Вертикальное движение выражалось колокольнями, башнями, шатровыми или ярусными храмами. Присутствовала тема вертикального движения и в некоторых храмах других типов, когда их пропорции и силуэт получали сильное развитие в высоту. Здесь уместно подчеркнуть, что древние башни и колокольни за счет ярусности построения объема, ритма деталей, формы завершений не были просто «вертикалями», а рождали именно ощущение вертикального движения, устремленности вверх, что существенно повышало их композиционную активность.

Горизонтальное движение наиболее сильно выражено крепостными стенами города и монастырей, оградами жилых дворов и церквей, протяженными зданиями подворий, торговых рядов, деловых и торговых дворов.

Тема покоя в ансамблях Москвы выражалась преимущественно объемами городских и монастырских соборов, чаще всего имевших основной объем, близкий кубу, ровный и спокойный ритм архитектурных членений.

В контрастном сочетании основных тем движения и покоя соблюдается их строгое соотношение по высоте в одном ансамбле. Здания и сооружения, архитектура которых выражает тему горизонтального движения, всегда ниже остальных. По высоте преобладает вертикальное движение, так как даже соборы, выражающие тему покоя, завершались вертикальными элементами.

В Москве XVII в. встречалось сочетание принципа контраста с принципом равновесия. Разнообразие этих сочетаний ярко видно в ансамблях монастырей, композиция которых включает контраст всех трех тем — горизонтального движения, вертикального движения и покоя (соответственно — стена, колокольня и собор). Но даже в пределах одной группы, предположим одной линии монастырей-сторож, мы не увидим одинаковых стен, колоко-

лен или соборов. Основной композиционный контраст трех тем решен в каждом монастыре индивидуально. Например, в Северной линии можно отметить следующие соотношения: у Страстного монастыря выделена тема покоя — преобладает мощный куб собора, увенчанный крупными, тесно поставленными пятью главами, а темы горизонтали и вертикали решены камерно; у Высоко-Петровского монастыря выделено противопоставление вертикали высокой колокольни и горизонтали сильно вытянутых стен и палат, а тема покоя несколько приглушена и раздроблена постановкой двух соборных храмов (при взгляде с восточной стороны вытянутые луковичные главы с высокими барабанами и крестами подчеркивают вертикаль колокольни). Рождественский монастырь построен на сочетании горизонтальных стен и пирамидального силуэта собора, тема которого подчеркнута стоящей рядом небольшой церковью, а колокольня, напротив, невелика, хотя выразительно смотрится в створе долины р. Неглинки. Последний монастырь этой группы — Сретенский — представляет собой почти равноправное по выразительности развитие всех трех тем, что приводит к впечатлению удивительной силы и свободы в ансамбле. Это результат напряженного контраста динамичной вертикали, очень строгой, единой горизонтали и крупного кубического объема собора, завершенного широко расставленными пятью главами. Единство и выразительность каждой темы в ансамбле Сретенского монастыря достигнуты расположением собора и колокольни почти посередине воспринимаемой зрителем горизонтали стен.

Принцип связи градостроительной структуры Москвы с природным ландшафтом — подобие расположения застройки, элементов планировки и композиционных акцентов расположению видов растительности на рельефе — входит в число основных⁵. Он обусловил применение принципа равновесия как наиболее близкого к самой живой природе.

Приемы прямой и обратной пропорциональности высоты композиционно значимых сооружений относительно высоты элементов рельефа, на которых они расположены, подчеркивают применение основного принципа, в первом случае выявляя активность рельефа, а во втором как бы подчеркивая активность растительности.

В применении принципа подобия природному ландшафту и связанных с ним приемов наблюдается стремление к художественному

усилению рельефа архитектурными сооружениями, а, следовательно, усиление активности самих сооружений. Один из них — композиционный прием постановки храмов или башен по осям участков водоразделов или долин рек, что создает сильную связь градостроительной композиции с природой. Прием акцентирования основных осей элементов рельефа имеет в практике древнерусского градостроительства исключительное значение. Он одновременно и функционален, так как обозначает основные направления водных и сухопутных дорог, и художественен, притом настолько выразителен благодаря связи с рельефом, что явился главным в создании как развитых приречных ансамблей, так и в построении всей градостроительной композиции. Из ведущих ансамблей Москвы все являются композиционными вехами осей участков долин, рек, ручьев, оврагов или же линий водоразделов.

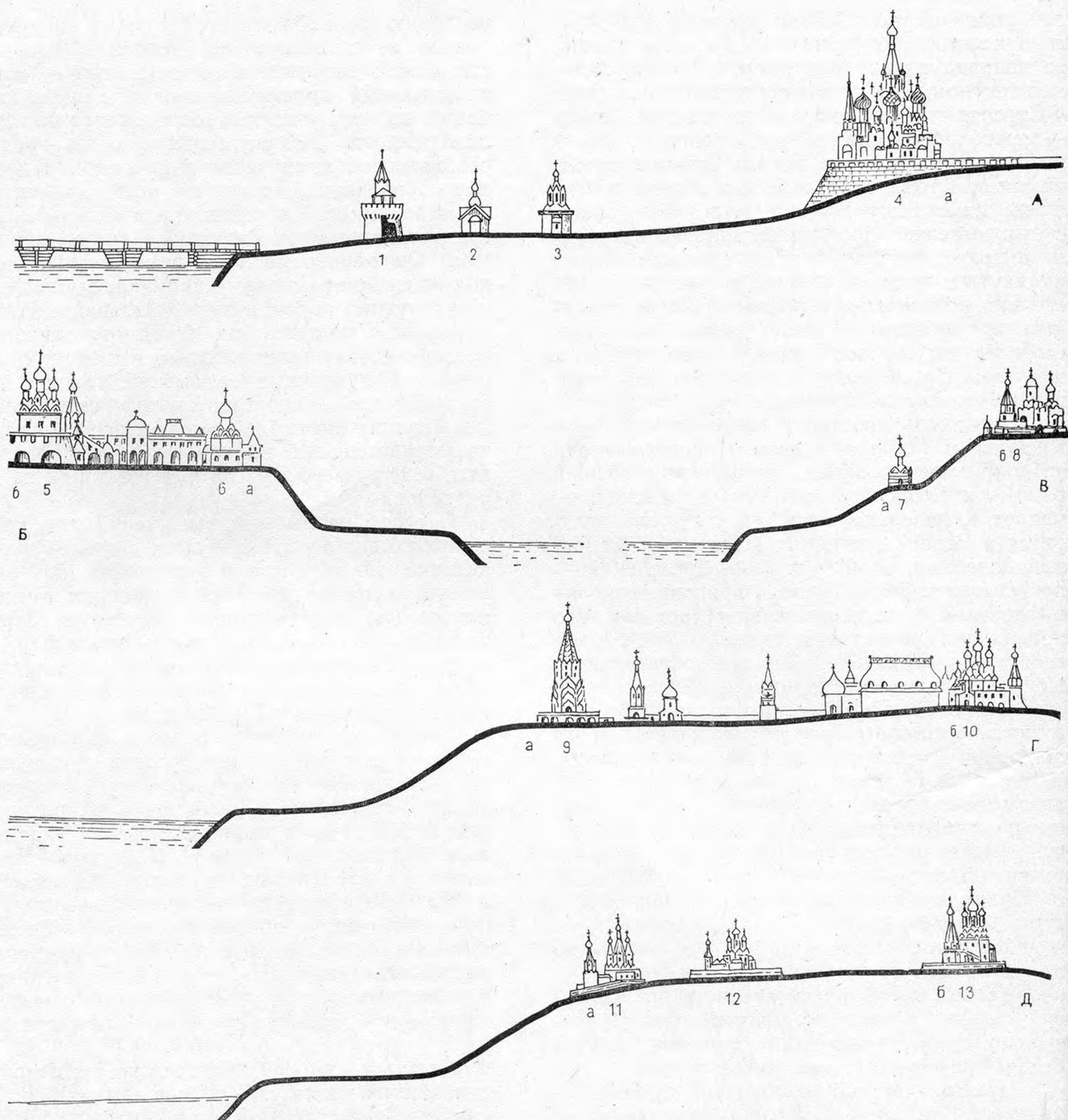
В своем наивысшем выражении этот прием переходит в иное качество: в тонкое определение таких точек в ландшафте, которые являются фокусами осей большинства элементов рельефа в данной местности. Часто такие точки занимали центры городов и их кремлей. Именно так расположен Боровицкий холм в системе долины Москвы-реки, на котором встал Кремль и Китай-город.

Ярусность элементов рельефа явилась основой и для принципа ярусного построения композиции Москвы, ее ансамблей и композиционных связей. Ярусность в композиции города в целом воспринималась еще при общем взгляде на Москву с Поклонных гор, а затем и в восприятии отдельных ансамблей.

Ярусное построение приводит к необычайному богатству общего силуэта городской композиции, который строится по принципу выделения ведущих ансамблей благодаря большей высоте и сложности форм с максимальным усложнением силуэта центра города.

Ярусы ансамблей обязательно имеют объединяющий элемент. В случае замкнутого ансамбля (монастыри, Кремль) ярусы объединяются башнями стен. Незамкнутые ансамбли (царский дворец, Приказы на Ивановской площади) имеют единые, или взаимосвязанные во всех ярусах вертикальные членения пилястрами или колонками (рис. 5). Ярусное построение ансамблей и всего города сочетается с многоплановостью, т. е. удалением от зрителя более высокого сооружения. Это создает впечатление «глубины» ансамбля, представление о третьем измерении. Зодчие по-разному применяли этот принцип. Например,

⁵ Кудрявцев М. П. Указ. соч., с. 6.



5. Прямая и обратная пропорциональность высоты композиционных акцентов повышению рельефа местности

А, Б, В — прямая пропорциональность — повышение сооружений по мере повышения рельефа; Г — обратная пропорциональность — более высокое сооружение на менее высоком, но более активном по восприятию ярусе рельефа; Д — сочетание прямой и обратной пропорциональности рельефу. а — бровка долины реки; б — линия водораздела; 1 — Москворецкие ворота Китай-города; 2 — церковь Николы Москворецкого; 3 — церковь Спаса Смоленского; 4 — Троицкий собор на Рву; 5 — церковь Успения в Крутицах; 6 — церковь Воскресения в Крутицах; 7 — церковь Николы в Гончарах; 8 — обитель Никиты за Яузой; 9 — церковь Вознесения в Коломенском; 11 — церковь Воскресения Христова на Таганке; 12 — церковь Успения в Гончарах; 13 — церковь Николы на Таганке

при взгляде из Замоскворечья дворцовый комплекс в Кремле и ансамбль Соборной площади воспринимаются различно. По контрасту с лаконично решенными набережными палатами декор верха Теремного дворца измельчен, отчего кажется, что он стоит дальше, чем на самом деле.

Ансамбль Соборной площади решен иначе: Успенский собор гладью своих стен и лаконизмом крупных членений «приближен» к зрителю, и создается впечатление, что он стоит где-то рядом с более расчлененными объемами Благовещенского и Архангельского соборов. Успенский собор кажется стоящим ближе к зрителю, чем Теремной дворец, хотя, на самом деле, расстояние между дальним и ближним ярусом ансамбля такое же, как расстояние между сооружениями дворцового комплекса и Соборной площади, одинаково расстояние этих ансамблей от смотрящего из Замоскворечья зрителя.

К принципу ярусности имеет прямое отношение прием обозначения основных направлений шатровыми сооружениями. О теме шатров в Москве писали многие исследователи⁶, но здесь необходимо добавить некоторые особенности, не отмеченные ранее. Первая из них — усиление шатровой темы у городских ворот. Сами ворота Скородома и Белого города, в отличие от всех глухих башен, — трехшатровые, причем центральный шатер усилен еще дозорной вышкой. Усилены такой вышкой еще и угловые башни всех крепостей Москвы, а также воротные башни Китай-города, причем главные ворота последнего — Спасские (Москворецкие) и Воскресенские — двухшатровые. Угловая юго-западная башня Белого города — семишатровая.

Со многими воротами соседствуют шатровые храмы или высокие шатровые колокольни. Так, вблизи Таганских ворот Скородома стоит трехшатровая церковь Воскресения, пятишатровый храм указан на всех аксонометрических планах и на панораме Мейерберга у Коломенских ворот в Замоскворечье. На этой же панораме Мейерберга шатровой изображена церковь святой Екатерины у Серпуховских ворот. Высокая шатровая колокольня изображена в миниатюре из «Избрания на царство... Михаила Федоровича» около Ярославских ворот Скородома на Сретенке. Два трехшатровых храма фланкируют изнутри и снаружи Тверские ворота Белого города со Страстным монастырем: Дмитрия Солунско-

го и Рождества Богородицы в Путинках. В Кремле один из самых больших шатровых храмов — церковь преподобного Сергия — расположен рядом с Троицкими воротами. А снаружи этих ворот у Кутафьей башни стоял двухшатровый храм. К сожалению, нет исчерпывающих данных по всем храмам, стоявшим у городских ворот, но если даже таковых нет, то сами воротные башни были шатровыми.

В части долины р. Неглинки, идущей вдоль Кремля, шатровые храмы играли значительную роль. На пересечении главных осей Замоскворечья стоял шатровый храм Георгия Победоносца. В приречных ансамблях они также играют ведущую роль. И, наконец, центральный собор Москвы — Троицкий в центре своей композиции имеет шатровое завершение Покровского соборного придела. Заостренные силуэты шатровых сооружений поднимались над застройкой города как вехи, невольно привлекающие внимание. В основном ими организованы второй и третий ярусы композиционных зрительных связей Москвы.

Характерным для композиции Москвы является еще один принцип — ее «иерархичность», строгое соподчинение главному второстепенного. Иерархичность ансамблей имеет в Москве несколько смягченный характер из-за развитости системы, ее «многоступенчатости». Тем не менее сам принцип соблюден при помощи выявления наиболее важных объектов, их высотой, массой, характером силуэта и цветом. Так, в Москве XVII в. не было ни одного сооружения не только выше, но и равного по высоте с колокольней Ивана Великого. Не было более мощной группы больших соборов, чем Соборная площадь Кремля. Не было в столице более узорчатого и цветного храма, чем Троицкий на Красной площади. Он же имел и наибольшее число золотых глав.

В градостроительной композиции Москвы иерархия ансамблей подчеркнута своеобразным приемом: в укрепленных монастырях города колокольни не поставлены в центре территории, они сдвинуты чаще всего к тому пути, на котором монастырь поставлен. В то же время колокольня Ивана Великого находится в центре Кремля и зрительно связана со всеми укрепленными монастырями. Так подчеркнуто главенство Ивановского столпа для Москвы.

Цвет — одна из важнейших характеристик сооружений и ансамблей Москвы XVII в. В композиции столицы полихромия бесспорно входит в число основных принципов. Именно ею создается необычайное богатство образа города, его подобие цветущему саду. К сожа-

⁶ Бунин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства, т. I; Бунин А. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма, изд. 2. — М., 1979, с. 330.

лению, конкретных натурных исследований построек Москвы проведено очень мало, чтобы можно было говорить о всей цветовой системе города достаточно подробно. Можно отметить широкое применение золота, поливных изразцов, разнообразные бело-серебристые оттенки от побелки до белого железа, свинца или полированного серебрения. Очень подробно разрабатывались по цвету резные каменные или деревянные части сооружения, что позволяло добиваться хорошего восприятия их на значительном расстоянии. Исключительный интерес в этом отношении представляют исследования соборов и дворцов Кремля, проведенные главным архитектором Кремля В. И. Федоровым, а также мастерской № 13 управления Моспроект-II. Восстановленные фрагменты Теремного дворца великолепно раскрывают характер росписей XVII в.⁷

Существует целый ряд свидетельств о наличии наружных покрасок московских сооружений в письменных источниках и иконографии. Они чаще всего дают понятие о достаточно сильно разработанных цветовых решениях.

В применении цвета в целом по городу можно отметить следующие основные черты. Группы храмов в монастырях и центре, а также у ворот крепостей создают невольно сгустки золотого многоглавия, что ярко выделяет ведущие ансамбли. Эти же ансамбли наиболее полихромны, насыщены узорочьем. Сгущение златоглавия и всплески полихромии способствуют выявлению иерархии ансамблей и главных сооружений города: наименее цветного Успенского собора и наиболее цветного Троицкого собора. Таким образом, полихромия Москвы прежде всего структурна, соответствует построению

градостроительной композиции. Структурность полихромии проявляется в намеренном разделении главных частей города цветом стен, ограждающих эти зоны: красные стены Кремля и Китай-города, белые — Белого города и серебристо-коричневые темные деревянные стены Скородома. Этот прием прослеживается и в других крупных русских городах: Ярославле, Угличе, Астрахани.

Кроме того, что цвет подчеркивал композиционную структуру, он выявлял и социальный строй города. Так, золотые, изразцовые, медные или белого железа покрытия палат применялись только в аристократических постройках. Нам не известны документы, говорящие о том, что дома купцов, ремесленников, рядового духовенства, стрельцов и казаков покрывались этими материалами. Они крылись деревянным тесом. Это сразу выделяло главные районы расселения аристократии из остального посада. Весь посад внутри стен Белого города как гигантский цветник представлял сложнейшей мозаикой цветных кровель. А снаружи спокойный бархатный тон почти единых в цвете домов Земляного города украшался церквями, кровлями подворий и редкими здесь палатами представителей высших сословий.

Разобранные в настоящей статье принципы, выявленные при анализе композиции Москвы XVII в., и основные композиционные приемы не охватывают в полной мере всю художественную палитру древних московских градостроителей. Изыскания в этом направлении необходимо продолжать. Нужны новые данные, которые могут появиться в процессе реставрации древних построек, археологических раскопок и поисков в архивах. Сама тема о принципах и приемах древнего градостроительства представляет значительный интерес. Ее связи с психологией восприятия, символикой и непосредственно с архитектурой отдельных построек настолько тесны, что именно эта тема является связующим звеном между архитектурным анализом отдельного сооружения, для которого почти не важно его место в городе, и анализом построения градостроительной композиции, где менее важно детальное представление о художественных качествах отдельных построек.

Древняя Москва в этом отношении поистине неисчерпаемый источник, своего рода энциклопедия древнерусского градостроительного искусства.

⁷ Кроме кремлевских построек в значительной степени исследованы: Троицкий собор на Красной площади целой группой реставраторов, церковь Рождества Богородицы в Путинках — Н. Н. Свешниковым; церковь Троицы на Берсеневе — Г. В. Алферовой и др. Частично обследован ряд объектов и открыты фрагменты покрасок на постройках Замоскворечья — под руководством А. В. Ефимова, в Высоко-Петровском монастыре — реставратором Б. П. Дедушенко, в Крутицком дворце — наблюдения Е. М. Караваевой и В. А. Виноградова, по церкви Покрова в Филях — И. В. Ильенко. Интереснейшие данные о наружной покраске получены О. И. Журиным при исследовании церкви Троицы в Листах. Автором настоящей работы совместно с Т. Н. Кудрявцевой проведено предварительное обследование покраски церкви Спаса Преображения в с. Остров.