

ПОДМОКЛОВСКАЯ РОТОНДА И КЛАССИЧЕСКИЕ ВЕЯНИЯ В ИСКУССТВЕ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ

А. МИХАИЛОВ

Историков русского искусства давно занимает художественное своеобразие и судьба выдающегося памятника XVIII века — храма Рождества Богородицы в селе Подмоклове или Подмоклом, как его называли когда-то. Долгое время это произведение, возникшее вдали от прославленных шедевров русского зодчества конца XVII — начала XVIII века в поместье князей Долгоруковых, вблизи Серпухова, оставалось мало известным. И только в 1913 году в журнале «Старые годы» появилась небольшая заметка «Церковь села Подмоклого», сопровождаемая двумя хорошими снимками внешнего вида этого храма¹. На них была запечатлена редкая композиция ярусного, ротондального (круглого) храма скорее классических, чем барочных форм. Все сооружение поражает органичностью и цельностью своего построения, основанного на принципах ордерного строя. Новым для русского зодчества было введение классической аркады, образовавшей открытую галерею вокруг храма, на уровне первого яруса.

В конце XIX века галерею заложили, оставив открытой только небольшую ее часть со стороны алтаря. Необычным для русского храмового зодчества середины XVIII века, как датировали храм, было введение в открытую круговую композицию на уровне второго яруса ротонды шестнадцати статуй с изображением апостолов и евангелистов, изваянных из белого подмосковного камня, из которого выполнены и все декоративные части сооружения.

Постановка статуй в православных храмах не разрешалась, ибо вносили мотивы чувственности, реального жизнеподобия, что не допускало православное вероучение. Но по мере того как во второй половине XVII века в русскую действительность все более проникают светские, гражданские начала, наступает время, когда и реальный образ скульптуры врывается в запретное ранее для него пространство церкви. Это совпало с первыми шагами петровского царствования. Именно тогда, в 1690 году, была начата строительством замечательная церковь Знамения в Дубровицах, во владении воспитателя и друга молодого царя, князя Бориса Алексеевича Голицына. Во время строительства, которое тянулось четырнадцать лет, Петр неоднократно навещал Дубровицы, и многое в этом храме сделано по его указанию. Светлое, наполненное ликующими тонами пространство, в котором даже религиозные образы приобретали новый характер, превращало храм в подобие праздничного общественного здания, внутренняя потребность в которых уже назрела.

Своей круглой скульптуры в России в это время еще не существовало, и для создания дубровицких статуй вывозили скульпторов из европейских стран.

Каждому, кто обращается к подмокловскому шедевру, украшенному кольцом статуй, очевидна какая-то связь Подмоклова с Дубровицами, хотя в архитектурной концепции того и другого, как увидим, существует и глубокое различие.

Но в 1722 году прошло через Синод запрещение постановки круглых статуй в русских храмах, и Петр, с таким восторгом огнесшийся к созданию Дубровицкой церкви, в корне противоречащему синодальному указу, на этот раз не стал возражать.

Между тем храм Подмоклова, который датирован 1754 годом, как бы демонстративно вступал в противоречие с церковью. Во всем этом было что-то странное, как и в появлении в середине XVIII века ротонды.

В «Истории русской архитектуры» (1956) храм в Подмоклом определяется как «одна из первых ротонд в русской архитектуре того времени» (1754), «с типичными для русской архитектуры середины XVIII века многочисленными скульптурными фигурами, расположенными кольцом по верху аркады»².

Однако в действительности скульптуры в церковных сооружениях после запрещения 1722 года более не встречаются, что же касается ротонды, то она в русской архитектуре появляется в конце XVIII — начале XIX века, то есть во время классицизма, и в «Истории русской архитектуры» верно говорится, что «свое зрелое художественное выражение, тип церкви-ротонды получил в архитектуре последующего времени».

М. А. Ильин характеризует храм в Подмоклом как «редкое по красоте и оригинальности замысла сооружение... построенное в 1754 году по проекту выдающегося, но неизвестного нам архитектора. Как план, так и форма храма необычны для архитектуры русского барокко середины XVIII века».

М. А. Ильин считал, что в подмокловской церкви «барочный характер внешних декоративных форм близок к собору в Новом Иерусалиме. Вместе с тем в спокойных формах ротонды, даже в ее галерее, куполе и других деталях как бы предвосхищаются мотивы грядущего классицизма»³. Итак, Подмоклово относили к барокко и думали о возможности авторства в его архитектуре Растрелли, Бланка или Ухтомского. Но это сооружение было все же, скорее, классическим, нежели барочным. К этому я склонялся уже очень давно, и через некоторое время счастливая архивная находка по-новому осветила всю историю подмокловского шедевра.

После воцарения в 1730 году императрицы Анны Иоанновны Долгоруковы, поднявшиеся в пору недолгого царствования Петра II на самую вершину власти, оказались в ссылке, а Подмоклово было отнято у них.

Управитель села Подмоклова Тарусского везда в 1735 году писал по началу, что в этом селе имеется деревянная, весьма ветхая церковь во имя Рождества Богородицы, в которой служат с трудом, «да в том же селе Подмоклом имеется другая новопостроенная каменная церковь, которая построена в прошлом 716 году князем Григорьем Долгоруковым и она ле церковь и по ныне не освящена». Он, по-видимому, по просьбе крестьян, просил эту церковь достроить, — в ней не было дверей, окончин в сводах и в главе, а также иконостаса и утвари⁴.

По этой просьбе велено было учинить смету. Но дальнейшего движения дела не видно, и этим оно и закончилось, а достройка и освящение церкви наступили только в 1754 году, хотя имение вернули Долгоруким в 1741 году.

Таким образом, судьба ротонды в Подмоклове сплетена с трагической историей семьи Долгоруковых, и после 1714 года она стояла до 1754 года не освященной и не до конца отделанной. Но в архитектурных формах она была уже полностью завершена.

Из этой находки вся история строительства храма-ротонды в Подмоклове, так как она излагалась до сих пор, совершенно рушится. Никакого отношения это сооружение к барокко середины XVIII века не имеет. Тем более не можем мы непосредственно связывать ее с классицизмом конца XVIII — начала XIX века. Но почему же всегда ссылались на документальные данные, будто строил храм-

ротонду князь Николай Сергеевич Долгоруков, освятивший ее в 1754 году?

Обратимся к печатным описям фонда Синода в Центральном государственном историческом архиве Ленинграда. В челобитной на имя императрицы Елизаветы князь Николай Сергеевич Долгоруков в августе 1754 года пишет, что в его вотчине, селе Подмоклом, имеется деревянная церковь, построенная в давних летах и весьма ветхая: «... а в прошлом 1714 году июля 23-го дня по челобитной покойного деда моего действительного и тайного советника и кавалера князя Григорья Федоровича, а по данному деду моему от преосвященного Стефана Митрополита Московского и Муромского указу, вместо оной деревянной ветхой церкви велено построить каменную церковь, которая и построена, но за скорою тогда смертью деда моего, а за отлучками моими из Москвы она церковь в совершенство в то время приведена не была (подчеркнуто мною.— А. М.). А в нынешнем 1754 году помянутая каменная церковь мною именованным как алтарем так и святыми иконами и иконостасом и всею церковною утварью в совершенство приведена, и желаю в сем году освятить, понеже в старой деревянной церкви службы уже отправлять за ветхостию никак невозможно»⁵.

Перечитывая еще раз эту челобитную Николая Сергеевича, мы совершенно отчетливо понимаем, что церковь в Подмоклове он лишь приводил в «совершенство», снабдив алтарем, иконами, иконостасом, церковной утварью, устроил двери и окна, в то время как во всей архитектуре она уже была давно закончена. Но слова Николая Сергеевича Долгорукова о том, что церковь была его дедом уже построена, были забыты и не принимались во внимание.

И только в одной из последних публикаций мы нашли указание, что «закладка храма (в Подмоклове.— А. М.)... и строительство церкви началось в 1714 году князем Григорием Федоровичем Долгоруковым». В данном случае автор опирается на приведенные нами выше представление Н. С. Долгорукова 1754 года об освящении храма. Но в то время, как Н. С. Долгоруков ясно говорит, что его дедом церковь «и построена», Ф. В. Разумовский пишет лишь о начале строительства в 1714 году и «что помешало в то время возвести храм—неизвестно»⁶.

В вышедшем в 1979 году большом труде, посвященном русской усадебной культуре XVII—XIX веков, наше внимание дважды привлекается к ротонде в Подмоклове. Относя храм по общепринятой дате к середине XVII века, то есть ко времени расцвета русского барокко, автор в примечании к тексту указывает на близость его к триумфальным сооружениям елизаветинского времени⁷.

Но эта аналогия, вообще мало оправданная для Подмокловской ротонды, теряет полностью смысл в связи с новой датой, отсылающей нас к раннепетровскому времени.

В конце увража дается перечень подмосковных усадеб, аннотации к которому принадлежат В. Т. Шаковой. Здесь о церкви в Подмоклове сказано, что она «своим общим силуэтом напоминает древние деревянные церкви»⁸. Мы видим, какие различные предположения и аналогии вызывала ротонда, во многом благодаря ее неточной датировке.

В публикации 1982 года в «Декоративном искусстве» привлечено широкое внимание к прекрасному памятнику в Подмоклове, но по-прежнему далеко смещенные координаты датировки памятника приводят к неточным характеристикам⁹.

В коллективном труде «Архитектура Московской области» говорится, что этот «редкий по красоте и оригинальности памятник, стоящий особняком в русской архитектуре, его объемная композиция, характер внутреннего пространства и декор с применением круглой скульптуры основаны на принципах западноевропейского барокко»¹⁰.

Подмокловский шедевр, таким образом, как бы вывдился за рамки стиливого движения—стоит особняком в русской архитектуре». Но сегодня хронологические границы Подмоклова отодвинулись в связи с уже упомянутой находкой, по крайней мере, к 1714 году, что заставляет по-новому взглянуть на некоторые его особенности. В частности, введение круглой скульптуры в это время не

есть исключение, а напротив—выражение того нового светского духа, который начинает натиск на клерикальную сущность религии, враждебную петровским новшествам.

Подмокловский шедевр представляет следующий шаг по отношению к Дубровицам. Их роднит единое отношение к выдвиганию круглой скульптуры, но стилистически Дубровицы и Подмоклово во многом уже отличаются. И главное состоит в том, что в Подмоклове мы видим отход от пышного барокко к сдержанной классичности. И для того, чтобы понять, откуда же это пришло, нужно от 1714 года подняться к еще более раннему времени—к концу XVII века, ибо вне этого нельзя понять и само явление Подмоклова в его подлинной исторической сущности.

Конец XVII века ознаменовался в истории России переломными событиями огромного значения. Эти события называли постепенно, но со времени первого неудачного похода под Азов они приобрели характер стремительного порыва, скачка, которым увенчался победоносный 1696 год.

После победы под Азовом Петр из Черкаска 20 августа послал эстафету в Москву А. А. Винису с поручением соорудить в ознаменование этой победы триумфальные ворота¹¹. Ворота решили поставить на Каменном мосту, со стороны Садовой слободы¹². К сожалению, не сохранилось больше никаких документов, ни чертежей, ни рисунков, ни имен зодчих, живописцев, резчиков и других мастеровых, кроме И. Салтанова. Историк XIX века Н. Устрялов, знаток петровского времени, безоговорочно называет автором первых русских триумфальных ворот Андрея Виниуса, Салтанов же был крупнейший живописец Оружейной палаты, обычно руководивший большими государственными работами.

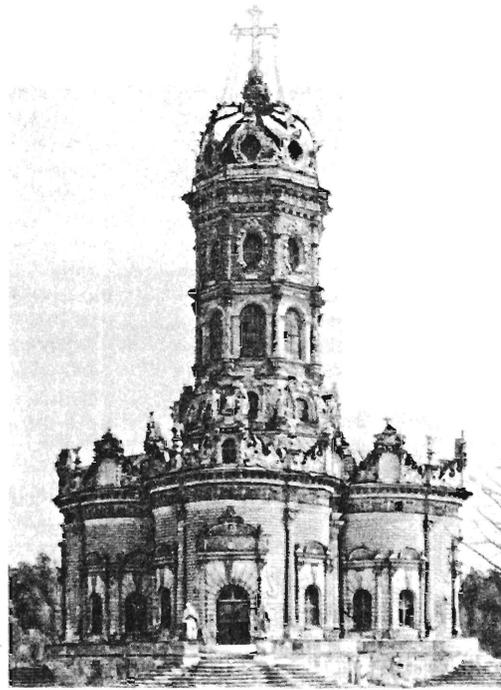
В записках думного дворянина и окольного Ивана Афанасьевича Желябужского говорится и о триумфальных сооружениях 1696 года: «...на Каменном мосту Всесвятском на башне сделана сказа Азовского взятия, и их пашам персуны написаны живописным письмом, также на холстине левкашено живописным же письмом, как что было под Азовом, перед башнею, по обе стороны».

Ворота, имевшие в высоту около 5 сажен и в ширину 6 и 7 сажен, развевались от композиционного центра—башни—в обе стороны симметричными крыльями, каждое из которых представляло развитие большой темы средствами всех искусств—живописи, скульптуры, стихотворных надписей, декоративного искусства. Они начинались гигантскими, героическими образами Геркулеса и Марса, у подножия которых помещались изображения побежденных и униженных врагов, затем декоративные пирамиды переводили внимание к глубинному живописному плану, который в одной части композиции представлял битву с турками за овладение Азовом с моря, в другой—бой с татарами русских воинов, наступающих с суши. В самом же центре—в монументальной арке моста, к которой было примкнуто сооружение триумфальных ворот,—размещались исторические гобелены с изображением побед Константина Великого, ознаменовавших торжество христианства в Римской империи¹³.

Таким образом, сюжет триумфальных ворот 1696 года соединил образы и события трех исторических эпох—античного мира, христианства его первоначальной, героической эпохи и России на переломе двух важнейших ее этапов.

Сразу после триумфальных торжеств по случаю Азовской победы царь Петр начинает подготовку и осуществление ряда мероприятий большого исторического значения. Ранней весной 1697 года в Голландию и другие европейские страны выехало Великое посольство, в составе которого находился в скромном звании десятника сам Петр. Это огромное в перспективе истории событие несколько заслонило другое, одновременное с ним,—поездку большой группы выдающихся людей России конца XVII века в Италию.

Тридцать девять стольников, среди которых были представители знатных фамилий—князь Дмитрий и Петр Голицыны, Борис Куракин, Григорий и Владимир Долго-



Браманте. Темплетто в Риме. 1502.
Храм в Дубровицах. 1690—1704.

руковы и другие,—призваны были в течение полутора-двух лет, кроме Венеции, где они постигали морское дело, побывать и в других городах Италии, глубоко знакомясь с ее культурой и искусством, памятниками мирового значения.

Сохранилось два замечательных литературно-исторических памятника, оставленных знатными особами, не входившими в группу стольников, но бывших в Италии одновременно с ними.

Первый из них написан боярином Б. П. Шереметевым — героем войны 1695—1696 годов. Шереметев уделил большое внимание памятникам искусства. Восторгается он строением Флорентийского собора. Отдал должное боярин архитектуре и монументам Венеции — собору св. Марка и его величавой площади.

Поездка стольников по Италии касается также итальянская часть путешествия «великой особы», странствовавшей под именем дворянина Российского посольства в 1697—1698 годах, «Записная книжка» которого была опубликована в 1788 году в Петербурге. Тайна, которая скрывается за инкогнито «великой особы», доньше остается неразгаданной. Говоря о Венеции «Особа» упоминает: «Знатные строения, по плану самого Палладия, славного архитектора в 1580 году сооруженные»¹⁴.

Упоминание «самого Палладия» весьма примечательно, оно говорит об интересе «особы» к архитектуре, притом классике итальянского Возрождения.

Наиболее подробный путевой дневник оставил об этом путешествии в Италию знаменитый предок Льва Толстого — Петр Андреевич Толстой, биография которого читается как увлекательный и драматический роман эпохи¹⁵.

Из описаний Толстого видно, что он был поклонником итальянского зодчества, следы которого видел в европейских странах — от Варшавы и Вены до Венеции. Здесь он почувствовал корень этого искусства. В Венеции «домовое строение все каменное преудивительное и зело великое, каких богатых строений в стройных домов мало где на свете обретается».

Порою стольник находил в итальянских постройках общее с Московскими кремлевскими сооружениями, строениями итальянскими зодчими в XV—XVI веках. Об этом он думал в городе Кастельо Франка. «Того... города Каштеля Франка фортеца каменная старинной работы не велика, только стены гораздо высоки, подобны московским Кремлевским стенам»¹⁶.

В Милане стольник остановился перед церковью муче-

ника Аквилы, или Акилы, отметив, что она «круглая, во всем подобна церкви Воскресенского монастыря, что на Истре реке, только при той гораздо мала; древнего строения, однако же изрядного мастерства».

И, наконец, в Миланском замке Толстой обратил внимание, что «башни поделаны круглые из грановитого камня, подобно тому, как на Москве сделана Грановитая Государева Палата»¹⁷.

Итак, знакомясь с городами северной Италии, Толстой отмечает близость с формами московских строений XV—XVI веков, созданных мастерами, вызванными в Москву из Италии Иоанном III.

В Риме Толстого многое увлекло: от древнего водопровода и до грандиозного собора святого Петра, равного которому нет во всем мире и который сделан «предивным мастерством»¹⁸.

25 октября 1698 года Толстой, как он пишет, получил письмо от Федора Алексеевича Головина, посланное из Москвы 29 сентября, которым предлагалось всем стольникам из Венеции и Амстердама, которые познали науку, возвращаться в Москву. И Толстой вернулся 27 января 1699 года.

Поездка сыграла совершенно исключительную роль в глубоком ознакомлении стольников и других видных русских деятелей с классическим искусством Италии, с ее современным градостроительством и культурой в целом. Но сохранился еще один памятник этой поездки, который связал ее неожиданно с ротондой в Подмоклове. В отделе рукописей Центрального государственного архива древних актов хранится фолиант с названием — «Архитектура цывилная выбрана из Палладиума славного архитекта и многих архитектов славных от математика и архитекта Кашпора Века (или Вркля, как прочел Пскарский.— А. М.). Писана в Венеции лета 1699 месяца сентября учением и тщанием будучи тамо господина князя Долгорукова, а по русскому календарю 7206 году»¹⁹.

Значение этой рукописной книги бесспорно. Это первое на русском языке руководство по архитектуре, составленное в Венеции.

Главной задачей «Архитектуры цывилной» было изложение учения о пяти ордерах или мерах архитектуры и с их помощью научиться пользоваться пропорциями и достигать красоты («окрасы»), прочности и экономности зданий.

Сам по себе факт, что во время поездки в Италию группы царских стольников князь Долгоруков в Венеции изучал архитектуру на основе классических трудов итальян-

янских зодчих Возрождения Андреа Палладио и других мастеров является совершенно замечательным.

Но в составе стольников в Италию было послано двое Долгоруковых — князя Григорий Федорович и Владимир Михайлович. Кто же из них поставил свое имя на фолIANTE «Архитектуры цивилной»? Там фамилия Долгорукова дана без инициала, и нигде больше уточнений не было обнаружено.

Известный ученый П. Пекарский в своем труде «Наука и литература в России при Петре Великом», столкнувшись с этим странным фактом при наличии двух Долгоруковых, оставил вопрос о том, кому из них принадлежала рукопись, нерешенным²⁰.

В недавнее время появились две работы, касающиеся «Архитектуры цивилной». Одна из них принадлежит А. А. Тицу, который делает вывод, что «Автором трактата является, скорее всего, Григорий Федорович Долгоруков... Но, возможно, это и Василий Лукич Долгоруков». Но как увидим из дальнейшего, эти предположения не точны. Кроме того, в заглавии «Архитектуры цивилной» ясно сказано, что она «выбрана из Палладиума славного архитекта и многих архитеков славных от математика и архитекта Кашпора Века» (или Врклия в прочтении академика Пекарского). Так что считать ее автором полностью князя Долгорукова едва ли возможно²¹. К вопросу о том, кто из Долгоруковых связан с «Архитектурой цивилной», обращается и Н. Н. Евсина в книге «Архитектурная теория в России XVIII века» (1975). Она также не уточняет,

о каком Долгорукове идет речь, но говорит уже о нем как о переводчике Палладио²².

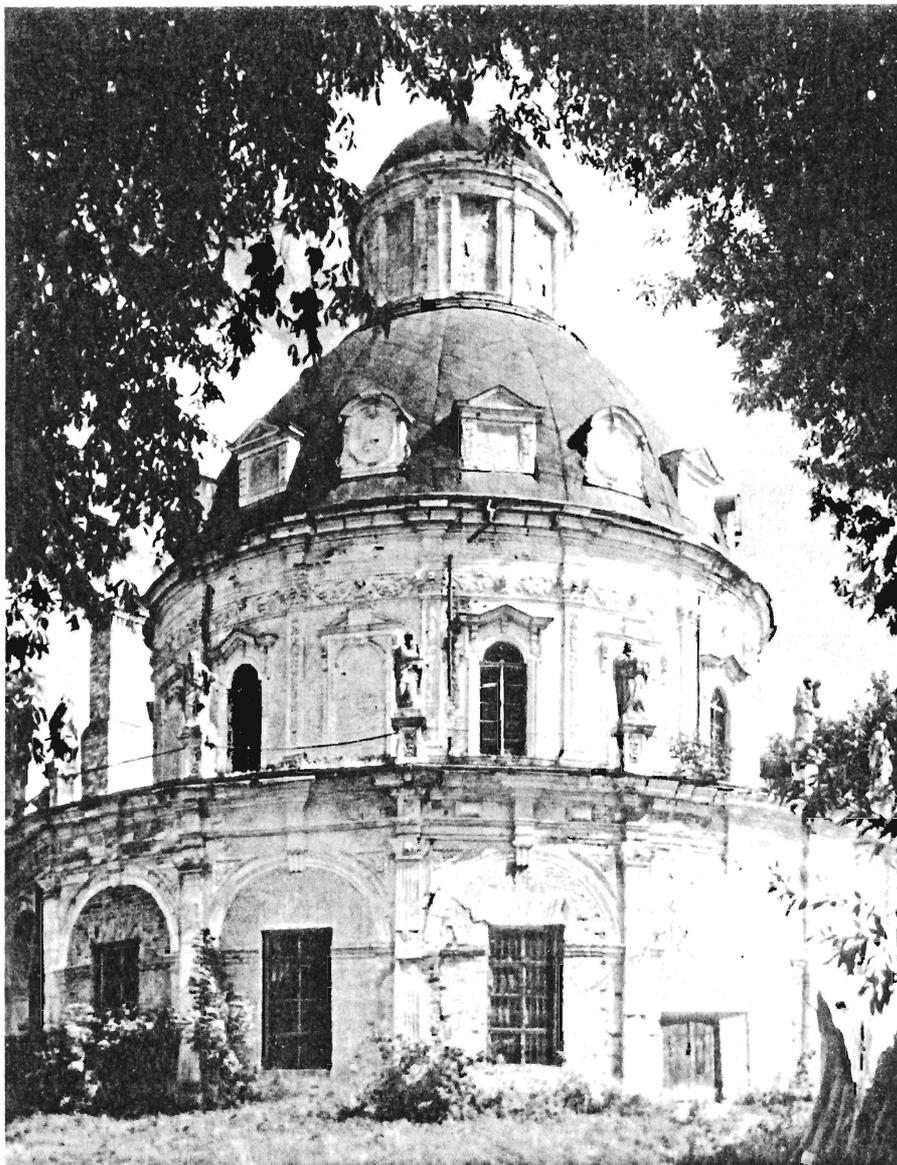
Но о ком же можно было написать в заглавии «Архитектуры цивилной», что она «Писана в Венеции лета 1699 месяца сентября учением и тцанием будучи тамо господина князя Долгорукова»? Здесь ясно говорится, что в момент завершения рукописи Долгоруков был еще в Венеции («будучи тамо»). А в это время, как мы уже говорили, все стольники из Венеции выехали.

Выходит, что какой-то третий Долгоруков — князь, не обозначивший своего имени, — еще весь 1699 год по сентябрь занимался в Венеции изучением «цивилной архитектуры».

Эта тайна, кажется, приоткрывается для нас из одного письма 1706 года Гавриила Головкина к Петру, в котором говорится: «За благо мы государь рассудили в Рим к папскому двору послать князь Алексея Долгорукова, понеже оной прежде не токмо в Риме, и в Мальте был, гакоже не малое время был при отце, знает дворовое обхождение»²³, а также знает и итальянский язык.

Но Петр указал на этот раз в Рим послом к папе Клименту XI послать Б. И. Куракина, который в Италии уже был в 1697—1698 годах²⁴.

Из слов Головкина можно заключить, что молодой Алексей Долгоруков совершил поездку по Италии вместе с отцом в 1697—1698 годах, когда стольники посещали и Мальту, и вместе с отцом жил в Венеции, где учился архитектуре, оставшись для этого на некоторое время и



Церковь богородицы в Подмоклове. Начало XVIII века. Общий вид.

после того, как отца и других стольников вызвали в Москву.

Всеми этими фактами подтверждается прямая связь Подмокловской ротонды с итальянской поездкой Григория и Алексея Долгоруковых, с занятиями архитектурой в Венеции и вообще в Италии последнего и появлением удивительного образа ротонды, первая мысль о которой могла возникнуть в общении с классической архитектурой Италии и, в частности, с ротондами Венеции, Милана и иных городов Севера Италии, с шедеврами Палладио и других зодчих.

Владелец Подмоклова — Григорий Долгоруков или Долгорукий — принадлежал к большой семье из разветвленного рода Долгоруких, которая во второй половине XVII и первой трети XVIII века выдвинула несколько выдающихся деятелей русской истории той эпохи. Среди них был и Григорий Долгорукий, который был близок к царю.

Мы обнаружили упоминание о церкви в Подмоклове в делах Петра I. В 1717 году, когда царь был за границей и ему продолжали докладывать о всех делах и поступающих к кабинет-секретарю бумагах, мы нашли следующую интересную запись: «О достройке церкви по письму князя Григория Долгорукова». Никакого решения по этой просьбе и ее подробностях в этой записной книге не значится, и можно было даже сомневаться, что речь идет о церкви в Подмоклове, ясно только одно, что говорится о достройке какой-то церкви Григория Долгорукова в связи с запретом каменного строительства 1714 года²⁵.

Но сохранилось еще одно обращение Григория Долгорукова из Варшавы в январе 1717 года, на этот раз к секретарю государя Макарову, полностью разъясняющее дело. «Известно милости вашей самому, что при отъезде моем из Петербурга просил я милости, чтоб мне повелено было в деревне моей Тарусского уезду, а именно в селе Подмоклом, зачатую каменную церковь доделать (подчеркнуто мною. — А. М.), что его царское величество на прошение мое высоко милостиво партикулярно указ к Московскому губернатору приказать хотел послать, о чем и ваша милость припомнить обещать мне изволили, которой и по се время еще не послан, и упомянутая церковь за указом и по се время не доделана, в сем мне есть немалой убыток, что не токмо все припасы даром лежат, и наем каменщиком и многие задатки работником даром пропадают также тамо которая была церковь за старостью стоит

без пения...»

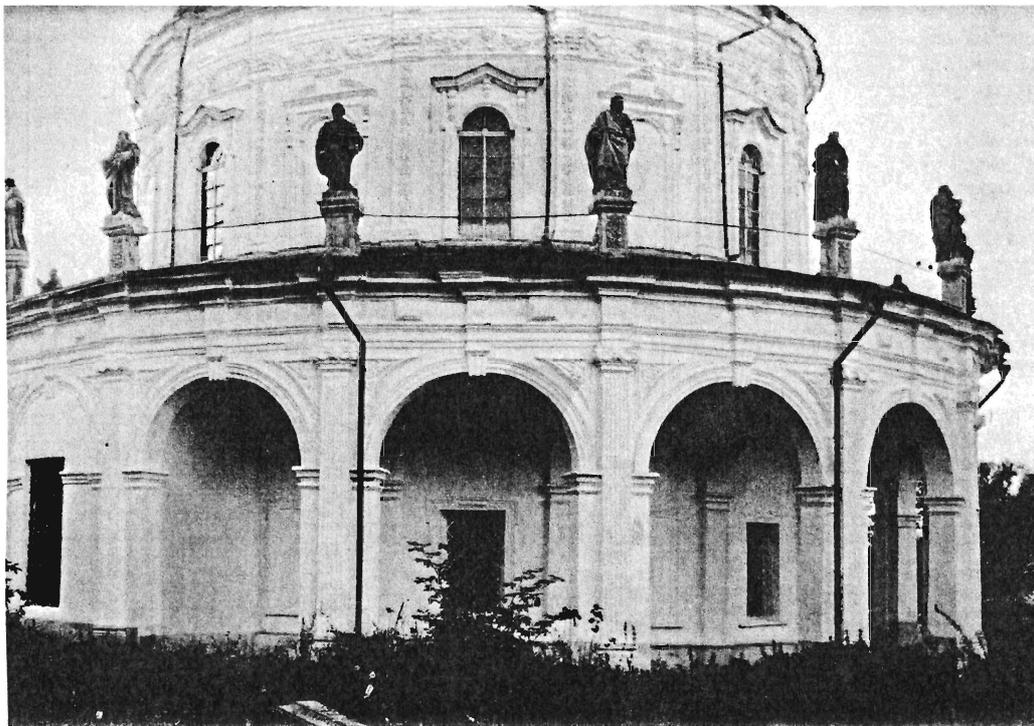
Григорий Долгоруков просит напомнить царю о его обещании «и тот указ с приносителем сего ко мне прислать... и к Москве губернатору також подтвердить»²⁶.

Это очень важное свидетельство многое проясняет в истории Подмокловской церкви. Григорий Долгоруков совершенно ясно говорит в этом письме к Макарову, что строительство церкви остановилось в силу указа 1714 года («За указом и по се время не доделана»). Следовательно, строение было начато еще до 1714 года.

На обращении к царю и Макарову в 1717 году о разрешении достроить церковь, как видно, ответа Григорий Федорович в это время не получил. После никаких обращений к царю Долгорукова мы не встречали, а вскоре он отъезжает из Варшавы в Петербург (1721) и в 1723 году его жизнь заканчивается. После же кончины Григория Федоровича, по свидетельству его внука Николая Сергеевича, его сыновья Алексей и Сергей окончанием церкви не занимались. В 1729 году Алексей Григорьевич обручил свою дочь Екатерину Алексеевну с юным государем и получил 44 тысячи душ крестьян. Конечно, при таких масштабах Подмоклово, которым Алексей владел совместно с братом Сергеем, кажется незначительным (Сергей в это время был послом в Польше).

Между тем на гребне головокружительного взлета Долгоруковых происходит страшная катастрофа — неожиданно умирает Петр II. В начавшейся борьбе различных групп на вершине власти Долгоруковы герпят поражение, императрицей становится Анна Иоанновна, начинается жестокое преследование всего семейства Долгоруковых — Алексей и его семья, вместе с невестой Петра II попадают в ссылку в Березов, где Алексей в 1734 году умирает. Его сын Иван, бывший любимец Петра II, его брат Сергей и фельдмаршал Василий Лукич Долгоруков в 1739 году предаются казни по обвинению в подделке завещания Петра II, по которому престол России переходил к его невесте Екатерине Алексеевне. И когда по смерти Анны Иоанновны гроза над Долгоруковыми закончилась, из наследников остается один сын Сергея Николай, который собрался с силами завершить Подмокловскую ротонду только в 1754 году. Вернемся теперь снова ко времени ее создания.

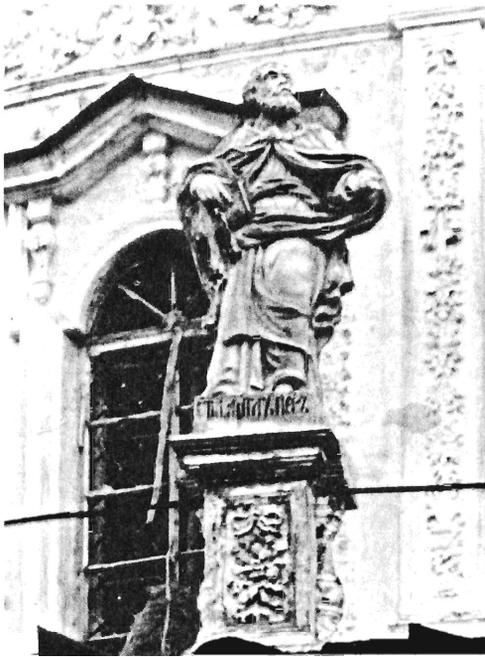
Сооружение храма в Подмоклове началось, вероятно, или после Полтавы или еще ранее. Но кто был автор проекта Подмокловской ротонды, мы едва ли когда узна-



Церковь в Подмоклове. Незаложенные арки со стороны алтаря.

Скульптура наружной круговой галереи церкви в Подмоклове. Апостол Иоанн.

Скульптура наружной круговой галереи церкви в Подмоклове. Евангелист Марк.



ем. Несомненно одно, что в создании замысла ротонды большая роль принадлежит Алексею Долгорукову и что этот замысел возник под воздействием классических произведений итальянского Возрождения. Великие мастера итальянского Возрождения создали бессмертные образы ротонды, как идеальной формы гармонического мира. Такой образ венчает композицию Рафаэля «Обручение Марии» (1504). На два года ранее был создан в Риме шедевр Браманге — Темплетто — небольшой круглый храм совершенных форм и пропорций с шестнадцатью колоннами римско-дорического ордера, в котором видят прообраз Храма святого Петра. Ротонда становится излюбленной формой центрального сооружения зодчих эпохи Возрождения. Храмов такого типа было немало и в Венеции и близких к ней городах.

Столпообразные, центрические храмы московского барокко в чем-то уже приближались к этим формам, но лишь приобщение к мировой классике Возрождения в конце XVII века открыло перед «птенцами Петра» путь к таким шедеврам, как в Подмоклове.

Классический круг — символ гармонического равновесия — вот форма, к которой устремлен зодчий Подмоклова. И плавные переходы от нижнего яруса ко второму и от него к полусфере купола и барабану, завершенному верхним невысоким куполом, — все здесь проникнуто классической гармонией, но отнюдь не динамикой масс, как в барокко.

Подмоковскую ротонду пытались сблизить с ротондой Истринского собора. Но Истринская ротонда, для которой Никон искал прообраз в Палестине, и по времени и по стилю отличается от Подмоковской. Проводивший такое сближение А. И. Некрасов не мог найти убедительных к этому аналогий, сказав только, что «простота пространства в Подмоклове говорит о приближении к Истринской ротонде»²⁷.

В то же время Подмоклово противостоит и декоративным барочным формам Дубровиц. В классических формах Подмоклова все несет строгую тектоническую обоснованность. Взглянем на аркаду первого яруса ротонды.

Два элемента, два начала здесь определяют всю структуру и выразительность основной части здания — арка и пилястра. Они как две основы классического зодчества сливаются в неразделимое целое, и далее это единство развивается в скульптурах апостолов и евангелистов, в которых тектонический смысл первого яруса как бы подхватывается в образном раскрытии, а в превосходных обрамлениях оконных рамок второго яруса подчеркнута чистота ордерных элементов и тонкость венчающих гир-

лянд в верхней части этого яруса. Далее возникают строгая полусфера купола, с опоясывающим его нижним рядом красивых слуховых окон, и завершающий барабан с высокими, прямыми окнами. Все напоминает цельную фугу, разыгранную от начала до конца, где одно переходит в другое и ни в чем нет ничего излишнего. Сооружение действительно поражает своей цельностью и завершенностью.

В то же время ротонда Подмоклова является оригинальным произведением, подлинным шедевром нашего национального зодчества, продолжающим развитие центрических композиций на новой классической основе.

Раннепетровское зодчество московского периода, для которого именно и характерна Подмоковская ротонда, движется в одном своем русле по пути, отличном от нарышкинского барокко.

Нарышкинское барокко породило великолепные произведения, но с Триумфальных ворот 1696 года рождается новый вид искусства, в который входит много образов и мотивов, идущих от античной классики, и в дальнейшем это классическое русло все более расширяется, в то время как нарышкинское барокко, пережившее свой расцвет в 90-х годах, постепенно угасает.

Скульптуры Подмоклова по своему общему композиционному разрешению подчинены характеру архитектурного образа в целом — каждая статуя входит в ансамбль как завершение вертикального ритма, начинающегося устоями арок, пилястрами и переходящего в фигурные изваяния второго яруса. Но по стилистической направленности эти скульптуры близки к скульптурам Дубровиц и Богоявленского монастыря, обычно относимым к самому концу XVII и первым годам XVIII века.

В скульптурных работах от Дубровиц до Меншиковой башни (включая и Подмоклово) видны общие черты, скорее, близкие к нидерландско-среднеевропейскому направлению, чем к итальянскому. Но кто были эти скульпторы — доныне ясности нет, и выдвигались разные утверждения, которые, однако, не оправдывались в дальнейшем.

В предположениях о том, откуда же были скульпторы, работавшие начиная с Дубровиц и до Меншиковой башни, когда своих мастеров круглой пластики в России еще не было, исследователи не придали значения одному интересному факту. В марте 1702 года по распоряжению Петра был послан из Москвы за рубеж скульптор Франц Цыглер с поручением купить некоторые обиходные вещи для царя и одновременно нанять на русскую службу двух живописцев и четырех резчиков. Значит, он был хорошо известен царю и пользовался его полным доверием. Где же Петр

мог его узнать? Мы полагаем, что в Дубровицах, где Цыглер работал, а Петр часто бывал. Цыглер пробыл за границей более полутора лет и, возвратившись, явился в Посольский приказ 27 ноября 1703 года. Он привез нанятого в итальянской земле живописного и резного мастера «Ивача Иванова сына Руси» и в царской земле трех резных мастеров — Конрада Оснера, Конрада Гана и Герарда Эзеля Кразоля²⁸. Все они работали в Москве, а с 1708 года мы видим их в Петербурге.

При этом Цыглер неизменно появлялся на царских постройках в Петербурге, затем в Ревеле (Кадриорг), а когда в конце жизни Петр задумал создать новую резиденцию в Москве, на берегах Яузы, в поместье, купленном у наследников Головина, то и здесь появляется Цыглер.

Между тем было принято всю скульптурную декорацию от Дубровиц до Меншиковой башни приписывать итальянцам. Эта концепция идет от исследователя первой половины XIX века А. Ф. Малиновского, рукопись и черновик труда которого — «Обзорение Москвы» — находятся в ЦГАДА.

В последнее время концепция Малиновского была оживлена Т. Гаговой, основывающейся на следующем его высказывании: «Мастера резного дела — итальянцы Петр Джемми, Галене Квадро, Карл Филари, Доменик Руско и Иван Марио Фонтана — их работу можно видеть в летней церкви Богоявленского монастыря, а также снаружи и внутри Меншиковой башни и Дубровицкой церкви».

Речь идет о мастерах, прибывших в Москву из Копенгагена вместе с Доменико Трезини и Марио Фонтана летом 1703 года.

Гагова уточняет их имена: Пьетро Джемми, Доменико Руско, Карло Феррара, Галене Квадро. Всю скульптуру Меншиковой башни она относит, в частности, к их работам²⁹. Однако Г. Преснов, отказываясь от «итальянской» концепции Малиновского в применении к скульптурно-декоративным панно внутри Меншиковой башни, говорит: «Сомнительно лишь, чтобы авторы, их были итальянцы, ибо слишком много в них немецко-нидерландских отзвуков»³⁰.

Малиновский и Гагова называют мастеров, имена которых приведены выше, то резчиками, то лепщиками, но в официальных документах это не подтверждается. В денежной ведомости Посольского приказа 28 ноября 1703 года сказано: «Фортификаций и палатного дела мастерам Ивану Марио Фонтану, Галиасу Квадро, Карлу Ферару, Доменико Руско... по девяносто по семи рублей»³¹.

Итак, все они названы фортификаций и палатного дела мастерами, и выдача жалованья им одинаковая, а о резчиках и лепщиках ни слова нет.

И впоследствии мы не встречаем ни одного упоминания этих имен среди резчиков-скульпторов, работавших в Москве и Петербурге.

Что касается Меншиковой башни, то нет абсолютно никаких даже малейших указаний на то, что здесь работали мастера-итальянцы, прибывшие с Трезини. Но вот о мастерах, привезенных Цыглером, указания есть, и достаточно определенные.

В письме царю Петру из Петербурга 20 февраля 1708 года А. Кикин сообщал: «Иван Евреев сюды (т. е. в Петербург.— А. М.) приехал и присланные алебастровые и прочие фигуры, зде против ево росписи принять. Есть некоторые из оных попорочены и для сего чтоб их возможно починить, говорил мне резной мастер Франц чтоб Ваше величество изволили приказати прислать алебастру с Москвы, которой остался от строения церкви его светлейшества князя Александра Меншикова»³².

Человек, названный Кикиным просто по имени «резной мастер Франц», был хорошо известный царю Франц Цыглер, который знал об алебастре, оставшемся на строительстве Меншиковой башни, так как сам работал над скульптурными ее украшениями. Вероятно, трудились здесь и прибывшие с ним Конрад Оснер, Конрад Ган и Кразоль.

Скульптуры Подмоклова относятся к тому же кругу произведений, и можно думать, что они созданы теми же мастерами, которые работали и над украшениями Меншиковой башни. Скульптуры Подмоклова близки к

среднеевропейскому барокко, в котором чувствуется не утраченная связь с народностью и чертами реализма. Но, конечно, они требуют еще дальнейшего тщательного изучения, которое может быть проведено после их реставрации.

А. Викторов, исследовавший особенности материала Подмоклова скульптур, пришел к заключению, что «из блоков мечковского известняка и высечены двенадцать фигур апостолов и четыре евангелистов»³³.

Когда мы представим себе Подмоклова ротонду в ее первоначальном виде, то есть с открытой круговой аркадой-галереей первого яруса, то еще более очевидной станет классическая основа этого памятника. Все, что мы видим в этом произведении, рождено идейно-художественным движением раннепетровской эпохи московского периода и также закономерно входит в это время, как Дубровицы и Меншикова башня или палатно князя Гагарина на Тверской улице, которое так высоко ценил Баженов, и флигели дворца Меншикова, возведенные итальянским зодчим Фонтаной и другие примеры московской архитектуры тех лет.

Сам Петр принимал в этом движении большое, непосредственное участие. Его желание приобщить Россию к классическому искусству в это время очевидно, но об этом надо говорить особо и более подробно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Арсениев В. Церковь села Подмоклово. — «Старые годы», 1913, дек. с. 55.

² История русской архитектуры. Изд. 2-е. М., Гос. изд-во по строительству и архитектуре, М., 1956, с. 330.

³ Ильин М. А. Подмоклово. М., 1965, с. 153—154.

⁴ ЦГАДА, дворцовый отдел, д. 42 520 (1735), л. 283.

⁵ ЦГАДА, ф. 796, опись т. XXXIV, л. 381. Об священных церкви в с. Подмоклово, л. 13.

⁶ Разумовский Ф. В. Художественное наследие Серпуховской земли. М., «Искусство», 1979, с. 185—186.

⁷ В окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII—XIX веков. Сост. М. А. Аникст и В. С. Турчин. М., «Искусство», 1979, с. 61.

⁸ Там же, с. 378.

⁹ Викторов А. Спасти уникальный памятник. — «Декоративное искусство», 1982, № 7, с. 42.

¹⁰ Архитектура Московской области. Т. 2. М., «Искусство», 1975, с. 237.

¹¹ Письма и бумаги Петра Великого. Т. 1, 1887, с. 109—110.

¹² Там же, с. 603—604.

¹³ Записки Желябужского. Спб., 1840, с. 284—286.

¹⁴ Записная книжка любовных замечаний великой особы, странствовавшей под именем дворянина Российского посольства в 1697—1698 году. Спб., 1788. — Ср.: Записная книжка особы. — «Рус. старина», 1879, т. 25, № 5—8.

¹⁵ Путешествие стольника Петра Толстого по Европе. 1697—1699. — «Рус. архив», 1888, кн. 1 (№ 1—4), с. 170—171, 326.

¹⁶ Там же, с. 518, 519.

¹⁷ Там же, с. 530.

¹⁸ «Рус. архив», 1888, кн. 2 (№ 5—8), с. 45, 229, 231, 157.

¹⁹ ЦГАДА, рукописный отдел, № 258/463.

²⁰ Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. Т. 1, 1862, с. 220.

²¹ Тиз А. А. Неизвестный русский трактат по архитектуре. — В кн.: Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., «Искусство», 1968, с. 17—31.

²² Евсина Н. Н. Архитектурная теория в России XVIII века. М., «Наука», 1975, с. 31—32, а также примеч. 29.

²³ Письма и бумаги Петра Великого. Т. 4, 1900, с. 1202.

²⁴ То же, т. 5, с. 30.

²⁵ ЦГАДА, КПВ, 1 отд. кн. 35. Журнал или записные тетради входящим в Кабинет письмам (1716—1724 гг.), л. 16.

²⁶ ЦГАДА, КПВ, 2 отд. кн. 32 (1717) л. 367.

²⁷ Некрасов А. Архитектура Истры и ее значение в общем развитии русского зодчества. — «Ежегодник Музея архитектуры», т. 1, 1937, с. 37.

²⁸ ЦГАДА, МИД. Приказные дела новых лет. 1704 год, д. 45, л. 1—2.

²⁹ Гагова Т. Из истории декоративной скульптуры Москвы начала XVIII в. — В кн.: Рус. искусство XVIII века. М., «Наука», 1973, с. 31—32, 41.

³⁰ История русского искусства. Т. 5, 1960, с. 449.

³¹ ЦГАДА, ф. 158. Приказные дела новых лет, 1703 год, д. 1, протоколы Государственного посольского приказа, л. 68.

³² ЦГАДА, Госархив разр., IX. Продолжение кабинета Петра I, кн. 1, ч. 2, л. 13.

³³ Викторов А. Спасти уникальный памятник. — «Декоративное искусство», 1982, № 7, с. 42—44. См. также: О реставрации памятника в Подмоклово. — «Декоративное искусство», 1983, № 2.