

**КИРИЛЛОВ В.В.**  
**КЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В АРХИТЕКТУРЕ**  
**ПОДМОСКОВЬЯ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ**

**Русский классицизм второй половины XVIII - начала XIX века.-**  
**М.: Из-во "Изобразительное искусство", 1994.- 224 с., илл.- С. 15-24**  
**(с) автора 1994. Кириллов В.В.**

Классицизм как стилевое явление в полной мере скристаллизовался в русской архитектуре второй половины XVIII— первой четверти XIX века. Однако предпосылки классического формообразования стали складываться значительно раньше— в переломное петровское время, что во многом обусловило сравнительно быстрый и безболезненный переход от фазы барокко к новому рациональному стилю. В этом отношении представляют интерес некоторые произведения московской архитектуры рубежа XVII— XVIII веков, и прежде всего группа вотчинных храмов октаконхового и ротондального типа, обычно рассматриваемых в контексте становления стиля барокко(1). Лишь Б. Р. Виппер, определяя архитектуру этого переходного времени как маньеристическую, впервые обратил внимание на классическую природу такого рода построек, выделив их в особое явление, соотносимое с ренессансными веяниями в московской архитектуре петровского периода(2). Обретая постепенно все большее признание, взгляды Виппера находят подтверждение в литературоведческих трудах Н. И. Конрада, Д. С. Лихачева, А. М. Панченко(3) по мере изучения самого московского зодчества XVII— XVIII веков, в котором не без основания И. Л. Бусева-Давыдова, Н. Ф. Гуляницкий и некоторые другие исследователи увидели предренессансные черты(4). Передатировка ротондальной подмокловской церкви с явно ренессансными признаками, относимой теперь к петровскому времени, еще более укрепляла эту новую точку зрения(5).

Присутствие в складывающемся барокко классицизирующей тенденции не выглядит столь противоречивым, если учесть, что стилевая система барокко уже изначально программировала в себе возможность последовательного развития к классицизму, через которое предстояло пройти и русской архитектуре. Для России, не знавшей Ренессанса, двуединая формула барокко тем более имела свой смысл— этот стиль брал на себя просветительскую функцию, способствуя приобщению к мировому опыту, постижению рациональных основ ордерного формообразования. Таким образом, классицизм имел свои корни еще в барочной фазе развития, откуда в дальнейшем он естественно и свободно выделился в самостоятельное стилевое явление. Переход к антропоморфному ордерному мышлению был обусловлен не только прямым соприкосновением с мировым архитектурным опытом, но и процессом гармонизации формообразования, прослеживаемым в самом русском зодчестве на протяжении XV—XVII веков, в ходе которого происходило постепенное сближение западной (европейской) и русской художественных систем. На рубеже XVII—XVIII веков оказывается возможным их совмещение, и возникает необходимость замены традиционного древнерусского способа построения архитектурной формы новым европейским.

Это переходное состояние в русском зодчестве и демонстрирует группа московских памятников явно прозападной ориентации, о которых пойдет речь дальше. Русско-европейские архитектурные связи в первые годы правления царя Петра вызывают сейчас особый интерес, их стали усиленно изучать. В пластах европейского наследия ренессансный опыт по-прежнему остается определяющим. Наиболее ценный материал предлагает в этом отношении культовая архитектура, точнее говоря, та ее сфера, которая оказалась наиболее подверженной влиянию процесса обмирщения и где особенно наглядно проявились личные волеизъявления заказчиков, ориентированных на новые европейские вкусы. Поэтому нами привлечены произведения, возникшие преимущественно в вотчинной среде и составляющие вместе особое явление московской архитектуры, отчасти еще связанное с нарышкинским стилем, но во многом и противостоящее ему.

Сфера вотчинного строительства не отличалась однородностью, как равно неоднородны были вкусы и воззрения самих владельцев усадеб. И отсюда возникали разные стилевые тенденции, проявившиеся в архитектуре усадебных храмов того времени. В самом

деле, на московской земле мы встретим и храмы в духе торжественного панегирика нарышкинского стиля, несущие в себе еще многие признаки средневекового эстетического идеала (например, церковь в Филях и ей подобные), и такие причудливые, противоречивые явления, как церковь в Дубровицах, в образе которой звучат и отголоски нарышкинского стиля, и непривычные ноты католицизма, привнесенные итальянским барокко, и, напротив, храмы, куда более строгие, а то и почти интимные по образу, владельцы которых, как видно, исповедовали совершенно иной эстетический идеал, восходящий не столько к барочным, сколько к классическим, ренессансным представлениям (имеются в виду упомянутые октаконховые и ротондальные храмы).

В той или иной мере центрические усадебные храмы имели отношение к зарождению нового типа пространства, отличающегося своим завершенным единством и цельностью. Действительно, в его постепенном развитии от симметрично сопоставленных, но еще изолированных «клетских» структур ко все большему слиянию в одно целое до появления совершенно круглых зальных помещений есть своя определенная внутренняя логика, которая проявится, если составить последовательную цепочку из таких известных усадебных построек, как церкви в Филях, в Дубровицах и в Уборах, а от них — к октаконховой перовской церкви и ротондальной в Подмоклове. В результате этого процесса в пространственной системе центрических храмов типа «восьмерик на четверике» исчезла первоначальная исходная форма четверика с его угловыми опорными столбами. Так могла родиться концепция о собственно русском развитии центрической типологии к таким совершенным структурам, как церкви в Перове и в Подмоклове.

Однако при всей кажущейся логичности такая концепция остается плодом умозрительных построений, строго хронологическое расположение самих памятников этому противоречит. Так, сопоставление их датировок показывает, что все они выстраиваются не столько в единую эволюционную линию, сколько представляют собой одновременные или почти одновременные явления. Строительство октаконховых храмов приходится на 90-е годы XVII и на самое начало XVIII века. Среди них церкви Знамения Богородицы в Перове (1690—1705), Воскресения Христова в Воскресенках на Пахре (1698—1701), Никольская в Медведеве близ Рязани (1700), Покрова Богородицы в Полуэктове (Волинщина) под Рузой (1704—1708). В дальнейшем их линия прерывается, но в 1710-е годы в Подмоскovie появляются уже первые ротондальные храмы: Сергия на Хотминках (1710) и Рождества Богородицы в Подмоклове (1712—1714). Налицо предельная уплотненность эволюционного процесса, характерная для переходного времени, дающая основание полагать, что все эти новообразования возникли не только в результате постепенной эволюции местной центрической типологии храма с системой «восьмерик на четверике», но и благодаря непосредственному использованию заказчиками европейских образцов.

Все заказчики в той или иной мере были сторонниками Петра и его западной ориентации. Так, владелец знаменитого храма в Дубровицах и церкви на Хотминках, боярин Борис Алексеевич Голицын пользовался расположением царя, будучи его воспитателем, а затем первым лицом в государстве во время поездок монарха за границу. Ведя свою родословную из Польши, Юлицын постоянно поддерживал с ней связи, приглашая к себе на службу поляков(6) и, по словам Б. И. Куракина, был человеком «ума великого... хорошо знал латынь, детей своих отдал в руки польских наставников, а сам открыто вел дружбу с иноземцами»(7). Его брат князь Петр Алексеевич Голицын(8), с именем которого связано строительство церкви в Перове, также являлся близким лицом к государю — его стольником. В дальнейшем он стал русским послом в Вене (1700—1705), что немало способствовало воспитанию его художественного вкуса. Заказчик необычной церкви на реке Пахре в селе Воскресенки, Петр Михайлович Бестужев-Рюмин(9) слыл преуспевающим петровским дипломатом, доверенным лицом царя, выполнявшим его важные поручения в Вене и Берлине (1705), затем в Гааге (1713). Образованным человеком, входившим в окружение Петра, был генерал-майор Юрий Хилков—строитель церкви Спаса в селе Волинском на Сетуни(10). К кругу активных западников принадлежал и царский стольник князь Григорий Федорович Долгоруков, с именем которого было связано возведение круглой подмокловской церкви близ Серпухова. Получив европейское образование, он проявил себя в основном на дипломатическом поприще, пребывая в течение двенадцати лет послом в Варшаве. «Князь

Григорий Федорович был ума самого обширного, тонкого, а души самой возвышенной...»(11), что определило особо взыскательные запросы его к архитектуре.

Первое знакомство с европейской архитектурой упомянутых петровских деятелей состоялось еще в 1697 году, когда они оказались в группе стольников, посланных на учебу за границу—в Голландию, Италию и другие европейские страны(12). В Италии пребывал со своим сыном Алексеем князь Григорий Федорович Долгоруков, где они особенно интересовались и изучали архитектуру Венеции. Итогом их пребывания здесь явился перевод с латинского известного трактата А. Палладио(13), заверченный, как теперь явствует из публикации А. Михайлова, не отцом, а сыном, дольше всех задержавшимся в Италии(14). Некоторые из этих деятелей впоследствии стали видными петровскими дипломатами. Их проживание за границей немало способствовало налаживанию русско-европейских культурных связей. Среди дипломатов, блиставших своей просвещенностью, особо отличался А. А. Матвеев, возглавлявший посольство во Франции и в Голландии. Слывший книголюбом, он собрал редчайшую библиотеку, в которой было много книг и по архитектуре. Они свидетельствуют о его интересе к художественным стилям, постройкам разных исторических эпох, и особенно голландской архитектуре(15). Несомненно, Матвеев оказывал влияние на формирование вкуса своих соотечественников в России. Художественные взгляды П. А. Голицына во многом определялись влиянием южнонемецкой и итальянской архитектуры, о чем свидетельствует облик его вотчинной церкви в Перове. Для архитектурных идеалов отца и сына Долгоруковых характерно увлечение Палладио.

Именно такие люди, видевшие и познавшие архитектурные творения Запада, могли обладать их гравюрными воспроизведениями, заказывать проектные чертежи, которые, попав в Россию, были использованы в качестве образца русскими заказчиками при возведении интересующих нас храмов.

Среди вотчинников, культивировавших новомодные формы в храмовом строительстве, следует особо выделить братьев Б. А. и П. А. Голицыных и Г. Ф. Долгорукова с сыном Алексеем. При этом подчеркнем и факт их породнения или дружеских взаимоотношений с представителями других дворянских родов, что способствовало распространению новых архитектурных идей в более широкой среде.

Возведение столь необычных храмов связывалось с важными событиями в собственной жизни их владельцев. Освящение заново церкви Петра Митрополита в Высоко-Петровском монастыре в Москве имело непосредственное отношение к утверждению рода Нарышкиных, в его борьбе за власть. П. А. Голицын освящает в своем подмосковном селе Перове храм в год возвращения с дипломатической службы после успешного ее завершения в Вене. Г. Ф. Долгоруков воплощает мечту о необычном храме в подмосковной вотчине Подмоклове в память о пребывании в Италии.

Все эти храмы с их внутренним пространством, не характерным для отправления православного богослужения, могли возникнуть лишь в обстановке начавшегося брожения в религиозном сознании того времени. Известный русский историк Н. В. Покровский рисует нам его картину. В первые годы правления Петра подвергалось осмеянию все, что связано было со средневековым старорусским образом жизни, пороки православной церкви, ее культово-обрядовые и религиозно-нравственные устои, как и само духовенство. «Шутейные соборы» и другие эпатажные затеи царя Петра были демонстрацией антиповедения, противопоставленного духовному авторитету церкви. И, напротив, повышенный интерес вызывали новые религиозно-этические веяния, проникающие с Запада. Если к католицизму в официальных кругах и в народе всегда сохранялась настороженность, неприязнь, то протестантское движение с его призывом к более естественным нормам бытия и отправления религиозного культа через прямое общение с божеством находило себе опору в новых устремлениях русской жизни. Сам царь и Синод терпимо относились к протестантству, видя в нем союзника в борьбе с католицизмом. Правительство Петра в большей мере было заинтересовано в принятии иностранцев протестантского вероисповедования — после указа 1702 года в одной только Москве насчитывалось до двадцати тысяч протестантов(16). Среди русских просвещенных людей, вкусивших протестантские идеи и ставших потом их проводниками, был небезызвестный Д. Тверитинов с тысячью своих единомышленников(17). Другой крупный очаг протестантства вблизи Москвы образовался в Серпухове усилиями М. Обисова—шурина Д. Тверитинова. Протестантское вероучение в определенной мере

разделял и Ф. Прокопович. Разумеется, ни царь, ни окружающие его верхи дворянства не стали от этого протестантами, но само это движение создало атмосферу, предрасполагающую к либерализации церковной жизни, способствуя вольностям в выборе веры и в самом храмоздании.

В странах протестантского вероисповедования потребностям религиозного культа в большей мере отвечали не базиликальные, а центрические храмы, не имевшие обычного алтаря, так как функция богослужения в них в основном сводилась к проповеди, и эпицентр приходился на середину зала, где стоял проповедник. Такого рода храмы с их переориентацией на пластический тип пространства были ближе к антично-ренессансным прообразам, наследуя не только их центрическую форму, но строгую и ясную логику ордерного языка. И это не удивительно, поскольку протестантство программно противопоставило себя пышному барокизированному богослужению официального католичества. Обращают на себя внимание такие исходные фигуры в построении планов протестантских церквей, как октаэдр, многоугольник, круг, равноконечный греческий крест(18). Эти фигуры лежат и в основе исследуемых нами русских центрических храмов. В раннепетровское время в условиях активной ориентации на новую европейскую архитектуру наиболее вероятными очагами, откуда заимствовались искомые формы, могли быть страны протестантского вероисповедования— Голландия, Швеция, Дания, Англия, Северная Германия и другие, с которыми Россия устанавливала тогда тесные культурные связи, а также Италия с ее опытом проектирования и строительства такого рода церквей в эпоху Возрождения. К скандинавским протестантским храмам сравнительно близка церковь в Полтаве (1704—1709), что косвенно подтверждают более поздние реплики норвежских деревянных церквей в Сёр-Фроне (1786) и Клэбю (1789) с той же характерной формой сплющенного восьмерика в основании и фигурной крышей, несущей ярусную надстройку. Церкви в Троекурове (1699—1706) и в Марфине (1701—1707) в виде равноконечного креста с ротондальной сердцевинкой имеют аналогию с крестообразными композициями некоторых голландских храмов. Так, обращают на себя внимание Новая церковь в Харлеме (1643—1649), Восточная (1669—1671) и Северная (1620—1623) в Амстердаме. В качестве аналогии русскому ротондальному храму в Хотминках назовем протестантскую круглую церковь в Амстердаме (1666—1669) с таким же мотивом опоясывающей ее полукруглой галереи, но без алтарной апсиды. Такие типичные протестантские храмы, как церковь св. Марии в Лейдене (1639—1649), Восточная в Миддельбурге (1647—1667) и в Миллемштадте (конец XVI века) с многогранным (октагонным) планом, близким к ротондальному, могут быть сопоставлены с церковью в селе Красном (1701). В связи с кругом интересующих нас октаконховых храмов особого внимания заслуживают итальянские постройки с лепестковым планом, образованным тремя, пятью, шестью и восьмью экседрами. Среди них флорентийские церкви Санта Мария делли Анджели (1434) Брунеллески и Сантиссима Аннунциата (1477) Микелоццо ди Бартоломео, Альберти. И все же следует заметить, что ни один из упомянутых нами западных прототипов не имеет буквальных аналогий в русской церковной архитектуре рубежа XVII—XVIII веков. Их сходство заключалось лишь в самых общих композиционных принципах, а не во внешнем облике. Во всяком случае, русская интерпретация воспринятого первообраза была очень существенна.

Что касается октаконховых храмов, появившихся в московской архитектуре на рубеже XVII—XVIII веков, то они ближе всего соприкасаются с церковью Петра Митрополита в Высоко-Петровском монастыре, построенной, как теперь выясняется, итальянским архитектором Алевизом (Новым) в 1516 году(19), что подтверждено многолетним изучением памятника, проделанным Б. П. Дедушенко(20). Но вторичное освящение храма в 1690 году матерью царя Петра Н. К. Нарышкиной, когда был поставлен новый иконостас, подчеркивало его значимость для развивающихся событий петровского времени. В глазах современников церковь Петра Митрополита могла восприниматься как новинка и, по-видимому, произвела впечатление, не замедлив отозваться на строительной деятельности других крупных фамилий, близко стоявших ко двору, пожелавших иметь в своих усадьбах подобные же храмы. И действительно, начиная с 1698 года в Подмосковье закладывались и затем сооружались подобные церкви типа октаконх.

В ограниченном пространстве такого рода храмов, перегороженных иконостасом, трудно себе представить развернутый богослужебный церемониал, они явно были

рассчитаны на индивидуальный контакт их владельцев с божеством в неподвижном молитвенном состоянии, то есть по функции они скорее приближались к личным моленным, нежели к храму в обычном смысле этого слова. Создавая некую аналогию европейской капелле, они всем своим строем противостояли пышной торжественности центральных храмов нарышкинского круга (Фили, Уборы, Дубровицы). Исчезает надобность в таком атрибуте княжеского храма, как хоры, их внешний и внутренний облик приобретает все большую сдержанность и тектоническую строгость с отказом от живописной двухцветной декорировки фасада. Но поскольку они сохраняли функцию личного храма владельца, некоторые из них были коронированы, то есть несли на своем куполе вместо обычной главы светскую эмблему—корону как символ княжеской власти. Отказ от высокопарного панегирика повлек за собой и заметное уменьшение их размеров. В самом деле, все они не превышают в поперечнике десяти—двенадцати метро i». Резко понижается и высотность композиции—это небольшие двухъярусные постройки, увенчанные куполом, без яруса звона, столь характерного для храмов нарышкинского стиля. Их пространственная система ориентирована не на иллюзорную божественную среду настенных росписей и иконостаса, а тяготеет к центру круглого зала, в геометрическом фокусе которого мыслится сам человек. Тем самым здесь утверждается тип пластического пространства. Эквивалентом пластического совершенства начинает восприниматься и само божество, в чем нельзя не видеть определенного сближения с античными и ренессансными представлениями о храме. Однако такое новое истолкование храма противоречило требованиям православного культа, всецело связанного с иконостасом как основным организующим элементом церковного пространства. Невозможность отказаться от него заставляет рассекать единое зальное помещение храма алтарной преградой, нарушающей его цельность, две полемизирующие культовые системы оказываются несовместимыми.

Октаконховые храмы рубежа XVII—XVIII веков, возникшие на московской земле, было принято сопоставлять с явлениями западноевропейского барокко. Действительно, в церкви Знамения Богородицы в усадьбе «Перово» под Москвой (1690—1705) и ей подобных есть признаки барочного организма, причем главным образом в интерпретации наружных масс. Чередование больших и малых экседр снаружи создает впечатление пульсирующего движения и проникновения круглящихся объемов друг в друга. В перовской церкви играют роль такие детали, как дважды изогнутые декоративные фронтоны, украшенные пышной белокаменной резьбой, напоминающие убор дубровицкого храма, и ордерные обрамления порталов с их напряженными лучковыми завершениями. Изогнутые барочные фронтоны, но без белокаменной резьбы повторены в церкви села Полуэктова под Рузой. В аналогичной постройке села Медведева под Рязанью эффект барочного перелива восьмигранного яруса в купол подчеркнут формой полуглавия. В других памятниках этого круга (церковь Спаса в селе Волынском на реке Сетуни, церковь Воскресения Христова в селе Воскресенки на реке Пахре, да и в церкви в Полуэктове с филленчатым декором ее стен) рациональное начало берет верх над чувственностью барокко, отчего их архитектура приобретает более строгий классический облик: внутреннее пространство воспринимается интегрально и целостно, впечатление неразрывности и перелива ярусов создается изгибом соединяющих консолей, образованных торцевыми стенками смыкаемых экседр. Однако здесь нет ощущения стремительного взлета пространства: невысокий восьмигранный ярус, несущий глухой купол, завершает движение, отчего возникает эффект успокоения пространства, ниши экседр не производят барочного впечатления—они расторгнуты по отношению друг к другу, а положение их центров подчеркивает скорее самозамыкание, чем движение, направленное в сторону объединяющего пространства круглого зала, то есть пространственная структура октаконховых храмов имеет статизированные признаки. Наблюдается тенденция к равенству противоположных экседр по странам света и по диагональным осям. А в церкви в Волынском на реке Сетуни уже одинаковы не только все конхи, но и грани вышележащего восьмерика, что подчеркивает равнозначность осей плана и создает ощущение круговой ориентации заключенного внутри зала, близкого к ренессансным прототипам.

Колебания между иррациональным и рациональным началами в пользу последнего обнаруживаются и в пропорциональном построении октаконховых храмов. Автор попытался найти для каждого из них геометрическую формулу, с помощью которой прочитывается вся система их членений, восходящая к фигуре квадрата с кругом и возникающих из него

рациональных и иррациональных отношений. Но, пользуясь этим традиционным способом, зодчие, строившие подобные храмы, в большей мере, чем ранее, оперировали рациональными отношениями, что само по себе симптоматично как свидетельство назревающей перемены в их творческом методе. Точная построенность архитектурной формы, которая была необходима в такого рода структурах, неизбежно математизировала мышление зодчего и требовала, прежде чем работать на натуре, предварительной разметки всего замысла на чертеже. Анализ плана и фасада перовской церкви, по которой имеются точные обмерные чертежи, дает наиболее достоверное представление о построении такого рода храмов. Верхний восьмериковый ярус храма по высоте примерно равен нижнему лепестковому основанию, кстати, по такой пропорции построены и многие центрические культовые сооружения эпохи Возрождения (Темплетто в Риме Браманте)(21). Примерно такие же отношения ярусов имеют и церкви в Волынском на Сетуни, в Воскресенках на Пахре и в Медведеве под Рязанью. В этой типологии храмов, как у нас в России, так, впрочем, и в странах протестантского вероисповедования, наблюдается явное сближение с ордерной системой, с ее пропорциональными канонами. Это подтверждает прежде всего анализ пропорций той же перовской церкви, где на сгармонизированную основу ее плана и фасада, построенного геометрическим способом, безконфликтно наложилась ордерная проекция, выдержанная в канонах Виньолы или близких к ним. В отдельных случаях (например, церкви в Волынском, Воскресенском, Воскресенках) намечается новая трактовка стены, в которой акцентируется не столько пластичность, сколько конструктивные и тектонические ее качества, используя приемы филанчатой разделки поверхности особенно в ярусе восьмерика с его четкими гранями и прямыми плоскостями. И соответственно объемная моделировка колонок ордера сменяется графичной их вариацией в виде пилястр.

Тенденция к дальнейшей централизации и цельности всего архитектурного организма приводит к появлению в селе Подмоклове уже абсолютно круглого ротондального храма на ступенчатом постаменте с аркатурной открытой галереей, увенчанного величавым куполом. Вполне европейская интерпретация архитектурных ордеров определила примечательную особенность не только его фасадов, но и внутреннего пространства. Изыскания последних лет по истории строительства этого храма помогли уточнить его датировку, относимую теперь не к 1754 году, а к интересующему нас петровскому времени(22). Недолгое пребывание князя Г. Ф. Долгорукова после возвращения из Варшавы в своем владении Подмоклово с 1712 по 1715 год косвенно указывает на те границы, в которые он мог реализовать свой замысел, то есть с 1712 по 1714 год. А. И. Михайлов(23) склонен относить дату закладки храма к еще более раннему времени — к событиям под Полтавой (1709) или даже до них, также полагая, что к 1714 году он уже был готов за небольшими недоделками. Однако указ 1714 года о повсеместном запрещении каменного строительства, кроме Петербурга, надолго приостановил его завершение. В приводимой записке секретарю Петра I А. В. Макарову от 1717 года владелец церкви сетует, «что припасы даром лежат и наем каменщиков и многие задатки работникам даром пропадают...»(24). Из этого можно заключить, что в 1717 году каменные работы еще не были полностью завершены. Вместе с тем остается в силе дата окончания строительства—1754 год, затянувшегося вследствие опалы, в которую попали наследники Г. Ф. Долгорукова, его сыновья, после смерти императора Петра II, и наконец со снятием опалы освященного с разрешения Синода его внуком(25). Другая, не менее результативная сторона работы по изучению памятника—это указание на совершенно очевидные итальянские его прообразы. Так, обращает на себя внимание изображение центрического ротондального храма на картине Рафаэля «Обручение Марии», возможно, послужившего исходным образцом при разработке проекта подмокловской церкви(26). Сотрудник мастерской «Союзреставрация» В. В. Зубарев, работая в архивах, обнаружил запись о том, что церковь строили «по церкюлю, круглую» по чертежу иноземца Лоренце фон Фикина(27):

Сравнение подмокловской церкви с рафаэлевским изображением показывает, что проектировавший ее зодчий предпочел круглую форму, а не граненую, как это сделал мастер эпохи Возрождения, не допуская двойного искривления опоясывающих здание арок, как бы завалившихся наружу. Свободно стоящие опорные колонны, поддерживающие арки, заменены здесь массивными пилонами с накладной ордерной декорацией в виде пилястр. Изменен был и характер силуэта-в подмокловском храме купол получил куда более крутой

подъем, что утяжелило его и придало силуэту бароккизированный характер. Некоторую отяжеленность приобрела здесь и сама масса, получив чувственно-пластическое выражение, присущее барокко, подчеркнутое еще и скульптурным убором храма. Барочный корректив, внесенный в гармоничную ренессансную схему, неудивителен, если представить этот памятник в кругу других вотчинных построек того времени, еще не порвавших с традициями нарышкинского стиля.

Этот храм, вдвое превышающий размеры октаконховых (его поперечник около двадцати пяти метров), впечатляет не только необычным внешним видом, но и своим цельным зальным пространством, абсолютно круглым, если учесть еще, что первоначально его купол был светоносным, подсвеченным через множество люкарн и окна светового барабана.

В гармонизации пространства зала, в сомасштабности его человеку важная роль принадлежит пилястровой декорации стен, а также спокойной полусферической форме купола, то есть в решении внутреннего пространства сильнее выражены ренессансные черты. Однако, как и в октаконховых храмах, восточная часть зала отсечена алтарной преградой, что нарушило моноцентрический характер ротондального пространства. В ходе дальнейшей перестройки была оставлена только одна дверь с западной стороны (первоначально, как и в итальянском прототипе, были еще две двери и по северо-южной оси), что подчеркнуло главенство западно-восточной композиционной оси. Не оправдала себя и попытка перенести в наши суровые климатические условия мотив открытых галерей, характерный для южной итальянской архитектуры: в конце XIX века многие арки были заложены, закрыли люкарны купола и окна барабана, отчего композиция церкви приобрела более замкнутый характер.

Учитывая обычный геометрический способ формообразования, бытующий в древнерусском зодчестве, нам удалось воссоздать гармоничную формулу построения всего храма, из чего можно заключить, что ордерная система, наложенная на его стены, здесь вторична. Причем важно то, что она не трансформировалась в контексте этой традиционной системы пропорционирования, а сохранила свою зрительную норму. Их совместимость или почти полное сближение произошло и здесь на основе тенденции к гармонизации отношений, заложенной как в традиционном геометрическом способе построения архитектурной формы, так и в ордерной системе. Отношение высоты ротонды к высоте венчающего ее купола до малого барабана составляет пропорцию золотого сечения, то есть равно 1,6. Толщина стены ротонды составляет  $1/4$  радиуса окружности, описанной вокруг квадрата. В гармонизации вертикальных членений храма немаловажная роль принадлежит и модулю, равному толщине стены ротонды, полученному из того же исходного квадрата с кругом. Эта мера оказывается кратной и ордерным членениям обоих его ярусов. Отношение высоты к ширине пилястр нижнего яруса галереи, опоясывающей ротонду, восходит к правилу Виньолы—имеет допустимый предел 1:8. Пилястры верхнего яруса ротонды стройнее, их высота в девять раз превосходит ширину, что соответствует пропорции ионийского ордера у того же Виньолы. Столь же характерную картину дает нам и внутренний пилястровый декор этой церкви, решенный в канонах Виньолы и Палладио, предусмотренных для коринфского и композитного ордера с соотношением ширины и высоты пилястра как 1:10.

Подмокловская ротонда - не единственный памятник такого типа в Подмосковье, связанный с классическими веяниями в раннепетровской архитектуре. Не менее любопытное явление представляет ныне не существующая и почти забытая церковь Сергия в селе Сергиевском на Хотминках близ Подольска, построенная ее владельцем боярином Б. А. Голицыным в 1710 году, о чем свидетельствуют надпись, обнаруженная на закладном кресте, и Евангелие петровского времени о постановке в ней иконостаса(28). Эта церковь почти ровесница знаменитого дубровицкого храма, но ее строгий архитектурный облик удивляет метаморфозой, которая произошла во вкусах самого заказчика: от пышного барочного панегирика он обращается к противоположному эстетическому идеалу и создает еще более очевидное подобие классической ротонды. Барочные реминисценции прозвучали здесь лишь в резном иконостасе. Предельную простоту и аскетизм хотминской церкви лишь отчасти можно объяснить ее назначением как ссыльного прихода для провинившихся священников.

Как и подмокловская ротонда, церковь Сергия имела круглое зальное пространство и обходную арочную галерею. Но алтарь был выделен здесь в отдельный объем, и кольцевая

галерея упиралась в его глухие стены. Как показывает сохранившаяся натурная фотография церкви и обмерные чертежи, приведенные в публикации И. Рьльского(29), внутренняя ротонда была выявлена наружу, возвышаясь над пониженной галереей, и покрыта невысоким пологим куполом с главкой. Яруса звона здесь также не было. Хотминская церковь почти не имела декора, единственным ее украшением служила аркатура наружной стены галереи, оформленной гладкими пилястрами и простыми профилями цоколя и карниза. Еще лапидарнее смотрелась верхняя часть ротонды с нерасчлененной гладью ее стен и таким же простым карнизом. Обработка окон ограничивалась лишь филенками. Судя по свидетельству И. Рьльского, обследовавшего этот храм в натуре, дух лаконизма царил и внутри него. Стены ротонды не имели росписей, и украшением интерьера служил лишь позолоченный резной иконостас, выполненный в несколько грубоватой барочной манере, но по-своему выразительный в деталях: подсветка его зального пространства была возможна лишь через окна в верхней части ротонды. В отличие от подмокловского храма иконостас здесь не затеснял пространства, так как алтарь был выделен из объема ротонды, отчего она воспринималась более цельно. Однако своими размерами хотминская церковь уступала подмокловскому храму. Судя по обмерам, ее поперечник вместе с галереей составлял около пятнадцати метров, то есть это более упрощенный и интимизированный вариант ротондального храма, по всей видимости, также восходящий к европейским прототипам. Как уже было отмечено, типологически храм близок к протестантской круговой церкви в Амстердаме.

О классической природе этого памятника свидетельствует и анализ его пропорционального построения. План ротонды с опоясывающей ее галереей, как и разбивка осей и положение центра алтарной апсиды, довольно точно рассчитан. В основе всего построения здесь лежит система концентрически вписанных квадратов и окружностей. Рациональные цифровые отношения фиксируются в равномерном ритме опор наружной аркатуры и в вертикальных членениях храма, укладываемых в сетку исходных квадратов. Вопрос об авторстве этой загадочной голицынской постройки пока остается открытым, ибо никаких дополнительных сведений, проливающих свет на ее историю, до сего времени не найдено, а исчезновение самого памятника еще более затрудняет решение задачи. Имея две натурные фотографии и обмерные чертежи хотминской церкви, автор сделал попытку реконструкции ее первоначального вида и плана, на основе которых получены первые аналитические данные.

Итак, какие же выводы можно сделать в связи с рассмотренной нами группой памятников. Совершенно очевидно, что они остаются явлением переходного времени, для которого характерно сложное двуединое выражение стиля с его неустойчивостью и колебаниями то в сторону барокко, то к сдержанной строгости классического архитектурного идеала. Чувственность и нарочитый рационализм — всего лишь разные оттенки и разные проявления утверждающейся стилевой системы барокко, свободно включающей в себя полярные и, казалось бы, несовместимые компоненты. Присутствие в ней классицизирующей струи — свидетельство все усиливающихся просветительных веяний, пронизывающих многие стороны тогдашней культурной жизни России. И в пору зрелого русского барокко архитектурному сознанию оставались чуждые крайние иррациональные проявления этого стиля с использованием сложных кривых второго и третьего порядка, особенно характерных для культовых построек итальянского барокко (произведения Бернини, Борромини и другие). Гораздо ближе было тяготение к гармонизации, оно проходит лейтмотивом через все развитие русской архитектуры. И не случайно, что на рубеже XVII—XVIII веков рациональные основы европейского архитектурного языка оставались на уровне классического мышления с обращением к правилам ордерного формообразования. Именно с этим был связан растущий интерес просвещенных людей тогдашней России к архитектурным трактатам Витрувия и Палладио и составление их первых рукописных переводов(30).

Классицистические веяния в московской архитектуре петровского времени не прошли бесследно. Дальнейшее развитие стиля на путях к классицизму унаследовало пластические качества рассмотренных нами октаконховых и ротондальных построек, равно как и их антропоморфную (ордерную) интерпретацию. Не менее заманчивым для классицизма в этом опыте оказалась сама идея центрального венца, венцом которой стала тема ротонды — самой

совершенной архитектурной формы, воплотившей в себе гуманистическую сущность века Просвещения. С ним начался новый этап соприкосновения с античным и ренессансным наследием. Но этот опыт может стать темой самостоятельного исследования.

Другой не менее важный вывод, который можно сделать из рассмотренного материала, касается самого построения архитектурной формы в это переходное время, когда в творческом методе зодчих соприкасались две различные системы—традиционная древнерусская и ордерная европейская. Основой их сближения, как мы видели, была гармонизация самой древнерусской системы пропорционирования, что на рубеже XVII—XVIII веков дало возможность в некоторых случаях совместить обе системы бесконфликтно. Принцип симметрии и повторности элементов предрасполагал к математизации мышления, и в дальнейшем русские зодчие были поставлены перед необходимостью освоения рационального европейского способа построения архитектурной формы с помощью математически точного масштабного чертежа.

Анализ исследованной группы храмов указывает на то, что, несмотря на европейские первообразы, положенные в их основу, они не имеют буквальных аналогий с ними, то есть непосредственными исполнителями их могли быть и местные русские мастера, которые при воплощении замысла в большей или меньшей мере отступали от исходного образца, внося в него собственную интерпретацию.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Наиболее активным сторонником этой концепции был А. И. Некрасов, затем концепция получила развитие в трудах Г. К. Вагнера. Здесь же сошлемся лишь на некоторые их работы: Некрасов А. И. О начале барокко в русской архитектуре XVII века // Барокко в России. М., 1926; Некрасов А. И. О стиле русской архитектуры XVII века // Труды секции искусствознания РАНИОН. М., 1930. Т. 4. С. 138—149; Вагнер Г. К. Черты традиций и новаторства в рязанской архитектуре конца XVII — начала XVIII века // Архитектурное наследство. 1960. № 12. С. 107—119; Вагнер Г. К. О происхождении центральных композиций в русском зодчестве конца XVII века // Памятники культуры: Исследования и реставрация. М., 1961. Вып. 3. С. 123—133.
2. См.: Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. М., 1978.
3. См.: Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1966 и другие его исследования; Лихачев Д. С. Русское предвозрождение в истории мировой культуры (историко-филологическое исследование). М., 1984; Лихачев Д. С. Прошлое будущему (статьи и очерки). Л., 1985; Панченко А. М. Русская культура кануна петровских реформ. Л., 1984.
4. См.: Давыдова И. Л. Проблема «нарышкинского стиля» в русском искусстве второй половины XVII века: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1979; Гуляницкий Н. Ф. Традиции классики и черты Ренессанса в архитектуре Москвы XV—XVII веков // Архитектурное наследство. 1978. № 26. С. 13—30.
5. См.: Михайлов А. И. Подмокловская ротонда и классические веяния в искусстве петровского времени // Искусство. 1985. № 9. С. 64—70.
6. См.: Голицын Н. Н. Род князей Голицыных. СПб., 1892. Т. 1; Голицын М. М. Петровское. СПб., 1912.
7. Архив князя Б. И. Куракина / Под ред. М. И. Семовского. СПб., 1890. Т. 1.
8. См.: Голицын Н. Н. Русский биографический словарь. СПб., 1900. Т. 2.
9. См.: Бантыш-Каменский Д. М. Словарь достопамятных людей российской земли. СПб., 1836. Ч. 1. С. 183.
10. См.: Молева Н. М. Земли московской давние предания. М., 1985.
11. Сказание о роде князей Долгоруких. СПб., 1840. С. 81—87.
12. См.: Журнал путешествия по Ёрмании и Италии в 1677—1699 годах, веденный состоявшим при великом посольстве русском к владетелям разных стран Европы (с примеч. И. Ёрбунова) // Русская старина. 1879. Т. XXV. С. 101—132; Путешествие стольника Петра Андреевича Толстого по Европе в 1697—1699 года // Русский архив. 1888. Кн. 1, 2; Записная книжка любопытных замечаний великой особы, странствовавшей под именем дворянина российского посольства в 1687—1698 годах. СПб., 1788.

13. РГАДА (Российский государственный архив древних актов в Москве), ф. 191, оп. I, № 258/463.
14. См.: Михайлов А. И. Указ. соч. С. 64—70.
15. См.: Русский дипломат во Франции (Записки Андрея Матвеева) / Публ. И. С. Шарковой/ Под ред. А. Д. Люблинской. Л., 1972.
16. См.: Записки Желябужского. СПб., 1840. С. 123; Протестантство в России//Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. СПб., 1898. Т. 50. С. 520—526.
17. См.: Покровский Н. В. Борьба с протестантскими идеями в петровское время и князь Михаил Кропоткин//РГБ (Российская государственная библиотека). Отдельный оттиск. СПб., б/г. 30 с.
18. См.: Всеобщая история архитектуры. М., 1969. Т. 7. С. 451—453.
19. См.: ПСРЛ (Полное собрание русских летописей). СПб., 1858. Т. 6. С. 254. Эта же дата подтверждается и Воскресенской летописью (ПСРЛ. СПб., 1859. Т. 8. С. 254—255).
20. См.: Дедушенко Б. П. К истории ансамбля Московского Петровского монастыря // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 253—271; Собор Петра Митрополита Высоко-Петровского монастыря в Москве // Вопросы охраны, реставрации и пропаганды памятников истории и культуры. М., 1976. Вып. IV.
21. См.: Гримм Г. Д. Пропорциональность в архитектуре. Л.; М., 1935.
22. Эта новая дата памятника была впервые установлена О. В. Якубовской в 1974 году на основании найденных ею архивных документов. Натурное обследование храма и изыскание документации проводил научный сотрудник Всесоюзного объединения «Союзреставрация» Ю. Гудков.
23. См.: Михайлов А. И. Указ. соч. С. 64—70.
24. РГАДА. Кабинет Петра I, отд. II, кн. 32 (1717), л. 367.
25. Об этом более подробно см.: Михайлов А. И. Указ. соч.
26. На ренессансный ее аналог впервые обратил внимание В. К. Фатеев, затем эта концепция была развита Ф. В. Разумовским в публикации: Художественное наследие Серпуховской земли. М., 1979, а также в статье: В деревне, где Петра питомцев... Ц Знание— сила. 1984. № 7. С. 36-38 и еще раз подтверждена в статье А. М. Михайловым.
27. См.: Зубарев В. В. Храм-ротонда в селе Подмоклово // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1991. С. 108—122.
28. См.: Древности, Труды по сохранению древних памятников. МАО (Императорского Московского археологического общества). М., 1912. Т. IV. С. 200—203. Информация И. В. Рыльского дана в приложении к протоколу № 666, пункт 5.
29. Там же. Таблицы.
30. См.: Евсина Н. А. Из истории архитектурных взглядов и теории начала XVIII века//Русское искусство XVIII века. М., 1974; Евсина Н. А. Архитектурная теория в России XVIII века. 1700—1750-е годы. М., 1975.
31. На это в свое время обратили внимание А. А. Тиц и автор настоящей статьи, исследуя творческий метод строителя Тобольска С. Ремезова (см.: Тиц А. А. О методах пропорционирования в русском гражданском зодчестве XVII века//Научные доклады высшей школы (Исторические науки). М., 1958. № 3. С. 304-320; Кириллов В. В. Постройки Семена Ремезова в Тобольске // Архитектурное наследство. 1962. № 14. С. 109- 124).

Материал с сайта [http://www.archi.ru/files/publications/articles/kiril\\_klass.htm](http://www.archi.ru/files/publications/articles/kiril_klass.htm)