

Неизвестный проект Пьетро-Антонио Трезини.

К вопросу о типологии центрических церквей в русской и европейской архитектуре барокко

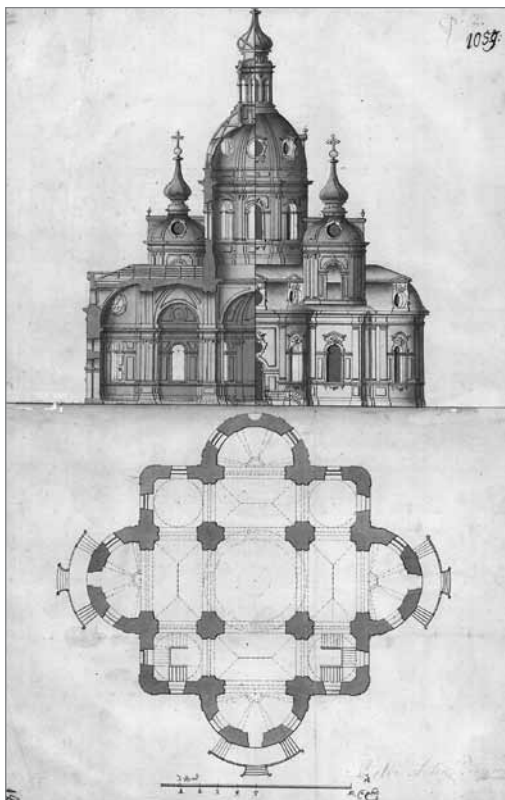
Георгий Смирнов

Статья вводит в научный оборот ранее неизвестный проект Пьетро-Антонио Трезини собора в Ставрополе, выполненный в двух вариантах. Он рассматривается как в рамках творчества архитектора П.-А. Трезини, так и на фоне церковного строительства России середины XVIII века, в контексте официального возрождения пятиглавого типа храма. Автором высказываются предположения о художественных источниках центрических пятикупольных церквей России и в европейской архитектуре Нового времени.

Ключевые слова: Пьетро-Антонио Трезини, Ставрополь, пятиглавый тип храма, пятикупольная церковь, центрическая композиция, церковная архитектура России и Европы, Ренессанс, барокко.

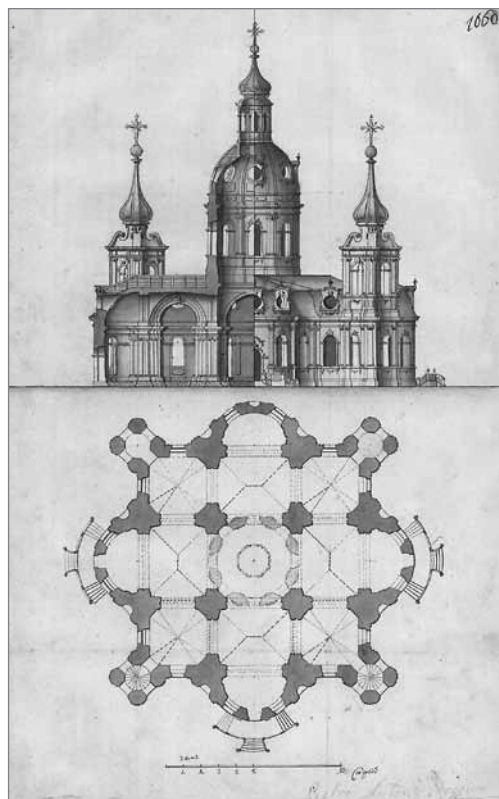
Имя Пьетро-Антонио Трезини хорошо известно историкам русской архитектуры как высоко профессионального и плодотворного мастера середины XVIII века. Однако его творчество, которому посвящена лишь одна специальная статья¹, все еще остается мало изученным и в значительной мере недооцененным².

П.-А. Трезини, получивший профессиональное образование в Италии, с 1726 года находился в Петербурге, где в первое время его деятельность была ограничена проектированием частных построек (преимущественно жилых). С 1732 года он начал выполнять государственные заказы (в том числе при восстановлении Исаакиевского собора после пожара 1735 года), в 1742–1751 годах занимал должность архитектора при Петербургской полицмейстерской канцелярии (по существу – городского архитектора)³. Наиболее значительным в творчестве Трезини был его вклад в церковную архитектуру середины XVIII века, причем не только столицы, но и провинции. Проекты храмов для провинциальных городов и монастырей остаются до сих пор наименее изученными в творчестве архитектора, а некоторые из них и вовсе неизвестными. К таким произведениям принадлежат два варианта проекта собора в Ставрополе (затопленный в настоящее время город на Волге)⁴, хранящиеся в РГАДА⁵.



Ил. 1. П.-А. Трезини. Проект собора в Ставрополе (первый вариант). 1747. Бумага, тушь. РГАДА. Ф. 248. Оп. 160. Д. 161

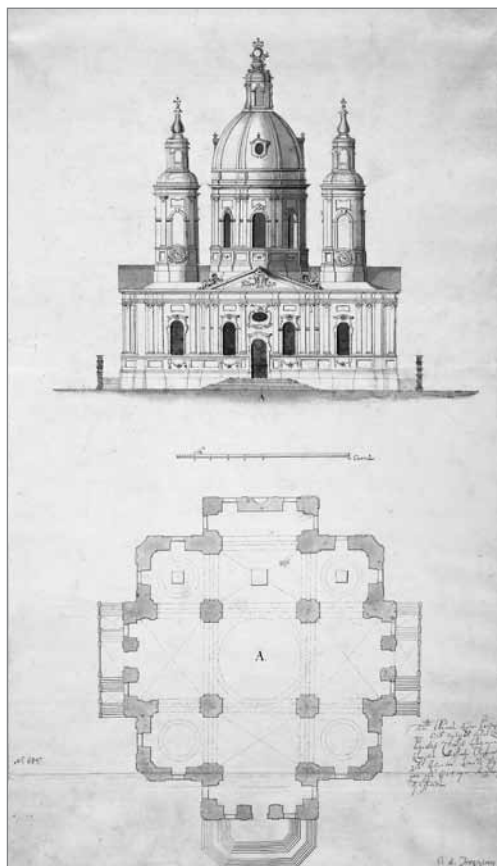
Инициатором строительства каменного (вместо прежнего деревянного) Троицкого собора в Ставрополе был оренбургский губернатор Иван Иванович Неплюев. В 1746 году он сообщал в Сенат о необходимости сооружения здесь нового собора, поскольку прежний храм пришел в такую ветхость, что богослужения в нем проводить стало опасно⁶. В том же году находившийся в Оренбурге архитектор Йохан Вернер Мюллер составил проект собора, который получил одобрение местного архиерея Луки, епископа Казанского и Свияжского⁷. Этот проект⁸, с одной стороны, следовал традиционной схеме православной церкви с продольно-осевой композицией, в которой четко выявлялись основные элементы: пятигранный алтарный выступ, одноглавый храм, трапезная и трехъярусная колокольня. С другой стороны, хотя и в несколько примитивной форме, проект отразил новые тенденции евро-



Ил. 2. П.-А. Трезини. Проект собора в Ставрополе (второй вариант). 1747. Бумага, тушь. РГАДА. Ф. 248. Оп. 160. Д. 162

пейской архитектуры, которые получили распространение в России в первой половине XVIII века, прежде всего в Петербурге. Помещения храма и трапезной объединялись в трехнефном объеме, восточная часть которого (подобно средокрестию европейской базилики) выделена венчающим ее световым восьмериком. Сдержанный наружный декор в духе позднего европейского барокко ограничивался широкими пилястрами, подчеркивающими объемную структуру, и рамочными наличниками с клинчатыми замками оконных проемов.

Полученный в Сенате проект Мюллера был в 1747 году передан «обретающемуся при главной полиции архитектору Петру Трезину»⁹ с тем, чтобы он сочинил другой проект церкви в тех же габаритах, но с пятью главами, а также выполнил сметы для обоих проектов. В том же году Трезини выполнил два варианта проекта ставропольского собора, которые по стоимости превосходили проект Мюллера



Ил. 3. П.-А. Трезини. Проект церкви Преображенского полка в Петербурге. 1746 (?). Бумага, тушь. Государственный Эрмитаж. Петербург. ОР-6847

динамику объемной композиции. Купол прорезан круглым отверстием, открывающимся в световой фонарик, увенчанный луковичной главкой. Основной, квадратный в плане объем храма, над которым возвышается купольный барабан с центральной главой, дополнен четырьмя полукруглыми выступами, придающими общей композиции форму квадрифолия. На диагональных осях плановой композиции расположены боковые главы в виде башенок, западная пара которых служила звонницами.

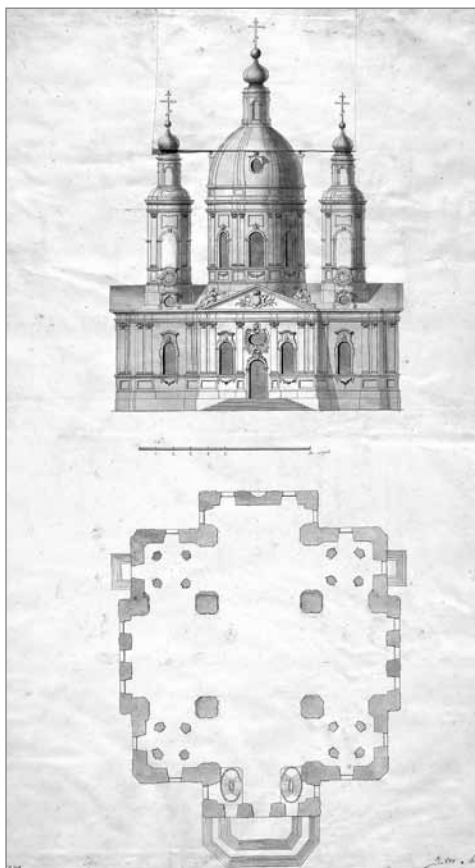
Таковы общие черты объемно-пространственной структуры обоих проектов. Существенное различие их заключается в трактовке боковых глав. В первом варианте они поставлены над угловыми частя-

почти в три раза¹⁰. Лучшим был признан второй вариант, который после утверждения императрицей отправили в Оренбург для исполнения¹¹. Проект был осуществлен в 1750–1757 годах (в 1813–1815 годах заменен новым храмом, взорванным в 1955 году)¹². (Ил. 1, 2.)

Оба проекта изображают монументальный пятиглавый центрический храм с выразительным силуэтом и тонко проработанным изысканным и разнообразным декором. Ядро композиции составляет крупный цилиндрический световой барабан с деревянным куполом, опирающийся на четыре мощные внутренние опоры сложной формы. Купол имеет двойную оболочку – полциркульную внутри, торжественно осеняющую пространство храма, и вытянутых пропорций снаружи, усиливающую вертикальную ди-

ми планового квадрата, во втором – примыкают к его углам в виде самостоятельных вертикальных объемов. В первом случае боковые главы приближены к центральной, создавая монолитную и торжественную композицию, во втором – они сильно удалены друг от друга, определяя живописный и «неспокойный» силуэт храма. В соответствии с этими особенностями по-разному трактованы их объемные и декоративные формы. В первом варианте главы представляют собой четверики, завершенные уплощенными куполами и луковичными главками, во многом следующими формам центральной главы. Во втором варианте двухъярусные квадратные в плане башенки отличаются сложным, прихотливым по силуэту завершением, подчеркивающим более самостоятельную роль этих элементов в общей композиции. Поставленные над углами второго яруса крупные волюты скрывают основание главки, луковичная форма которой перерастает в короткий шпиль. Еще одно принципиальное различие двух вариантов заключается в характере соединения основного объема и полукружий. Если в первом случае использован прием простого и четкого соединения двух объемов, то во втором, благодаря заполнению угла кладкой с диагонально выложенной стеной, достигается более слитное соединение двух элементов. По сути, мы имеем здесь дело с противопоставлением ренессансного и барочного подхода к построению архитектурной формы.

Основные особенности наружного убранства в обоих проектах схожи, хотя в первом варианте декор несколько богаче¹³. В целом



Ил. 4. П.-А. Трезини. Проект церкви Преображенского полка в Петербурге (вариант). 1746 (?). Бумага, тушь. Государственный Эрмитаж. Петербург. ОР-6848

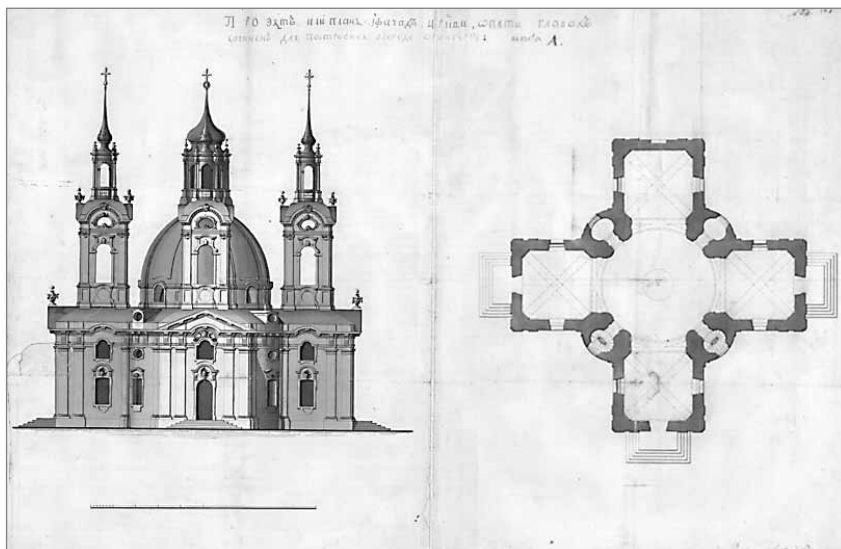
пышность и затейливость (особенно в первом варианте) отдельных элементов не нарушает общей достаточно строгой тектоники фасадов. Завершенный профилем цоколь ясно обозначает основание всего сооружения. Все главные элементы объемной композиции завершены полными антаблементами, и каждый из них на всю высоту оформлен пилястрами (тосканскими на основном объеме, ионическими – на ярусах боковых глав и центральном барабане).

В творчестве П.-А. Трезини пятиглавые (пятикупольные) церкви занимают исключительно важное место. Достаточно сказать, что все православные церкви, спроектированные итальянским архитектором, за исключением одной (Фёдоровская церковь Александро-Невской Лавры) были пятиглавыми, в том числе те из них, которые с большой долей вероятности приписываются ему или его мастерской. Таких проектов, считая все варианты, нам известно 13¹⁴. Следует отметить, что не все проекты были осуществлены, и ни одна из построенных церквей не дошла до нашего времени. (Ил. 3, 4.)

П.-А. Трезини нельзя считать создателем нового пятикупольного типа храма, поскольку уже в проекте церкви Преображенского полка в Петербурге М.Г. Земцова (1743) фигурировали пять куполов – вероятно, впервые в архитектуре северной столицы. Но именно в творчестве итальянского зодчего названный архитектурный тип получил наиболее зрелое и многообразное развитие. В этом отношении с ним не может конкурировать ни один из работавших в России в середине XVIII века архитекторов, в том числе три ведущих мастера русского барокко – Ф.-Б. Растрелли, Д.В. Ухтомский и С.И. Чевакинский, хотя в их творчестве пятиглавый тип храма также занимает весьма заметное место.

Все известные проекты пятиглавых церквей П.-А. Трезини объединяет строгий центральный характер объемно-пространственной композиции. В основе плана всегда лежит квадрат, как правило, со скругленными или срезанными углами, что обогащает пластику сооружения. Второй, внутренний, квадрат образуют четыре мощных пилона, несущих барабан центральной главы. Величественный барабан, прорезанный арочными окнами, хорошо освещающими подкупольное пространство, завершается высоким куполом с круглыми люкарнами. Его форма – вытянутая, яйцевидная или, наоборот, приплюснутая, впущенная – усиливает характерную для барокко динамичность вертикальной композиции.

В пятиглавых церквях этого архитектора схожи также многие приемы фасадной композиции и формы наружного декора. Фасады отмечены определенным равновесием горизонтальных и вертикальных членений, что в некоторой мере сдерживает динамичность общей композиции, сообщая ей торжественный характер. Четко выявленный цоколь, равномерный ряд высоких окон (почти всегда с полуциркульными перемычками) и полный антаблемент определяют устойчивый



Ил. 5. П.-А. Трезини. Проект собора в Оренбурге. 1747. Бумага, тушь. РГАДА. Ф. 248. Оп. 160. Д. 10

и спокойный характер основного объема, над которым возвышается пятиглавие. В некоторых случаях (например, в соборе Троице-Сергиевой пустыни) горизонтальные членения усилены аттиковым ярусом с овальными окнами второго света. Основным элементом вертикальных членений фасадов, своеобразным модулем их структуры, выступают пилястры – одинарные или сдвоенные на основном объеме, сдвоенные или раскрепованные на барабане центральной главы. Наиболее выразительные декоративные элементы фасадов – наличники окон с фартуками и сандриками, украшенные лепными деталями (растительный орнамент, картуши и головки путти). При некотором их разнообразии (более сдержанном либо более пышном характере) все они принадлежат к типичным для русского барокко середины XVIII века декоративным формам и вряд ли обладают чертами индивидуального почерка мастера.

При общих чертах, позволяющих говорить о единстве пространственных, композиционных и декоративных приемов в архитектуре церквей П.-А. Трезини, можно также выделить и индивидуальные черты, присущие мастеру. В первую очередь это касается приемов усложнения композиции основного объема и вариантов расположения боковых глав, а также их соотношения с центральным куполом. Внешний квадрат во всех проектах дополнен либо небольшими ризалитами, либо более крупными объемными выступами – ветвями креста, либо полу-

кружиями. В первом случае (все варианты церкви Преображенского полка, собор в Оренбурге) план обладает компактным характером, по существу сохраняя квадратную форму, лишь слегка намечая крестообразность очертаний. Легкие ризалиты боковых фасадов сочетаются здесь с заметно выступающими алтарем и западным притвором. (Ил. 5.) Вторая разновидность плановой композиции представляет собой развитую двухосно-симметричную форму в виде греческого креста (проект оренбургского собора, собор Троице-Сергиевой пустыни). Здесь, как и в проектах для церкви Преображенского полка, крестообразность композиции подчеркивается треугольными фронтонами в завершении выступов. В третьей группе, представленной двумя вариантами проекта Ставропольского собора, четыре полукружия придают композиции форму квадрифолия.

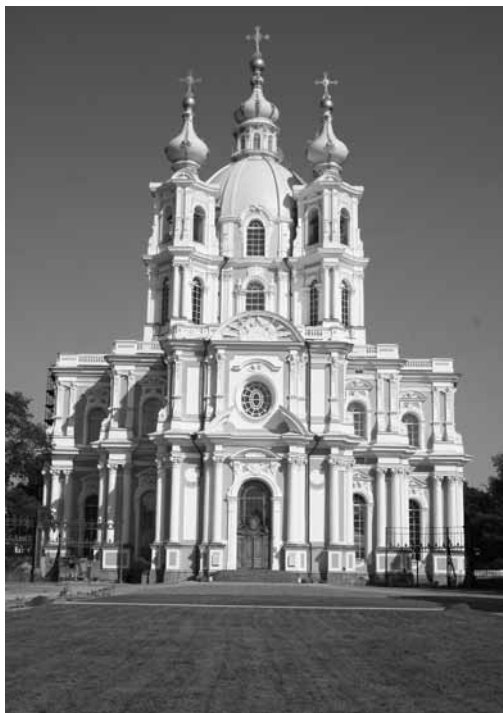
Боковые главы Трезини почти всегда размещал по диагональным осям на углах объема, что совпадало с русской православной традицией. Лишь в проекте для собора в Оренбурге и в проекте церкви Сергия для Фонтанного подворья Троице-Сергиевой Лавры (Петербург) боковые главы расположены по странам света. Такой вариант применялся изредка в русской архитектуре с 1680-х годов и имел украинское происхождение. Наконец, уникальным приемом размещения боковых глав на диагональных осях, но при этом не над углами основного объема, следует признать второй вариант проекта для собора в Ставрополе. Во всех проектах боковые главы (по крайней мере, одна или две из них) играли роль звонниц. Однако их объемно-пространственная трактовка была разной: в одних случаях это монолитные круглые барабаны с луковичными главками, тесно связанные с центральной главой, в других – более отдаленные от центра объемы, напоминающие самостоятельные ярусные колокольни. Последнее особенно ярко отразилось в проекте оренбургского собора. Различная постановка боковых глав и их взаимоотношения с центральной главой привели к многообразию объемно-пространственных и силуэтных решений, характеризующих пятикупольные церкви П.-А. Трезини.

Фасадные композиции и приемы их декоративного убранства в пятиглавых церквях мастера также обладают некоторым разнообразием и индивидуальной трактовкой. Прежде всего это относится к одному из главных фасадных элементов – пилястрам. В некоторых проектах соблюдается каноничная ордерная иерархия с тосканским орденом в первом ярусе и ионическим во втором. Однако иногда Трезини в обоих ярусах использовал ионический либо коринфский ордер, усиливая пышность декоративного убранства фасадов. Колонны, наряду с пилястрами, применены лишь в соборе Троице-Сергиевой пустыни, где они фланкируют западный вход и оформляют барабаны глав.

Отмеченные проекты пятикупольных церквей не были ни случайным явлением в русской архитектуре середины XVIII века, ни прояв-

лением творческой индивидуальности мастера. Они непосредственно связаны с главенствующей в то время идеей возрождения традиционного типа православного храма, провозглашенной императрицей Елизаветой Петровной. Указания императрицы на этот счет неоднократно цитировались и комментировались исследователями¹⁵. Идея возвращения к пятиглавию получила широкий отклик в церковной архитектуре своего времени, но конкретное воплощение ее было довольно многообразным и имело различные художественные источники.

Среди пятикупольных церквей России первой половины и середины XVIII века нас будут интересовать только те храмы, которые имеют центрическую композицию в плане. Именно соединение пятиглавия и центричности является одной из главных архитектурно-художественных особенностей пятикупольных храмов П.-А. Трезини. Почти все пятиглавые церкви (в том числе неосуществленные проекты) имели диагональную расстановку глав. «Украинская» схема применялась очень редко, например, в церкви села Керстово под Ямбургом и в построенном по ее образцу деревянном Троицком соборе Измайловского полка в Петербурге (1753–1756)¹⁶, а также в двух неосуществленных проектах (для каменной и деревянной церквей), хранящихся в ГНИМА¹⁷. Кроме того, проект Троицкого собора в Петербурге М. Земцова (1741)¹⁸ хотя и представляет собой однокупольный храм, но по существу предвосхищает расположение боковых глав по странам света. Над ветвями греческого креста, лежащего в основе плана, поставлены кресты, словно намекающие на возможность размещения здесь боковых глав. Однако эта тенденция не получила развития в последующие десятилетия. Проекты собора в Оренбурге и



Ил. 6. Ф.-Б. Растрелли. Собор Смольного монастыря в Петербурге. 1748–1764, 1832–1835. Фото 2009 года

церкви Сергия для Фонтанного подворья Троице-Сергиевой Лавры в этом отношении были исключением как в творчестве самого Трезини, так и вообще в русской архитектуре барокко. Главную причину этого, вероятно, следует искать в упоминавшемся выше указе Елизаветы Петровны. Требование ориентации на главы Успенского собора в Москве, очевидно, можно понимать, в первую очередь, как требование диагонального расположения боковых глав. (Ил. 6.) Именно такая композиция верхних объемов присуща постройкам Ф.-Б. Растрелли – собору Смольного монастыря (первый проект 1744 года) и Андреевской церкви в Киеве (проект 1747 года), С.И. Чевакинского (Никольский Морской собор в Петербурге, 1753–1762), собору Рождества Богородицы в Козельце (1752–1763), приписываемому А.В. Квасову, собору Антония и Феодосия в Василькове (1756–1758), Успенскому собору Свенского монастыря под Брянском (1748–1758), авторство которого ранее ошибочно приписывалось И.Ф. Мичурину¹⁹, Владимирской церкви в Петербурге (1761–1769), а также целому ряду более поздних церквей (времени царствования Екатерины II), архитектура которых была выдержана в традициях барокко²⁰.

При одинаковом расположении глав пятикупольные барочные храмы России демонстрируют различное соотношение между основными завершающими объемами. Преобладает достаточно уравновешенное соотношение между центральной и боковыми главами, при котором барабаны всех глав – цилиндрические или восьмигранные – близки по размерам, хотя, разумеется, центральная крупнее угловых²¹. Такое соотношение масс создает монументальную и довольно статичную композицию, которая должна была восприниматься современниками как наиболее приближенная к традиционному пятиглавию православных церквей. Совсем иной вариант пятиглавия, с контрастным соотношением элементов, отличается две главные церковные постройки Ф.-Б. Растрелли – собор Смольного монастыря и Андреевскую церковь в Киеве. Монументальный цилиндрический барабан центральной главы доминирует в общей композиции. Боковые главы в виде стройных башенок в первом случае почти вплотную примыкают к центральному барабану²², во втором – отодвинуты от него, выступая перед углами основного объема. В обоих храмах создается динамичная композиция с подчеркнута вертикальным построением масс, что больше отвечало художественным принципам барокко по сравнению с главенствующим вариантом пятиглавия.

В творчестве П.-А. Трезини резко контрастное соотношение глав (хотя и не столь мастерски воплощенное, как у Ф.-Б. Растрелли) встречаем лишь в проектах Госпитальной церкви и церкви Сергия Фонтанного подворья. В остальных работах мастера применяется более уравновешенная композиция. Однако в отличие от большинства других пятиглавых церквей своего времени, храмы Трезини обладают

более свободной и дифференцированной группировкой глав, усложненной пространственной композицией, более изящным силуэтом. С исключительным мастерством он проектировал боковые главы, уподобляя их башням-колокольням, а некоторые из них и прямо служили звонницами. Особенно выразительны они во втором варианте собора для Ставрополя и в проекте собора для Оренбурга, в котором башни (именно башни, а не главы!) определяют несколько причудливый, «колючий» силуэт церкви. Колокольню в виде самостоятельного объема П.-А. Трезини проектировал лишь дважды: в соборе Троице-Сергиевой пустыни она примыкает с запада к крестообразному храму, а в одном из вариантов проекта Фонтанного подворья две одинаковые колокольни с юга и севера фланкируют церковь.

Нижний объем центрических пятикупольных храмов представляет собой компактное, монументальное основание для возвышающихся над ним глав. В основе его всегда лежит квадрат, со всех сторон усложненный выступами, иногда одинаковыми, но чаще различного выноса и различной формы. Нередко при небольших ризалитах на фасадах с востока или запада имеется полукруглый выступ (соответственно алтарная апсида или притвор), слегка нарушающий центрический характер композиции²³. Легкий акцент продольной ориентации может также вносить дополнительный западный притвор, как, например, в соборе Смольного монастыря. Строгая центричность присуща, пожалуй, только плану в форме квадрифолия собора в Василькове и плану Никольского Морского собора, в котором рукав греческого креста, вписанного в квадрат, усложнен еле заметным лучковым выступом алтаря. На этом фоне большинство пятикупольных храмов П.-А. Трезини отличается постоянной приверженностью четкой центрической композиции. Во всех вариантах церкви Преображенского полка крестообразный абрис плана образован боковыми ризалитами и чуть более выступающими алтарем и западным притвором. В обоих вариантах проекта собора для Ставрополя план усложнен четырьмя полукружиями, придающими композиции форму квадрифолия, которая во втором варианте на углах дополнена выступами башенок²⁴. Для церкви Сергия Фонтанного подворья архитектор выбрал квадратный план с пластично скругленными углами. В проекте для оренбургского собора квадрат со скругленными углами органично сочетается с ветвями греческого креста.

Пространственная структура интерьеров в большинстве центрических пятиглавых церквей единообразна. В этом отношении ни один из храмов П.-А. Трезини (насколько можно судить по их планам и разрезам) не выделяется какими-либо своеобразными чертами. Внутреннее пространство формируется четырьмя мощными столбами сложной формы, которые вычленяют светлое и высокое подкупольное пространство. На них опирается не только центральный барабан,

но и подпружные арки, разделяющие боковые отсеки на части, перекрытые сводами. Лишь в Андреевской церкви в Киеве Ф.-Б. Растрелли отказался от самостоятельных опор, передав их функции пристенным пилонам, создав исключительно цельное, залитое светом и воздухом пространство.

Церковное пятиглавие, возрожденное в середине XVIII века и настойчиво пропагандируемое на государственном уровне в качестве традиционного решения православного храма, в архитектурно-художественном отношении не имело ничего общего с отечественной средневековой практикой. Типологические истоки русских пятикупольных храмов елизаветинского времени коренятся в европейской традиции архитектуры Нового времени, прежде всего, в произведениях итальянского Ренессанса, а также в созданиях эпохи барокко. Этот вопрос заслуживает специального и подробного рассмотрения; ниже ограничимся лишь предварительными замечаниями.

Во второй половине XV и первой половине XVI века проекты центральных храмов занимали заметное место в творчестве лучших итальянских мастеров. Выделим среди них лишь те произведения, которые могли прямо или косвенно оказать влияние на зодчих, работавших в России в середине XVIII века. Крестообразные или четырехлепестковые в плане храмы с массивным купольным барабаном над средокрестием, спроектированные Джулиано да Сангалло (Мадонна делле Карчери в Прато, 1485–1491), Антонио да Сангалло Старшим (Сан-Бьяджо в Монтепульчано, 1518–1545) и Кола да Капрарола (Санта-Мария делла Консоляционе, 1508), безусловно, обладают существенными композиционными особенностями, которые будут присущи русским пятиглавым церквам. Однако в отличие от последних, названные итальянские постройки – однокупольные и без самостоятельных внутренних опор²⁵. Иногда в подобных сооружениях вводился мотив пятиглавия (например, в церкви Санта-Мария делла Кроче в Креме, 1490–1500), однако он не играл значительной роли в общей композиции. Ключевыми для нашей темы произведениями итальянского Ренессанса являются архитектурные рисунки Леонардо да Винчи (около 1489 года) и проекты собора Св. Петра в Риме, выполненные Браманте, Перуцци и Микеланджело. На одном из рисунков Леонардо да Винчи изображено несколько вариантов пятиглавой церкви с планом в форме квадрифолия. Четыре отдельно стоящих столба, образующих внутренний квадрат, несут крупный цилиндрический барабан, перекрытый куполом. Четыре малые главы поставлены над углами основного объема. По существу здесь присутствуют почти все основные композиционные особенности, которые будут присущи одному из вариантов русских пятиглавых церквей середины XVIII века (разумеется, при совершенно иных стилистических характеристиках). Разработки Леонардо, очевидно,

оказали большое влияние на творчество Браманте. Это заметно как в несохранившейся до нашего времени церкви Сан-Чельсо э Джулиано (1510–1515), наследующей ясной структуре Леонардо, так и в первом проекте для собора Св. Петра в Риме с усложненной внутренней структурой и с заменой небольших боковых глав высокими кампанилами.

В сложной и драматичной истории проектирования главного храма католического мира нас будут интересовать только проекты с центрической структурой. К ним относятся проект Перуцци, в котором развивались приемы Браманте, и проект Микеланджело. Последний упростил внутреннюю структуру собора, отказавшись от сложной дифференциации пространства, присущей проектам обоих предшественников, придав интерьеру большее единство и подчеркнув главенство подкупольного пространства. Кампанилы Браманте Микеланджело заменил купольными барабанами, которые, хоть и значительно уступали по размерам центральной главе, все же играли заметную роль во внешнем облике храма. Именно собор Св. Петра Микеланджело в своем первоначальном виде²⁶, возможно, стал главным типологическим источником для пятиглавых храмов России середины XVIII века.

В эпоху барокко, по сравнению с Ренессансом, итальянская архитектура проявляла значительно меньший интерес к центрическим композициям. Во многом это было обусловлено особенностями эпохи Контрреформации с ее стремлением развивать традиционные продольно-осевые структуры, функционально более пригодные для католического богослужения. С другой стороны, художественные поиски мастеров эпохи барокко, во многом противоположные идеалам Ренессанса, приводили к созданию более динамичных и пространственно дифференцированных структур, в которых сплавливались воедино продольно-осевой и центрический приемы композиции. Вместе с тем в XVII – первой половине XVIII века в различных регионах Италии было построено немало центрических храмов, отвечавших различным условиям заказа и различным эстетическим стремлениям. Однако, будь то сравнительно небольшие круглые или овальные в плане храмы Лоренцо Бернини²⁷, монументальная восьмигранная в основе церковь Санта-Мария делла Салюте (1631–1682) Балдассаре Лонгены в Венеции или изощренные по своему объемно-пространственному решению произведения Гварино Гварини²⁸ – все они типологически слишком далеки от российских пятиглавых храмов.

Интересующие нас аналогии легче найти среди многочисленных и разнообразных центрических композиций, которые разрабатывались в церковной архитектуре барокко центральных и северных регионов Европы. Близкой по своим типологическим особенностям постройкой может служить паломническая церковь во Фрайштадте в Баварии, сооруженная в 1700–1710 годах по проекту Джованни Антонио Вискарди.



Ил. 7. Ж. де ла Валле, Ж. Я. Аделькранц. Церковь Св.Екатерины в Стокгольме. 1656–1690, 1723–1744. Фото 2004 года

Вписанная в греческий крест ротонда завершена массивным куполом, а над угловыми капеллами возвышаются двухъярусные башенки-звонницы. Таким образом, внутренняя структура не имеет ничего общего с русскими пятиглавыми храмами, но внешняя объемная композиция и силуэт вполне сопоставимы. Близкими к этой церкви чертами обладает ряд более ранних храмов Чехии и Польши, имеющих в основе плана греческий крест, а в завершении – монументальный барабан с куполом, но без боковых глав²⁹. Как и в церкви Вискарди, в этих постройках отсутствуют отдельно стоящие внутренние опоры, характерные почти для всех русских пятиглавых храмов.

Развитие центрических композиций в заальпийских землях во многом было обязано протестантизму. Особенности богослужения реформированной церкви, в частности, то значение, которое уделялось проповеди и возможности услышать ее из любого места в храме, требовало единого, скорее центрического, чем продольно ориентированного пространства. Стремление разместить два главных элемента протестантского богослужения – алтарь и кафедру – рядом друг с другом³⁰ позволяло сосредоточить внимание прихожан на одном месте. Для вмещения большего числа верующих и обеспечения их удобства с двух или трех сторон помещения (в отдельных случаях даже по всему периметру) встраивались эмпоры, нередко в два яруса. Такие функционально-пространственные особенности интерьера протестантского храма способствовали разработке нескольких типов центрического церковного пространства, широко применявшихся в архитектуре барокко от Швеции и Дании на

севере до Силезии на юге. Большое распространение получили в Голландии, а под ее влиянием и в Дании³¹, крестообразные в плане храмы с четырьмя внутренними пилонами. На уровне плановых композиций они близки русским пятиглавым храмам, однако объемные структуры названных протестантских и православных церквей совершенно различны, что не позволяет говорить о каком-либо влиянии первых на вторые. (Ил. 7.) Значительно больший интерес для развития нашей темы представляет церковь Святой Екатерины в Стокгольме, построенная по проекту Жана де ла Валле в 1656–1690 годы. Крестообразная в плане, она имеет четыре мощных внутренних пилона, которые несут венчающий объем. Первоначально он представлял собой относительно невысокое ярусное завершение со шпилем, но после пожара в 1723 году был сооружен массивный восьмерик с полусферическим куполом. Поставленные над углами нижнего объема малые главы в виде восьмигранных башенок создают вместе с центральным барабаном стройную ярусную композицию, которая типологически схожа с некоторыми пятиглавыми церквями России. Особо следует отметить близость фасадных композиций церкви Святой Екатерины и всех вариантов проекта церкви Преображенского полка П.-А. Трезини, как в нижнем объеме, так и в центральном барабане (в шведской постройке – послепожарного времени).

Известно, что стокгольмский храм послужил образцом для протестантской церкви в силезском городе Хиршберг (ныне польский город Еленя Гура), построенной в несколько упрощенных формах по проекту Мартина Франца в 1709–1718 годах³². Можно предположить, что и



Ил. 8. Г. Бэр. Фрауенкирхе в Дрездене. 1726–1736. Восстановлена в 1994–2000. Фото 2011 года

П.-А. Трезини в какой-то степени ориентировался на стокгольмский образец, частично воспроизведя его внешние формы.

Самая известная и, пожалуй, самая совершенная по своим художественным достоинствам церковь европейского протестантизма – Фрауенкирхе в Дрездене (проект Георга Бэра 1722 года, построена в 1726–1736 годах) являет собой великолепный пример центрического пятиглавого сооружения. (Ил. 8.) Квадратный основной объем со срезанными углами включает восемь пилонов, на которые опирается цилиндрический барабан, увенчанный монументальным куполом. Его яйцевидная форма необычна для европейской архитектуры своего времени, но имеет некоторое сходство с абрисом центрального купола собора Троице-Сергиевой пустыни (насколько можно судить по литографии XIX века³³). Еще одна редкая особенность объемной композиции Фрауенкирхе заключается в сильно выступающих угловых ризалитах, включающих лестничные клетки и завершенных часовыми башенками. Такой прием, вносящий в монументальную композицию динамичность и обогащающий общий силуэт здания, находит аналогию с другим произведением П.-А.Трезини – вторым вариантом проекта собора в Ставрополе, где он получает дальнейшее развитие.

Как видим, типологическое сходство пятиглавых центрических храмов России середины XVIII века с европейскими постройками Ренессанса и барокко обнаруживается лишь в единичных случаях. Наиболее значительным европейским произведением, которое могло послужить основным источником для подражания, оказывается собор Св. Петра в Риме. Другими важными для развития русских храмов постройками, вероятно, были Екатерининская церковь в Стокгольме и Фрауенкирхе в Дрездене. Эти три сооружения были, безусловно, хорошо известны ведущим архитекторам России середины XVIII века – Ф.-Б. Растрелли, С.И. Чевакинскому, Д.В. Ухтомскому и П.-А. Трезини³⁴, которые разрабатывали тип центрического пятиглавого храма. Однако для характеристики последнего важно указать не только на общие типологические особенности, схожие с европейской архитектурой. Главенствующую роль в облике многих пятиглавых православных храмов играет центральная глава – монументальный барабан с полусферическим куполом. Такие купольные барабаны имеют многие церкви итальянского, особенно римского барокко, независимо от типологической принадлежности постройки – центрической или базиликальной³⁵, а также церкви в странах к северу от Альп, подражающие итальянским образцам, например церковь Св. Каэтана (театинского ордена) в Мюнхене (1663–1675).

Следует также обратить внимание на европейские, в первую очередь итальянские, церкви с двумя симметричными башнями на западном фасаде и с купольным барабаном над средокрестием. При иной типологической принадлежности они, тем не менее, могли повлиять на

русские пятиглавые храмы. Достаточно сравнить фронтальный вид пятикупольной церкви, обладающей широко расставленными боковыми главами (а таких в русской архитектуре было большинство) с западным фасадом, например, церкви Сант-Аньезе ин Агоне в Риме. На это сходство впервые обратила внимание Т.П. Федотова³⁶.

Попытки найти типологические истоки и ориентиры русских пятиглавых храмов эпохи барокко в европейской архитектуре не заслоняют главной идеологической причины их появления в середине XVIII века – стремления возродить исконно национальный и истинно православный тип церкви, «забытый» со времени петровских реформ. Безусловно, широкая диагональная расстановка боковых глав, практиковавшаяся, за редким исключением, в храмостроительстве середины XVIII века, обязана именно этому стремлению. Однако европейски образованный архитектор того времени не мог буквально ориентироваться в своих произведениях на образцы древнерусского зодчества, в том числе на московский Успенский собор. Для него важнее были функциональные и эстетические, нежели идеологические основания. Об этом, в частности, свидетельствует приписка (очевидно, принадлежащая самому П.-А. Трезини) на листе одного из вариантов его проекта церкви Преображенского полка о том, что две боковые главы («латернины») «могут служить для колокольной и часов, а прочие два для симметрии»³⁷. Другими словами, для архитектора здесь важен был не идеологический принцип, а художественный прием, стремление достичь симметрии в композиции в духе современной европейской архитектуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Вздорнов Г.И. Архитектор Пьетро Антонио Трезини и его постройки // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1968. С. 139–156. Следует также назвать ряд работ, в которых содержатся ценные сведения о П.-А. Трезини и характеристика его творчества. Наиболее важны в этом отношении следующие публикации: Корольков М. «Архитекты» Трезини // Старые годы. 1911, апрель. С. 17–36; Шилков В.Ф. Архитекторы-иностранцы при Петре I // Русская архитектура первой половины XVIII века. М., 1954. С. 120–130; Федотова Т.П. К проблеме пятиглавия в архитектуре барокко первой половины XVIII века // Русское искусство барокко: Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1977. С. 70–87; Клименко С.В. К вопросу об атрибуции Успенского собора Свенского монастыря // Архитектурное наследие. 47 / Отв. ред. И.А. Бондаренко. М., 2007. С. 134–141.
- 2 Достаточно сказать, что в фундаментальном коллективном труде, включающем очерки о наиболее значимых петербургских архитекторах XVIII в.,

- П.-А. Трезини посвящена лишь краткая справка в приложении – биографическом словаре (Зодчие Санкт-Петербурга. СПб., 1997. С. 997).
- 3 Вздорнов Г.И. Указ. соч. С.140–144; РГАДА. Ф. 248. Кн. 674. Л. 829.
 - 4 Город основан как крепость в 1737 г. Первоначально относился к Оренбургской губернии, с 1780 г. вошел в состав Симбирской губернии, а с 1850 г. – Самарской губернии. При строительстве Куйбышевской ГЭС (с 1950 г.) Ставрополь попал в зону затопления, был перенесен на возвышенное место на берегу водохранилища и в 1964 г. переименован в город Тольятти. См.: Города России: Энциклопедия / Гл. ред. Г.М. Лаппо. М., 1994. С. 469–470.
 - 5 РГАДА. Ф. 248. Оп. 160. Д. 161, 162. Единственное упоминание о проекте ставропольского собора содержится в статье Г.И. Вздорнова, который предположил, что его автором был П.-А. Трезини, однако сам проект исследователю известен не был (Вздорнов Г.И. Указ. соч. С.153).
 - 6 «...от великой тягости все стены распирает и в некоторых местах углы из замков вышли и во время дождя бывает в ней (в церкви. – Г.С.) такая теча, что святая литургия с трудом совершается». РГАДА. Ф. 248. Кн. 150. Л. 122.
 - 7 РГАДА. Ф. 248. Кн. 807. Л. 1055–1055 об.
 - 8 Там же. Оп. 160. Д. 160.
 - 9 Там же. Кн. 807. Л. 1056–1056 об.
 - 10 Там же. Л. 1058–1062.
 - 11 Там же. Л. 1064, 1064 а, 1064 б.
 - 12 За сообщения этих сведений выражаю благодарность научному сотруднику Краеведческого музея г. Тольятти Степану Ралдугину.
 - 13 Возможно, упрощение декора во втором варианте было вызвано желанием не слишком увеличивать смету, которая и так была на 800 руб. дороже стоимости первого варианта. РГАДА. Ф. 248. Кн. 807. Л. 1062.
 - 14 Церковь Успения на Мокруше (Петербург), 5 вариантов проекта церкви Преображенского полка (Петербург), 2 варианта проекта собора в Ставрополе, проект собора в Оренбурге, проект Госпитальной церкви, 2 варианта церкви Сергия Фонтанного подворья Троице-Сергиевой Лавры (Петербург), собор Троице-Сергиевой пустыни около Стрельны.
 - 15 Например: Вздорнов Г.И. Указ. соч. С. 142; Федотова Т.П. Указ. соч. С. 73.
 - 16 Памятники архитектуры и истории Санкт-Петербурга. Адмиралтейский район: Барокко и классицизм / Сост. Б.М. Кириков, О.М. Кормильцева. СПб., ММХП. С. 348.
 - 17 ГНИМА. Р I 6322/24, Р I 1778.
 - 18 РГИА. Ф. 485. Оп. 2. Д. 1664.
 - 19 Клименко С.В. Указ. соч. С. 134–137. Вместе с тем вряд ли можно согласиться с исследователем в предположении об авторстве П.-А. Трезини. Фасадные композиции и декоративное оформление собора Свенского монастыря заметно отличаются от характерных для Трезини приемов и форм. Брянская постройка уступает пятиглавым храмам Трезини как в цельности и пластичности композиции, так и в изяществе декоративных форм.

- 20 Например, церковь Климента Папы Римского в Москве (1762–1770), построенный по ее образцу Успенский собор в Харькове (1771–1783), два собора по проектам А. Ринальди – Екатерининский в Ямбурге (1762–1782) и Исаакиевский в Петербурге (начало строительства – 1768 г.), собор Казанского монастыря в Тамбове (1796).
- 21 Например, собор Свенского монастыря, собор в Козельце, Никольский Морской собор, Владимирская церковь в Петербурге.
- 22 Правда, в первоначальном проекте собора боковые главы были отодвинуты от центральной.
- 23 Например, притвор в Успенском соборе Свенского монастыря, апсиды в Андреевской церкви в Киеве и в Преображенской церкви в Спас-Косицах.
- 24 План в виде квадрифолия, очень близкий первому варианту, имеет собор в Козельце.
- 25 В русской архитектуре лишь Андреевская церковь в Киеве была бесстолпной.
- 26 В начале XVIII в., благодаря восточной пристройке Карло Мадерны (1607–1614), собор утратил свою центрическую структуру.
- 27 Церковь в Аричча (1664) и Сант-Андреа аль Квиринале в Риме (1653–1658).
- 28 В первую очередь – церковь Сан-Лоренцо в Турине (1668–1687).
- 29 Например, церковь Св. Франциска ордена крестоносцев с красной звездой в Праге (1679–1688), две церкви, построенные по проекту Тильмана ван Гамерена – ордена саκραменток в Варшаве (1688–1692) и бернардинцев в Чернякове (1690–1692).
- 30 Во многих церквях кафедра и алтарь составляли по существу единую композицию, в которой кафедра располагалась непосредственно над алтарем (так называемый Kanzelaltar).
- 31 Например реформатская церковь в Ренсоуде (1641), Новая церковь в Харлеме (1645–1649), церковь Vor Frelzers в Копенгагене (1682–1696).
- 32 При этом, однако, благодаря удлинению западной ветви креста, в композиции церкви, наряду с центрической доминантой, появилась отчетливая продольная ориентация.
- 33 Вздорнов Г.И. Указ. соч. Ил. 79.
- 34 Думается, что Пьетро-Антонио Трезини вполне заслуживает быть помещенным в ряд лучших зодчих России середины XVIII в.
- 35 Например, римские церкви Санти Лука э Мартина, Сант-Аньезе ин Агоне, Сант-Андреа делла Вале, Санти Амброджо э Карло.
- 36 Федотова Т.П. Указ. соч. С. 74.
- 37 ГЭ ОР. № 6847.