

Алла Аронова

**«БЕСПАМЯТСТВО»
В АРХИТЕКТУРЕ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ:
ХРАМ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ В СЕЛЕ ПОДМОКЛОВО**

Петровское время отличает очевидное пренебрежение исторической культурной традицией, которое прослеживается в различных областях жизни русского общества. Такое отношение, подразумевающее, что современное и западное лучше привычного, веками освященного и традиционного, санкционировалось государством в лице Петра I. То есть было идеологически оправдано и реализовывалось как социокультурный механизм прежде всего в центре – новой и старой столицах Российского государства.

После Полтавской победы, когда напряжение военного бремени постепенно спало, петербургская архитектура, подобно лакмусовой бумаге, проявила отмеченную тенденцию. Пространство нового города формировалось по несвойственному русской градостроительной традиции регулярному принципу. Жилые дома имели непривычные для этого времени планировку, фасадное оформление и даже технологию строительства (фахверк). Наконец, первое по значимости в средневековой системе мировоззрения архитектурное сооружение – храм – было не только «отодвинуто» на третье место (уступив светскому заказу в варианте жилых и общественных построек пальму первенства), но и предстало в принципиально новом облике.

Свойство архитектуры проявлять магистральную тенденцию культурного развития подтверждается событиями, хорошо известными исследователям Петровской эпохи. Российскую действительность в течение первой четверти XVIII века охватил мощный поток спущенных сверху перемен: государственный аппарат, внешний вид, пространство жизни, стиль поведения – все подвергалось преобразованию. Этот процесс, имея

свое начало в столицах, в послепетровское время распространился на всю Российскую империю.

Установка на новое и механизмы ее реализации были для Петра I осознанным выбором социальной и культурной стратегии. Они позволили подвластной ему стране обрести позитивную историческую перспективу и не только выжить в сложившейся к началу XVIII столетия европейской политической ситуации, но и занять достойное место на ее современной арене. «Беспамятство», которое мы наблюдаем повсеместно в русской культуре Петровского времени, не предполагало и не привело к историческому забвению своих корней. Это было показано опять же главою государства в публичных празднованиях, военных триумфах и первой коронации, проходивших в городском пространстве древней столицы страны – в Москве. «Потерю памяти» можно рассматривать как особый культурный механизм ускоренного обновления и усвоения культурного кода, благодаря которому осуществлялся главный государственный проект – формирование обновленного образа Государства Российского, активно участвующего в современной европейской жизни. Об этом в красочной форме барочного панегирика высказался, поминая Петра I в 1725 году, Феофан Прокопович, сказав, что российский государь «виновник бесчисленных благополучий наших и радостей, воскресивший аки от мертвых Россию, и воздвигший в толикую силу и славу»¹.

Большой исследовательский интерес представляет изучение применения этой стратегии в архитектурной практике Петровского времени, причем на материале, не связанном с программными установками, реализуемыми на «чистом листе» невских берегов в Петербурге.

Как происходил отказ от традиции в условиях исторической столицы государства – в Москве и ее окрестностях?

В течение первых пятнадцати лет нового века здесь были возведены сооружения, характеристики которых свидетельствовали о стремлении определенной части заказчиков дистанцироваться от существующей традиции даже в ее поздней «нарышкинской» фазе. Репрезентативный ряд новых по решению построек представлен в основном церковной архитектурой². Это городские храмы разного характера заказа: слободские (церковь Петра и Павла в Капитанской слободе, 1705–1719) и частновладельческие (церковь Гавриила Архангела в городской усадьбе Александра

¹ Прокопович Ф. Слово на погребение Петра Великого // Прокопович Ф. Сочинения / Под ред. И.П. Еремина. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1961. С. 26.

² Наряду с церковными постройками в Москве и ее пригородах возводились и светские строения нового образца, о чем свидетельствуют и немногочисленные сохранившиеся памятники (например перестроенный Меншиковым Лефортовский дворец), и письменные источники – см.: Аронова А. Архитектурная практика начала 18 века в свете голландских впечатлений Великого посольства // Искусствознание 1/02. М., 2002. С. 356–367. Однако соотношение светского и церковного строительства в Москве остается в первые годы XVIII века прежним – церковное лидирует.

Меншикова, 1707–1709). Заметную группу составляют усадебные церкви, возведенные в подмосковных владениях знатных бояр: церковь Никольская в Троекурово (1699–1705; заказчик Иван Борисович Троекуров¹), церковь Никольская в Полтево (1706; заказчик Федор Матвеевич Апраксин²), церковь Рождества Богородицы в Марфино (1701–1707; заказчик Борис Алексеевич Голицын³), церковь Рождества Богородицы в Подмоклово (1714–1723; заказчик Григорий Федорович Долгорукий⁴).

Что отличает последние четыре памятника?

Уникальность художественного решения, присущего каждому из сооружений, и полное отсутствие традиционных черт как в композиции, так и в декоративном оформлении. Это свидетельствует о вариативном характере образца, выбранного заказчиками для замены старого образа храма новым.

Что объединяет?

Установка на западный источник и игнорирование традиции. Несомненно, последнее было также обусловлено фигурой заказчика.

¹ Князь Иван Борисович Троекуров (1633–1703), заложивший Никольскую церковь в своей подмосковной усадьбе на излете столетия и успевший до своей смерти в 1703 году освятить алтарь нижнего храма, находился в тесной связи с петровским окружением, хотя и принадлежал к старшему поколению русской знати. Подробнее см.: *Купцов И.В.* Князь Троекуровы. Волгоград: Изд-во ВолГМУ, 2011.

² Граф Федор Матвеевич Апраксин (1661–1728), строитель полтевской церкви, был свояком Петра. Его сестра Марфа – вторая жена старшего сводного брата, царя Федора Алексеевича. Подробнее см.: *Беспалов А.В.* Битвы Северной войны (1700–1721 гг.). М.: АГПС МЧС, 2005; *Северная война 1700–1721 гг. Сборник документов. Т. 1., ИРИ РАН. 2009; Бумаги Петра Великого / Изд. А.Ф. Бычковым // Русский вестник 1841 г. Кн. II. С. 214. Белавенец П.И.* Генерал-адмирал Федор Матвеевич Апраксин. Ревель, 1899; *Верх В.Н.* Жизнеописание генерал-адмирала графа Федора Матвеевича Апраксина. СПб.: Тип. Н. Греча, 1825; *Дмитриев С.И.* Генерал-адмирал граф Ф.М. Апраксин. Сподвижник Петра Великого. 1671–1728. Пг.: Электронеч. К.А. Четверикова, 1914; Федор Матвеевич Апраксин: Галерея российских флотоводцев // *Морской сборник. 1990. № 10. С. 32).*

³ Князь Борис Алексеевич Голицын (1632–1714), воспитатель Петра, его так называемый «дядька», сыграл существенную роль в западнических настроениях государя (см.: *Куракин Б.И.* История о Петре I и ближних к нему людях. 1682–1695 гг. // *Русская старина. 1890. Т. 68. № 10. С. 247).* Голицын вместе с Троекуровым и другими представителями знати поддержал Петра в его конфликте с царевной Софьей, практически взяв на себя все дела по организации сопротивления царевне-регентше в Троице-Сергиевом монастыре. Позднее он участвовал в азовском и нарвском сражениях, хотя был уже в почтенном возрасте (см.: *Кобеко Д.Ф.* Шереметевы и князья Урусовы. СПб.: Лештуковская паровая скоропечатня П.О. Яблонского. 1900; *Самые знаменитые династии России. М.: Вече, 2001).*

⁴ Князь Григорий Федорович Долгоруков (1657–1723), один из четырех братьев Долгоруковых, активно поддерживавших Петра и принимавших участие в его преобразованиях. Подробнее см.: *Колегов С.С.* Постоянные дипломатические представительства России в Европе во второй трети XVII – начале XVIII в. Автореферат дисс. на соиск. ст. к. исторических наук. Екатеринбург, 2011.

Перед нами родовая знать, сподвижники Петра, безоговорочно принявшие его сторону в борьбе за власть. Среди отмеченных выше четырех заказчиков Федор Апраксин, возможно, был участником Всешутейшего собора, состоявшего из членов «кумпании» Петра. Эта придворная игра, замешанная на «вакхических тайнствах», по мнению американского исследователя Эрнста Зицера, стала «верным воплощением общих процессов “секуляризации” и “вестернизации”»¹. Не исключено, что и другие присутствовали на «заседаниях» Собора.

Обратимся подробнее к личности одного из них – Григория Федоровича Долгорукова, стараниями которого в год, когда по всей России начал действовать закон о запрещении каменного строительства², в его серпуховской усадьбе заложили церковь, навсегда оставшуюся в истории русской архитектуры под название Подмокловская ротонда.

Карьера Григория Долгорукова, как отмечалось выше, началась в четырнадцать лет, когда его взяли стольником во дворец; позднее он стал капитаном потешного Преображенского полка юного царевича и участвовал со своим командиром в Азовском сражении. С 1696 года находился в Италии, в частности в Венеции, где пробыл до 1699 года. Отметим, что в Венеции архитектурное образование получали либо в мастерских практикующих зодчих, либо в Управлении гидросооружениями, которое занималось строительством и поддержанием всех инженерных строений города³. Возможно, именно в этом учреждении и находился некто Долгоруков, так как посланные в Венецию волонтеры посольства должны были изучать морское дело⁴. Об этом косвенно свидетельствует тот факт, что автором указанного руководства был «математик и архитектор» некто «Кашпор Века», вероятно, ничего так и не построивший⁵.

Дальнейший жизненный путь Григория Долгорукова был связан с дипломатией, что лишний раз говорит нам о незаурядности этого человека. С 1700 по 1714 год он с перерывом выполнял обязанности русского посла при польском дворе. В период своего кратковременного пребывания в России (1714–1717) князь начал строить церковь Рождества Богородицы в селе Подмоклово, основные работы по которой были завершены в 1723 году – в год его окончательного возвращения в Москву⁶.

Личность заказчика подмокловского храма точно охарактеризовал один из его потомков – Павел Васильевич Долгоруков (1755–1837), отметивший, что «князь Григорий Федорович, муж ума обширного, ума тонкого

¹ Зицер Э. Царство Преображения: Священная пародия и царская харизма при дворе Петра Великого. М.: Новое литературное обозрение (НЛО), 2008. С. 181.

² Полное собрание законов Российской империи. СПб.: Гос. тип., 1885–1916. Т. 5. № 2792.

³ Blunt A. Varocco & Rococo – Architecture & Decoration. London: Wordsworth, 1971. P. 78–84.

⁴ Волонтеры посольства в Венеции обучались в школе «Наутика», но среди них не было Долгоруковых (См.: Гузевич Д., Гузевич И. Великое посольство. СПб.: Феникс, 2003. С. 219).

⁵ РГАДА. Ф. 181. Д. 258/463. Л. 1.

⁶ Колегов С.С. Постоянные дипломатические представительства России в Европе во второй трети XVII – начале XVIII в. Л. 15.

и острого, души самой возвышенной <...> был одним из замечательнейших русских дипломатов»¹.

С именем некоего Долгорукова связана одна из научных интриг: существование в архиве Древних актов рукописно-графического документа, озаглавленного «Архитектура цивильная выбрана из паладиума славнаго архитекта и иных многих архитектов от математика и архитекта кашпора века писана в венеции лета 1699 году месяца сентября учением и тщанием будучи тамо господина князя долгорукова...»².

Вопрос о владельце-заказчике этой рукописи остается открытым. По мнению историка архитектуры А.А. Тица, это либо Григорий Федорович, либо Василий Лукич Долгоруков³. Последний участвовал со своим дядей Яковом Федоровичем (братом Григория) в посольстве во Францию в 1687–1688 годах. Есть мнение, что и Владимир Михайлович Долгоруков также мог быть причастен к этому документу, так как он вместе с Григорием в конце 1690-х годов находился в Италии, изучая морское дело⁴.

Итак, соприкосновение с западными культурными ценностями в детстве в кругу семьи, общение с царем-западником, обучение за границей, продолжительная служба в одной из заметных столиц Европы, в Варшаве, несомненно, определили вкусовые предпочтения князя Долгорукова. В его серпуховской вотчине появился уникальный образец европейской церковной архитектуры, характерные особенности которого продолжают оставаться предметом научного интереса. На сегодняшний момент это сооружение имеет репрезентативную базу архивных источников, состоящую из документов, хранящихся в Архиве древних актов и других архивных собраниях Москвы и Петербурга⁵. Известно многое: даты, наличие чертежей, исходные размеры здания и его декоративные детали, имена подрядчиков, строителей и прорабов (последние были исключительно иностранцами), но происхождение самого проекта остается загадкой, так как чертежи не сохранились. В этой связи стоит сосредоточить внимание на особенностях памятника, ибо, возможно, именно они позволяют приблизиться к разгадке его происхождения.

Церковь имеет ротондальную композицию, особенностью которой является внешняя открытая арочная галерея. Она оформлена пилястрами коринфского ордера и образует широкую террасу вокруг второго яруса храма. Ротонда перекрыта яйцевидным куполом с люкарнами и большим световым фонарем.

¹ Цит. по: Федорченко В.И. Императорский дом. Выдающиеся сановники. Энциклопедия биографий. Красноярск: Бонус, 2003. Т. 1. С. 405.

² РГАДА. Ф. 181. Д. 258/463.

³ Тиц А.А. Неизвестный русский трактат по архитектуре // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Наука, 1968. С. 17–31.

⁴ В рамках данной статьи эта задача разрешена не будет и даже не ставится.

⁵ РГАДА. Ф. 156. Оп. 1. 1716 г. Д. 8. Лл. 38–39 об., Л. 101; Ф. 156. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1038. Лл. 149 об.—150 об.; КПВ. 2 отд. Кн. 32 (1717). Л. 367; Ф. 282. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1035. Лл. 166–166 об.; Ф. 1239. Оп. 2, Д. 1732. Лл. 179–179 об.; Ф. 1239. Оп. 3 Д. 42520. Л. 283; РГИА. Ф. 796. Оп. 1. Т. 34. Д. 381.



Внутреннее пространство храма развивается по вертикали, мощным движением устремляясь к световому фонарю. Такой динамический эффект достигнут благодаря использованию колоссального ордера, переходу пилястр в выступы конструктивных ребер на поверхности купола, а также за счет превышения в 2,5 раза высотой внутреннего пространства (до шельги свода фонаря) пролета купола. В интерьере венчающий ордерную композицию антаблемент имеет сложный пластичный карниз с модульонами. Он усиливает ощущение вертикального движения изгибами над оконными проемами второго яруса.

В архитектуре церкви наблюдается последовательное применение ордерных средств: на фасаде это – канеллированные коринфские пилястры, архивольты и профилированные импосты, филенчатые коринфские пилястры второго яруса; канеллированные коринфские пилястры светового фонаря; полные трехчастные антаблементы. В интерьере – коринфские пилястры большого ордера.

Трактовка ордерных форм в ряде случаев обладает интересными особенностями. Так, ордер галереи демонстрирует модифицированную коринфскую капитель, с одной стороны – утратившую полноценный нижний ярус акантовых листьев,

Церковь
Рождества
Богородицы
в селе Подмоклово
1714–1723

Церковь Рождества
Богородицы в селе
Подмоклово
Фрагмент
балюстрады





Церковь
Рождества
Богородицы
в селе Подмоклово
1714–1723
Подкупольное
пространство

Церковь
Рождества
Богородицы
в селе Подмоклово
1714–1723
Интерьер.
Коринфская капитель

Церковь
Рождества
Богородицы
в селе Подмоклово
1714–1723
Дверной портал

а с другой – получившую развитые средние завитки, идентичные угловым (вместо классических неразвитых), и цветочные гирлянды, соединяющие их серединки. Так же трактованы и другие коринфские капители. Все они имеют усиленные средние завитки, но на втором ярусе заметно меняется прорисовка как акантовых листьев, так и завитков: первый ярус листьев обрезан, второй и третий – полноценные. Завитки не настолько сильно скрученные, как на галерее, а гирлянды отсутствуют. На световом фанаре капитель сохраняет неразвитый первый ярус и вновь получает гирлянды.

Уникальная особенность оформления здания – скульптурный декор. Балюстрада, венчающая галерею, украшена шестнадцатью скульптурами (двенадцать апостолов и два евангелиста – св. Лука и св. Марк)¹, выполненными из мячковского камня и установленными на пьедесталы.

Обращает на себя внимание своеобразие декоративных деталей. В верхних угловых сегментах арочно-ордерных ячеек располагаются треугольные филенки с цветочным заполнением, а во фризе галереи появляются небольшие прямоугольные накладки, расставленные через одну ячейку. Во втором ярусе храма филенчатые пилястры орнаментированы цветочными гирляндами. Также здесь применен дополнительный декоративный флоральный фриз с херувимами, размещенный под антаблементом в зоне капителей.

¹ О скульптурном убранстве храма см.: *Липиленко А.Д.* К семантике скульптурного ансамбля храма Рождества Богородицы в Подмоклово // Вестник МГУКИ. 2007. № 6 (20). С. 190–193.

Отдельная тема декора – наличники и порталы. В первом ярусе окна оформлены простыми прямоугольными рамками с характерными «ушками» в углах, а порталы совмещают этот тип обрамления с более развитым, в котором появляются фигурные кронштейны и разорванный лучковый фронтон с овальным картушем. Максимальной насыщенности украшение фасада достигает на втором ярусе. Здесь между пилястрами чередуются оконные проемы и ложные окна. Конфигурация проема сложна. Переход от прямоугольника к арочной перемычке заведомо артикулирован уступом. Плоский контурный наличник, выявляющий форму проема, подчеркнут дополнительным обрамлением, что усиливает акцент на окнах и нишах фасадной плоскости второго яруса. Кульминация в оформлении окон и ниш – венчающие сандрики. Они попеременно предстают то в виде угловых бровок с крыльями на изящных кронштейнах, то в форме лучковых фронтончиков с прямоугольными вставками.

Завершающий аккорд декора – люкарны на крыше. Опять же – настоящие и ложные. Первые имеют квадратную форму, обрамлены растительным декором и увенчаны треугольными сандриками с крыльями; вторые – овальные, фланкированы волютами и завершаются изогнутой тягой с замковой вставкой.

Итальянский характер исходного образца не вызывает сомнения и давно признан исследователями¹. Остается уточнить, с какими событиями итальянской архитектуры его можно связать.

Ротондальная композиция возвращается в область архитектурного формообразования в XV веке² и не уходит из поля зрения итальянских зодчих на протяжении нескольких веков. Одним из часто повторяющихся решений, к которому обращались архитекторы разных эпох, было построение в виде центрального многогранного подкупольного пространства, окруженного по периметру венком капелл (церковь Санта Мария дельи Анджели, 1437, осталась незаконченной, Ф. Брунеллески; церковь Санта Мария делла Ассунта в Аричче, 1663–1665, Л. Бернини). В графике³ и живописи⁴

¹ См.: Михайлов А. Подмоковская ротонда и классические веяния в искусстве Петровского времени // Искусство. 1985. № 9. С. 64–70; Аронова А.А. Архитектурные связи России с Северной Европой в последней четверти XVII – первой четверти XVIII в. Дисс. на соис. уч. степени кандидата искусствоведения. М., 1993. С. 68; Кириллов В.В. Классические тенденции формообразования в архитектуре Подмосковья Петровского времени // Русский классицизм второй половины XVIII – нач. XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 15–24; Пилипенко А.Д. К семантике скульптурного ансамбля храма Рождества Богородицы в Подмоклово. С. 190–193.

² Кузнецов А.В. Тектоника и конструкции центральных зданий. М.: Архитектура-С, 2013. С. 203–268.

³ Francesco di Giorgio Martini. Codex Saluzzianus 148. Fol. 84. Rotundas. (*Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* / Ed. Corrado Maltese. Milano: il Polifilo, 1967. Факс. изд. рукописи.)

⁴ Неизвестный художник. Идеальный город. Ок. 1470. Дерево, темпера. 60 x 200 см. Национальная галерея, Урбино.

XV века начала разрабатываться идея античной ротонды – круглого здания, обрамленного колоннадой. В реальной архитектуре она реализовалась в начале XVI века (Темпьетто, 1502, Д. Браманте). Еще одним вариантом была ротонда или многогранный купольный объем, окруженный аркадой на пилонах (Темпио Малатестиано, 1447–1503, Л.Б. Альберти) или колоннах. Последний оказался представленным в период Ренессанса только в графике¹ и живописи², да и позднее не получил реального воплощения.

На излете XVII века композиция круглой церкви с открытой арочной галереей неожиданно появилась в проекте ученика Л. Бернини Карло Фонтаны, одного из наиболее влиятельных римских зодчих рубежа столетий. В 1676–1679 годах он получил заказ от Папы Иннокентия XI на строительство церкви на территории арены Колизея. Таким образом предполагалось обновить ветшающее древнее здание и одновременно, в духе многих строительных инициатив Ватикана в XVII веке, еще раз артикулировать идею победы христианской церкви над язычеством – «*Ecclesia Triumphans*». Идея эта возникла в связи с наступлением очередного Святого года (1675). Проект К. Фонтаны не был реализован, так как финансовые возможности Папы оказались подорванными участием в войне с турками. Через 25 лет к очередному Святому году (1700) этот проект вновь попал в поле папского внимания, но опять не был осуществлен. В начале XVIII века проявивший к нему интерес Папа Клемент XI показал себя покровителем архитектурных инициатив. Он учредил архитектурный конкурс, получивший впоследствии его имя *Concorsi Clementini*³. К. Фонтана, вдохновленный новым папским покровительством, к 1707 году закончил комплект чертежей церкви в Колизее с описанием проекта. «Не будучи опубликованным до 1725 года, несомненно, проект церкви в Колизее, фигурально говоря, лежал на чертежной доске в мастерской Фонтаны»⁴.

Здание храма решено в виде двухярусного объема, где восьмигранное подкупольное ядро с венком капелл опоясано открытой с западной стороны галереей с ордерной аркадой, увенчанной парапетом со скульптурой. На куполе вместо светового фонаря размещена скульптурная композиция. Использование ордерной аркады у Фонтаны обусловлено художественной связью с основным фасадным мотивом Колизея. Однако он применил только пилястры ионического ордера (а не дорические полуколонны, как в первом ярусе Колизея)⁵, более того, имея своей задачей

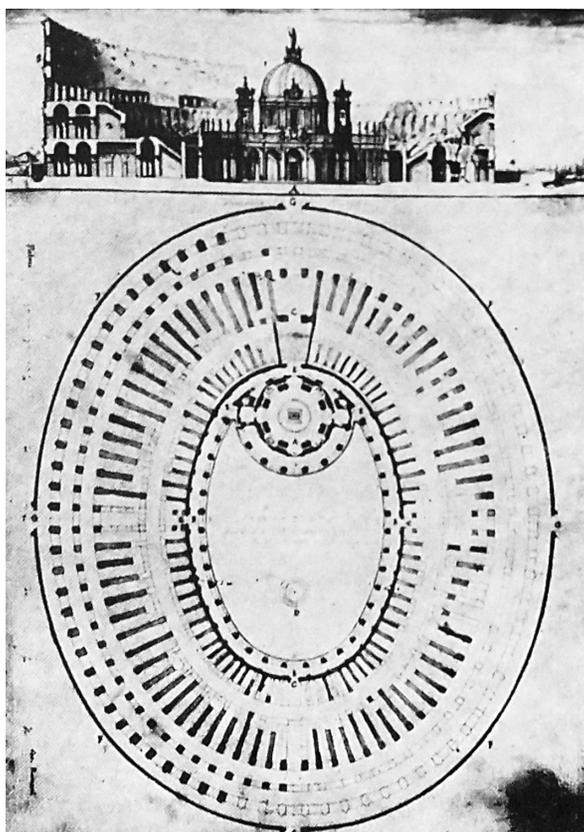
¹ Francesco di Giorgio Martini. Codex Saluzzianus 148. Fol. 84. Rotundas.

² Рафаэль Санти. Обручение Марии. 1504. Дерево, масло. 170 x 117 см. Пинакотека Брера, Милан.

³ Architectural Fantasy and Reality. Drawing from The Accademia Nazionale di San Luca in Rome. Concorsi Clementini. 1700–1750 / Ed. by S.S. Munshower. Pennsylvania: Pennsylvania State University Museum of Art, 1981. P. 1–8.

⁴ Ibid. P. 143.

⁵ У К. Фонтаны рисунок капители включает гирлянду. Прием, который был использован в Подмоклово.



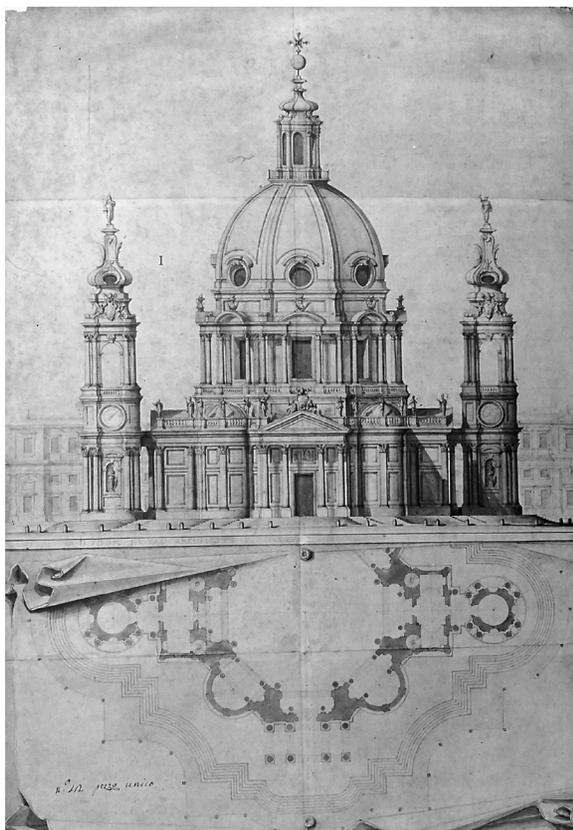
реновацию античной постройки, предложил распространить эту тему и оформить всю арену по периметру галереей с ордерной аркадой.

«Ecclesia Triumphans» самый близкий Подмокловской ротонде образец из известных на сегодняшний день западных церковных построек или проектов XVII – начала XVIII веков.

Отличия содержатся в деталях. У Фонтаны нет угловых филенок на фасаде галереи, люкарн и светового фонаря. Он использует спаренные пилястры на втором ярусе. Однако если обратиться к другим его работам, а также проектам его учеников (кругу архитекторов, который на рубеже веков находились в мастерской зодчего в римской Академии Св. Луки), то можно найти некоторые из деталей, представленные в архитектуре подмокловского храма. У самого Фонтаны есть только одна осуществленная центрическая постройка – коллегиальная капелла иезуитов в Лойоле (1681)¹. Он также принимал участие вместе с Л. Бернини в работе над другой знаменитой ротондой XVII века – церковью Санта Мария дела Ассунта в Аричче. Оба сооружения имеют световые барабаны и парапеты.

Карло Фонтана
Ecclesia Triumphans
1675–1725
Проект

¹ Hager H. Carlo Fontana's Project for a Church in Honour of the «Ecclesia Triumphans» in the Colosseum, Rome // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1973. V. 36. P. 319–337.



Филиппо Юварра
Проект церкви
на звание академика
Фасад. 1707

Иезуитский храм декорируется фризом в зоне капителей и демонстрирует схожий рисунок разорванных сандриков.

В 1707 году один из самых успешных и талантливых учеников К. Фонтаны Филиппо Юварра представил на соискание академического звания проект центрической церкви, который позднее был переработан архитектором для строительства королевской церкви-усыпальницы Суперга в Турине. Исследователи неоднократно отмечали черты сходства между проектом Юварры и Фонтаны¹. Коснемся лишь интересующих нас элементов. Нижний ярус венчает парапет со скульптурой, форма купола слегка вытянута по вертикали, в нем устроены круглые люкарны с бровками, есть световой фонарь.

К этому можно добавить мотивы, которые продолжали циркулировать в римской архитектуре, хотя появились еще в середине XVII века. Это прежде всего разнообразные по конфигурации сандрики окон, разорванные фронтоны, овальные проемы, характерные для творчества Ф. Борромини (фасад Оратории филлипинцев, 1637–1643). Наконец, использование второго орнаментированного фриза под архитравом в зоне капителей,

¹ См.: Architectural Fantasy and Reality. P. 143.

появившись в архитектуре Позднего Возрождения, также присутствует в репертуаре мастеров барокко (фасад церкви Сант Иньяцио ди Лойола, 1626–1650, К. Модерна, Р.О. Грасси).

Возвращаясь к Подмокловской ротонде, отметим ряд фактов, которые позволяют наряду с характерными архитектурными признаками высказать предварительные замечания об источниках архитектурных форм этого памятника.

Согласно подрядной записи от 1 мая 1714 года, мастера дали согласие построить князю Г.Д. Долгорукому «в селе Подмоклом церковь по церклю круглую по чертежу»¹. Из этого документа, как и из ряда других², следует, что церковь строилась по чертежу. На него (или на несколько чертежей) постоянно «ссылаются» все распоряжения по строительству. Однако ни сам чертеж, ни его автор до сегодняшнего дня неизвестны, и можно предположить, что вряд ли будут найдены. Тем не менее это не означает, что нельзя хотя бы определить источник проекта церкви.

Все отмеченные выше характеристики архитектурного решения церкви Рождества в Подмоклово указывают на итальянский ареал как место, где были распространены данные архитектурные приемы. Использование чертежа для строительства в Петровское время воспринимается как само собою разумеющееся условие – ведь это требование было закреплено Петром в указах³. «Открытие» чертежа и обучение способам его выполнения для русских людей произошло во время Великого посольства⁴ и рукописный архитектурный трактат Долгорукого тому свидетельство. Выполнить в России чертеж такой постройки могли только иностранные архитекторы, поскольку для русского зодчего это было маловероятно прежде всего по причине отсутствия профессиональной школы западного образца (она лишь зарождалась). Заказать проект иностранцу из Петербурга, где были сосредоточены все иностранные архитектурные кадры, князь Долгорукий вряд ли мог. Во-первых, его возвращение в Россию из Варшавы в 1712 году⁵ было связано с болезнью (скорее всего князь находился в это время в Москве или подмосковных вотчинах), во-вторых – в Петербурге в 1712–1714 годах единственным итальянцем был Д. Трезини, не принадлежавший к римской архитектурной школе. Возможно, строительство храма в подмосковной вотчине носило посвященный характер (князю в это время было уже 57 лет).

Вероятно, князь привез чертеж из Варшавы. Долгоруков не только выполнял дипломатические поручения, но и наравне с другими

¹ РГАДА. Ф. 282. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1033. Л. 136 об.

² РГАДА. Ф. 158. Оп. 1. 1716 г. Д. 8. Лл. 38–39 об., л. 101; Ф. 282. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1035 Лл. 166–166 об.; Д. 1036. Л. 176–178.

³ Указ был принят 14 сентября 1715 года. См.: Полное собрание законов Российской империи. Т. 5. С. 169. № 2952.

⁴ См.: *Гузевич Д., Гузевич И.* Великое посольство. С. 217.

⁵ Известно, что он начал думать о возвращении уже в 1710 году, о чем писал в письме Ф. Апраксину (ЦГАВМФ. Ф. 233. Оп. 1. Д. 1. Л. 240).

представителями русского двора за границей занимался наймом профессиональных кадров. Именно ему Петр был обязан приглашением Х.А. Миниха¹, которому князь дал прежде всего характеристику как архитектору². Следовательно, Г.Ф. Долгоруков разбирался в архитектуре, был в курсе архитектурных заказов польской элиты и ее увлечения, в том числе итальянскими архитекторами. Последние регулярно приезжали в Польское королевство начиная с XV века³.

В начале XVIII века в самой Италии сложились весьма неблагоприятные условия для практической работы зодчих: элита слабела политически и экономически, у аристократии и Ватикана не было денег⁴. Эти причины привели к увеличению нереализуемой проектной продукции, которая появлялась в рамках архитектурных конкурсов и оттока профессионалов за пределы страны⁵. Благодаря тому, что ищущие работу итальянские архитекторы оказались в различных уголках Европы, в первой четверти столетия возник известный феномен «архитектуры на экспорт». Наряду с ней циркулировали и проекты. Их можно было либо заказать, либо купить уже готовыми (в случае не востребоваемости), либо приобрести награвированные листы так называемых увражей.

Выскажем несколько предположений, определяющих направления поиска доказательств в дальнейшем.

1. Проект для строительства церкви Рождества Богородицы в селе Подмоклово скорее всего был привезен князем Г.Ф. Долгоруковым из Польши, так как это единственная страна, в которой он постоянно находился последние десять лет начиная с 1710 года.

2. Поиск источников проекта необходимо ограничить рамками мастерской римского архитектора Карло Фонтаны, поскольку памятник демонстрирует характерные черты позднебарочной римской архитектуры, связанной с творчеством именно этого мастера.

3. Подмокловский храм свидетельствует о весьма глубоких и современных архитектурных знаниях его заказчика, князя Г.Ф. Долгорукова. Это заставляет искать дополнительные аргументы в пользу его авторства (или принадлежности) архитектурного руководства из РГАДА.

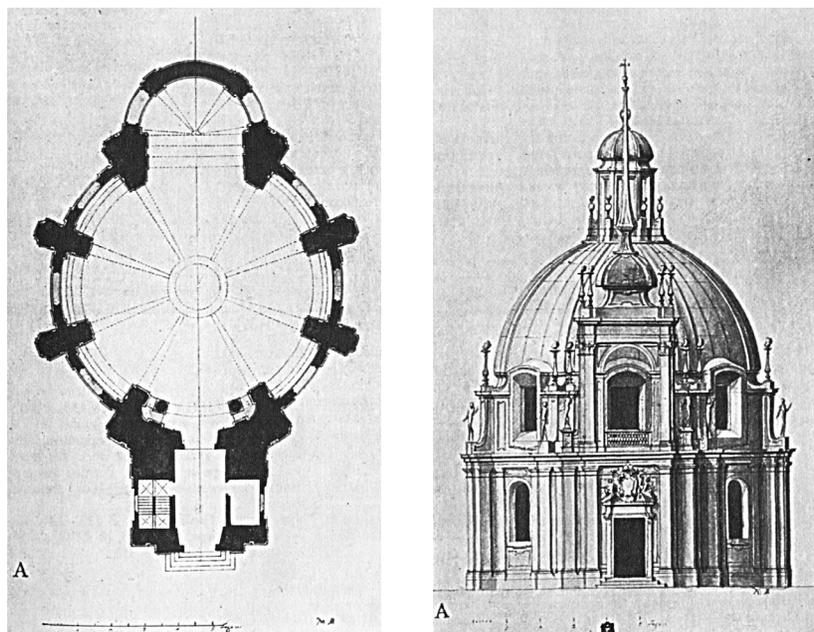
¹ Х.А. Миних с 1716 года был на службе у польского короля Августа II и жил в Варшаве.

² «...Я видел в практике, как делал дом маршалка коронного, который новой моды и между лучшими в Варшаве», – писал Г.Ф. Долгоруков Петру в 1721 году (*Бантыш-Каменский Д.Н.* Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов. В 4-х частях. Репринтное воспроизведение издания 1840 года. Часть 1. М.: Культура, 1991. С. 157).

³ В частности, в период пребывания Г.Ф. Долгорукова в Варшаве там работал представитель семьи Фонтана – Бальтазаре Фонтана (1661–1733). Подробнее см.: *Karpowicz M.* I Fontana di Brusata in Polonia // *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco.* Roma: Cangemi Editore. 2008. P. 399–410.

⁴ *Wittkower R.* Art and architecture in Italy. 1600–1750. New Haven: Yale University Press, 1999. P. 240–244.

⁵ *Architectural Fantasy and Reality.* P. 1–8.



Подводя итог, отметим, что среди московских построек Подмокловская ротонда в своем решении близка интенциям петербургской линии архитектурного процесса Петровского времени, где с 1717 года начал работать ученик К. Фонтаны Никола Микетти¹. По сути, князь Григорий Долгоруков опередил своего государя в желании получить «искусное» произведение итальянского мастера, но не имея возможности пригласить какого-либо архитектора, он обзавелся проектом.

Своим заказом Долгоруков наглядно показал применение механизма «беспамятства», который был усвоен петровской элитой. Его не смутили удаленность усадьбы, невозможность качественно повторить заложенное в проекте решение и даже неудобство пространственной организации для проведения православной службы. Главное, установка на *новое*, получившее апробацию в признанном европейском центре и отвечающее современной политике, проводимой в России. В случае с Долгоруковым – петровские культурные инициативы нашли благодатную, хорошо подготовленную полученным образованием, средой и общением почву, результатом чего и стало это уникальное сооружение.

Никола Микетти
Проект круглой
церкви. Около 1722

¹ В 1725 году Н. Микетти предложил на конкурс Соборной церкви на стрелке Васильевского острова проект ротондального храма – см.: Архитектурная графика России. Первая половина XVIII века. Научный каталог. Л.: Искусство, 1981. С. 76–78.