

УДК: 72.034.7

ББК: 85.113 (2) 51

A43

DOI: 10.18688/aa188-2-22

А. Е. Ухналев

## **К стилистической эволюции купольных сооружений в русской архитектуре первой половины XVIII века**

Развитие идеи ренессансного центрического храма — интереснейшая тема в истории русской архитектуры петровского времени. В подмосковном вотчинном храмостроительстве этот тип храма получил в петровскую эпоху распространение, дав несколько построек, отмеченных своеобразием интерпретации западных образцов [4].

Автором выявлены ранее неизвестные документы, детально проясняющие судьбу замысла некоторых купольных сооружений начала XVIII в., что даёт возможность рассмотреть целый ряд родственных построек. В этот ряд входит проект церкви-ротонды училищного дома «Сад Петров» Т. Швертфегера, эскизный проект башни Кунсткамеры, сделанный астрономом Ж.-Н. Делилем (именно к этому сооружению относятся вновь публикуемые автором документы), осуществленная постройка неизвестного автора — церковь Рождества Богородицы в Подмоклово<sup>1</sup> [3; 5]. Конечно, этот ряд может быть дополнен, но представленные объекты дают показательную картину путей, которыми в русскую архитектуру петровского времени привносились актуальные формы и приемы, выработанные европейским зодчеством, как они трансформировались в ходе их реализации. Открытые автором документы, а также использованные в исследовании материалы, выявленные ранее другими учеными, но остававшиеся малоизвестными и без должного анализа, сообщают представленной выборке построек и проектов особую убедительность, поскольку не только позволяют подробно реконструировать судьбы архитектурных замыслов этих сооружений, но и подтверждают эти реконструкции документально.

Есть несколько аспектов в рассмотрении указанных памятников. Во-первых, выявление их европейских прототипов дает возможность оценить круг идей и образов, составивших атмосферу зодчества того времени и захвативших с началом века Россию. Во-вторых, важно оценить стилистику этих памятников, что в контексте той эпохи равнозначно оценке характера и направленности данной в них интерпретации прототипов. Наконец, учитывая узость круга произведений и анонимность ключевого памят-

---

<sup>1</sup> В подмосковных вотчинах сподвижников Петра I в самом начале XVIII в. появляется несколько храмов-ротонд или октагонов, среди которых подмокловская церковь стоит особняком, отличаясь характером архитектуры и сложностью отделки.

ника — подмокловской церкви, — есть смысл в их непосредственном сопоставлении, способном приблизить разрешение проблемы авторства памятника.

В РГИА и БАН хранится серия чертежей, определенная как проект училищного дома «Сад Петров» в Петербурге работы архитектора Теодора Швертфегера [2; 9]. Идея учебного заведения «Сад Петров» принадлежала епископу Феофану Прокоповичу. В 1721 г. он подал Петру I доклад, в котором обосновывал местоположение и устройство училища. Оно должно было расположиться в Санкт-Петербурге на Московской стороне и включить дом казненного в 1718 г. А. В. Кикина. Известен также более поздний проект училища архитектора Н. Микетти, относящийся к 1721 г. [1].

Особое внимание в проекте привлекает церковь. Швертфегером дана интересная вариация идеи купольного храма с двумя колокольнями. Для русской архитектуры это — проект необычный. Прежде всего, с парой колоколен соединена ротонда. Кроме того, оригинально расположены башни строго на продольной оси церкви по обе стороны купола.

В архитектурной идее храма, да и всего училищного дома, прослеживается аналогия с монастырем Суперга Филиппо Юварры близ Турина, что отмечено в указанной статье С. Горбатенко. Однако для самого Юварры путь к окончательному решению комплекса не был простым. Проектная работа началась не ранее 1707 г. [13]. На первом наброске плана ротонда вписана в квадрат внешних стен, а на углах квадрата поставлено четыре башни. Такое решение напоминает церковь из трактата об архитектуре Антонио Аверлино Филарете XV в. В окончательном проекте объем ротонды был выявлен на фасаде, башен осталось две, но поставлены они были не на оси ротонды, а на ее хорде.

Закладка монастыря относится к 1717 г., а освящение законченного строительством комплекса Суперги — к 1731 г. В гравюрах проекты Юварры увидели свет в 1722 г. [13, р. 164]. Так что у Швертфегера не было возможности заимствовать готовое решение у Юварры.

Однако история этой компоновочной схемы не исчерпывается Супергой. В плане храма Юварра развивает идею собственного проекта-«подношения» Академии Сан Лука 1707 г. В нем восьмиугольный купольный храм фланкирован двумя колокольнями, стоящими строго на оси сооружения. Этот проект Юварры был вывешен в Академии и получил известность.

И все же идея имеет начало в другом резонансном проекте рубежа XVII–XVIII вв. Речь идет о предложениях по реконструкции Колизея в Риме ведущего римского архитектора того времени Карло Фонтана. Проект был заказан в 1670-х гг., но закончен примерно к 1700 г. В гравюрах чертежи вышли в 1725 г. [11].

Идея состояла в превращении Колизея в храм-памятник мученикам первых веков христианства. В восточной части арены был запланирован храм во имя Церкви Торжествующей. Это была купольная ротонда, окруженная аркадой. На аркаде по обе стороны купола помещались звонницы. Этот проект произвел большое впечатление на современников.

Впрочем, сама идея центрического купольного храма с двумя оппозитными колокольнями входит в круг римских архитектурных новаций еще в 1677 г. Тогда был проведен первый академический конкурс. По его условиям следовало представить проект

октагональной церкви с куполом и двумя колокольнями. По-видимому, выбор темы был подсказан осуществлявшимся в то время в Риме и привлекавшим живое внимание проектом церкви Сант-Аньезе на площади Навона.

Все три главных приза были присуждены проектам учеников французской Королевской академии в Риме. Третий приз получил Клод Дего (Claude Desgots), проект которого отличался оригинальным расположением колоколен по сторонам от купола на продолжении его диаметра [12]. Как сказано, Фонтана получил заказ на церковь в Коллизее в 1676 г., но эскизы появились значительно позже. Так что Дего оказался первым, кто публично представил идею двухбашенного храма в такой интерпретации.

Швертфегер мог обращаться также и к заальпийским интерпретациям римских новаций. В церкви «Сада Петрова» видны и эти связи. В проекте Швертфегера обращают на себя внимание низкие арки хор, расположенные попарно над северным и южным проемами нижнего яруса. Такое интерьерное решение вызывает ассоциацию с южно-немецкими церквями, в которых обычна обходная галерея с расположенными над нею эмпорами, окружающая центральный неф или основной объем храма. Эта особенность планировки характерна для так называемых «паломнических церквей», а также и для монастырских храмов. Можно указать на храм монастыря Эттал (Бавария) Энрико Цуккалли, объем которого образован двумя разновеликими ротондами с обходными галереями, паломническую церковь Святой Троицы в Каппеле (Вальдзассене) в Богемии Георга Динценгофера (1685–1689). Подобное расположение хор имеет и центрическая октагональная в плане церковь во Фрайштадте (Бавария) Джованни Антонио Вискарди (1700–1709). Эти постройки получили в свое время известность.

Нельзя оставить без внимания также новации, привнесенные в южнонемецкую архитектуру творчеством И. Б. Фишера фон Эрлаха, активно использующего полуротондальные объемы как в проектах гражданских сооружений, так и в храмовом строительстве (Коллегиенкирхе в Зальцбурге с двумя колокольнями, фланкирующими полуротонду).

Однако идеи, реализованные в перечисленных постройках, очевидно, не являются в заальпийской архитектуре оригинальными и восходят к актуальному опыту итальянского барочного зодчества — римского и, возможно, пьемонтского. Действительно, указанные приемы привнесены в архитектуру Центральной Европы либо зодчими-итальянцами, либо уроженцами германских земель, которые, подобно Фишеру фон Эрлаху или Луке Гильдебрандту, прошли обучение в Риме и там восприняли приемы, не применявшиеся в подобной интерпретации до той поры у них на родине.

Замысел упомянутой церкви в Вальдзассене, напротив, остро оригинален, но и характер ее архитектуры, совмещающей по-барочному смелую, даже рискованную, игру с объемами с традиционным, почти готическим аскетизмом отделки, едва ли сопоставим с тем, что предлагает Швертфегер в своем проекте. Так что связь Швертфегера с римской школой, работами К. Фонтана остается все же более значимой для его творчества, и это дает основание для предположения о том, что архитектор мог пройти школу ученичества в Риме.

Обратимся к следующему сюжету — истории проектирования башни Кунсткамеры. Здание библиотеки и кунсткамеры Академии наук, обычно именуемое Кунсткамерой,

было заложено в 1718 г. по проекту Г.-И. Маттарнови. После смерти архитектора в 1719 г. строительство перешло к Н. Гербелю, а с 1724 г. руководителем строительства стал итальянец Гаэтано Киавери. Принято считать, что башня Кунсткамеры, в ходе строительства претерпевшая разборку до основания, была возведена вновь по проекту Киавери. Но это неверно.

Истинный ход проектирования башни выясняется из материалов академика Ж.-Н. Делиля в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН. Делиль был астрономом и топографом. Он приехал в Петербург в начале 1726 г. и сразу же занялся организацией астрономических наблюдений и устройством обсерватории, которая должна была разместиться в башне Кунсткамеры. После вынужденной (по причине аварийного состояния) разборки башни, на время прибытия Делиля был выстроен вновь только ее нижний ярус. По указаниям Делиля Киавери сделал новый эскизный проект башни. Но он не устроил астронома, и Делиль разработал проект сам. Сохранились, как сказано, все материалы, освещающие историю проектирования: эскизный проект башни Киавери с карандашными поправками Делиля, вычерченный самим Делилем эскизный проект башни и его описание, объясняющее принятые астрономом проектные решения и содержащее указания архитектору [10].

Проект проработан Делилем предельно подробно. Астроном оставляет архитектору декор, а также решение, будет ли колоннада вокруг башни состоять из одиночных или парных колонн. Делиль дает в своем проекте последовательно два варианта. На первом цилиндрический объем, окруженный колоннадой, завершается куполом. Но затем астроном заменяет купол легким павильоном. Если сравнить этот окончательный проект Делиля с изображениями построенной башни, видно практически полное сходство.

История строительства башни изложена еще в одном документе, относящемся к 1746 г. и в этой части не цитировавшемся и не публиковавшемся исследователями. В нем говорится: «По прибытии сюда господина Делиля... приказано было архитектору (Киавери. — А. У.) оную обсерваторию строить по указанию г. Делиля, который требовал чтоб оную по примеру башни Люксембургских палат, в котором будучи в Париже обсервации делал а именно о двух каменных апартаментах с куполою построить. Но во время происходившего тогда строения отменил он несколько свое мнение, и велел сделать еще деревянный апартамент с такою ж куполою»<sup>2</sup>.

Помимо подтверждения изложенного выше распределения ролей в деле создания проекта башни, этот документ содержит чрезвычайно важное указание на прототип башни Делиля. Подобные сообщения чрезвычайно редки в документах той эпохи. Как сказано, образцом для петербургской обсерватории послужила часовая башня Люксембургского дворца в Париже, построенного в 1615–1731 гг. архитектором Саломоном де Броссом для королевы Марии Медичи.

Часть башни, возвышающаяся над объемом с въездными воротами, имеет два яруса. Каждый из фасадов квадратного в плане нижнего яруса башни фланкирован парными колоннами, несущими раскрепованный антаблемент. На окруженной балюстрадой

<sup>2</sup> СПФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 78. Л. 287 об.

плоской кровле нижнего павильона возведен верхний ярус башни — цилиндрический объем с восемью высокими окнами и статуями в простенках, увенчанный куполом с маленькой lanternой. Яркой особенностью архитектуры дворца является вообще характерное для французского зодчества XVII–XVIII вв. широкое использование ленточного руста. Нижний ярус башни, включая колонны, почти сплошь обработан рустом с чередующимися выступающими и западающими рядами.

Если сравнивать башню Люксембургского дворца с эскизом Делиля (в купольном варианте), можно отметить близость композиционного решения и почти полное совпадение пропорций верхних ярусов. Однако ясно видно, что отношения образца и его интерпретации полностью определяются практическими соображениями. В первую очередь Делилю нужна открытая площадка для установки инструментов. Он равнодушен к архитектурным особенностям прототипа.

В этом случае и в ряде других, где прототипы известны, видны свобода отношения к образцу и приоритет утилитарных соображений. Стилистика образца не определяет выбор. Лишь сделанное Делилем вскользь замечание о том, что архитектор волен употребить в галерее парные колонны, свидетельствует о том, что астроном помнит архитектуру парижской башни. Вскоре же Делиль настолько изменяет устройство башни, что вовсе лишает ее сходства с парижским прототипом.

Делиль был дилетантом в архитектуре, поэтому продукт его творчества дает возможность увидеть архитектуру как бы извне. Это рефлексия архитектуры своего времени. Ученый, действительно, верно отразил в своем проекте ее характерные черты. Его башня — вполне стильное произведение, но это качество состоит не в выраженности стилистики определенного типа — барочного или классицистического, а в способности к разрешению той или иной стороной стилистики при бесконфликтном сосуществовании обеих. Однако как ученый и как француз, Делиль не связывает эстетическую сторону своего проекта с чуждыми для него формами итальянского барокко, а дает решение, близкое по рациональному духу классицизирующим французским образцам.

Первый взгляд на церковь Рождества Богородицы в Подмоклово провоцирует ассоциацию с купольным храмом с картины Рафаэля «Обручение Девы Марии». Но два века, в продолжение которых этот тип храма развивался и трансформировался, дали новые памятники, более значимые для архитектора начала XVIII столетия.

Без сомнения, прямым прототипом подмокловской ротонды послужил упоминавшийся выше проект К. Фонтана храма Церкви Торжествующей. Впервые на это указал в 2007 г. А. Пилюпенко [6]. Но к этому нужно добавить, что в 1713 г. в Римской академии темой Клементинского конкурса для первого класса стала круглая в плане церковь, посвященная вновь канонизированным святым. Конкурсные проекты варьировали идею Фонтаны [11, р. 334]. Как указывают исследователи, проект подмокловской церкви существовал уже в следующем, 1714 г. [3; 5]. Близость дат наводит на мысль о том, что русский проект мог быть как-то связан с этим конкурсом.

Храмы в Подмоклово и на проекте Фонтаны различаются абсолютными размерами, но если уравнивать их, можно наглядно убедиться в их родстве. Главное отличие состоит в большем диаметре купола в русском храме. Это, вероятно, объясняется тем, что в Подмоклово изначально не предполагались звонницы на аркаде.

Далее, купол римского храма полусферический, тогда как в Подмоклово купол имеет повышенную стрелу подъема. Форма купола — существенный момент. Известно, что эта проблема особо интересовала Фонтану. Архитектор даже разработал правила построения купола выразительной формы.

Церковь в Колизее отрывалась зрителю с расстояния. В этом случае не требовалось давать куполу подвышение, и купол мог иметь сферическую форму. Церковь в Подмоклово находилась для зрителя в такой же позиции и тоже могла бы иметь сферический купол, однако в его построении архитектор оказался близок собору Святого Петра в Ватикане. В этом образце внешняя поверхность купола образована дугой, описанной из центра, отстоящего от оси купола на  $1/6$  его радиуса. В Подмоклово этот параметр равен  $1/5$  радиуса. По правилам Фонтана наилучшая форма для одинарного купола достигается при величине  $1/12$  радиуса.

Архитектура Италии дает множество форм куполов, среди которых есть образцы более крутых очертаний, чем подмокловский. Например, купол флорентийского собора Санта-Мария-дель-Фьоре или более близкий нашим памятникам купол римской церкви Сант-Аньезе. Правда, итальянские купола не дают примеров столь массивных lantern, как в русской церкви. Широкая lantern дает визуальный эффект увеличения крутизны купола и уменьшения его полноты. В общих массах подмокловские купол с lanternной дают конус, чем продолжают тенденцию вырождения в конус архитектурной массы храма в целом. Уменьшение кривизны купола снижает впечатление упругости конструкции, лишает купол приятной для глаза полноты.

В ситуации, когда подмокловская ротонда обрела убедительный прототип, иной оборот получает анализ стилистики сооружения. Дело в том, что суждения относительно стиля церкви не отличаются единством. Внешняя, хотя и мнимая на поверку, близость кругу ренессансных образов побуждала рассматривать подмокловскую ротонду чуть ли не как прямое их отражение в XVIII в.

Однако опознание прототипа подмокловской ротонды в проекте Фонтана подтверждает мысль о приоритете для ее автора современных образцов. Вместе с тем не возникает сомнений в барочном характере церкви Фонтана. Причем, если сопоставить оба памятника с ренессансным первообразом, можно убедиться в том, что предельно правильная церковь Фонтаны больше соответствует «норме» ренессанса, чем тяжелый и неуравновешенный в массах русский храм.

Есть и другая традиция. В ней подмокловский храм принято считать подводящим итог классицистической тенденции, действовавшей в московской архитектуре в конце XVII — начале XVIII в. Этот взгляд сложился под воздействием статьи В. В. Кириллова [4]. Однако сам автор этой знаменательной статьи осторожен в своих оценках. Он отмечает крупный купол храма, придающий его силуэту барочный характер, а постройке в целом — отяжеленность массы. Храм получает через это барочное чувственно-пластическое выражение [4, с. 22]. В общих выводах Кириллов еще более определенно говорит о стиле рассмотренных им памятников: «Чувственность и нарочитый рационализм — всего лишь разные оттенки и разные проявления стилевой системы барокко» [4, с. 23]. Иначе говоря, речь идет все же о том, что архитектура подмокловского храма принадлежит барокко, хотя и содержит в себе «компоненты» классицизма.

В подмокловской церкви мы видим такое разрешение архитектуры, в котором не обретается гармонический баланс тяжести и архитектурной реакции освобождения. Напротив, здесь виден характерный для барокко выбор выразительного дисбаланса: стиль заставляет массу заявлять о своей тяжести, о причастности Земле. Заметим, что в иных случаях барочный дисбаланс оборачивается высвобождением массы, ее неограниченным ростом, иллюзорно отменяющим массу. В любом случае нет места ренессансно-классицистическому равновесию и замкнутости формы. В ряду, включающем храм с картины Рафаэля, храм Фонтаны и церковь в Подмоклово, общность стилистического характера связывает два последних сооружения, тогда как их общность с ренессансной фантазией Рафаэля относится только к типологии.

Из рассмотрения корней русского памятника следует важный вывод. Его соотнесенность не просто с контекстом римской школы, но с совершенно определенными проектами узкого отрезка времени заставляет предположить, что автор подмокловской церкви входил в римскую архитектурную среду, скорее всего проходя обучение в Академии святого Луки. В то же время неримский тип декоративности, в которой декор до некоторой степени отделяется от пластики архитектурных масс здания, дает повод видеть здесь работу мастера, пришедшего в Рим из заальпийской архитектурной среды.

Следует отметить, что проект «Сада Петрова» Т. Швертфегера не был «проходным» эпизодом в истории русской архитектуры. В этом убеждает продолжение его идей в проекте Пьетро Антонио Трезини. В собрании РНБ хранится чертеж с двумя вариантами проекта собора в Троице-Сергиевой пустыни в Стрельне [7, с. 75, кат. №85]. Оба варианта обыгрывают идею центрического купольного храма, фланкированного оппозитно расположенными колокольнями. Здесь отчетливо прослеживаются следы решения, предложенного ранее Швертфегером.

Эволюция стиля проявилась у П. А. Трезини в форсировании пластической составляющей — от усложнения общего объема и «прорастания» масс во внешнее пространство до укрупнения ордерных элементов и декора. Храм — уже не ротонда, как у Швертфегера, а «почти ротонда» — квадрат с сильно скругленными углами (такое решение плана вообще характерно для П. А. Трезини [8]). Подобная трансформация ротонды выглядит нарочитой. Кажется, архитектор прибег к этому приему только для того, чтобы уйти от априорной правильности окружности. Путь к совершенству для него — путь усложнения.

В обращении П. А. Трезини к проектному наследию Швертфегера нет ничего удивительного, ведь Трезини пришлось заканчивать Троицкий собор Невского монастыря после ухода Швертфегера.

Есть несомненная непрерывность линии развития от подмокловской ротонды и храма «Сада Петрова» к собору П. А. Трезини. Это вновь дает основание усомниться в трактовке церкви в Подмоклово как памятника протоклассицизма, причастного через голову барочных памятников середины столетия неоклассицизму Екатерининской эпохи.

Представленный выше ряд наглядно показывает преемственное развитие архитектурной идеи, облеченной в общую барочную стилистику, но с нарастанием барочной

характерности. Это — закономерное развитие стиля, начинающегося с отдельных проявляющих его тенденции черт и исчерпывающего себя в избыточном выявлении своего потенциала.

## Литература

1. *Гаврилова Е.* Архитектурный проект Н. Микетти по плану Ф. Прокоповича «Сад Петров» 1721 года // СГЭ. — Вып. XXXIV. — 1972. — С. 50–53.
2. *Горбатенко С. Б.* «Сад Петров» Феофана Прокоповича, Теодора Швертфегера и Никола Микетти // Реликвия. — 2009. — № 20. — С. 50–56.
3. *Зубарев В. В.* Храм-ротонда в селе Подмоклове // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. — М., 1991. — С. 108–122.
4. *Кириллов В. В.* Классические тенденции формообразования в архитектуре Подмосковья петровского времени // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. — М., 1994. — С. 15–24.
5. *Николаева М. В.* К истории строительства церкви Рождества Богородицы в селе Подмоклово // Архитектурное наследие. — 1996. — № 40. — С. 68–69.
6. *Пилипенко А. Д.* К семантике скульптурного ансамбля храма Рождества Богородицы в Подмоклово // Вестник МГУКИ. — 2007. — №6 (20). — С. 190–193.
7. Религиозный Петербург / ГРМ. Альманах. Вып. 106. — СПб.: Palace edition, 2004. — 444 с.
8. *Смирнов Г.* Неизвестный проект П.-А. Трезини. К вопросу о типологии центральных церквей в русской и европейской архитектуре барокко // Искусствознание. — 2013. — № 1–2. — С. 126–145.
9. *Ухналев А. Е.* Неизвестные чертежи архитектора Теодора Швертфегера в петербургском собрании // ТГЭ. — 2012. — Т. LXIV. Петровское время в лицах — 2012. К 280-летию Первого Кадетского корпуса (1732–2012): Материалы научной конференции. — СПб., 2012. — С. 287–294.
10. *Ухналев А. Е.* Чертежи архитектора Гаэтано Киавери в Санкт-Петербурге // ТГЭ. — 2010. — Т. LII. Петровское время в лицах 2010: Материалы научной конференции. — СПб., 2010. — С. 302–313.
11. *Hager H.* Carlo Fontana's Project for a Church in Honour of the "Ecclesia Triumphans" in the Colosseum, Rome // JWCI. — 1973. — Vol. 36. — P. 319–337.
12. *Smith G. R.* The Concorso Accademico of 1677 at the Accademia di San Luca. Projects and Monuments in the Period of the Roman Baroque / Eds. *H. Hager, S. Scott Munshower* — Abington: The Pennsylvania State Univ., 1984. — P. 27–45.
13. *Vecchi di Val Cison de C. M., Rovere L., Viale V., Brinckmann A. E.* Filippo Juvarra. Vol. I. — Milano: Zucchi, 1937. — 177 p.

**Название статьи.** К стилистической эволюции купольных сооружений в русской архитектуре первой половины XVIII века.

**Сведения об авторе.** Ухналев Андрей Евгеньевич — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (филиал «ФГБУ ЦНИИП Минстроя России»). 7-я Парковая ул., д. 21А, Москва, Российская Федерация, 105264. andrey-ukhnalev@yandex.ru

**Аннотация.** Русская архитектура первой половины XVIII в. дает ряд проектов и памятников, представляющих в развитии идею ренессансного центрального храма. В работе рассматриваются проекты башни Кунсткамеры астронома Ж. Н. Делиля, церкви училищного дома «Сад Петров» Т. Швертфегера, собора Приморской Троице-Сергиевой пустыни П. А. Трезини, а также осуществленная постройка — церковь Рождества Богородицы в подмосковном селе Подмоклово. Подробно рассматривается архитектурный контекст, в котором возникли проекты и которым был предопределен их стиль. Круг прототипов этих работ не сводится к одному лишь отмеченному прежде исследователями проекту храма Церкви Торжествующей К. Фонтана и включает произведения «бумажной архитектуры», связанные с деятельностью Академии Святого Луки и Французской академии в Риме, а также, в одном из случаев, произведение ренессансной архитектуры Франции. Отношения «образец — произведение» имеют иногда конкретный характер. Однако чаще в образцах заимствуется только архитектурная идея, которая далее свободно трансформируется. Нередко основания для новой трактовки образца лежат вне художественной сферы.



В ряду анализируемых произведений проявление стиля имеет эволюционный характер. Он состоит в последовательном усилении барочной составляющей: от архитектурных решений, спровоцировавших исследователей на неверное истолкование подмокловской церкви как произведения протоклассицистической линии, к избыточному выявлению барочного потенциала в проекте собора П. А. Треззини.

**Ключевые слова:** стиль; эволюция; барокко; церковь; ротонда; чертеж; конкурс; прототип.

**Title.** On the Stylistic Evolution of Domed Structures in the Early 18<sup>th</sup> Century Russian Architecture.

**Author.** Ukhnalev, Andrei Evgen'evich — Ph. D., leading researcher. Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, 7<sup>th</sup> Parkovaia ul., 21A, 105264 Moscow, Russian Federation. andrey-ukhnalev@yandex.ru

**Abstract.** In terms of Russian architecture, the early 18<sup>th</sup> century saw a number of designs and constructions developing the concept of a Renaissance centrally planned temple. This paper deals with such designs as J.-N. Delisle's *Kunstkamera* tower, T. Schwertfeger's church "Sad Petrov", P. A. Trezzini's cathedral in the Monastery of St. Sergius, and the implemented design of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in the village of Podmoklovo near Moscow.

The paper gives an in-depth look into the architectural context that was behind these designs, defining their style. The array of the prototypes for these works is not limited to C. Fontana's project for the Church in Honour of the "Ecclesia Triumphans", which has been noted by other researchers, but includes specimens of "paper architecture" created in the Academy of Saint Luke and the French Academy in Rome alongside with a piece of French Renaissance architecture. The relationship between the model and the actual piece of work is sometimes definite. However, it is only the concept that is borrowed; it is then subjected to liberal revision. Besides, the new interpretation is often based on something other than artistic considerations.

In the projects in question, the style assumes a noticeably evolutionary character. It involves a gradual increase in the use of baroque components: from the designs that led researchers to misinterpret the important milestone in architecture — the church in Podmoklovo — as a protoclassicist piece, to the excessive recognition of baroque potential in P. A. Trezzini's cathedral project.

**Keywords:** style; evolution; Baroque; temple; architectural drawing; prototype; competition; rotunda.

## References

- Caraffa C. Un riflesso dell'Accademia di San Lucca da Roma a San Pietroburgo: il progetto di Gaetano Chiaveri per una Chiesa della Trinita a Korostino. *Pinakothek*, 2003, no. 1–2 (16–17), pp. 142–150 (in Italian).
- Gavrilova E. Architectural Design of N. Michetti in Accordance with the Plan of F. Prokopovich "The Peter's Garden" of year 1721. *Soobshcheniia Gosudarstvennogo Ermitazha (Reports of the State Hermitage Museum)*, 1972, vol. 34, pp. 50–53 (in Russian).
- Gorbatenko S. B. "The Peter's Garden" of Theofan Prokopovich, Theodor Schwertfeger and Nikola Miketti. *Relikviia (Relic)*, 2009, no. 20, pp. 50–56 (in Russian).
- Hager H. *Architectural Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia Nazionale di S. Luca in Rome. Concorsi Clementini 1700–1750*. University Park, PA, Museum of Art, Pennsylvania State University Publ., 1981. 178 p.
- 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, vol. 36, pp. 319–337.
- Kirilov V. V. Classic Shaping Trends in the Architecture of Moscow Region of the Petrine Time. *Russkii klassitsizm vtoroi poloviny 18 — nachala 19 veka (Russian Classicism of the Second Half of the 18<sup>th</sup> — Early 19<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1994, pp. 15–24 (in Russian).
- Klimov P. (ed.). *Religioznyi Peterburg (Religious Petersburg)*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2004. 557 p. (in Russian).
- Lipman A. I. *Petrovskaia Kunstkamera (Petrine Kunstkamera)*. Moscow; Leningrad, Academy of Sciences USSR Publ., 1945. 50 p. (in Russian).
- Nikolaeva M. V. On the History of the Construction of the Church of Nativity of the Virgin in the Village Podmoklovo. *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, 1996, no. 40, pp. 68–69 (in Russian).
- Pilipenko A. D. On the Semantics of the Sculptural Ensemble of the Church of Nativity of the Virgin in Podmoklovo. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv (The Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts)*, 2007, no. 6 (20), pp. 190–193 (in Russian).

Pinto J. A. Nicola Michetti and Architecture in St. Petersburg. *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns In and Out of Italy. Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, vol. 7, part 2, pp. 526–565.

Smirnov G. The Unknown Architectural Drawing of P.-A. Trezzini. *Iskusstvoznanie (Art Studies Magazine)*, 2013, no. 1–2, pp. 126–145 (in Russian).

Smith G. R. The Concorso Accademico of 1677 at the Accademia di San Luca. *Projects and Monuments in the Period of the Roman Baroque*. Abington, The Pennsylvania State University Publ., 1984, pp. 27–45.

Ukhnaev A. E. The Drawings of Architect Gaetano Chiaveri in Saint-Petersburg. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha (Transactions of the State Hermitage Museum)*, 2010, vol. 52, pp. 302–313 (in Russian).

Ukhnaev A. E. The Unknown Drawings of Architect Theodor Schwertfeger in St.-Petersburg Collection. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha (Transactions of the State Hermitage Museum)*, 2012, vol. 64, pp. 287–294 (in Russian).

Vecchi di Val Cison de C. M.; Rovere L.; Viale V.; Brinckmann A. E. *Filippo Juvarra, vol. 1*. Milano, Zucchi Publ., 1937. 177 p.

Voronikhina A. et al. (ed.). *Arkhitekturnaia grafika Rossii (Pervaia polovina XVIII veka). Sobranie Ermitazha. Nauchnyi katalog (Architectural Drawings in Russia (The First Half of 18<sup>th</sup> Century). The Hermitage Collection. The Scientific Catalogue)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 176 p. (in Russian).

Vzdornov G. I. The Architect Pietro Antonio Trezzini and His Buildings. *Russkoe iskusstvo XVIII veka: Materialy i issledovaniia (The Russian Art of 18<sup>th</sup> Century. Materials and Research)*. Moscow, Nauka Publ., 1968, pp. 139–156 (in Russian).

Zubarev V. V. Temple Rotunda in the Village Podmoklovo. *Pamiatniki russkoi arkhitektury i monumental'nogo iskusstva (Monuments of Russian Architecture and Monumental Art)*. Moscow, Nauka Publ., 1991, pp. 108–122 (in Russian).