

Георгий К. Смирнов

Неизвестный проект Пьетро-Антонио Трезини : к вопросу о типологии центрических церквей в русской и европейской архитектуре барокко

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 1, 91-100

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 Польша – Россия: Искусство и История
 Том I

Георгий К. Смирнов

Государственный институт искусствознания, Москва

Неизвестный проект Пьетро-Антонио Трезини. К вопросу о типологии центральных церквей в русской и европейской архитектуре барокко

Пьетро-Антонио Трезини хорошо известен историкам русской архитектуры как высоко профессиональный и плодовитый мастер середины XVIII в. Однако его творчество, которому посвящена лишь одна специальная статья,¹ остаётся всё ещё мало изученным. П.-А. Трезини, получивший профессиональное образование в Италии, с 1726 г. находился в Петербурге, где в 1742–1751 гг. занимал должность архитектора при полицеймейстерской канцелярии.² Наиболее значительными в творчестве Трезини были церковные постройки, причем не только в столице, но и в провинции. Проекты храмов в провинциальных городах и монастырях остаются до сих пор наименее изученными в его творчестве, а некоторые из них и вовсе неизвестными. К таким произведениям архитектора принадлежат два варианта проекта для собора в Ставрополе.³

Инициатором строительства каменного Троицкого собора в Ставрополе был оренбургский губернатор Иван Неплюев. По его запросу Сенат в 1747 г. поручил „обретающемуся при главной полиции архитектору Петру Трезину”⁴ составить проект церкви с пятью главами, который и был им выполнен в двух вариантах. Второй вариант после утверждения императрицей отправили в Оренбург для исполнения.⁵ Проект был осуществлён в 1750–1757 гг., но в 1813–1815 гг. собор был заменён новым храмом, взорванным в 1955 г.⁶

Оба варианта изображают монументальный пятиглавый центральный храм с выразительным силуэтом и тонко проработанным изысканным декором (илл. 1, 2). Ядро композиции составляет крупный цилиндрический световой барабан с деревянным куполом, опирающийся на четыре мощные внутренние опоры. Купол

¹ Взорнов (1968: 139–156). Следует также назвать еще две статьи, в которых содержатся ценные сведения о П.-А. Трезини: Федотова (1977: 70–87) и Клименко (2007: 134–141).

² Взорнов (1968: 140–144); РГАДА СУ (1746: л. 829).

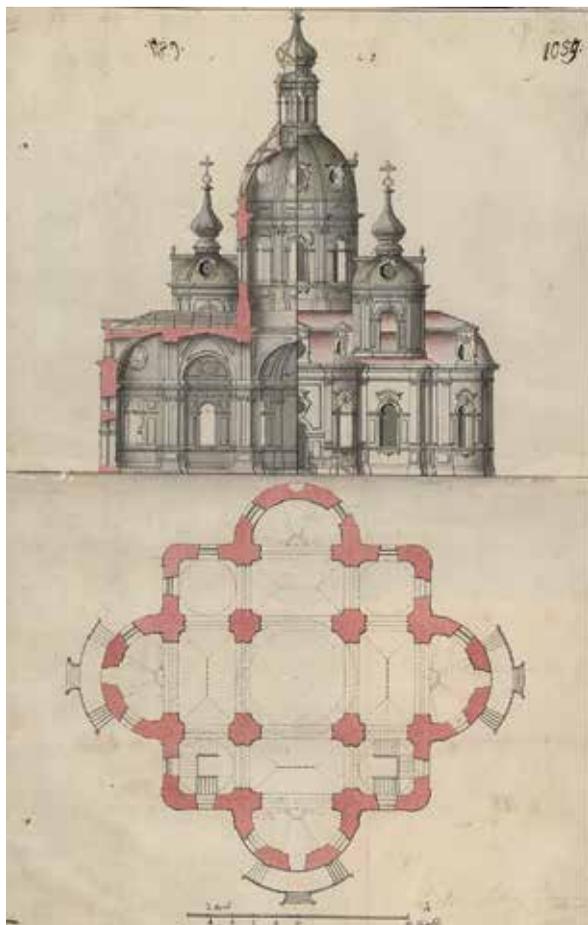
³ РГАДА СУ (1747: л. 161, 162). Два варианта проекта собора для Ставрополя, 1747 г. Ставрополь основан как крепость в 1737 г. Первоначально относился к Оренбургской губернии, с 1780 г. вошёл в состав Симбирской губернии, а с 1850 г. – Самарской губернии. При строительстве

Куйбышевской ГЭС (с 1950 г.) город попал в зону затопления, был перенесён на берег водохранилища и в 1964 г. переименован в Тольятти. См.: Лаппо (1994: 469–470).

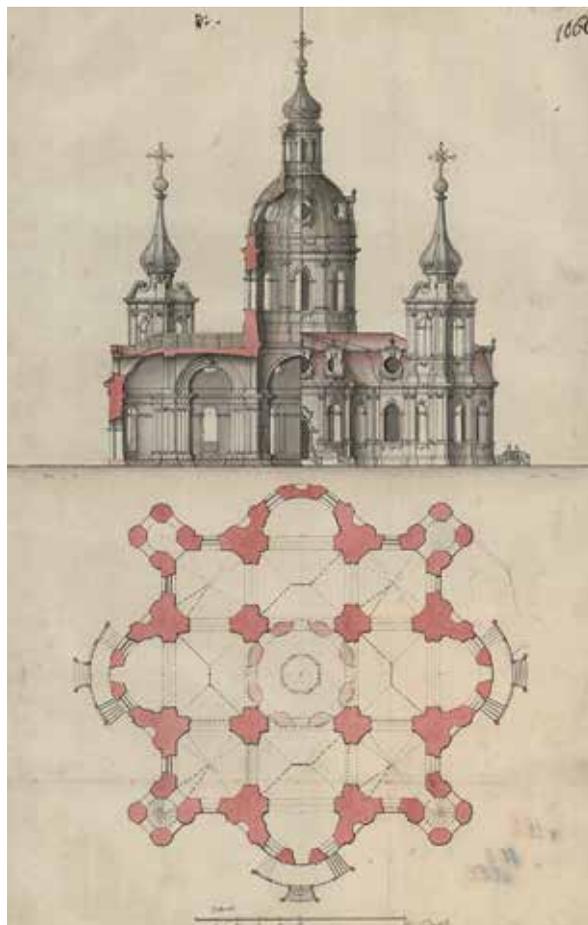
⁴ РГАДА СУ (1747а: л. 1056).

⁵ РГАДА СУ (1747а: л. 1064, 1064а, 1064б).

⁶ За сообщения этих сведений приношу благодарность научному сотруднику Краеведческого музея г. Тольятти Степану Радугину.



Илл. 1. Первый вариант проекта собора в Ставрополе, архитектор П.-А. Трезини, 1747, Российский Государственный Архив Древних Актов, ф. 248, оп. 160, д. 161



Илл. 2. Второй вариант проекта собора в Ставрополе, архитектор П.-А. Трезини, 1747, Российский Государственный Архив Древних Актов, ф. 248, оп. 160, д. 162

имеет двойную оболочку: внутри – полуциркулярную, торжественно осеняющую пространство храма, снаружи – вытянутых пропорций, усиливающую вертикальную динамику объёмной композиции. Купол прорезан круглым отверстием, открывающимся в световой фонарик, увенчанный луковичной главкой. Основной квадратный в плане объём храма дополнен четырьмя полукруглыми выступами. На диагональных осях плановой композиции расположены боковые главы в виде башенок.

Существенное различие двух вариантов проекта заключается в трактовке боковых глав. В первом варианте они поставлены над угловыми частями планового квадрата, во втором – примыкают к его углам в виде самостоятельных вертикальных объёмов. В первом случае боковые главы приближены к центральной, создавая монолитную и торжественную композицию, во втором они сильно удалены друг от друга,

определяя живописный силуэт храма. В первом варианте главы представляют собой четверики, завершённые уплощёнными куполами и луковичными главками, во многом следуя формам центральной главы. Во втором варианте двухъярусные квадратные в плане башенки отличаются сложным, прихотливым по силуэту завершением, подчёркивающим более самостоятельную роль этих элементов в общей композиции.

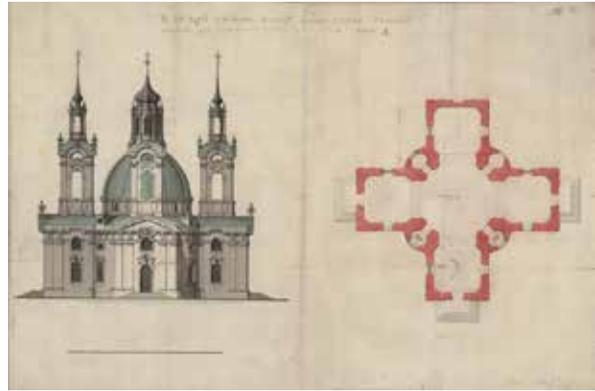
Основные особенности наружного убранства в обоих проектах схожи, хотя в первом варианте декор несколько богаче. В целом пышность и затейливость, особенно в первом варианте, отдельных элементов не нарушает общей достаточно строгой тектоники фасадов. Завершённый профилем цоколь ясно обозначает основание всего сооружения. Все главные элементы объёмной композиции завершены полным антаблементом и каждый из них на всю высоту оформлен пилястрами – тосканскими в основном объёме,

ионическими – в ярусах боковых глав и в центральном барабане.

В творчестве Трезини пятикупольные церкви занимают исключительно важное место. Все спроектированные им православные церкви, за исключением одной (Федоровская церковь Александро-Невской лавры) были пятиглавыми, в том числе те из них, которые приписываются ему или его мастерской. Таких проектов, считая все варианты, нам известно 13.⁷

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 этот архитектурный тип получил наиболее зрелое и многообразное развитие. Все известные проекты пятиглавых церквей П.-А. Трезини объединяет строгий центрический характер объёмно-пространственной композиции. В основе плана всегда лежит квадрат, как правило, со скругленными или срезанными углами. Второй, внутренний, квадрат образуют четыре мощных пилон, несущих барабан центральной главы. Величественный барабан, прорезанный арочными окнами, завершён высоким куполом с круглыми люкарнами. Фасады отмечены определённым равновесием горизонтальных и вертикальных членений, что в некоторой мере сдерживает динамичность общей композиции, сообщая ей торжественный характер. Чётко выявленный цоколь, равномерный ряд высоких окон и полный антабамент определяют устойчивый и спокойный характер основного объёма, над которым возвышается пятиглавие. Основным элементом вертикальных членений фасадов, своеобразным модулем их структуры выступают пилястры – одинарные или сдвоенные в основном объёме, сдвоенные или раскрепованные на барабане центральной главы. Наиболее выразительные декоративные элементы фасадов – наличники окон с фарту-

⁷ 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. Не все из перечисленных проектов были осуществлены, и ни одна из построенных церквей не дошла до нашего времени.



Илл. 3. Проект собора в Оренбурге, архитектор П.-А. Трезини, 1747, Российский Государственный Архив Древних Актов, ф. 248, оп. 160, д. 10

ками и сандриками, украшенные лепными деталями. При некотором их разнообразии все они принадлежат к типичным для русского барокко середины XVIII в. декоративным формам и вряд ли обладают чертами индивидуального почерка мастера.

В архитектуре церквей Трезини можно также выделить и индивидуальные черты, присущие тем или иным его проектам. В первую очередь это касается приёмов усложнения композиции основного объёма и вариантов расположения боковых глав, а также их соотношения с центральным куполом. Внешний квадрат во всех проектах дополнен либо небольшими ризалитами, либо более крупными выступающими ветвями креста, либо полукругами. В первом случае (все варианты церкви Преображенского полка) план обладает компактным характером, по существу сохраняя квадратную форму, в которой лишь слегка намечается крестообразность. Лёгкие ризалиты боковых фасадов сочетаются здесь с чуть более выступающими алтарём и западным притвором. Вторая разновидность представляет собой развитую форму греческого креста (проект оренбургского собора, собор Троице-Сергиевой пустыни). Здесь, как и в проектах для церкви Преображенского полка, крестообразность композиции подчёркивается треугольными фронтонами в завершении выступов. В третьей группе (два варианта для Ставрополя) полукругия, с четырёх сторон примыкающие к основному квадрату, придают композиции форму квадрифолия.

Боковые главы Трезини, как правило, размещал по диагональным осям на углах объёма, что совпадало с русской православной тради-

цией. Лишь в проектах для собора в Оренбурге и церкви Сергия для Фонтанного подворья Троице-Сергиевой лавры в Петербурге он выбрал вариант расположения боковых глав по странам света (илл. 3). Этот приём, хотя и применялся изредка в русской архитектуре, но имел украинское происхождение. Наконец, уникальным приёмом расположения боковых глав на диагональных осях, но при этом не над углами основного объёма, следует признать второй вариант проекта для собора в Ставрополе. Во всех проектах боковые главы (по крайней мере, одна или две из них) выполняли роль звонниц. Однако их объёмно-пространственное решение было разным: в одних случаях монолитные круглые барабаны с луковичными главками были тесно связаны с центральной главой, в других – более отдалённые от центра объёмы напоминали самостоятельные ярусные колокольни.

Фасадные композиции и приёмы их декоративного убранства в пятиглавых церквях Трезини также обладают некоторым разнообразием и индивидуальной трактовкой. В некоторых проектах соблюдается каноничная ордерная иерархия – в первом ярусе применён тосканский ордер, а во втором ионический. 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.

Проекты пятикупольных церквей Трезини не были ни случайным явлением в русской архитектуре середины XVIII в., ни проявлением творческой индивидуальности мастера. Они непосредственно связаны с главенствующей в то время идеей возрождения традиционного типа пятиглавой православной церкви, о чем не раз провозглашала в своих указах императрица Елизавета Петровна, ориентируя зодчих на Успенский собор московского Кремля, как на образец для подражания. Эта идея получила широкий отклик в церковной архитектуре своего времени, но конкретное воплощение её было довольно многообразным и имело различные художественные источники.

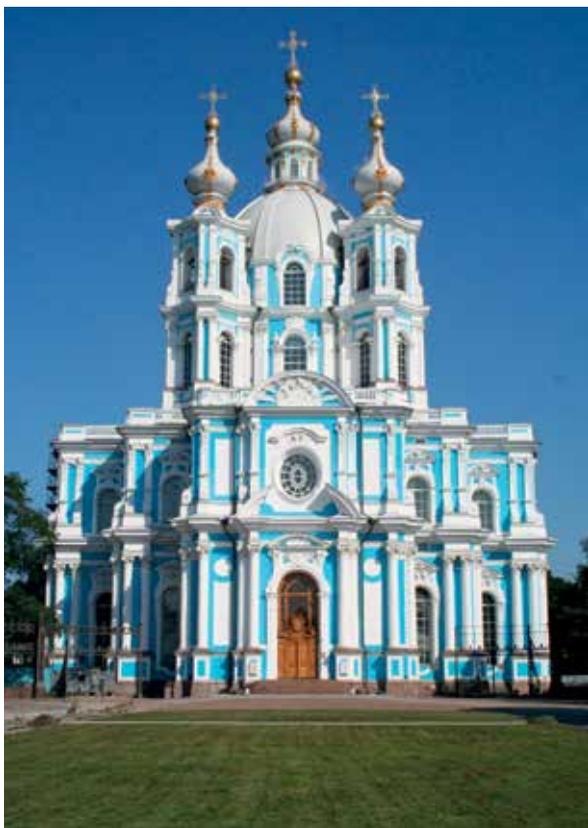
Среди пятикупольных церквей России первой половины и середины XVIII в. нас будут интересовать только те храмы, которые имеют центрическую композицию в плане. Именно соединение пятиглавия и центричности явля-

ется одной из главных архитектурно-художественных особенностей пятикупольных храмов П.-А. Трезини. Почти все такие церкви имели диагональную расстановку глав. „Украинская” схема, использованная в проектах оренбургского собора и церкви Сергия для Фонтанного подворья Троице-Сергиевой лавры, была включением как в творчестве самого Трезини, так и вообще в русской архитектуре барокко. Главную причину этого, вероятно, следует искать в упоминавшихся выше указах Елизаветы Петровны. Требование ориентации на главы Успенского собора в Москве, очевидно, можно понимать, в первую очередь, как требование диагонального расположения боковых глав. Именно такая композиция верхних объёмов присуща постройкам Ф.-Б. Растрелли – собору Смольного монастыря (первый проект 1744 г. (илл. 4)) и Андреевской церкви в Киеве (проект 1747 г.), С. И. Чевакинскому (Никольский Морской собор в Петербурге, 1753–1762 гг.), собору Рождества Богородицы в Козельце (1752–1763), Успенскому собору Свенского монастыря (1748–1758), Владимирской церкви в Петербурге (1761–1769), а также целому ряду более поздних церквей конца XVIII в., архитектура которых была выдержана в традициях барокко (илл. 5).⁸

При одинаковом расположении глав пятикупольные барочные храмы России демонстрируют различное соотношение между основными завершающими объёмами. Преобладает достаточно уравновешенное соотношение между центральной и боковыми главами, при котором барабаны всех глав близки по размерам, хотя, разумеется, центральный крупнее угловых.⁹ Такое соотношение масс создает монументальную и довольно статичную композицию, которая должна была восприниматься современниками как наиболее близкая к традиционному пятиглавию православных церквей. Совсем иной вариант пятиглавия, с контрастным соотношением элементов, отличает две главные церковные постройки Растрелли – собор Смольного мона-

⁸ Например, церковь Климента в Москве (1762–1770), построенный по её образцу Успенский собор в Харькове (1771–1783), собор Казанского монастыря в Тамбове (1796).

⁹ Например, собор Свенского монастыря, собор в Козельце, Никольский Морской собор, Владимирская церковь в Петербурге.



Илл. 4. Собор Смольного монастыря, архитектор Б. Растрелли, 1748–1764, фот. 2008



Илл. 5. Успенский собор в Харькове, 1771–1783, фот. 2012

стыря 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 барабану, во втором – отодвинуты от него, выступая перед углами основного объёма. В обоих храмах создается динамичная композиция с подчеркнута вертикальным построением масс, что больше отвечало художественным принципам барокко, по сравнению с более распространённым вариантом пятиглавия. В творчестве Трезини резко контрастное соотношение глав 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, более сложной и развитой пространственной композицией, более изящным силуэтом.

В основе нижнего объёма центрических пятикупольных храмов всегда лежит квадрат, кото-

рый со всех сторон усложнён выступами, иногда одинаковыми, но чаще различного выноса и различной формы. Нередко при небольших ризалитах на фасадах с востока выступает полукруглая апсида, слегка нарушающая центрический характер композиции.¹⁰ Лёгкий акцент продольной ориентации может также вносить дополнительный западный притвор, как, например, в соборе Смольного монастыря. Строгая центричность присуща, пожалуй, только плану Никольского Морского собора, в котором греческий крест усложнён еле заметным лучковым выступом алтаря. На этом фоне большинство пятикупольных храмов Трезини отличаются постоянной приверженностью чёткой центрической композиции.

Церковное пятиглавие, возрождённое в середине XVIII в. и настойчиво пропагандируемое на государственном уровне в качестве национального и православного, в архитектурно-художественном отношении не имело

¹⁰ Например, Успенский собор Свенского монастыря, Андреевская церковь в Киеве, Преображенская церковь в Спас-Косицах (кон. 1750-х – 1761).

ничего общего с отечественной средневековой традицией. Типологические истоки русских пятикупольных храмов елизаветинского времени коренятся в западной традиции архитектуры Нового времени, в произведениях итальянского Ренессанса и европейского барокко. Во второй половине XV и первой половине XVI в. проекты центрических храмов занимали заметное место в творчестве лучших итальянских мастеров.¹¹ Однако, в отличие от русских храмов, как правило, это были однокупольные постройки без самостоятельных внутренних опор. Ключевыми для нашей темы произведениями итальянского Ренессанса являются архитектурные рисунки Леонардо да Винчи (около 1489 г.) и проекты собора св. Петра в Риме, выполненные Браманте, Перуцци и Микеланджело. На одном из рисунков Леонардо 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 объёма. По существу здесь присутствуют почти все основные композиционные особенности, которые будут присущи одному из вариантов русских пятиглавых церквей середины XVIII в. Разработки Леонардо оказали большое влияние на творчество Браманте. Оно заметно как в несохранившейся церкви Сан Чельсо э Джулиано (1510–1515), наследующей ясной структуре Леонардо, так и в первом проекте собора св. Петра в Риме с усложнённой внутренней структурой, при замене небольших боковых глав высокими кампанилами. В сложной и драматичной истории проектирования главного храма католического мира нас интересуют только проекты с центрической структурой. К ним относятся проект Б. Перуцци, в котором развивались приёмы Браманте, и проект Микеланджело. Последний упростил внутреннюю структуру собора, отказавшись от сложной дифференциации пространства, присущей проектам обоих предшественников.

Кампанилы Браманте Микеланджело заменил купольными барабанами, которые хоть и значительно уступали по размерам центральной главе, всё же играли заметную роль во внешнем облике храма. Именно собор св. Петра Микеланджело в своем первоначальном виде мог послужить главным типологическим источником для пятиглавых храмов России середины XVIII в.

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 её 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 сплавлялись воедино продольно-осевой и центрический приёмы композиции. Вместе с тем, в XVII – первой половине XVIII в. в различных регионах Италии было построено немало центрических храмов, отвечавших различным условиям заказа и различным эстетическим стремлениям.¹² Однако все они типологически слишком далеки от рассматриваемых пятиглавых храмов России.

Интересующие нас аналогии легче найти среди многочисленных и разнообразных центрических композиций, которые разрабатывались в сакральной архитектуре барокко центральных и северных регионов Европы. Довольно близкой по своим типологическим особенностям постройкой может служить паломническая церковь во Фрайштадте (Бавария), построенная в 1700–1710 гг. по проекту Джованни Антонио Вискарди. Вписанная в греческий крест ротонда завершена массивным куполом, а над угловыми капеллами возвышаются двухъярусные башенки-звонницы. Хотя внутренняя структура не

¹¹ Крестообразные или четырёхлепестковые в плане храмы с массивным купольным барабаном над средокрестьем проектировались, например, 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).

¹² К ним можно отнести небольшие круглые или овальные в плане храмы Л. Бернини – церковь в Аричча (1664) и Сант Андреа аль Квиринале в Риме (1653–1658), монументальную восьмигранную в основе церковь Санта Мария делла Салюте в Венеции Б. Лонгены (1631–1682), изощрённые по своему объёмно-пространственному решению произведения Гварино Гварини – в первую очередь церковь Сан Лоренцо в Турине (1668–1687).

имеет ничего общего с русскими пятиглавыми храмами, их внешняя объёмная композиция и силуэт вполне сопоставимы.

Развитие центрических композиций в альпийских землях во многом было обязано протестантизму. Особенности богослужения реформированной церкви, в частности, то значение, которое уделялось проповеди и возможности услышать её 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 другом¹³ позволяло сосредоточить внимание прихожан на одном месте. Для вмещения большего числа верующих и обеспечения их удобства с двух или трех сторон помещения, а в отдельных случаях и по всему периметру, встраивались эмпоры, иногда в два и более ярусов. Такие функционально-пространственные особенности интерьера способствовали разработке центрического пространства нескольких типов, широко применявшихся в архитектуре барокко от Швеции и Дании на севере до Силезии на юге. Большое распространение получили в Голландии, а под её влиянием и в Дании,¹⁴ крестообразные в плане храмы с четырьмя внутренними пилонами. На уровне плановых композиций они близки русским пятиглавым храмам, однако объёмные структуры протестантских и православных церквей совершенно различные, что не позволяет говорить о каком-либо влиянии первых на вторые. Значительно больший интерес для развития нашей темы представляет церковь Екатерины в Стокгольме, построенная по проекту Жана де ла Валле в 1656–1676 гг. (илл. 6). Крестообразная в плане она имеет четыре мощных внутренних пилона, которые несут венчающий объём. Первоначально он представлял собой относительно невысокое ярусное завершение со шпилем, но после пожара в 1723 г. был сооружён массивный восьмерик с полусферическим куполом. Поставленные над углами нижнего объёма малые главы

¹³ Во многих церквях кафедра и алтарь составляли по существу единую композицию, в которой кафедра располагалась непосредственно над алтарем (так называемый *Kanzelaltar*).

¹⁴ Например реформатская церковь в Ренсоуде (1641), Новая церковь в Харлеме (1645–1649), церковь *Vor Frelsers* в Копенгагене (1682–1696).



Илл. 6. Церковь Екатерины в Стокгольме, архитектор Жан де ла Валле, 1656–1676, фот. 2006



Илл. 7. *Frauenkirche* в Дрездене, архитектор Георг Бэр, 1726–1736, фот. 2011

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 Екатерины и всех вариантов проекта церкви Преображенского полка Трезини. Известно, что стокгольмский храм послужил образцом для протестантской церкви в силезском городе Еленя Гура, построенной в несколько упрощённых формах по проекту М. Франца в 1709–1718 гг.¹⁵ Можно предположить, что и Трезини в какой-то степени ориентировался на стокгольмский образец, частично воспроизведя его внешние формы.

Самая известная и, пожалуй, самая совершенная по своим художественным качествам церковь европейского протестантизма – *Frauenkirche* в Дрездене (1726–1736 гг. по проекту Георга Бэра 1722 г.) – представляет собой великолепный пример центрического пятиглавого сооружения (илл. 7). Квадратный основной объём 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 в.). Ещё одна редкая особенность объёмной композиции *Frauenkirche* заключается в сильно выступающих угловых ризалитах, включающих лестничные клетки и завершённые часовыми башенками. Такой приём находит аналогию с другим произведением Трезини – вторым вариантом проекта собора в Ставрополе.

Как видим, типологическое сходство пятиглавых центрических храмов России середины XVIII в. с европейскими постройками Ренессанса и барокко, обнаруживается лишь в единичных случаях. Наиболее значительными европейскими произведениями, которые могли послужить источником для подражания русских храмов оказываются собор св. Петра в Риме, Екатерининская церковь в Стокгольме и *Frauenkirche* в Дрездене. Эти три сооружения были, безусловно, хорошо известны ведущим архитекторам России середины XVIII в. – Растрелли, Чевакин-

скому, Ухтомскому и П.-А. Трезини, 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 базиликальной,¹⁶ а также церкви в странах к северу от Альп, подражающие итальянским образцам – например, церковь ордена театинцев в Мюнхене.

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 любой 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. Федотова.¹⁷

Попытки найти типологические истоки и ориентиры русских пятиглавых храмов эпохи барокко в европейской архитектуре не заслоняют главной идеологической причины их появления в середине XVIII в. – стремления возродить исконно национальный и истинно православный тип церкви, словно забытый со времени петровских реформ. Безусловно, широкая диагональная расстановка боковых глав, практиковавшаяся, за редким исключением, в храмостроительстве середины XVIII в., обязана именно этому стремлению. Однако европейски образованный архитектор того времени не мог буквально ориентироваться на образцы древнерусского зодчества. Для него важнее были функциональные и эстетические, нежели

¹⁵ Kalinowski (1977: 209–212).

¹⁶ Например, римские церкви Санти Лука э Мартина, Сант Аньезе ин Агоне, Сант Андреа дела Валле, Санти Амброджо э Карло.

¹⁷ Федотова (1977: 74).

идеологические основания. Об этом, в частности, свидетельствует приписка, очевидно, принадлежащая самому Трезини, на листе одного из вариантов его проекта церкви Преображенского полка¹⁸ о том, что две боковые главы („латернины“) „могут служить для колокольни и часов, а протчие два для симметрии“. Другими словами, для архитектора важен был не идеологический принцип, а художественный приём, стремление создать симметричную композицию в духе современной европейской архитектуры.

Архивные источники

- ГЭ ОР 6847 = Государственный Эрмитаж (ГЭ), Санкт-Петербург, Отдел рисунка (ОР), № 6847.
 РГАДА СУ 1746 = Российский Государственный Архив Древних Актов (РГАДА), Москва, Сенат и его учреждения (СУ), ф. 248, кн. 674, л. 829, 1746.
 РГАДА СУ 1747 = РГАДА, Москва, СУ, ф. 248, оп. 160, д. 161, 162. Два варианта проекта собора для Ставрополя, 1747.
 РГАДА СУ 1747а = РГАДА, Москва, СУ, ф. 248, кн. 807, л. 1056, 1064, 1064а, 1064б, 1747.

Библиография

- Вздорнов 1968 = Вздорнов, Г[ерольд] И.: „Архитектор Пьетро Антонио Трезини и его постройки“ [в:] *Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования*, Т. В. Алексеева (ред.), Искусство, Москва 1968: 139–156.
 Клименко 2007 = Клименко, С[ергей] В.: „К вопросу об атрибуции Успенского собора Свенского монастыря“, *Архитектурное наследство*, 47 (2007): 134–141.
 Лаппо 1994 = Лаппо, Г[еоргий] М. (ред.): *Города России: Энциклопедия*, Большая Российская Энциклопедия, Москва 1994: 469–470.
 Федотова 1977 = Федотова, Т[атьяна] П.: „К проблеме пятиглавия в архитектуре барокко первой половины XVIII века“ [в:] *Русское искусство барокко: Материалы и исследования*, Т. В. Алексеева (ред.), Наука, Москва 1977: 70–87.
 Kalinowski 1977 = Kalinowski, Konstanty: *Architektura doby baroku na Śląsku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977: 209–212.

¹⁸ ГЭ ОР (6847).

Georgi K. Smirnov

The unknown project of Pietro-Antonio Trezzini:
Towards typology of centrally planned churches in Russian
and European Baroque architecture

Most significant contribution of Pietro-Antonio Trezzini, the Italian architect who worked in Russia from 1726 to 1751, was made to Russian ecclesiastical architecture, and not only in metropolitan one but in provincial as well. Among the latter are two projects of Cathedral in Stavropol on the Volga, executed in 1747. Each of them represents a monumental five-domed centrally planned church with the expressive silhouette and fine decoration. It is worthy of note that all Orthodox churches designed by the Italian architect, except for one, had five-domed design and all of them were strictly centrally planned compositions. The projects of five-domed churches made by Trezzini were neither random events in Russian architecture in mid-18th century, nor displays of creative individuality of the master. They were directly related to the idea of revival of traditional type of the Orthodox church proclaimed by the Empress Elizaveta Petrovna. As a result a great number of five-domed churches and cathedrals were built in Russia during the 1740s and 1750s and in later decades of the 18th century as well. Many of them, like Trezzini's projects, were centrally planned structures. However, in contrast to the majority of other five-domed churches of that time, the churches designed by Trezzini had more free and varied grouping of cupolas and finer silhouette.

The five-domed type of churches which was revived in the mid-18th century Russia and persistently promoted at the state level as national and orthodox one, had nothing in common with domestic medieval tradition. Typological sources of Russian five-domed churches of the period are rooted in the European architecture of Modern Age – the Italian Renaissance and the Baroque age. In our opinion St. Peter's cathedral in Rome by Michelangelo in its original form, church of Catherine in Stockholm and Frauenkirche in Dresden – no doubt, well known to the leading mid-18th century architects in Russia – could be the main sources of inspiration for Russian masters.