

DOI 10.31250/2618-8619-2022-1(15)-157-167

УДК 726.5.03

Елена Валерьевна Сергеева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

Санкт-Петербург, Российская Федерация

ORCID: 0000-0001-5292-5513

E-mail: serge-elena@mail.ru

Новая система церковной декорации в эпоху петровского барокко

АННОТАЦИЯ. Эпоха Петра I вносит глубокие изменения в храмовое зодчество и декорацию интерьера. Рождается новая концепция оформления внутреннего пространства церкви, ориентирующаяся на убранство католического собора. Выдвигается предположение, что образцом новой концепции является Петропавловский собор в Петербурге. Ярусная композиция канонических росписей сменяется принципом клейма и орнаментальной рамы. Подтверждается мысль о том, что появление церковного интерьера петровского барокко было подготовлено несколькими столетиями развития русского зодчества. С XVI в. прослеживаются предпосылки изменения принципа росписей и взаимосвязь между развитием архитектуры, создавшей шатровое завершение, и характером живописной композиции, ограниченной поверхностью стены. Рассматривается русское искусство XVII столетия и отмечается изменение характера внутренней поверхности сводов и композиции храма строгановского и нарышкинского барокко как следующий шаг на пути к формированию нового интерьера. Высказывается мысль о влиянии оформления католических храмов Италии, Австрии и Бельгии на интерьер петербургского собора. Делается предположение о том, что размещение на западной стене над входом в Петропавловский собор картины «Вход господень во Иерусалим» было созвучно шествию на осликах к Входуиерусалимскому приделу московского собора Покрова на Рву. Это решение было заимствовано некоторыми провинциальными церквями. Строится гипотеза о характере несохранившихся интерьеров церквей петровского барокко, украшенных при помощи живописных вставок с библейскими сюжетами, ставшими основой нового приема, который получает распространение в провинциальной монументальной живописи с XVIII столетия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Петропавловский собор, петровское барокко, Трезини, клейма

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ: Сергеева Е. В. Новая система церковной декорации в эпоху петровского барокко. *Кunstкамера*. 2022. 1(15): 157–167. doi 10.31250/2618-8619-2022-1(15)-157-167

Elena Sergeeva

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design
Saint Petersburg, Russian Federation
ORCID: 0000-0001-5292-5513
E-Mail: serge-elena@mail.ru

New System of Church Decoration in the Petrine Baroque Era

ABSTRACT. The epoch of Peter the Great brought profound changes in church architecture and interior decoration. A new concept of church interior was engendered, oriented at the decoration typical of a Catholic cathedral. The author suggests that Peter and Paul Cathedral in St. Petersburg is an example of the new concept. The tiered composition of canonical murals was replaced by the principle of marginal scenes and ornamental frame. The author confirms the idea that the appearance of the Peter the Great Baroque church interior was prepared by several centuries of Russian architectural development. Already from the 16th century one can trace the preconditions for the change of the painting principle as well as the interrelation between the development of the architecture that gave birth to the hipped roof and the character of the pictorial composition delimited by the wall surface. The article considers the 17th century Russian art where one can notice the specific change of the vault's internal surface and the composition of Stroganov and Naryshkin-type Baroque cathedrals as the next step towards formation of the new interior. It is suggested that the design of Catholic churches of Italy, Austria and Belgium influenced the interior of St. Petersburg cathedral. The author assumes that the placement of "The Entrance of the Lord into Jerusalem" on the western wall above the entrance to the Peter and Paul Cathedral was consonant with "The Donkey Walk" at the Entrance to the Jerusalem Side-Chapel of Moscow Cathedral of the Intercession on the Moat. This solution was further borrowed by some provincial churches. The interiors of non-preserved Peter the Great Baroque churches decorated with pictorial inserts of scriptural scenes are a subject of the author's hypothesis according to which this design became a basis for a new technique that gained ground in the provincial monumental painting from the 18th century onwards.

KEYWORDS: Peter and Paul Cathedral, Peter and Paul Baroque, Trezzini, marginal scenes

FOR CITATION: Sergeeva E. New System of Church Decoration in the Petrine Baroque Era. *Kunstkamera*. 2022. 1(15): 157–167. (In Russian). doi 10.31250/2618-8619-2022-1(15)-157-167

Петропавловский собор стал новой вехой в русском церковном искусстве, изменившей интерьер православного храма. Его архитектурное решение и внутреннее убранство коренным образом отличались не только от традиционного пятиглавого храма, но и от вертикальной центрической церкви периода нарышкинского барокко. Иконостас и росписи собора оказали влияние на новый принцип оформления внутреннего пространства русской церкви. В настоящее время, когда научный интерес многих исследователей обратился к церковному искусству позднего синодального периода, становится особенно актуальным проследить развитие принципа оформления церковного интерьера и обнаружить его взаимосвязь с архитектурной формой.

Петропавловский собор как памятник истории издавна находился в фокусе внимания исследователей, однако они касались в основном стиля, фасадов или оригинального иконостаса, и лишь недавно росписи храма стали анализироваться в научных статьях. Н. И. Комашко отметила, что наряду с иконами, в петербургских церквях, прежде всего в Петропавловском соборе, стали использовать картины на евангельские сюжеты, исполненные русскими и иностранными живописцами. Они включались в оформление интерьера как декоративные вставки (Комашко 2006: 10–11). Ю. С. Андреева, исследовав проект живописного украшения собора, проанализировала иконографическую программу картин, содержащую католическую интерпретацию Страстной Седмицы (Андреева 2016б: 89–98).

Наше исследование посвящено предпосылкам появления и использованию религиозных картин в качестве декоративных вставок, впервые примененных в Петропавловском соборе, а затем употребляемых в других храмах Российской империи. Суть принципа клейм сводилась к применению фигуральных композиций, заключенных в живописную раму, имитирующую объемную лепку. Впервые он был обнаружен Н. Н. Исаевой, которая считала, что такое оформительское решение связано с картинной развеской залов дворцов и барских усадеб в XVIII столетии. Она выдвинула предположение, что внедрение в интерьер Троицкого собора Александро-Невской лавры полотен западноевропейских мастеров, подаренных Екатериной II, также стало примером для росписи провинциальных храмов (Исаева 2010: 410; 2011: 390–391). С этим аргументом трудно не согласиться, однако церковное искусство синодального периода, несмотря на влияние западноевропейской религиозной и светской культуры, в основных чертах следовало традиции, поэтому для возникновения и сложения принципа клейм в монументальной церковной живописи был необходим авторитетный церковный образец. Он был важен не только как пример художественного решения, но и как образ доверия для сложения новой традиции.

Вероятнее всего, эталон относился к памятникам церковной архитектуры, которые принадлежали к новым веяниям, расцветшим в петровскую эпоху. Можно также предположить, что именно Петропавловский собор стал той вехой в церковном искусстве, которая положила начало оформлению принципа клейм в росписях. Для уяснения этого вопроса необходимо проанализировать ряд архитектурных памятников допетровской России, западноевропейских храмов и русских церквей эпохи петровского барокко. Необходимо найти первоначальный источник живописных фрагментов-клейм и узнать, использовалась ли там лепная рама или живописная имитация. Требуется понять: существовали ли предпосылки для этого явления в самой русской архитектуре или оно было заимствовано из европейского зодчества XVIII столетия?

Известно, что композиционное решение росписи храма напрямую зависит от характера внутреннего объема сооружения. С. С. Ванеян считает, что архитектура является «системой плоскостей, взаимодействие которых... рождает пространство» (Ванеян 2010: 27). Она способна передавать символический смысл, что делает ее предметом иконографии. Но при этом смысл не перечеркивает форму, поскольку форма участвует в содержании (Ванеян 2010: 31). Автор раскрывает значение иконографии как символического смысла архитектурных форм, изображения зданий, перехода от стереометрии к планиметрии — архитектурного условия для живописного изображения (Ванеян 2010: 25, 31). Развитие архитектурной формы влечет за собой изменение композиции росписей, покрывающих стены и своды. Рамки статьи не позволяют сделать подроб-

ный анализ архитектуры допетровской Руси, однако необходимо выяснить, были ли предпосылки возникновения системы клейм, связанные с развитием зодчества, поскольку зарождение новой традиции и ее бытование могло произойти лишь в благоприятных условиях.

Пятикупольный храм предполагал определенную, сложившуюся в канон композицию росписей. Купол, световой барабан и паруса предусматривали конкретные сюжеты, вписанные в архитектурную форму. Купол посвящался образу Спаса Пантократора, в некоторых церквях окруженного архангелами, барабан — образам пророков или апостолов, паруса — евангелистам. Северная стена отводилась чудесам Спасителя, а южная — акафисту Богоматери. Живопись стен располагалась ярусами, но при этом не было жестких границ между сюжетами. Даже Успенский собор, возведенный в 1479 г., имеющий зальный интерьер и противопоставляемый отечественными исследователями крестово-купольной системе (Мельник 1995: 124), в принципе не изменил композиционное решение стенописи. Гладкие своды куполов и стен световых барабанов позволяли в зените купола поместить крупное изображение Вседержителя, Спаса Нерукотворного или Господа Саваофа. В простенках окон барабанов традиционно были представлены фигуры апостолов или пророков. Росписи Архангельского собора Московского кремля (1505–1508) также были созданы согласно традиции, освятившей монументальные канонические изображения.

В XVI в. в русском зодчестве появляется новое завершение храма, которое предполагало в качестве главы восьмигранные барабан и шатер. Раздробляя поверхность внутренней стены, архитектурная форма диктовала изменения в композиционном решении и сюжетах росписи. По мнению С. В. Заграевского, первым храмом с шатровым завершением была Троицкая, ныне Покровская, церковь (1510) в Александровской Слободе (Заграевский 2019). Сохранились росписи шатра: в зените изображен благословляющий Господь Саваоф, ниже помещены херувимы и серафимы, под ними четыре евангелиста и архангела. Поскольку фигуры расположены на гранях шатра, расширяющегося к низу, то под архангелами и евангелистами написаны восемь парных образов праотцев. Под ними помещен ряд святых с тремя фигурами на грани: всего тридцать две в пятом нижнем регистре (Заграевский 2008).

Происхождение шатра как архитектурной формы до конца не выяснено по сей день. С. В. Заграевский связывает образование шатровых завершений в каменном зодчестве с русскими деревянными церквями. Кроме того, он приводит свидетельство использования подобного шатра над кувуклией храма Гроба Господня, считая это одним из аргументов для обоснования применения такой формы в церковной архитектуре (Заграевский 2019). Одним из самых ранних сохранившихся отечественных деревянных храмов можно назвать Тихвинскую или Старовознесенскую церковь в Торжке (1653). В зените шатра расположен восьмигранный щит с изображением Новозаветной Троицы, окруженной поясом херувимов и серафимов, что придает сходство с храмом в Александровской слободе, где Саваоф находится в кольце архангелов. Принцип росписи шатра Покровского храма XVI в. был повторен и на деревянном потолке-«небе» сохранившихся церковей Русского Севера — храмов Вознесения в Пияле (1651–1654) и Иоанна Златоуста в Саунино (1665). Действительно, «небо» в них также состоит из отдельных секторов с восьмигранной розеткой внутри, на которой изображено «Отечество» с херувимами. Это обстоятельство свидетельствует о сложившейся композиции росписей шатра, следующей определенной программе и архитектурной форме.

Стоит обратить внимание на то, что грани шатра Покровской церкви Александровской слободы, равно как и сектора деревянных «небес», акцентированы. В первом случае образом древа, в других — деревянной рамой, на которую крепятся иконы. Похожий прием выявления граней можно увидеть в итальянской архитектуре, например во Флорентийском (XII в.) и Пармском (конец XII в.) баптистериях. Важно, что сюжеты в куполах обоих сооружений вписаны в пространства между гранями. Во флорентийском памятнике мозаичный образ Страшного Суда представляет собой множество отдельных композиций, разделенных изображениями колонн: под архангелами, расположенными попарно, помещены сцены чудес Христа, запечатленные по

три на каждой грани. Этот принцип компоновки изображений напоминает роспись шатра Покровской церкви в Александровой слободе, сделанной на четыре столетия позднее.

Русские шатровые храмы делятся на две группы: церкви с декоративными шатрами и сооружения со световыми барабанами и шатрами, открывающимися во внутреннее пространство зданий. Ко второму типу принадлежат церковь Вознесения в Коломенском, храм Одигитрии в Иоанно-Предтеченском монастыре в Вязьме (1650-е) и Троицы в Голенищеве (1644–1646). Во всех случаях росписи не сохранились, но сложная дробная поверхность не могла не предопределить ее деление на фрагменты, которые могли заключаться в цветную раму-филенку, совпадавшую с ребром грани.

Подобный принцип композиционного решения стенописи можно увидеть в оформлении приделов московского собора Покрова на Рву. Это замечательное сооружение продолжило новую традицию каменного шатрового зодчества. А. В. Баталов предположил, что подобная архитектурная форма не являлась плодом развития отечественной архитектуры, а была привнесена на русскую почву итальянскими архитекторами и оставленными ими архитектурными образцами — чертежами и увражами. Он высказал мнение о ренессансных прототипах планировочного решения, считая, что концепция центрического здания с окружающими его капеллами принадлежит Леону Батисте Альберти. Исследователь убедительно доказал использование западного образца в пространственном решении собора. Ориентация на архитектуру готики выразилась в кессонном перекрытии западной галереи и росписях придела Покрова Пресвятой Богородицы, имитирующих нервюрный свод (Баталов 2016: 54–59, 62, 63, 83). Кроме подражания готической кирпичной кладке, грани собора подчеркнуты черными линиями-границами, т. е., в отличие от купола, создающего единую гладь свода, шатер изначально мыслился как соединение множества сложных поверхностей и предполагал дробность живописной композиции.

Стенопись собора не имела сюжетов и в основном представляла собой травную роспись. Сложность поверхности и неудобовидимость пространства в замкнутой форме столпа-шатра предопределили отсутствие сюжетной живописи, а также использование орнаментальной композиции и в более поздний период — отдельных икон-клейм. Сюжетная роспись Покровского придела была создана только в 1780 г., во время ремонта собора. В 1840-е годы некоторые приделы были расписаны сюжетными композициями. Сочетание ренессансного центрического плана и готической декорации характерно не только для собора Покрова на Рву, но и церкви Вознесения в Коломенском (Баталов 2016: 35, 53, 54, 84, 85). Можно предположить, что росписи купола церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове были подобны стенописи придела Николы Великорецкого в соборе Покрова на Рву. В обоих случаях гладкая поверхность зенита купола позволяла создать композицию с образом Спаса Пантократора либо Отечества.

Покровский собор в Москве стал образцом для возводимых церквей в последующий период (Баталов, Успенская 2002: 34). Архитектурные детали, характерные для итальянского Ренессанса, сохранились в церкви Троицы в Троицком-Голенищеве (1644–1646): во внутреннем пространстве шатра над trompe-l'œil расположен аркатурный пояс, напоминающий машикули эпохи Ренессанса. Возможно, что несохранившаяся стенная живопись Троицкой церкви имела много общего с собором на Красной площади.

В XVII столетии расцветает московское барокко, включающее в себя несколько стилевых течений. Храмы строгановского барокко сохраняют традиционное пятиглавие, но при этом архитектурная форма интерьера меняется. Благовещенский собор Сольвычегодска, возведенный в 1560–1584 гг., несет пять глав на восьмигранных световых барабанах, центральный из которых опирается на невысокий восьмерик на тромпах. Сохранилась стенопись последней четверти XVIII в. (Преображенский 2017: 182). Грани восьмерика подчеркнуты красно-коричневыми тягами, а в центре поля изображены сложные горизонтальные рамы с несохранившимися сюжетами. Надоконные пространства светового барабана также украшены живописными рамами горизонтального формата. Поля стен оформлены линиями, имитирующими мрамор. Принцип росписей

с акцентированными гранями, следующий дробной архитектурной форме, был перенесен из украшения известных шатровых храмов. Орнаментальные композиции дополнены помещенными в пятилопастные арочные рамы клеймами «Распятие» и «Троица Новозаветная».

В Сольвычегодске сохранился строгановский Введенский собор, сооруженный в 1689–1693 гг. Монументальная живопись не дошла до наших дней, но архитектурная форма граненых боковых барабанов и центрального, опирающегося на трюмпы, копирует решение Благовещенского собора Сольвычегодска. Введенский храм является бесстолпным, поэтому своды представляют собой перекрещивающиеся арки, прорезанные округлыми распалубками окон. Сложная архитектурная форма, лишенная открытых поверхностей, и не предполагает традиционных фигуративных росписей. Малые световые барабаны заглублены в толщу сводов.

В церкви Рождества Богородицы в Нижнем Новгороде (1696–1719) традиционное положение малых глав сменяется размещением их по сторонам света, присущим украинскому барокко. Световые барабаны, открытые в пространство храма, опираются на трюмпы и углублены в распалубки, с северной и южной стороны они соседствуют с окнами стен. Архитектурное решение также исключает возможность использования больших фигуральных композиций.

Архитектуру храмов нарышкинского стиля можно разделить на два направления: четверики с трапезной и пирамидальные центрические постройки. Оригинальные росписи практически нигде не сохранились. Каноничная иконографическая программа стенописи пятиглавого храма не смогла сочетаться с новыми архитектурными решениями. Тип четверика с трапезной позднее стал излюбленным в русской провинции, именно там развернулась система клейм, заключающих сюжетную живопись. Если в первом типе наклонные своды и стены четверика могли заполняться сюжетами, то пирамидальные храмы со сложным архитектурным пространством исключали возможность повествовательного характера живописи. Композиция стены такого храма, вероятно, строилась так же, как у более ранних церквей-столпов, и должна была напоминать собор Покрова на Рву, т. е. сюжетная роспись, если бы она существовала, вытеснялась бы орнаментальной. К такому типу относятся церкви Бориса и Глеба в Зюзине (1688), Покрова в Филях (1689), Знамения в Шереметевском дворе (1691), Смоленская в Софрино (1691) и Троицы в Лыково (1694–1697).

Наилучшим образом сохранился интерьер Покровской церкви. По моде 1680-х годов, живопись стен отсутствовала, и они оставались белыми (Комашко, Мерзлютина 2003: 30). Лишь свод шатра вмещал композицию «Троица Новозаветная». Альтернативой монументальной живописи стала позолоченная деревянная резьба. Такой же принцип оформления внутреннего пространства храма был свойственен и церквям Троицы в Лыково и Знамения в Шереметевом дворе. В храме Богородицы Одигитрии в Софрино обнаружена живописная имитация золоченых рам вокруг оконных проемов (Ильенко, Демидов 2001: 92–97). Таким образом изменились средства выразительности. Храм стал восприниматься через пластику и объемы.

Как отмечает Н. А. Мерзлютина, наиболее важной характеристикой нарышкинского стиля являлась «наборность» элементов декора и архитектурной композиции (Мерзлютина 2002: 8). Не только в иконописи XVII в., но и при создании храма использовались западноевропейские архитектурные увражи (Комашко, Мерзлютина 2003: 24, 26). Они, как и руководства по строительству и правила построения архитектурных ордоров, хранились в библиотеках заказчиков храмов. Каноничное зодчество церкви изменилось под влиянием царя Федора Алексеевича: центрический тип храма появился в царской усадьбе, а затем распространился практически повсеместно. Именно из царского села Воскресенского происходят все типы ярусных храмов конца XVII в. (Бусева-Давыдова 1998: 38, 45–46).

Рассматривая памятники древнерусской архитектуры, отметим, что использование религиозной живописи в рамках не выявлено. При этом на протяжении XVI–XVII вв. изменяется церковная архитектура и пространство храма, пятиглавие перестает быть главным каноническим решением. Даже сохраняясь в строгановском барокко, оно остается лишь номинальным. Появление шатровых церквей вносит новый принцип росписей, располагающихся по граням шатра и ограниченных

живописными тягами. Безграничность и перетекание одной композиции в другую сменяется четким ритмом ограниченных со всех сторон композиций. Так происходит в каменных храмах и деревянных церквях. Меняется внутреннее пространство, поверхность стены и своды перестают быть той плоскостью, где возможно разместить сложные повествовательные и многофигурные композиции двенадцатых праздников, «изломанность» сводов и заглубленность куполов оставляют место лишь для орнаментальных или иных декоративных композиций.

Но использование заключенного в раму сюжета, расположенного на стене или своде, не зародилось в русском церковном искусстве в период XVI–XVII вв. Вероятнее всего, этот прием был привнесён с Запада. В итальянских готических базиликах сцены помещались на распалубках крестовых сводов, разграниченных расписными нервюрами, как в соборе Вознесения Девы Марии в Орвието. Принцип использования композиции в раме применялся со времен Ренессанса. Таким образом оформлены Станцы Рафаэля, в том числе потолок (1508–1517). Потолок Сикстинской капеллы (1508–1512) расписан Микеланджело Буонаротти также в виде отдельных сцен, заключенных в рамы. Можно предположить, что такой принцип декорации потолка возник в связи с повсеместно распространенными в Италии деревянными кессонированными потолками в римских базиликах.

Разграничения росписей на потолке или стенах — золоченые лепные рамы — можно встретить и в итальянском искусстве барокко XVII в. Один из наиболее значимых мастеров этого периода Пьетро да Кортона расписал потолки палаццо Барберини в Риме (1639) и палаццо Питти во Флоренции (1640-е). Принцип, использовавшийся в дворцовых залах, параллельно стал применяться в храмах, как, например, роспись Пьетро да Кортона в Кьеза Нуова (церковь Санта-Мария-ин-Валичелла, 1660-е) и Сан Карло аль Корсо в Риме (Вёрман 2015: 15, 16). Церковь Сан-Марчелло-аль-Корсо, фасад которой спроектировал Пьетро да Кортона, также украшена религиозными полотнами в золоченых рамах. Обрамленные фигуральные композиции можно увидеть в интерьере церкви Санта-Мария Маджоре в Бергамо.

Если в итальянской архитектуре помещение изображения в раму было обычным, широко распространенным явлением, то в Австрии оно встречается дозировано. Принцип размещения сюжета в раме применен в барабане купола и подпружных арках Зальцбургского собора (1614–1628) в Австрии. Крестовые своды Старого собора в Линце (1669–1683) разделены фигурными незаполненными рамами. Так же оформлены своды церкви иезуитов (Халль-ин-Тироле, 1684) в Тироле, где в центральных медальонах чередуются символы имен Христа и Богородицы. В Бельгии католическая церковь Карла Борромея в Антверпене (1626) была украшена несохранившимися тридцатью девятью потолочными панелями Рубенса в боковых нефках. Дошли до нас лишь образы на стенах, заключенные в объемные лепные рамы-киоты. Таким образом, оформление библейского сюжета в картинную раму и использование его в качестве декоративной вставки характеризует католическую церковь.

Интерьеры храмов петровского барокко не сохранились, за исключением Петропавловского собора, ставшего эталоном этого стиля. Собор был воздвигнут в 1712–1733 гг. (рис. 1, см. вклейку). Традиционно считается, что его архитектурное решение ориентировалось на прообразы северного барокко. Но православный собор, мыслившийся как образ рая, не мог заимствовать скромное внутреннее убранство протестантских церквей. Ориентация на Европу и привычное подражание западным образцам в иконописи и архитектуре еще в XVII столетии, влияние украинского зодчества должны были указать на великолепные католические храмы, богато оформленные живописными вставками. Кроме того, проект и строительство Петропавловского собора было поручено католику Д. Трезини. Ю. С. Андреева убедительно доказала, что форма и наполнение иконостаса Петропавловского собора скульптурой и акцент на фигуре Богородицы связаны с католическим учением. Она подчеркнула сходство убранства иконостаса с барочными ярусными алтарями, распространенными в католической Европе. Этот принцип был также использован в проекте иконостаса петровского Исаакиевского собора 1719–1723 гг. (Андреева 2016а: 91–94).

Необходимо отметить, что архитектурная форма Петропавловского собора предопределила использование клейм, заключенных в рамы. Крестовые своды нефов, как и в готической архитектуре, могли быть оформлены только с учетом треугольных поверхностей распалубок. На месте замкового камня была помещена розетка с изображением ангелов. Люнеты, даже без сложных рам с картушами и волютами, могли стать поверхностью для отдельных композиций (рис. 2, см. вклейку).

Помещение картины «Вход Господень во Иерусалим» над входом в собор, вероятнее всего, отражает две традиции — оформление собора Покрова на Рву в Москве, где с западной стороны храма расположена церковь «Входа во Иерусалим», и католические воззрения архитектора Петропавловского собора. В московской церкви Покрова выделение западного придела было связано с чинопоследованием «хождения на ослиати» в Неделю вайи. Композиция собора на Красной площади перекликалась с шествием архиереев, изображавших Христа и апостолов (Баталов, Успенская 2002: 24). В петербургском соборе это связано с архитектором Д. Трезини. К примеру «Вход Господень во Иерусалим», по мнению католической Церкви, открывает Страстную неделю (Андреева 2016а: 91). Традиция изображать «Вход Господень» на западной стене храма не стала широко распространенной, однако прижилась в росписях некоторых русских церквей, например в храме Христа Спасителя, Троицком соборе города Подольска или церкви Спаса Нерукотворного в Киево г. Лобни. В барабане купола Петропавловского собора Трезини собирался разместить шестнадцать картин из истории Нового Завета, отражающих пасхальный цикл (Андреева 2016а: 94). В настоящее время они помещены в два яруса, но небольшой размер купола и навершие великолепного иконостаса препятствуют их обозрению. В использовании живописных вставок под окнами можно увидеть сходство в решении купола и барабана Зальцбургского собора, возведенного в 1614–1628 гг. В результате можно заключить, что Д. Трезини ориентировался на храмы католической Европы: Италии, Фландрии и Австрии, — где использование религиозной живописи в качестве живописных вставок, заключенных в раму, было традиционным.

Интерьеры других церквей периода петровского барокко не сохранились, но, анализируя их архитектурное решение, можно предположить возможность использования нового принципа размещения библейских сюжетов на их стенах. Не дошло до наших дней изначальное внутреннее убранство Меншиковой башни — церкви Архангела Гавриила в Москве (1704–1707), но возможно, что оно ориентировалось на храмы нарышкинского барокко, например храм Покрова в Филях, имеющий такое же вертикальное развитие центрического объема восьмерика на четверике.

Если обратить внимание на восстановленный домовый храм Пантелеимона в Ораниенбаумском дворце (1719–1727), то, несмотря на утрату подлинного интерьера, само архитектурное решение, узкие простенки между многочисленными окнами говорят в пользу нового принципа живописных клейм, сменивших сплошную роспись стен. Изначально поверхность купола с изображениями ангелов и апостолов также была расчленена угловыми пилястрами и отделена карнизом от стены (Церковный павильон... 2009–2021).

Нельзя не отметить, что архитектурные решения петровских храмов типологичны не только по фасадам, но и по внутреннему решению. К примеру, церкви Петра и Павла при мануфактуре в Ярославле (1745) (рис. 3, см. вклейку) и Феодора в Александро-Невской лавре в Санкт-Петербурге (1745), построенные гораздо позже, но в формах петровского барокко, имеют большое сходство с храмом Благовещения в Александро-Невской лавре (1717–1724). Все три сооружения двусветные, освещенные большим количеством окон, простенки оформлены пилястрами, первый и второй этажи разделены лепным карнизом, лепные тяги с розетками украшают широкие откосы окон. Как и в Петропавловском соборе, сама архитектурная форма предполагает размещение живописных вставок или картин в рамках с библейскими сюжетами.

Развитие нового украшения церковного интерьера продолжилось в елизаветинскую эпоху. Наиболее ярким примером может служить Воскресенский собор Новоиерусалимского монастыря, крестовые своды которого в зените оформлены живописными розетками с ангелами, заключенными в круглую раму, так же, как и в Петропавловском соборе. Ротонда, восстановленная в 1756–1759 гг.

по проекту Б. Ф. Растрелли, по аналогии с барабаном купола Петропавловского собора декорирована живописными вставками на библейские сюжеты в рамках, расположенными ярусами и перемежающимися с рядами окон шатра. Этот факт свидетельствует о том, что система клейм, распространившаяся в провинциальном искусстве, больше опиралась на церковный интерьер барокко, чем на картинную развеску классицистического Троицкого собора Александро-Невской лавры.

В результате исследования можно сделать вывод о том, что предпосылки будущей системы клейм и ее принятия в церковной монументальной живописи возникли еще в XVI в., когда появились центрические в плане церкви с шатровым завершением. Роспись шатра следовала новой иконографической программе и композиции, подчинявшейся дробной поверхности, обусловленной гранями, которые, как правило подчеркивались. Этот принцип, реализованный в период расцвета романской архитектуры, можно увидеть в итальянском зодчестве на примере Флорентийского и Пармского баптистериев.

Архитектурная форма собора Покрова на Рву, состоящая из столпообразных церквей-приделов, эффектная со стороны фасадов, оказалась слишком сложной для обзора внутри здания. Поверхность, позволявшая разместить какую-либо сюжетную или фигуральную композицию, практически исключалась. Сохранившаяся подлинная отделка приделов состоит из орнаментальных композиций и росписей, имитирующих кирпичную кладку готических нервюр.

Новое изменение церковного интерьера приносит XVII столетие. В строгановском барокко, несмотря на сохранение пятиглавия, усложняется внутренняя поверхность стены, появляются граненые световые барабаны, углубленные в распалубки сводов и опирающиеся на тромпы. Главный купол украшают росписи в виде живописных тяг, пролегающих по граням основания. Храмы нарышкинского барокко устремляются ввысь, подобно приделам собора Покрова на Рву. Эти церкви, как правило лишены росписей, и их столпообразный объем также утратил возможности обзора. Появляются новые украшения: золоченая резьба по краям тромпов и оконных откосов окон. Таким образом, еще с XVI в. русская архитектура идет по пути усложнения и раздробления внутренней поверхности храма, которая приводит к уменьшению и приспособлению живописной композиции к отдельным небольшим поверхностям, подчеркнутым линиями тяг.

Дробление свода или потолка на отдельные сегменты, выделенные при помощи объемной, часто золоченой рамы, — прием итальянской церковной архитектуры, в которой практически вся поверхность свода состоит из живописных картин-вставок, часто принадлежащих различным эпохам. Ряд католических стран, таких как Австрия и Бельгия, заимствуют использование живописных включений в интерьере церкви. Этот факт несколько не отрицает мысли Н. Н. Исаевой о том, что принцип клейм в русском церковном интерьере конца XVIII столетия утвердился под влиянием картинной развески в дворцовых залах, поскольку, как показала итальянская архитектура, украшение помещения сюжетами, заключенными в лепные золоченые рамы, был принят как в церковных, так и светских помещениях.

В XVIII в. Петропавловский собор становится новой вехой в развитии русской архитектуры. Несмотря на фасады, подражающие образцам из Северной Европы, интерьер следует традиции католического мира. Вводится новый принцип декорирования при помощи живописной вставки с библейским сюжетом. Использование на западной стене картины «Вход Господень во Иерусалим», имеющей католический подтекст, в русском сознании могло слиться с московской традицией шествия на осляти, завершавшегося у Входаиерусалимского придела собора Покрова на Рву.

Анализ архитектурной формы несохранившихся интерьеров храмов петровской эпохи свидетельствует о том, что архитектурное решение, основанное на ритме часто поставленных окон и второго света, использование пилястр, дробящих и без того небольшую гладь стены, исключало монументальные композиции, которые должны были заменяться живописными вставками или картинами, заключенными в рамы. Таким образом, принцип клейм, ставший распространенным явлением в провинциальной монументальной живописи позднее, берет начало в оформлении Петропавловского собора. Он был подготовлен развитием русской архитектуры XVI–XVII столе-

тий, сделавшей привычными отдельные обрамленные композиции на стенах храмов и ориентацией церковного интерьера петровского барокко на католические храмы Европы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Андреева Ю. С. Иконостас петербургского Петропавловского собора в свете религиозной жизни Доменико Трезини // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2016а. Т. 16, № 3. С. 91–100.

Андреева Ю. С. Проект живописного убранства петербургского Петропавловского собора в контексте вероисповедания Доменико Трезини // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2016б. Т. 16, № 4. С. 89–98.

Баталов А. Л. Собор Покрова на Рву: ренессансная интервенция в пространство Позднего Средневековья // Искусствознание. 2016. № 3. С. 54–97.

Баталов А. Л., Успенская Л. С. Собор Покрова на Рву. М.: Северный паломник, 2002.

Бусева-Давыдова И. Л. Царские усадьбы XVII в. и их место в истории русской архитектуры // Архитектура русской усадьбы. М.: Наука, 1998. С. 38–49.

Ванеян С. С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010.

Вёрман К. История искусства всех времен и народов: в 26 т. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2015. Т. 3: Искусство XVI–XIX столетий. Кн. 2–3.

Заграевский С. В. Новые исследования памятников архитектуры Александровской слободы. М.: Алев-В, 2008.

Заграевский С. В. Три главных историко-архитектурных вопроса древнерусского шатрового зодчества (происхождение, первый каменный шатровый храм, запрет патриарха Никона). М., 2019. URL: <http://www.rusarch.ru/zagraevsky19.htm> (дата обращения: 23.08.2021).

Ильенко И. В., Демидов С. В. Смоленская церковь села Сафарино (исследования и реставрация) // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. IV. М., 2001. С. 92–97. URL: <http://www.rusarch.ru/ilienko1.htm> (дата обращения: 02.10.2021).

Исаева Н. Н. Церковные стенописи Т. А. Медведева и мастеров его круга // Памятники русской архитектуры и монументального искусства XVI–XX вв. Вып. 8: XII–XX вв. М.: Наука, 2010. С. 409–438.

Исаева Н. Н. Церковные стенописи // История русского искусства: в 22 т. М.: Северный паломник, 2011. Т. 14: Искусство первой трети XIX в. С. 388–411.

Комашко Н. И. Русская икона XVIII века: столичная икона, провинциальная икона, народная икона. М.: Agey Tomesh, 2006.

Комашко Н. И., Мерзлютина Н. А. Церковь Покрова в Филях. М.: Северный паломник, 2003.

Мельник А. Г. Интерьер Московского Успенского собора как одна из важнейших парадигм в русском зодчестве XVI в. // История и культура Ростовской земли: материалы конф., посвящ. 150-летию со дня рождения А. А. Титова, 26–28 окт. 1994 г. Ростов; Ярославль: Фонд гражд. инициатив «Содействие», 1995. С. 124–133.

Мерзлютина Н. А. Традиционные бесстолпные храмы «нарышкинского» стиля: дис. ... канд. искусствоведения. Государственный институт искусствознания, 2002.

Преображенский А. С. Монументальная живопись Благовещенского собора // Вклад. Художественное наследие Строгановых XVI–XVII веков в музеях Сольвычегодска и Пермского края. Пермь: Пермская гос. художественная галерея, 2017. С. 156–231.

Церковный павильон Большого Меншиковского дворца. Петергоф. Государственный музей заповедник. 2009–2021. URL: https://peterhofmuseum.ru/objects/oranienbaum/tserkovniy_pavilion (дата обращения: 25.10.2021).

REFERENCES

Andreeva Yu. S. Ikonostas peterburgskogo Petropavlovskogo sobora v svete religioznoi zhizni Domeniko Trezzini [The Iconostasis of the St. Petersburg Peter and Paul Cathedral in the Light of the Religious Life of Domenico Trezzini]. *Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and Humanities*, 2016, no. 3 (16), pp. 91–100. (In Russian)

Andreeva Yu. S. Proekt zhivopisnogo ubranstva peterburgskogo Petropavlovskogo sobora v kontekste veroispovedaniia Domeniko Trezini [The Project of the Pictorial Decoration of the St. Petersburg Peter and Paul Cathedral in the Context of Religion Domenico Trezzini]. *Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and Humanities*, 2016, no. 4 (16), pp. 89–98. (In Russian)

Batalov A. L. Sobor Pokrova na Rvu: renessansnaia interventtsiia v prostranstvo Pozdnego Srednevekov'ia [Cathedral of the Intercession on the Moat: Renaissance Intervention in the Space of the Late Middle Ages]. *Iskusstvoznanie*, 2016, no. 3, pp. 54–97. (In Russian)

Batalov A. L., Uspenskaia L. S. *Sobor Pokrova na rvu* [Cathedral of the Intercession on the Moat]. Moscow: Severnyi palomnik, 2002. (In Russian)

Buseva-Davydova I. L. Tsarskie usad'by XVII veka i ikh mesto v istorii russkoi arkhitektury [Royal Estates of the 17th Century and their Place in the History of Russian Architecture]. *Arkhitektura russkoi usad'by* [Architecture of the Russian Estate]. Moscow: Nauka, 1998, pp. 38–49. (In Russian)

Il'enko I. V., Demidov S. V. Smolenskaia tserkov' sela Safarino (issledovaniia i restavratsiia) [Smolensk Church in the Village of Safarino (Research and Restoration)]. *Restavratsiia i issledovaniia pamiatnikov kul'tury* [Restoration and Research of Cultural Monuments], issue IV. Moscow, 2001, pp. 92–97. Available at: <http://www.rusarch.ru/ilienko1.htm> (accessed 02.10.2021). (In Russian)

Isaeva N. N. Tserkovnye stenopisi T. A. Medvedeva i masterov ego kruga [Church Murals by T. A. Medvedev and the Masters of his Circle]. *Pamiatniki russkoi arkhitektury i monumental'nogo iskusstva XVI–XX vekov* [Monuments of Russian Architecture and Monumental Art of the 16th–20th Centuries. Issue 8: 12–20th Centuries]. Moscow: Nauka, 2010, pp. 409–438. (In Russian)

Isaeva N. N. Tserkovnye stenopisi [Church Murals]. *Istoriia russkogo iskusstva v 22 tomakh. Tom 14. Iskusstvo pervoi treti XIX-go veka* [History of Russian Art in 22 volumes. Volume 14. Art of the first third of the 19th Century]. Moscow: Severnyi Palomnik, 2011, pp. 388–411. (In Russian)

Komashko N. I. *Russkaia ikona XVIII veka: stolichnaia ikona, provintsial'naia ikona, narodnaia ikona* [Russian Icon of the 18th Century: Metropolitan Icon, Provincial Icon, and Folk Icon]. Moscow: Agey Tomesh, 2006. (In Russian)

Komashko N. I., Merzliutina N. A. *Tserkov' Pokrova v Filiakh* [Church of the Intercession in Fili]. Moscow: Severnyi Palomnik, 2003. (In Russian)

Mel'nik A. G. Inter'er Moskovskogo Uspenskogo sobora kak odna iz vazhneishikh paradig v russkom zodchestve XVI veka [The Interior of the Moscow Assumption Cathedral as one of the most Important Paradigms in Russian Architecture of the 16th Century]. *Istoriia i kul'tura Rostovskoi zemli. Materialy konferentsii, posviashchennoi 150-letiiu so dnia rozhdeniia A. A. Titova, 26–28 October 1994* [History and Culture of the Rostov Land]. Rostov; Yaroslavl: Sodeistvie, 1995, pp. 124–133. (In Russian)

Merzliutina N. A. *Traditsionnye besstolpnye khramy «naryshkinskogo» stilia* [Traditional Pillarless Temples of the “Naryshkin” Style]. PhD diss., State Moscow Institute of Art Studies, 2002.

Preobrazhenskii A. S. Monumental'naia zhivopis' Blagoveshchenskogo sobora [Monumental Painting of the Annunciation Cathedral]. *Vklad. Khudozhestvennoe nasledie Stroganovykh XVI–XVII vekov v muzeiakh Sol'vychevodskai i Permskogo kraia* [Contribution. Artistic Heritage of the Stroganovs of the 16th–17th Centuries in the Museums of Solvychevodsk and the Perm Territory]. Perm: Perm State Art Gallery, 2017, pp. 156–231. (In Russian)

Vaneian S. S. *Arkhitektura i ikonografiia. «Telo simvola» v zerkale klassicheskoi metodologii* [Architecture and Iconography. “Symbol Body” in the Mirror of Classical Methodology]. Moscow: Progress-Traditsiia, 2010. (In Russian)

Verman K. *Istoriia iskusstva vseh vremen i narodov. V 26 tomakh. Tom 3: Iskusstvo XVI–XIX stoletii. Kniga 2–3* [History of Art of all Times and Peoples. In 26 vols. Vol. 3: Art of the 16th–19th Centuries. Book 2–3]. Moscow; Berlin: Direkt-Media, 2015. (In Russian)

Zagraevskii S. V. Novye issledovaniia pamiatnikov arkhitektury Aleksandrovskaia slobody [New Studies of the Architectural Monuments of the Aleksandrovskaia Sloboda]. Moscow: Alev-V, 2008. (In Russian)

Zagraevskii S. V. *Tri glavnykh istoriko-arkhitekturnykh voprosa drevnerusskogo shatrovogo zodchestva (proiskhozhdenie, pervyi kamennyi shatrovyy khram, zapret patriarkha Nikona)* [Three Main Historical and Architectural Issues of Old Russian Hipped-Roof Architecture (Origin, the first Stone Hipped-Roof Temple, the Prohibition of Patriarch Nikon)]. Moscow, 2019. Available at: <http://www.rusarch.ru/zagraevsky19.htm> (In Russian)

Submitted: 03.12.2021

Accepted: 20.02.2022

Published: 10.04.2022



Рис. 1. Петропавловский собор в Санкт-Петербурге. Фото Е. В. Сергеевой, 2022 г.
Fig. 1. The Peter and Paul Cathedral in Saint Petersburg. Photo by Elena Sergeeva, 2022



Рис. 2. Люнет северной стены Петропавловского собора, Санкт-Петербург.
 Рисунок Е. В. Сергеевой, 2021 г. Бумага, карандаш, акварель. 27 × 17,5 см
 Fig. 2. Lunette of the northern wall of the Peter and Paul Cathedral, St. Petersburg.
 Drawing by Elena Sergeeva, 2021. Paper, pencil, watercolor. 27 × 17,5 cm

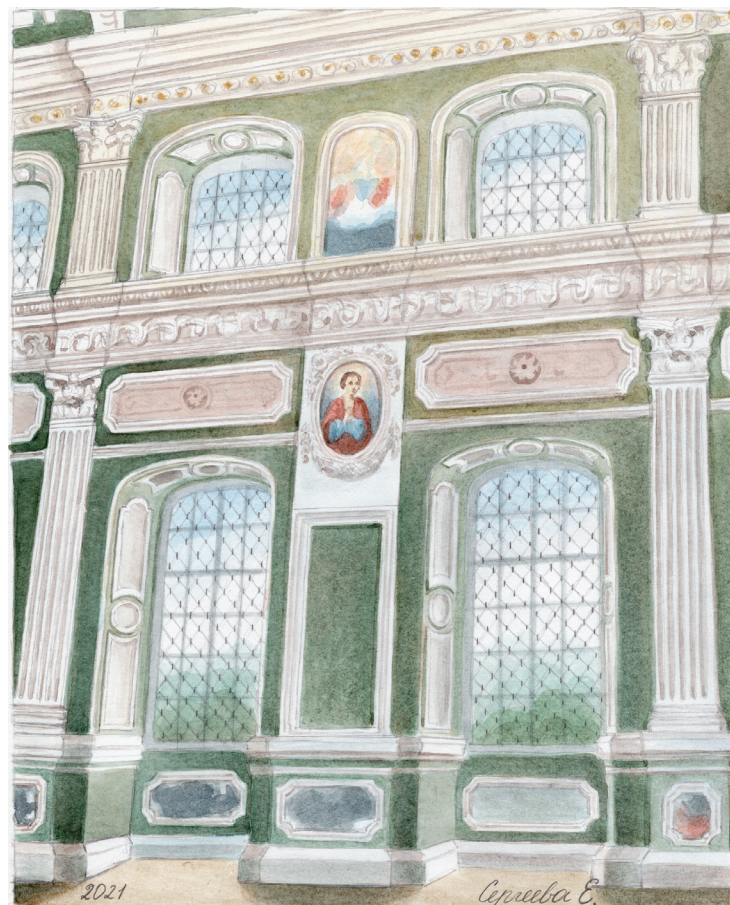


Рис. 3. Фрагмент северной стены церкви Петра и Павла при мануфактуре в Ярославле.
 Рисунок Е. В. Сергеевой, 2021 г. Бумага, карандаш, акварель. 22,8 × 18,5 см
 Fig. 3. A fragment of the northern wall of the Church of Peter and Paul in Yaroslavl at the manufactory.
 Drawing by Elena Sergeeva, 2021. Paper, pencil, watercolor. 22,8 × 18,5 cm