



Польский парапет и его отражение в русской архитектуре позднего XVII века

Алла Аронова

Статья посвящена изучению архитектурных связей России с Речью Посполитой во второй половине XVII века. Объектом рассмотрения стала особая архитектурная форма – польский парапет, возникший в XVI веке в ренессансной архитектуре Польши. Рассмотрены памятники, в декоре которых присутствуют признаки связи с этой формой. Сделана попытка обосновать причины появления интереса к польским источникам в русской архитектуре нарышкинского стиля.

Ключевые слова: польский парапет, Речь Посполитая, Польша, Украина, Белоруссия, белорусские мастера, Новодевичий монастырь, царевна Софья, Ренессанс, Сукеницы, фигурный парапет, крепостная башня.

XVI столетие стало для европейской заальпийской культуры временем серьезных изменений, главным направлением которых явилось стремление выйти за пределы средневековой традиции. Своеобразным индикатором меняющихся настроений выступила архитектура. На протяжении более чем столетия (в зависимости от региональных особенностей той или иной школы этот процесс шел быстрее или медленнее) она последовательно трансформировала свой художественный язык, расставаясь со средневековыми фасадными формами, приемами планировки, деталями интерьерного убранства, методами работы и перестраиваясь в русле новых эстетических предпочтений, источником которых стала ренессансная Италия.

В этом процессе перехода из одной художественной системы в другую существовало два основных направления: *прямое обращение к источнику* благодаря присутствию прямых носителей новой тенденции (итальянских архитекторов и строителей), что позволяло получить новации из первых рук, и *опосредованное заимствование* (через мастеров неитальянского происхождения и графические образцы).

Второе направление привело к появлению в заальпийской ренессансной архитектуре XVI – первой половины XVII века целого ряда самостоятельных ренессансных форм и мотивов. В Нидерландах такими чертами национального Ренессанса стали ордерные и орнаменталь-

ные детали, выполненные из известняка и эффектно выступающие на фоне красных кирпичных стен, а также уникальный орнаментальный мотив в виде оковки¹. Немецкий Ренессанс добавил к декоративному репертуару мотив ушной раковины² и вслед за Нидерландами активно использовал модернизированный ордером и волютами ступенчатый щипец³, а также сочетание декора из известняка и кирпичной кладки. На территории Восточной Европы в XVI веке наряду с многочисленными ренессансными нидерландскими и немецкими заимствованиями возникла уникальная региональная форма – декоративное венчание разнообразных зданий (от замков и дворцов до ратуш и церквей) в виде фигурного парапета-аттика. Он известен в нескольких модификациях, однако наиболее распространенным стал его польский вариант⁴.

Согласно определению Яна Бялостоцкого, польский парапет представляет собою двухъярусное венчание стен здания, состоящее из широкого фриза, оформленного глухой аркатурой на пилястрах и ограниченного карнизом, и верхнего ряда с горизонтально расположенными s-образными волютами и невысокими вертикальными элементами (пинаклями, фиалами), стоящими над пилястрами⁵. Будучи весьма популярной формой завершения стены на протяжении почти столетия, польский парапет претерпел некоторые изменения: фриз не всегда декорировала аркатура, а иногда он и вовсе исчезал, в свою очередь фигурное венчание получало весьма разнообразное выражение. (Ил. 1.)

В обзоре характерных явлений восточного Ренессанса исследователи, вслед за Бялостоцким, констатировали наличие отмеченных выше двух тенденций: прямую и косвенную⁶. Описывая первую, неизбежно приходилось в круг событий вводить присутствие в Москве в конце XV – начале XVI века итальянских строителей и возведение ими в Московском Кремле ряда построек. Однако хорошо известно, это итальянское присутствие не привело к каким-либо существенным изменениям в средневековой русской архитектуре, более того, оно было полностью интегрировано отечественным зодчеством и переосмыслено исключительно в средневековом ключе⁷.

Русской архитектуре понадобилось еще столетие для того, чтобы полностью исчерпать возможности средневековой традиции. Признаки этой исчерпанности проявляли себя в течение всего XVII столетия и обострились в 1680-е годы.

Разговор о Ренессансе в русской культуре остается дискуссионным, однако изучение отдельных явлений (в частности, ход архитектурных изменений) позднего русского Средневековья дает возможность констатировать возникновение отдельных ренессансных признаков.

Прежде чем непосредственно обратиться к этим признакам, необходимо договориться о терминах и подходах. Свообразие ренессансной архитектуры за пределами Италии в XVI – первой половине XVII века



Ил. 1. Суконные ряды (Сукеницы) в Кракове. 1556–1560. Фото автора

заставило исследователей искать новые определения. Из двух выше-отмеченных путей перехода к новым формам *опосредованное заимствование*, несомненно, преобладало над единичными событиями *прямого обращения к источнику*. Именно оно создало условия широкого усвоения итальянских ренессансных новаций и одновременно привело к сложению особого характера архитектуры Северного Возрождения. Усвоение заальпийской Европой новых архитектурных черт (прежде всего элементов ордерной системы) повсеместно носило поверхностный характер, что привело к их огрублению (нарушению пропорций и принципов построения, невнятности в использовании отдельных элементов, вниманию к исключительно декоративной стороне применения выбранных деталей)⁸. Чистота ренессансного архитектурного стиля за Альпами была утрачена и сменилась весьма прихотливой комбинацией старого (регионально-средневекового) и нового (ренессансно-итальянского), причем последнее было представлено в существенно измененном (рустикализованном) виде. Для описания заальпийской архитектуры переходного (ренессансного) характера западными исследователями было предложено два новых определения – северный маньеризм и местное (примитивное, внестилевое, вернакулярное) направление⁹. Возвращаясь к русской архитектурной практике, мы будем опираться на эти положения.

Исследователями неоднократно отмечалось, что на протяжении XVII века в архитектуре России, особенно Москвы, заметно возрос интерес к разнообразным иностранным источникам, среди которых преобладали североевропейские (немецкие, голландские, польские, английские). К заметным новациям этого круга принадлежали как декоративные парапеты крепостных башен, так и фигурные парапеты церквей¹⁰.

Обратимся к теме башенных парапетов.

Первая четверть века отмечена реконструкцией главной проездовой башни Кремля – Спасской (Фроловской). Эта работа была инициирована новым российским монархом – царем Михаилом Фёдоровичем Романовым и знаменовала фактическое завершение продолжительного внутривластного кризиса, произошедшего в России на рубеже XVI–XVII веков. Башня получила уникальную декоративную «корону», маскировавшую конструкцию башенной надстройки, предназначенной для городских часов. Так появился на российской почве первый декоративный парапет, украшенный смесью из деталей ренессансного (колонны, ниши, скульптура) и средневекового (стрельчатые арки, готический карниз, готический орнаментальный декор) происхождения. Строительство этого сооружения велось под руководством английско-го мастера Вилима ван Графа и при участии шотландского часовщика Христофора Галлоуэя¹¹.

Через 60 лет, в 1685 году, «корону» Спасской башни уже использовали как образец при реконструкции второй по значимости кремлевской проездовой башни – Троицкой. Теперь все работы были произведены исключительно русскими мастерами без участия иностранцев¹².

Эти два парапета уникальны, их особенности связаны с англо-шотландскими архитектурными тенденциями переходного (конец XVI – начало XVII века) периода¹³. Важным здесь является стремление преобразовать строго фортификационные функции сооружения в декоративные, нацеленные на внешний визуальный эффект. К концу XVII века аналогичная судьба постигла все кремлевские башни, получившие кирпичные шатровые надстройки (парафраз надстройки для часов Спасской башни) и утратившие фортификационный характер¹⁴. В этом процессе дальнейшего декоративного преобразования средневековых кремлевских укреплений только одно сооружение, так называемая Кутафья предместная башня, было перестроено путем установки развитого декоративного парапета нового образца. Это произошло в том же 1685 году, когда разобрали первоначальные двурогие зубцы (1495–1496) и деревянную кровлю¹⁵. Новый парапет заменил верхний ярус боя (как у Спасской башни) на роскошную декоративную надстройку-парапет, не имеющую фортификационных функций. После перестройки Кутафьей и Троицкой башен въезд в кремлевскую



Ил. 2. Кутафья башня. Кремль. Москва. 1495–1496, 1685. Фото

резиденцию со стороны Арбата¹⁶ стал не менее (если не более) выразительным, чем со стороны Красной площади. (Ил. 2.)

Второй по счету декоративный парапет существенно отличается от первого (английского). Он состоит из высокой стенки с широкими проемами. Проемы перекрыты арками с вислым камнем и ограждены плоским балясником. Простенки-пилоны, разделяющие проемы, декорированы сильно выступающими «лопатками-пилястрами». Эти вертикальные членения («лопатки-пилястры») фланкируют проемы, превращая каждый из них в подобие декоративно оформленного окна. Они завершаются фиалами с шарами, между которыми над проемами расставлены гребешки, а над пилонами – пинакли. В результате парапет демонстрирует два хорошо читаемых яруса: первый – с проемами и вертикальными «пилястрами-лопатками», второй – с гребешками, фиалами и пинаклями. Аналоги такого построения парапета можно найти именно в Польше, где практически любой парапет имеет эти два яруса, правда, первый никогда не бывает сквозным, открытым. Так выглядят парапеты знаменитых краковских Сукениц (Sukeniz, 1556–1560), замка в Красичах (Krasieczyn, 1598–1614) (ил. 3), ратуши в Тарнове (Tarnów, сер. XVI в.) (ил. 4), жилых домов в городе Замость (Zamość, вторая пол. XVI в.) (ил. 5) и ряда других сооружений. Даже в тех слу-



Ил. 3. Замок в Красичах. Польша. 1598–1614. Фото



Ил. 4. Ратуша в Тарнове. Польша. Середина XVI в. Фото



Ил. 5. Жилые дома в городе Замость. Вторая половина XVI в. Фото

чаях, когда парпет возводится над башнями, как в церковной башне во Фридмане (Frydman, начало XVII в.) или в башнях замка в Луцке (после 1542 г.) (ил. 6), он остается глухим. Отметим, что общим местом решения первого высокого яруса польского парпета стала глухая аркада, то есть проекция открытой сквозной архитектурной формы на плоскость.

В то же время – 1680-е годы – возникли еще две инициативы, связанные со строительством декоративно оформленных крепостных башен. Это возведение в 1682–1689 годах стен и башен Новодевичьего монастыря¹⁷ и с 1686 года – ограды с башнями Донского монастыря¹⁸.

Парпеты всех одиннадцати башен Новодевичьего монастыря имеют одинаковый рисунок, который на первый взгляд повторяет рисунок парпета Кутафьей башни. Здесь те же два яруса: нижний – широкий с проемами, перекрытыми арками с вислым камнем и фланкированными «пилястрами», и верхний – с гребешками и пинаклями. Если парпет Кутафьей башни датируется точно (начало перестройки – 1685 год), то «новодевичий» – лишь приблизительно (время регентства царевны Софьи, 1682–1689 годы). Тем не менее их можно расставить во времени. Первый парпет стал результатом перестройки предмостной башни конца XV века, фортификационные функции которой были работающими (в частности, машикули или «варицы» имели специальные отверстия для «косого боя»). Башни Новодевичьего монастыря

строились без серьезного учета фортификационных задач, следовательно, они повторяли предложенный образец, воспроизводя его признаки только визуально. Башни монастыря имеют «неработающие» фальшивые машикули, они были сделаны по образцу Кутафьей башни, и значит, возведение монастырской ограды началось не ранее 1685 года.

Парапетам двенадцати башен Донского монастыря присущ одинаковый рисунок, существенно отличающийся от двух предыдущих. Структурно они также делятся на два яруса. Однако первый ярус имеет проемы, перекрытые полуциркульными арками, очерченными арочными бровками, а простенки артикулированы полуколонками достаточно архаичного вида (без признаков ордерности). Второй – украшен гребешками и пинаклями, но они расставлены без той логичной связи с первым ярусом, который демонстрируют парапеты Новодевичьего монастыря и Кутафьей башни. Среди построек 1690-х годов аналогично выглядят арочные проемы колокольни Высоко-Петровского монастыря.

Эти три примера уникальны. Два из них были осуществлены в период семилетнего управления страной царевной Софьей и по ее инициативе; этим во многом объясняется их сходство. Третий завершили уже после ее заточения в монастырь при Петре I. Точно известно, на чьи деньги производилась достройка стен и башен Донского монастыря после того, как их перестала финансировать казна. Это вдова думного дяка Якова Аверкиевича Кириллова. Уникальность этих произведе-



Ил. 6. Башня замка в Луцке. Украина. После 1542 г. Фото



Ил. 7. Церковь Воскресения в Кадашах. Москва. 1687–1695. Фото

ний определяются отсутствием в это время других аналогичных заказов на строительство или перестройку монастырских оград.

Тем не менее круг обсуждаемых архитектурных явлений, связанных с этими парапетами, можно продолжить, поскольку их верхняя часть (фигурный верх из гребешков и пинаклей) зазвучала самостоятельным и разнообразно используемым мотивом в церковном строительстве нарышкинского стиля, став одним из его художественных признаков.

В многочисленных церковных постройках 1680–90-х годов верхняя часть ряда церковных зданий декорируется гребешками, фиалами и пи-

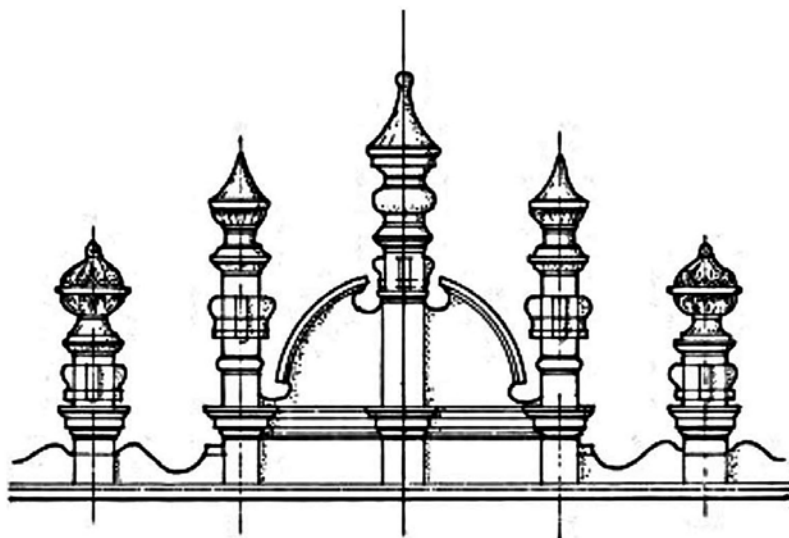
наклями. Форма гребешков варьируется от описанного выше варианта (Кутафья башня, Новодевичий и Донской монастыри) до совершенно неузнаваемого. К первому варианту можно с натяжкой отнести гребешки верхнего яруса церкви Покрова в Филях, тогда как все ниже расположенные ярусы имеют тот более сложный характер их использования, который потребовал выполнять гребешки не из кирпича, как в монастырских башнях, а из белого камня. Увлеченность этим мотивом в постройках нарышкинского стиля оказывается чрезвычайно сильной, они венчают не только верхнюю часть четвериков и восьмериков, но и стены притворов и алтарей (церковь Знамения на Шереметьевом дворе, церковь Троицы в Троице-Лыкове) или гульбищ (церковь



Ил. 8. Жилые дома в Казимеже Дольнем. Польша. 1610-е гг. Фото

Воскресения в Кадашах). (Ил. 7.) Волнующийся, сложный, многообломный характер завершений, а также устойчивое сочетание гребешка с невысоким пинаклем – все это в очередной раз заставляет обратиться к источнику, который был обозначен как основной при выполнении первых парапетов 1680-х годов, к польским парапетам второй половины XVI – начала XVII века. Отметим, что в Польше в ряде случаев второй верхний элемент действительно получал весьма развитое и самостоятельное использование (как, например, в парапетах жилых домов Казимежа Дольнего (Kazimierz Dolny, 1610-е гг.).

В ряде случаев польский парапет терял свой характерный нижний широкий ярус. Это можно видеть в оформлении стен замка в Красичах (Krasieczyn, 1598–1614) и Недеке (Nedec, начало XVII в.), «Черном доме» во Львове (1575–1577, 1675–1679). Рисунок гребешка (напоминающий разорванный фронтон полуциркульного абриса), который был использован в парапетах монастырских башен, близок гребешкам замка в Баранове (Baranov, 1591–1606) и жилых домов в Казимеже Дольнем (Kazimierz Dolny, 1610-е гг.) (Ил. 8, 9.) Следует отметить, с одной стороны, многообразие решений этого венчающего элемента, а с другой – тяготение к использованию элементов криволинейной, ориентированной на волноту, формы. Возможно, отправной точкой



Ил. 9. Парапет жилого дома в Казимеже Дольнем. 1610-е гг. Чертеж

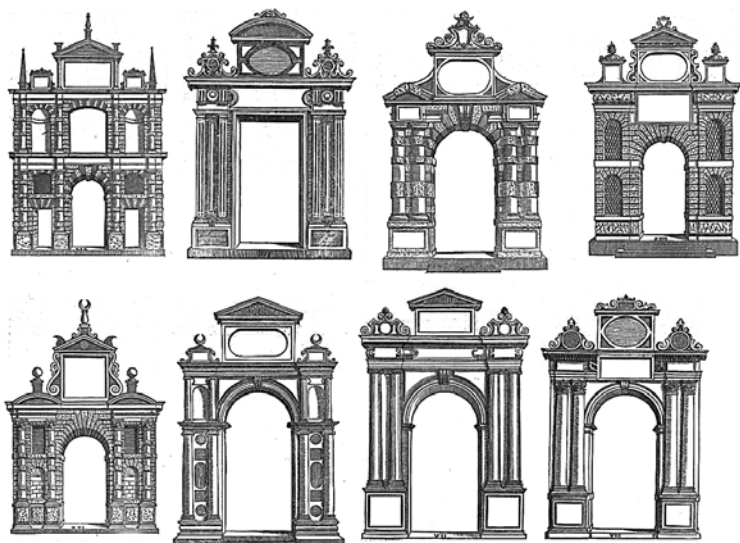
в поисках декоративных решений послужили приемы, впервые озвученные Себастьяно Серлио в отдельных книгах его трактата об архитектуре и особенно в книге «Libro Extraordinario»¹⁹ (ил. 10) и ставшие весьма популярными в заальпийской архитектуре ренессансного периода²⁰.

Так называемые гребешки, появившиеся в русских церковных постройках 1680–90-х годов, напоминают такие польские образцы, как верх парапета зданий ратуш в городах Хелмно (Chełmno, 1567–1570), Везели над Лужники (Veselí nad Lužicí, 1617) и Тарнове (Tarnów, середина XVI в.).

Отмеченные примеры возможных заимствований польских архитектурных мотивов ренессансного периода нуждаются в обосновании, так как имена польских строителей в архивных документах XVII века практически не встречаются.

В обсуждаемое время Польша являлась частью конфедерации, носившей название Речь Посполитая, или Королевство Польское и Великое княжество Литовское. Возникнув в 1569 году, она объединила такие государства и территории, как собственно Польшу, Великое княжество Литовское (в составе которого находились Беларусь, Литва, частично Латвия, Эстония), Украину, Молдавию, Словакию. Этот уникальный политический феномен соединил вместе представителей не только разных народов, но и разных конфессий (прежде всего католиков и православных). Второй фактор в 1596 году привел к принятию Брестской унии, посредством которой правительство хотело снять потенциально острый конфессиональный конфликт внутри славянского ареала страны. Религиозный компромисс не достиг своей цели, и православная часть населения в течение первой половины XVII столетия делала различные попытки воссоединиться с оплотом своей религии в лице государства Российского. У этого процесса было два важных события: исход в Россию белорусских и украинских православных монахов, который начался в середине XVII века после подчинения крупных епархий Украины и Белоруссии Московскому патриархату (1654) и воссоединение с Россией левобережной части Украины вместе с Киевом (*de facto*) после Андрусовского перемирия 1667 года. Вышеназванные события неоднократно обращали на себя внимание исследователей, отмечавших, что «польское влияние проглядывает со времен царя Михаила Фёдоровича единичными фактами, а в царствование Алексея Михайловича отличается уже широким его развитием»²¹.

Славянские представители Речи Посполитой, покидая ее, увозили с собой тот багаж культурной информации, который был для них обиходной средой жизни. Земли конфедерации постоянно испытывали сильное влияние, идущие из польского центра, где в XVI столетии ренессансные изменения активно принимались, прежде всего на уровне социальной элиты²². Будучи страной с сильно развитой самостоятельностью регионов и широким слоем среднего дворянства (шляхты), королевство Польское и Великое княжество Литовское создавали условия для быстрого проседания культурных (в том числе и архитектурных) новаций в широкий социальный обиход, что в свою очередь приводило к огрублению (рустикализации) новых заимствованных художественных форм. Проводниками и реализаторами новых влияний выступали местные мастера, пользовавшиеся системой *опосредованного заимствования* (воспроизведением итальянских образцов, представленных в столице; использованием графических источников).



Ил. 10. Варианты порталов из книги Себастьяно Серлио «Libro Estraordinario» (Venetia, 1584)

Так, в частности, возник польский парапет, соединив в себе черты готического стиля (ограждение верха здания), итальянского Ренессанса (аркада, волюта) и местного стихийного художественного «произвола»; сама итальянская традиция этого периода подобными архитектурными формами (парапетами) не пользовалась.

Отмеченный выше процесс стихийного сближения славянских представителей Речи Посполитой с Россией затянулся на 30 лет, так как окончательное политическое урегулирование российско-польских отношений произошло в 1686 году, когда был заключен «Вечный мир». Россия получила в вечное владение Киев (de jure), Смоленск, Дорогобуж, Рославль, Запорожье и прилегающие области. Произошло это в период регентского правления царевны Софьи и при ее непосредственном участии. По мнению английской исследовательницы Линдси Хьюз, «для Софьи договор 1686 г. был пиком ее правления»²³. Документы, в частности, сообщали, что после приема польских послов царями Иваном V и Петром I «изволила притти великая государыня благоверная царевна и великая княжна Софья Алексеевна и сесть в кресла в шубе собольей осиной да треух»²⁴. Поступок беспрецедентный для российского придворного этикета, в котором женщины никогда активной роли не играли и в публичных церемониях участия не принимали.

Процесс взаимодействия с Речью Посполитой во второй половине XVII столетия предоставил русской культуре в лице двух славянских народов – белорусов и украинцев – возможность соприкоснуться с событиями ренессансного характера, которые к началу столетия широкой волной накрыли пространство центральной, северной и восточной Европы. Это влияние распалось на два параллельных потока: белорусский и украинский, что и определило его своеобразие.

В 1653 году произошло основание патриархом Никоном Валдайского Иверского монастыря, где с 1654 года, по инициативе патриарха, впервые начали работать мастера (столяры и изразечники) из Белоруссии²⁵. Эта инициатива обернулась активным приглашением белорусов, чьи имена постоянно встречаются в столбцах Оружейной палаты на протяжении 1650–90-х годов²⁶. Благодаря этим мастерам фасады русских церквей, трапезных и других строений обогатилась многоцветными поливными изразцами (из которых выполнялись не только орнаментальные пояса и обрамления, но и объемные ордерные детали), а интерьеры церквей – резными ордерными иконостасами²⁷.

Белорусский и украинский факторы в проведении ренессансного влияния (в польском его варианте) сказались в такой важной сфере, как печатная продукция. В XVII веке центрами славянского книгопечатания были Киев, Могилёв, Чернигов, Кутеино. В Москве, и особенно при дворе, хождение церковных книг западнорусской печати имело достаточно широкий характер, что в свою очередь приобщало их читателей к новым художественным формам, представленным в гравюрах, использующих разнообразные ордерные мотивы.

Собственно украинский аспект проникновения в русскую культуру представителей Речи Посполитой имел сильно выраженную интеллектуальную окраску, так как российская церковная элита во второй половине столетия стала обогащаться образованными выпускниками Киево-Могилянского коллегиума, единственного высшего учебного заведения на территории православной Восточной Европы. Коллегиум был светским институтом, ориентированным на западноевропейскую систему университетского образования. Его окончили такие церковные деятели, обретавшиеся в России, как Мелетий Смотрицкий, Феофан Прокопович, Лазарь Баранович, Дмитрий Туптало (Ростовский), Епифаний Славинецкий, а также писатели Карион Истомина, Симеон Полоцкий и др.²⁸

Возвращаясь к главной теме – польскому парпету и возможных причинах его появления в русской архитектуре 1680-х годов, – обозначим, что отмеченное явление стало частью общего процесса изменений, произошедших в это время в русской позднесредневековой архитектуре. Признанные исследователями особым направлением памят-

ники с зафиксированными изменениями (главным среди которых стало обращение к западным источникам ренессансного характера) принято рассматривать как особое направление – нарышкинский стиль²⁹.

На отмеченные 1680-е годы пришелся кратковременный, но очень яркий и симптоматичный период правления царевны Софьи. Ее наставником был белорусский поэт и выученик Киево-Могилянского коллегиума Симеон Полоцкий, любимым и особо почитаемым монастырем – Новодевичий, насельницами которого выступали бывшие монахини белорусского успенского Кутейна монастыря³⁰. Правление Софьи при всей противоречивости (жесткой борьбе с раскольниками) демонстрировало сдержанность по отношению к иностранцам-иноверцам, более того, лояльность к исконным «врагам» православия – католикам, которые в 1684 году получили право свободного отправления служб³¹. Возможно, она лишь продолжала то, что намеревался сделать ее старший брат царь Фёдор Алексеевич. По мнению чешского иезуита Иржи Давида, он «был склонен к римской религии и, особенно, к нашей»³².

Годы регентства отмечены мягкой формой западничества. Оно спускалось сверху, из царского дома, мотивировалось политическими нуждами и личными пристрастиями, осуществлялось широким кругом носителей западной культуры, представители которой в лице западных славян, украинцев и белорусов, уже почти полвека обретались в Российском государстве и количество которых с годами только возрастало. Волею политических обстоятельств посредниками в освоении достижений постренессансной Европы для России выступили представители польского ареала, православные жители государства Речь Посполитая, поставившие в Россию как мастеров, так и графическую продукцию, использовавшуюся в качестве источника декоративных форм. Дж. Кракрафт в свое время остроумно отметил, что «сравнение показывает, и всегда показывало, сколь ограниченным является сходство обсуждаемых московских построек (памятников нарышкинского стиля. – А. А.) и их возможных европейских прототипов. Одним словом, большинство этих зданий демонстрируют сильно орнаментированный вариант русской архитектуры конца XVII века, ее единственной отличительной чертой является более европейский характер деталей»³³. По мнению исследователя, это было свидетельством наступающего выхода из состояния затянувшейся изоляции, в которой пребывала русская культура на протяжении своего Средневековья. В этом процессе, несомненно, важнее сама жажда нового, демонстрируемая русской элитой, чем точность следования тем или иным образцам.

Не погружаясь глубоко в стилевые проблемы, Кракрафт все же отказал русской архитектуре 1680–90-х годов в чистоте стилевых признаков, поместив ее, таким образом, в раздел европейских вернакуляров. «Произведения вернакулярного искусства – согласно определению Я. Бялостоцкого, – наивны и прямолинейны в отличие от рафини-

рованных и переусложненных творений маньеризма; они направлены на средний класс, часто очень популярны в нем, то есть связаны со средним классом больше, чем с придворной средой, как это свойственно маньеризму»³⁴. С американским исследователем можно поспорить, поскольку некоторые памятники нарышкинского стиля (заказанные представителями российской элиты) демонстрируют новизну объемно-пространственного построения, фасадного и интерьерного решения (например: церковь Покрова в Филях, церковь Спаса в Уборах и ряд других памятников). Им присуща особая «игровая» тональность, составляющая одну из качественных характеристик маньеризма. Эти постройки можно с некоторыми оговорками вывести из группы вернакулярных и обозначить как обладающие признаками той версии маньеризма, которую многие исследователи заальпийской ренессансной архитектуры определяют как северную³⁵.

Польский парапет стоит в одном ряду с декоративной ордерной колонкой, ступенчатым щипцом, картушем, оковкой, хрящем, ушной раковиной, маскаронном, рустовкой, пинаклем, флоральной гирляндой и многими другими узнаваемыми, но не всегда точно воспроизведенными деталями западного происхождения (возникшими в ренессансном, маньеристическом и барочном декоративных репертуарах), которые хлынули в русскую архитектуру в годы правления царевны Софьи, обозначив конец русского Средневековья, выход из которого требовал свежего вливания новых западноевропейских впечатлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Ter Kuile E.H. *Architecture // Durch Art and Architecture 1600 to 1800*. Ed. J. Rosenberg. Baltimore, 1966. P. 221–229. «Оковка» (Beschlagwerk), как и ряд иных орнаментаций, по мнению исследователей, могла быть заимствована итальянскими художниками из позднеримской гротесковой орнаментации. Подробнее см.: Forssman E. *Säule und Ornament: Studien über das Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Almqvist und Wiksell, Stockholm 1956. S. 10–28.
- 2 См.: Hitchcock H.R. *German Renaissance Architecture*. N. Y., 1981. P. 54–79.
- 3 См.: Hitchcock H.-R. *Netherlandish scrolled gables of the sixteenth and early seventeenth centuries*. N. Y., 1978.
- 4 См.: Bjařostoski J. *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary. Bohemia. Poland*. Oxford, 1976. P. 68–69.
- 5 Bjařostoski J. *Op. cit.* P. 67.

- 6 Подробнее см.: Ibid. P. 3–4.
- 7 Подробнее см.: Подъяпольский С.С. Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV – начале XVI века // Советское искусствознание. М., 1986. № 20. С. 62–91; Баталов А.Л. Особенности «итальянизмов» в московском каменном зодчестве рубежа XVI–XVII вв. // Архитектурное наследие. Вып. 34. Преемственность и влияния в архитектуре народов СССР. М., 1986. С. 238–245; Его же. Судьбы ренессансной традиции в средневековой культуре. Итальянские формы в русской архитектуре XVI века // Искусство христианского мира: Сб. статей. Вып. 5. М., 2001. С. 135–142.
- 8 Подробнее см.: Cracraft J. The Petrine Revolution in Russian Architecture. University of Chicago Press, 1988. P. 104–105.
- 9 Подробнее см.: Forssman E. Op. cit.; Vjalostoski J. Op. cit. P. 73–89; Crackraft J. Op. cit. P. 105.
- 10 Подробнее см.: Mikiszatiew M.N. O wplynych cechach rozwoju architektury w Rosji, w Polsce I na Slasku w wiekach XVII i XVIII // Biuletyn Historii Sztuki. Warszawa, 1989. № 3–4, С. 247–266; Его же. Черты общности в развитии архитектуры России и Польши в период перехода от Средневековья к Новому времени // Россия–Польша: Два аспекта европейской культуры. Сборник научных трудов XVIII Царскосельской конференции. СПб., 2012. С. 385–395.
- 11 Согласно известным сегодня документам, Фроловская башня получила свое декоративное завершение в 1624–1625 гг. в связи с устройством в ней часов, сделанных английским мастером Христофором Галовеем. Х. Галовой приехал в Россию на службу к царю в 1621 г. В ряде изданий он упоминается не только как часовщик, но и как строитель декоративной башенной надстройки вместе с русским мастером Б. Огурцовым в 1624–1625 гг. Ему же приписывается восстановление башни после пожара 1626 г. (См.: Скворцов Н.А. Археология и топография Москвы. М., 1913. С. 107–108; Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади. М., 1982. С. 302–303). Действительно, анализ архитектурных форм и деталей башенной надстройки подтверждает документальное указание на участие в строительстве одного или нескольких иноземных мастеров английского происхождения. Высокое качество исполнения непривычных для русской архитектуры этого и предыдущего времени деталей – ордерных колонн, карнизных тяг, скульптуры, а также особенности самого архитектурного решения – элементы готических конструкций и такие фасадные формы, как стрельчатые арки и ниши с конхами для круглых статуй, – все это свидетельствует о присутствии оригинального творческого носителя данной архитектурной системы, выходца из такой архитектурной ситуации, где традиции готического строительства соединялись новыми ренессансными веяниями в сложное единство. Этим строителем, скорее всего, был «английский немец» Вилем Граф, приехавший в Россию в 1615 г. Об этом, ссылаясь на архив Оружейной палаты, говорит И. Забелин. См.: Забелин И.Е. История города Москвы. М., 1905. Ч. 1. С. 187–188; Баргнев П.С. Московский Кремль в старину и теперь. М., 1912. Т. 1. С. 139.
- 12 См.: Баргнев П.С. Указ. соч. С. 150.

- 13 Тарабарина Ю. К вопросу об источниках типологии русских шатровых колоколен XVII века // Искусствознание. 2/06. М., 2006. С. 47–60.
- 14 Кремлевские башни начали надстраивать по инициативе царя Алексея Михайловича декоративными верхами в 1672 г. См.: Бартнев П.С. Указ. соч. С. 54–60).
- 15 Воробьев А.В. Реконструкция Кутафьи-башни // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Искусство Москвы периода формирования Русского централизованного государства. Вып. III. М., 1980. С. 41.
- 16 Троицкая проездная башня была второй по значимости в иерархии кремлевских построек. Ее использовали для домашних выездов царской семьи. См.: Бартнев П.С. Указ. соч. С. 150.
- 17 По мнению реставратора Г.А. Макарова, башни с декоративными парапетами в Новодевичьем монастыре возвели в период регентского правления царевны Софьи. См.: Макаров Г.А. Стены и башни Новодевичьего монастыря // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1990. С. 108–120.
- 18 В 1686 г. кирпичную стену с башнями заложили на деньги из царской казны. Завершение этого строительства произошло в 1697–1711 гг. на деньги вдовы думного дьяка Якова Аверкиевича Кириллова, которая исполняла волю своего покойного мужа. См.: Забелин И.У. Историческое описание Московского ставропигиального Донского монастыря. М., 1893. С. 78, 205.
- 19 В семитомном трактате С. Серлио волнатообразные мотивы и пинакли, расположенные в венчающей части таких архитектурных элементов, как дверные проемы, окна, каминь, а также в верхней части фасада здания, представлены архитектором в 4, 5, 6, 7 книгах. (См.: Serlio S. Regole Generali Di Architettvra ...Sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, & Composito. Venetia, 1584. F. 118, 168 об., 176, 178 об., 179 об., 180 об., 186; Serlio S. Qvinto libro d'architettvra... nelquale si tratta di diverse forme di tempj sacri, secondo il costume Christiano, & al modo antico. Venetia, 1584. F. 215 об., 218; Serlio S. Libro Estraordinario. Venetia, 1584. F. 4, 9, 12, 15, 16, 18, 19, 25, 28, 31, 33, 34, 36–41, 47–49, 51, 52; Serlio S. Il settimo libro d'architettvra... nel qual si tratta di moltiirme accidenti, che possono occorrer' al architetto. Venetia, 1584. F. 79, 81, 83).
- 20 Подробнее см.: Hitchcock H.-R. Netherlandish scrolled gables of the sixteenth and early seventeenth centuries. P. 55–71.
- 21 Шляпкин И.А. Святой Димитрий Ростовский и его время (1651–1709). СПб., 1891. С. 55. О влиянии Белоруссии см.: Харлампович К.В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914.
- 22 Vjařostoski J. Op. cit. P. 1–13.
- 23 Хьюз Л. Царевна Софья. СПб., 2001. С. 245.
- 24 Цит. по: Хьюз Л. Указ. соч. С. 245.
- 25 Сивак С.И. Деятельность изразцовой мастерской Иверского Валдайского монастыря во второй половине XVII в. // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 3. М., 1990. С. 34–39.
- 26 Чистякова М.В. Московский Новодевичий монастырь в истории культуры России второй половины XVII века (к вопросу об истории русско-белорус-

- ских связей). Диссертация на соиск. уч. ст. канд. исторических наук. М., 1999. С. 165–175.
- 27 См.: Николаева М.В. Мастера резного и столярного дела: выезд в Россию в 1650–1660-е гг. // Россия–Польша: Два аспекта европейской культуры. Сборник научных трудов XVIII Царскосельской конференции. СПб., 2012. С. 420–433.
- 28 Подробнее см.: Харлампович К.В. Указ. соч.; Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академией. Киев, 1856.
- 29 Подробнее см.: Аронова А. «Северный маньеризм» как форма художественного мышления переходного времени. К вопросу об особенностях «нарышкинского стиля» // Искусствознание. 2/02. М., 2002. С. 334–374. Л. Хьюз очертила круг памятников нарышкинского стиля (она называет его московским барокко), возникших в правление царевны Софьи (Хьюз Л. Указ. соч. С. 196–206).
- 30 Чистякова М.В. Указ. соч. С. 54.
- 31 Хьюз Л. Указ. соч. С. 166.
- 32 Там же. С. 169.
- 33 Crackraft J. Op. cit. P. 107.
- 34 Bjałostoski J. Op. cit. P. 84.
- 35 «Период интернационального декоративного стиля, который развивался в Северной Европе от Нидерландов через Германию и до Скандинавии и который можно найти также в Силезии, Богемии и Польше, был однажды назван Хедике «das Zeitalter des Decorativen», то есть эпохой декоративизма. Форшман в своей знаменитой книге «Колонна и орнамент» предпочел назвать этот стиль не «северным Ренессансом», как его обычно называли, но «северным маньеризмом». Это верно с точки зрения того, что маньеризм может принимать различные национальные вариации, как и любой другой стиль» (Bjałostoski J. Op. cit. P. 83). О соотношении признаков северного маньеризма с характерными особенностями памятников нарышкинского стиля см.: Аронова А. «Северный маньеризм» как форма художественного мышления переходного времени... С. 334–374.