

ОБ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ СКУЛЬПТУРНОГО ДЕКОРА ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ С. ПОДМОКЛОВО

*Пилипенко Андрей Дмитриевич,
Серпуховский историко-художественный музей*

*Доклад, прочитанный на IV научно-просветительской православной конференции
Варлаамо-Афанасьевские чтения в декабре 2006 г. Опубликовано в сборнике Чтений:
Серпухов, 2008. с. 25 – 37*

Храм Рождества Богородицы села Подмоклово давно отмечен в качестве интереснейшего памятника русского зодчества XVIII в.: интересного, между прочим, как уникальный пример православного храма, украшенного белокаменной резьбой и статуями. Первым обратил общее внимание на художественные достоинства этого памятника В. Арсеньев - поместивший заметку «Церковь села Подмоклово» в декабрьском номере журнала «Старые годы» за 1913 г.; там же впервые опубликованы фотоснимки храма - сделанные Д.В. Поленовым. Но - с тех самых пор! - почти никто из авторов, писавших о подмокловской церкви, не останавливался на смысле и значении прославившего данный памятник декора. Не было даже аккуратности в простом определении сюжетики знаменитых скульптур: В. Арсеньев описал их как «статуи двенадцати апостолов» (1.), то же самое согласно повторяли А.И. Некрасов, Н.Я. Тихомиров и М.А. Ильин (2). Подобное невнимание к содержательной стороне культовых памятников, вообще говоря, характерно для наших искусствоведов старшего поколения – кому довелось пожить в условиях господства воинствующего безбожия в СССР. Первая по времени публикация, где перечислены и поименованы (пусть и с ошибкой) все 16 статуй подмокловского храма, относится к 1989 г.: это книга Л.И. Звягинцева и А.М. Викторова «Белый камень Подмосковья» (3.) - которая посвящена в основном материально-технологической стороне этой и других старинных построек. Между тем, культурно-историческое истолкование декора церкви Рождества Богородицы в Подмоклово до сих пор остаётся насущной потребностью. Откликом на эту потребность и служит предлагаемая работа.

* * *

Для начала - несколько предварительных замечаний по поводу исторических обстоятельств создания памятника.

1. Ряд публикаций недавнего времени убедительно показывает (4.), что подмокловский храм был построен и украшен скульптурой между 1718 и 1722 гг.. Ставшая уже хрестоматийной датировка памятника 1754 годом - подразумевает не строительство, а освящение храма. Источником, подтверждающим эту дату, служит представленное в Синод прошение владельца села, кн. Н.С. Долгорукова - а из него видно, что церковное здание было закончено *при жизни деда* просителя. Этот последний, кн. Григорий Фёдорович Долгоруков (1656/57-1623), вёл строительство в Подмоклово начиная с 1714 г.: несмотря на трудности, связанные с петровскими запретами строить каменные здания вне С.-Петербурга и с многолетней дипломатической службой самого храмоздателя в Польше. Скульптурные работы в Подмоклово были осуществлены московскими резчиками Иваном Афанасьевым сыном Зиминым «с товарищи»: Петром Дмитриевым, Дмитрием Васильевым, Иваном Петровым сыном Говором, Кондратием Марковым, Гавриилом Васильевым, Тимофеем Марковым и Григорием Васильевым. Контракт, заключённый ими с кн. Г.Ф. Долгоруковым 9 апреля 1720 г., предусматривал исполнение всех работ «сего лета безотходно»; можно думать, что белокаменный декор подмокловской церкви был изваян целиком в течение тёплого сезона 1720 г.. Во всяком случае, верхней временной границей декорирования храма служит 1722 г. - в котором, 21 мая, было издано постановление Святейшего Синода «О воспрещении иметь в церквах иконы: резные, вытесанные, изваянные...» - что надолго ослабило тенденцию украшать православные храмы (в особенности - их фасады) круглой скульптурой (5). В 1721 г. кн. Г.Ф. Долгоруков вернулся в Россию - но сразу же был назначен

сенатором; эта должность требовала от него постоянного пребывания в С.-Петербурге - до 1722 г., последнего года его жизни, когда Сенат переехал в Москву. Известно, что с 1730 г. все кн. Долгоруковы подверглись длительной опале; с. Подмоклово, как и прочие их имения, было конфисковано. Но факт, что уже завершённое храмовое здание простояло без освящения 2-ю пол. 1720-х гг. – свидетельствует о полном равнодушии наследников кн. Григория Фёдоровича: в то время всемогущих верховников – к с. Подмоклову и его церкви. Это не позволяет доверять местным легендам о венчании Петра II и кн. Екатерины Долгоруковой - которое якобы готовилось в окском селе. В общем, ясно, что кн. Г. Ф. Долгоруков был единственным строителем подмокловского храма – причём строителем активным и упорным.

2. Из сохранившихся контрактов явствует, что все работы в Подмоклово велись вольнонаёмными русскими мастерами под руководством зодчего-иностранца. В 1714 г. это был шведский офицер-квартирмейстер Лоренц фон Фикин – вероятно, из числа пленных; ок. 1716 – «голанской земли иноземец Елизарий Давыдов сын Крафорт» - который назвал себя архитектором, но вскоре появились подозрения, что «оной заморец был каменщиком»; с 1718 г. – «архитектор иноземец капитан Андрей Шульц»: именно он возглавлял реальное строительство и украшение подмокловской церкви. Скорее всего, перечисленные лица были лишь техническими руководителями, контролировавшими исполнение некоего исходного проекта: согласно контрактам, работы в Подмоклово, в т. ч. и по украшению храма скульптурою, должны были вестись *«против обрасца архитектурского»*.

3. Строитель подмокловской церкви представляет собою тип европейски образованного вельможи: сложившийся в России к кануну петровского царствования. В 1697 г., в числе группы придворных стольников, 38-летний кн. Г.Ф. Долгоруков был направлен в Италию. Основной целью их поездки были изучение военно-морского дела и наём в русскую службу соответствующих специалистов. Но это путешествие способствовало также активному знакомству русских с итальянской культурой – что доказывают наблюдения стольника П.А. Толстого (6.). Совершив плавание из Венеции на Мальту, в 1698 г. он возвращался от Неаполя по суше, через весь полуостров – попутно осматривая и описывая достопримечательности Рима, Флоренции, Болоньи. Хотя дневник Толстого (нося характер сугубо частный) представляет читателю автора в качестве одиночного путешественника, другие посланцы Петра I и среди них кн. Г.Ф. Долгоруков с сыном Алексеем - также в кон. 1690-х гг. побывали на Мальте (7.); их обратный путь в Венецию через исторические города Италии тоже вполне допустим. С путешествием петровских стольников связывают появление рукописи «Архитектура цивильная» с подзаголовком: «писана в Венеции лета 1699 году месяца сентября учением и тщанием будучи тамо господина князя Долгорукова» - которая сейчас хранится в РГАДА (8.). Это первое пособие по «цивильной», т.е. гражданской классической архитектуре на русском языке; образец вполне творческого освоения западной архитектурной мысли - причём весьма удачно адаптированный для русских мастеров. Авторство данного манускрипта приписывается и Григорию Фёдоровичу, и его племяннику кн. Василию Лукичу Долгорукову (9.), и его сыну Алексею (10.) – однако в связи с тем, что мы видим в Подмоклово, наиболее убедительна первая из версий. «Архитектуру цивильную...» надо поставить в непосредственную связь с подмокловской церковью: общая черта и здания, и текста – приверженность заветам итальянского Возрождения. Пластика форм храма в Подмоклово гораздо ближе к размеренной ясности ренессанса, чем к взвинченной патетике господствовавшего на рубеже XVII и XVIII вв. стиля барокко. Очевидно, что в основе подмокловского проекта лежали не современные этой постройке опыты западной архитектуры, а свежие впечатления от её шедевров 100/200-летней давности – таких, как например Темпьята, мемориальный храм, воздвигнутый в 1502 г. Д. Браманте в Риме, на предполагаемом месте мученичества Св. Петра. Кн. Г.Ф. Долгоруков: происходя из высококультурной, вполне подготовленной к встрече с памятниками ренессансного зодчества, семьи - мог выступить не только заказчиком подмокловского храма, но и соавтором его проектирования. В этом нас убеждает, в частности, та органичность, с какой

храм доселе непривычного для России типа был соотнесён с родным для заказчика приокским пейзажем.

4. Ближайшим по времени аналогом церкви Рождества Богородицы в Подмоклово считается неосуществлённый проект храма *Церкви торжествующей* для арены римского амфитеатра Флавиев, Колизея - разрабатываемый архитектором Карло Фонтана между 1676 и 1700 гг. (11.). Приверженцем идеи «христианизации» архитектурного пространства Колизея: места подвижничества древних мучеников - был папа Иннокентий XI, взошедший на римскую кафедру в 1676 г.. Начатые им работы по превращению античного цирка в церковный мемориал оказались прерванными в 1683 г. – из-за вторжения турецкой армии великого визиря Кара-Мустафы в пределы Священной римской империи. В сентябре того же года мусульманское нашествие было остановлено под самой Веной – в основном, благодаря действиям польских войск во главе с королём Яном III Собеским, но также при денежной помощи папы Иннокентия. Мотив победы сил христианства мог отразиться и на проекте К. Фонтана, продолжавшего свою работу: купол задуманного им храма венчает скульптурная аллегория Церкви торжествующей - статуя возносящего гостию папы в окружении фигур четырёх евангелистов (12.). В 1684 г. заключена Священная лига: антитурецкий военный союз Империи, Польши, Венеции и Мальты; в 1686 г. Россия, подписав Вечный мир с Польшей, присоединилась к коалиции - и именно в программу этого союза вошла итальянская поездка царских стольников 1697-1699 гг.. Одновременно с ней, в преддверии мероприятий т.н. Святого года (1700), в Риме вновь активизировались работы по перестройке Колизея и с ними мог ознакомиться кн. Г. Ф. Долгоруков – который, возможно, уже тогда готовился к посольской службе при дворе католической державы. При сравнении римского проекта с церковью в Подмоклово наиболее заметны различия в программе скульптурного декора – об этом ещё будет сказано. Итак, мы должны признать выбор скульптур для украшения подмокловского храма, порядок их размещения на галерее паперти, оригинальной частью проекта, возможно - собственным творчеством заказчика.

* * *

Скульптурный декор храма Рождества Богородицы в Подмоклово органично связан с пластическим образом церковного здания, с архитектурой.

Типологически храм в Подмоклово – замечательный пример центричного храма-ротонды – какие известны ещё с первых веков христианского церковного строительства (13.). В то время здания данного вида служили либо крещальными храмами-баптистериями (общий их прототип – Латеранский баптистерий императора Константина в Риме), либо мемориальными храмами в память мучеников (соответственно - ротонда Воскресения над Гробом Господнем в Иерусалиме). Центральное ядро таких церковных зданий: с планом в виде восьмигранника или, как в Подмоклово, восьмидольного круга - символизировало вечность, восстановление: цифра 8 своим начертанием представляет эмблему бесконечности. Это - символика, вполне согласная с храмовым пространством, которое изначально посвящалось или возрождению души человека в Крещении, или подвигу тех, кто положил жизни за веру: по образу Христову, «смертию смерть поправ». Основное значение такого восьмичастного пространства в христианском зодчестве - это Небесный Иерусалим: благотворное обновление мира на грядущий, *восьмой* день его творения – провозвестием которого, т.о., становится храм. С VIII-IX вв. ротонда - повсеместно в христианском мире - делается типом частного, домового храма (основные образцы здесь: для Востока – императорская церковь Свв. Сергия и Вакха в Константинополе, а для Запада - капелла Карла Великого в Аахене). В восточно-христианском мире данный архитектурный образ забывается начиная с XI в.: вскоре после Крещения Руси – где он потому и не получил распространения в Средние века. На средневековом же Западе ротонда, напротив, весьма популярна – и именно как архитектурный символ византийского Востока: многочисленны обетные храмы-ротонды, которые строили крестоносцы и паломники, возвращавшиеся из Святой земли. Ближайшая к подмокловскому храму форма здания, а именно восьмидольный храм-ротонда, окружённый арочной галереей-папертью на 16-ти столбах и увенчанный

полусферическим куполом - появился во Флоренции на рубеже 1420-х и 30-х гг.. Первый по времени пример такого рода – молельня-оратория Санта Мария дельи Анджели, построенная Ф. Брунеллеско в 1427-1436 гг.. Дальнейшим развитием данного архитектурного типа служат уже упомянутый Темпьето Браманте (1502 г.) и храм, изображённый на картине Рафаэло Санти «Обручение Богородицы» (1504, Милан, галерея Брера; несомненно, это здание Рафаэль ввёл в картину в качестве богородичного образ-символа, выражая богословскую идею: Богородица–Вселенская Церковь). В сравнении с этими храмами проект К.Фонтана для Колизея представляет лишь отдалённое подобие подмоклового памятника. Видимо, определённую роль в выборе для Подмоклова типа храма-ротонды сыграла и двухсотлетняя традиция центрических усадебных церквей Московской Руси.

Система резьбы, украшающей стены подмоклового храма, зримо выражает символику Нового Иерусалима. Верхний, «небесный» ярус здания: фриз и пилястры восьмерика, постаменты статуй среди балюстрады - украшены гирляндами плодов: представляющими изобильный, неувядающий райский сад. С этой орнаментацией соседствует мотив укрепленного, строго охраняемого града. Изображения херувимов над северным и южным входами, над световыми и ложными окнами восьмерика – это по сути своей обереги: «...и поставил <Бог> на востоке у сада Едемского херувима... чтобы охранять путь к дереву жизни» (*Бытие, гл. 3, ст. 24*). Единственно свободным от небесной стражи оставлен основной, западный вход в церковь. Итак, рельефные украшения подмоклового памятника завершают пространственно-пластический образ храма, представляемого как небесный Иерусалим: вновь обретаемый рай, будущий град святых - который есть «скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними» (*Откровение, гл. 21, ст. 3.*); в котором плодоносит для спасённых народов древо жизни (*там же, гл. 22, ст. 2*). Параллельно с этой темой развивается тема Божьей Матери (храм посвящён Её Рождеству) – в Её ипостаси идеального храма: первообиталища Бога в мире «человеков». Так сказать, равнодействующей между обеими изобразительными линиями служит одно из церковных именовании Богородицы: «Умный рай».

* * *

Статуи, венчающие паперть храма, пластически завершают её столпы: эти последние, продолжаемые постаментами – наконец, как бы распускаются цветками скульптурных форм. Без сомнения, именно шестнадцатеричная структура плана здания определила здесь выбор персонажей: 12 апостолов + 4 евангелиста.

В римском проекте К. Фонтана храм-ротонда замыкал овальную арену Колизея по продольной оси – причём он был окаймлён лишь полукольцом паперти с западной стороны; эта паперть продолжалась колоннадой, обходящей вокруг арену. Проект превращал арену амфитеатра в площадь, обнесённую арочной галереей из 42 колонн: по числу чтимых Римокатолической церковью мучеников Колизея – и овальную галерею венчала балюстрада со статуями этих святых, обращёнными лицом к арене. Т.о., проект Фонтана предлагал типичную для барочного Рима площадь: по примеру знаменитой площади Св. Петра; арена Колизея трактовалась архитектором в духе исконного римского урбанизма как форум, место стечения паломников - и даже в безлюдье должна была привлекать взгляды каменного сонма изваяний (14.). Напротив, композиция подмоклового храма не центростремительна, а центробежна; в Подмоклово полное кольцо паперти завершено статуями - глядящими из центра во все стороны, в окрестный сельский простор...

Изображения апостолов и евангелистов были классическим мотивом потолочных росписей в византийских и древнерусских храмах. Сходный выбор скульптурных образов мы находим в декоре храма Знамения Богородицы с. Дубровицы близ Подольска – построенного в 1690-1704 гг. в вотчине кн. Бориса Алексеевича Голицына. Кн. Г.Ф.Долгоруков был женат на его двоюродной сестре, Марии Ивановне - урождённой княжне Голицыной. Вполне очевидны параллели в иконографии скульптур обоих усадебных храмов: Знаменского в Дубровицах и Богородицержествовского в Подмоклово. Прежде

всего, налицо - определяющее влияние планов обоих зданий на систему их внешнего украшения: в Дубровицах – расстановка фигур 12 апостолов созвучна архитектурному плану - в виде 12-конечного: греческого, с трёхлепестковыми ветвями, креста - и в Подмоклово, как уже было сказано, в основу всей программы декора положен план здания - с 16-ю столпами паперти. Далее, в двух памятниках сходны по своей функции, во-первых, изображения над окнами - в Дубровицах статуи ангелов, в Подмоклово рельефы херувимов, во-вторых, оформление западного входа скульптурами – в Дубровицах Трёх Святителей, в Подмоклово апостолов Петра и Павла (15). В то же время заметна и существенная разница. В Дубровицах апостолы и евангелисты изображаются в двух различных пространственных зонах: первые – над папертью, вокруг восьмерика; вторые – меж лестниц, у подножия храма. Такую иерархичную - структуру декора можно считать претворением византийской схемы росписей храмовых интерьеров – согласно этой последней, фигуры апостолов размещаются в простенках барабана купола, а евангелистов - в парусах; структура эта вполне логична, поскольку двое из 12 апостолов: Свв. Иоанн и Матфей - являются также евангелистами. На галерее же подмокловского храма торжествует ренессансное пластическое равенство: одномасштабные фигуры апостолов и евангелистов образуют единый ряд - причём Свв. Иоанн и Матфей изображены дважды: как апостолами, так и евангелистами. Определённая нелепость данной программы возмещается тем, что в Подмоклово удвоенные фигуры святых расположены на значительном расстоянии друг от друга: так, чтобы не было возможности охватить единым взглядом, в деталях статуи, скажем, Иоанна-апостола и Иоанна-евангелиста. К тому же две названные фигуры заметно различаются по своему внешнему виду: согласно общим канонам христианской иконографии (16.), апостол Иоанн изображён безбородым юношей; он же, но как евангелист – представлен в облике старца.

Фигуры на галерее паперти подмокловского храма - как и все формы здания в целом - композиционно и пластически равноправны: все они подчинены единой системе пропорций ренессансного по своему духу здания. Вместе с тем, каждая из статуй воспринимается как некая индивидуальность. Трое апостолов: изображённых на западном, обращённом к сельской площади, «парадном» участке галереи - наделены атрибутами западно-европейского происхождения; в руках у Св. Петра – ключи, у Св. Матфея – кошель (в знак его прежних занятий мытаря), у Св. Иоанна – чаша. Однако основным средством идентификации каждого из персонажей служат не предметы, а надписи на постаментах статуй. Это – черта по происхождению именно православная. В восточно-христианском искусстве надписывание изображения святого означает признание Церковью онтологической подлинности творения художника: надпись-имя свидетельствует об идентичности данного образа его небесному прототипу. В Древней Руси право надписывать иконы принадлежало не художникам, а специальным «иконным старостам», которые назначались архиереем и таким образом удостоверяли соответствие работы иконописцев церковному канону (17.).

Именно благодаря именованию подмокловских статуй, среди них легко читаемы изображения особенно чтимых святых: фигуры которых попарно отмечают три входа в храм. Главный, западный, вход выделен на галерее фигурами первопрестольных апостолов Петра и Павла. Св.Петру: предстоятелю верных израильтян - отдано более почётное место справа от входа; Св. Павел - «апостол язычников», оберегает левую его сторону. Над южным и северным входами поставлены статуи четырёх евангелистов: эти образы в православном искусстве традиционно «ведают сношениями» между земным и сакральным миром: потому евангелистов изображают и на Царских вратах, и на переплёте Евангелия – также имеющем значение дверей Божественного Слова. Двоим евангелистам из 12 апостолов, Свв. Иоанну и Матфею – при этом уделено особо почётное место в восточной зоне храма: ближе к алтарю (так же, как и в подкупольных росписях древнерусских храмов). Но в целом порядок расположения фигур евангелистов здесь не каноничен - однако вполне очевидно пространственное соотношение статуй Св. Луки: спутника Св. Павла (северные двери) и Св. Марка: спутника Св. Петра (южные двери) – с изображениями двух апостолов слева и справа от западного входа.

Расстановка фигур святых на галерее храма с самого начала являлась осмысленной структурой: контракт кн. Г.Ф. Долгорукова с артелью И. Зимина специально требует, чтобы все статуи были поставлены в надлежащие места «*против архитектуры и абриса и как показано будет архитектором*». К сожалению, первоначальный порядок размещения скульптур сейчас нами утрачен. В начале 1980-х гг. подмокловский храм подвергся вандализму со стороны неизвестных лиц: пять фигур были сброшены на землю с 5-6-метровой высоты. В 1984 г., силами треста «Мособлреставрация», все оставшиеся на местах скульптуры сняты с паперти (18.) - и установлены заново только в 1992 г. (19.). Сейчас фигуры располагаются (против часовой стрелки, начиная с правого столпа у западного входа) в следующем порядке: апостолы - Пётр, Матфей, Фома; евангелисты - Марк и Иоанн; апостолы - Иаков Алфеев (?) и Андрей (именно четыре последние статуи и ещё фигура евангелиста Луки пострадали от вандалов; в 1988-1995 гг. они были отреставрированы в ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, а сейчас находятся в СИХМ). Затем следуют апостолы - Филипп, Варфоломей, Иаков Старший (?). Далее расположена статуя, надпись на постаменте у которой стёрта – но, по принципу исключения, ясно, что здесь изображён апостол Иуда Иаковлев (не Искарот, не предатель!), который известен также под именами Леввей и Фаддей. Можно предположить, что однажды: ближе к рубежу XIX-XX вв., когда крестьяне стали в массе учиться грамоте – настоятель храма счёл такую надпись, как «*Св. Апостол Иуда*», соблазнительной для них и велел её стесать - заменив более «благонамеренной», скажем: «Св. Апостол Фаддей». В начале XX в. подмокловские статуи были раскрашены масляными красками и на фотографии данной фигуры 1955 г. ещё видна полустёртая надпись - которая исполнена в красках же, по неровно обколотой поверхности постамента (20.). Затем были представлены: евангелист Матфей, евангелист Лука (в СИХМ), апостолы - Симон, Иоанн и Павел. Данная последовательность расстановки фигур соответствует разработке научно-исследовательских проектных мастерских объединения «Союзреставрация» - «Предложения по приспособлению церкви Рождества Богородицы под музей русской скульптуры» - которая была создана в начале 1986 г. (21.).

Недавно, при личной встрече с автором данной разработки, мы выяснили, что в 1980-е гг., реконструируя расстановку подмокловских статуй, он не располагал достаточными данными о первоначальном их размещении и «руководствовался интуицией». Вместе с тем, как уже говорилось, книга Л.И. Звягинцева и А.М. Викторова сообщает нам несколько иной, чем существующий сейчас, порядок расположения статуй подмокловской церкви. По списку Звягинцева-Викторова и в той последовательности, которую мы уже избрали, на галерее должны стоять статуи: апостолов Петра, Матфея, Фомы; евангелистов Марка и Иоанна; апостолов Андрея, Иакова (Алфеева ?) и «Максима» (несомненно, имелась в виду лишённая надписи фигура Иуды-Фаддея; возможно, что авторы книги располагали рукописным перечнем статуй – а в нём эта фигура могла быть обозначенной, неразборчиво: «*аноним*»); затем - апостолов: Варфоломея, Иакова (Старшего?), Филиппа; евангелистов Матфея и Луки; апостолов Симона, Иоанна и Павла (22.). Именно такое расположение статуй мы должны признать изначальным, т. е. в настоящее время фигуры апостолов Филиппа и Фаддея следовало бы поменять местами - в этом нас убеждают фотоснимки восточного фасада подмокловской церкви, датированные 1914 и 1936 гг. (23.): на них, правее фигуры Св. Андрея, хорошо различима и узнаваема статуя Св. Фаддея - а отнюдь не Св. Филиппа, стоящая там сейчас.

* * *

На первый взгляд любой из двух вариантов чередования скульптур апостолов на галерее подмокловского храма кажется произвольным. Однако это впечатление изменится, если мы посмотрим на план церкви: обозначив на нём пункты размещения конкретных статуй. Во всяком случае, при этом заметна некая *диаметральность* в расстановке фигур, принципиально парных: так, каким бы из приведённых выше перечней мы ни руководствовались, статуи первозванных апостолов Петра и его брата Андрея, а также братьев Иоанна и Иакова сынов Зеведеевых – стоят на противоположных сторонах паперти.

Далее, сопоставляя расстановку фигур апостолов подмокловского храма, реконструированную нами сейчас - с четырьмя их списками в Новом завете: в *Евангелиях от Матфея, гл. 10, ст. 1-4; от Марка, гл. 3, ст. 7-19; от Луки, гл. 6, ст. 12-16* и, наконец, в *Деяниях Св. Апостолов, гл. 1, ст. 13* – мы находим интересное соответствие нашего памятника с последним из этих текстов. Фигуры тех апостолов, которые объединены автором Деяний в пары – были расставлены точно на противоположных концах семи диаметров круга подмокловской церкви: «*И, придя, вошли в горницу, где и пребывали, Пётр и Иаков, Иоанн и Андрей, Филипп и Фома, Варфоломей и Матфей, Иаков Алфеев и Симон Зилот и Иуда, брат Иакова*».

Подобная рифмовка фигур, различимая лишь «с птичьего полёта», выглядит типичной чертой проектного творчества; такая схема вполне могла быть предложена строителем усадебной церкви, включившим её в вывезенный из Италии план ротонды. Отметим, что Деяния содержат единственный в Св. Писании перечень апостолов, насчитывающий не 12, а 11 имён – и следовательно, дающий формальный повод включить в избранный круг Двенадцати весьма важную для христианства фигуру Св. Павла. Далее, только в Деяниях Апостольских, а также у Св. Луки (личность которого отождествляется с автором Деяний), апостол Фаддей назван не этим своим именем (фактически прозвищем), а Иудой, братом Иаковлевым - как он именовался «официально». Это лишнее свидетельство в пользу предложенной нами версии об утрате надписи на постаменте его статуи (располагавшейся, вдобавок, прямо над алтарём подмокловского храма). Кроме того, высказанная нами гипотеза даёт возможность различить фигуры двух апостолов с именем Иаков (надписи на подножиях которых однотипны): статуя апостола Иакова Старшего, Зеведеева, согласно построенной нами схеме – это та, что и поныне стоит на восточной стороне подмокловской паперти, справа от Св. Варфоломея; Св. Иакова Алфеева изображает та, что сейчас хранится в СИХМ - а прежде располагалась в южной зоне балюстрады: между статуями апостола Андрея и евангелиста Иоанна.

Своеобразное воплощение стиха Апостольских деяний в скульптурном декоре подмокловской церкви, на наш взгляд - не просто прихоть автора проекта. Не случайно и то, что апостолы в данном тексте объединяются в пары. Вспомним, *Евангелие от Марка (гл. 6, ст. 7)* сообщает, что Господь посылал апостолов из 12-ти на проповедь парами. Возможно, что это делалось в соответствии с нормой ветхозаветного права - определявшего всю жизнь народа, которому адресовалась проповедь: «Недостаточно одного свидетеля,... но при словах двух свидетелей, или при словах трёх свидетелей состоится [всякое] дело» (*Второзаконие, гл. 17, ст. 6*). Т. е., дабы проповедь апостолов: свидетельство о пришествии и деяниях Сына Божьего - была успешной, требовалось, чтобы одно и то же, согласно, сообщалось народу не одним, а двумя учениками. О той же правовой норме, прямо цитируя Второзаконие, Спаситель говорит в *гл. 18 Евангелия от Матфея*, когда Он советует обличить согрешившего собрата при двух или трёх свидетелях (*ст. 16*) - и в этот же контекст входят идущие следом знаменитые *стихи 19-20*: «Истинно также говорю вам, что если двое из вас согласятся на земле просить о всяком деле, то, чего бы ни попросили, будет им от Отца Моего Небесного. Ибо, где двое или трое собраны во имя Моё, там Я посреди них». В подмокловском же храме на вершине купола: точно *посреди* каждой из диаметральных апостольских пар, выделяемых текстом Деяний – возвышается венчающий здание крест: символический образ Вознесшегося, Вне-положенного земному миру Спасителя. Весьма значимо, что приведённое нами место из Деяний Апостолов прямо следует за рассказом о Вознесении Христа.

Тема «свидетельства двоих или троих» получает ещё развитие в Новом Завете и - опосредовано - в изобразительной программе подмокловского храма. В *гл. 8 Евангелия от Иоанна* Сын Божий отстаивает истинность Своих слов, как ссылаясь на ветхозаветное право, так и возвещающая новую истину о Своём посланничестве: «а если и сужу Я, то суд Мой истинен, потому что Я не один, но Я и Отец, пославший Меня; а и в законе вашем написано, что двух человек свидетельство истинно; Я Сам свидетельствую о Себе и свидетельствует обо Мне Отец, пославший Меня.» (*ст. 16-18*). На сходных основаниях апостол Павел во 2-ом

послании к Коринфянам говорит об истинности собственной, да и любого другого христианина, проповеди – коль скоро она провозглашается и от лица Христа, Воспринятого говорящим: «В третий уже раз иду к вам: при устах двух или трёх свидетелей будет твёрдо всякое слово... Вы ищите доказательств на то, Христос ли говорит во мне: Он не бессилен для вас, но силен в вас. Ибо, хотя Он и распят в немощи, но жив силою Божиею; и мы также, хотя немощны в Нем, но будем живы с Ним силою Божиею в вас» (2л. 13, ст. 1, 3-4). Самое общее из значений скульптурной композиции подмокловского храма – группы каменных святых, которые, стоя вокруг купола, увенчанного крестом, глядят окрест: на деревню, на Оку, на ширь полей, на Серпухов, открывающийся вдали – это запечатлённая в камне проповедь Распятого и Вознесшегося Христа, обращаемая на все стороны света, *urbi et orbi – ко граду и кругу земному*. Подобная идейно-изобразительная программа уже присутствовала в украшении Знаменской церкви с. Дубровицы – особенно если верна гипотеза А.Ф. Вельтмана о назначении 12-ти ложных окон, устроенных над карнизом дубровицкой паперти; соединённых с хорами особым ходом и концентричных фигурам 12-ти ангелов с орудиями Страстей (стоящих над ними) и 12-ти апостолов (вокруг восьмерика). Вельтман полагал, что первоначально в этих нишах располагались благовестные колокола (24.).

* * *

Мы сейчас старались показать, каким образом в композиции храма Рождества Богородицы в Подмоклово – как, в сущности, во всём старинном искусстве – любой декоративный мотив служит составной частью глубоко продуманной структуры; сколь насыщена определённым и важным смыслом любая, в особенности же изобразительная, его деталь. Вследствие этого, мы не должны без конца мириться с реально восполнимой утратой некоторых элементов храмового декора – так же, как и с произвольной их перетасовкой. Полноценное восстановление и надёжная охрана подмокловской церкви: редчайшего памятника серпуховской земли – должны стать общей задачей для всех уважающих себя жителей нашего края.

Примечания:

1. В.Арсеньев. Церковь села Подмоклово. // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1913 г., декабрь, С. 55. Автор заметки, по-видимому – Арсенев Василий Сергеевич, перу которого принадлежит ряд исследований (1890-е/1920-е гг.) по дворянскому землевладению, генеалогии и т.п., в частности – Тульской губернии.
2. А.И. Некрасов. Архитектура Истры и её значение в общем развитии русского зодчества.// Ежегодник Музея архитектуры. Вып. 1. (1936). М., 1937, С. 37; Н.Я. Тихомиров. Архитектура подмосковных усадеб. М., 1955, С. 61; М.А. Ильин, Подмосковье. Книга-спутник по древним подмосковным городам, сёлам и старым усадьбам (XIV-XIX вв.). М., 1966, С. 154.
3. Л.И. Звягинцев., А.М. Викторов. Белый камень Подмосковья. М., 1989, С. 96.
4. См.: А. Михайлов. Подмокловская ротонда и классические веяния в искусстве петровского времени.// Искусство, 1985, № 9, Сс. 64-70; В.В. Зубарев. Храм-ротонда в селе Подмоклово.// Памятники архитектуры и монументального искусства. Пространство и пластика. М., 1991, Сс. 108-122; М.В. Николаева. К истории строительства церкви Рождества Богородицы в селе Подмоклово.// Архитектурное наследство, № 40, М. 1996, Сс. 68-69.
5. См: Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству Православного вероисповедания Российской Империи. Т. II: 1722. СПб., 1872, Сс. 293-295.
6. Путешествие стольника П.А. Толстого. 1697-1699. // Русский архив, издаваемый Петром Бартеневым. М., 1888, №№ 1-8.
7. Письма и бумаги императора Петра Великого, Т. 4., СПб., 1900, С. 1202.
8. См: А.А. Тиц. Неизвестный русский трактат по архитектуре // Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования. М., 1968, Сс. 17-31.
9. Там же, С. 18.

10. А. Михайлов. Подмокловская ротонда и классические веяния в искусстве петровского времени.// Искусство, 1985, № 9, Сс. 67-68.
11. См.: Н. Hager. Carlo Fontana's project for a church in honour of the "Ecclesia triumphans" in the Colosseum, Rome.// Journal of the Warburg and Courtauld institutes. Vol. thirty-six. London, 1973. Pp. 319-337.
12. Там же, Р. 327.
13. См.: А.И. Некрасов. Архитектура Истры и её значение в общем развитии русского зодчества.// Ежегодник Музея архитектуры. Вып. 1. (1936). М., 1937, Сс. 9 –51; О.М. Иоаннисян. Храмы-ротонды в Древней Руси. // Иерусалим в русской культуре, М., 1994, Сс. 101-114.
14. Сравни описание площади Св. Петра, сделанное П.А. Толстым 14 августа 1698 г., на другой день по его приезде в Рим: «Потом поехал я к великой церкви Св. апостола Петра, а не доезжая той церкви соделана пляца, т. е. площадь изрядная, ровная и великая; около той площади округло построены столбы каменные, которых есть числом 576, зело высокие и великие, круглые; на тех столбах вокруг помяненной площади до церкви апостола сделаны площади для гуляния изрядные, вымощены камнем с перилами, и по перилам поставлены образы резные из алебастру святых семидесятных апостол всех изрядным мастерством сделаны, и каждый имеет в руках то оружие, которым был биен за проповедь Слова Божия...». – Путешествие стольника П.А. Толстого. 1697-1699.// Русский архив, издаваемый Петром Бартечевым. 1888, кн. 2, С. 231.
15. См. <А.Ф. Вельтман> Обновление храма Знамения Пресвятыя Богородицы в селе Дубровицах, основанного в 1690 и освященного в 1704 году в присутствии храмоздателя Государя Царя и Великого Князя Петра Алексеевича. М., 1850, С. 10.
16. Н.В. Квливидзе. Апостолы (Иконография). //Православная энциклопедия, т. III, М., 2001, С. 111; Дж. Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996, С. 268.
17. См.: <о.> Павел Флоренский. Иконостас. М., 2003, Сс. 91-92.
18. Архив Государственного научно-исследовательского музея архитектуры (ГНИМА) им. А.В. Щусева. Фонд треста «Мособлреставрация». Инв. № 383-84.
19. Р.В. Титова. Храм Рождества Богородицы в селе Подмоклово и его скульптурное убранство.// 1-я научно-просветительная православная конференция Варлаамо-Афанасьевские чтения. Серпухов, 2002. С. 64.
20. Фототека ГНИМА им. А.В. Щусева. Коллекция V, негатив № 32332. Фото М.Г.Каверзнева.
21. Архив Государственного унитарного предприятия (ГУП) Центральные научно-реставрационные проектные мастерские. Инв. № 208/39.
22. Л.И. Звягинцев, А.М. Викторов. Белый камень Подмосковья. М., 1989, С. 96.
23. Снимок 1914 г. – архив ГУП Центральные научно-реставрационные проектные мастерские, инв. № 208/45: «Историко-архивные и библиографические изыскания: Церковь Рождества Богородицы в Подмоклово», 1985 г., Илл. 7, С. 20; снимок 1936 г. - фототека ГНИМА им. А.В. Щусева, коллекция V, негатив № 427 (фото Н.Я. Епанечникова). Также см. - фототека ГНИМА им. А.В. Щусева - коллекция II, негативы №№ 710, 715; коллекция V негатив № 815; коллекция Г, негатив № 63.
24. <А.Ф. Вельтман> Обновление храма Знамения Пресвятыя Богородицы в селе Дубровицах, основанного в 1690 и освященного в 1704 году в присутствии храмоздателя Государя Царя и Великого Князя Петра Алексеевича. М., 1850, С. 15.