

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И  
ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

**И.В. РЯЗАНЦЕВ**

**СКУЛЬПТУРА В РОССИИ**

**XVIII – НАЧАЛО XIX ВЕКА**

**ОЧЕРКИ**

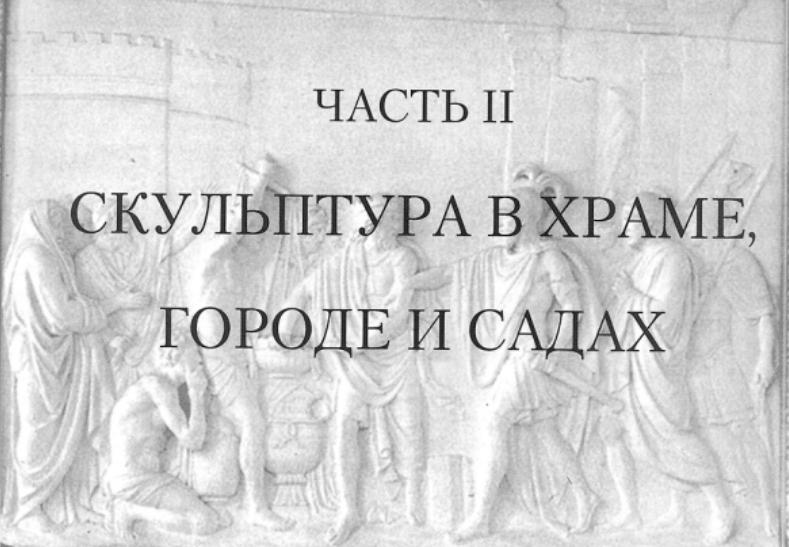


Издательство «Жираф»

Москва 2003



## ЧАСТЬ II



# СКУЛЬПТУРА В ХРАМЕ, ГОРОДЕ И САДАХ





## Глава I

# РУССКАЯ СКУЛЬПТУРА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА В ЕЕ ОТНОШЕНИИ К ХРИСТИАНСТВУ

<sup>1</sup>См.: Врангель Н.Н. История скульптуры // Игорь Грабарь. История русского искусства. М., [1914]. Т. V; Исаков С.К. Федот Шубин. М., 1938; Лях Ф.Ф. Скульптор Г.Т. Замараев // Искусство. 1959. № 12. С. 64–67; Гатова Т.А. Из истории декоративной скульптуры Москвы начала XVIII века // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1973. С. 31–44; Шмидт И.М. Архитектурно-скulptурный комплекс Казанского собора и его значение // Русское искусство XVIII – первой половины XIX в. Материалы и исследования. М., 1979. С. 18–37; Мозговая Е.Б. Скульптура в ансамбле православного храма XVIII столетия // Культура – искусство – религия. Проблемы взаимодействия. Сборник по учебно-методическим вопросам. Л., 1990. С. 19–25; Мозговая Е.Б. Программа скульптурного класса Академии художеств последней четверти XVIII века на темы из Ветхого Завета // Искусство и религия (История и современность). Сборник научных трудов. СПб., 1996. С. 26–35.

Обращение к ваянию в избранном нами аспекте и хронологических границах обещает широту временной панорамы и возможность яснее осознать особенности развития, специфику новаторства и преемственности, сложение новой традиционности. Вместе с тем, естественная ограниченность объема главы ориентирует на рассмотрение самых основных моментов проблематики, означенной в названии.

О скульптуре русских храмов XVIII – начала XIX века писали гораздо реже, чем о светской пластике. Тем не менее, этой ветви ваяния в разной степени касались Н.Н. Врангель, С.К. Исаков, Ф.Ф. Лях, Т.А. Гатова, И.М. Шмидт, Е.Б. Мозговая и другие авторы<sup>1</sup>.

Обычно принято говорить о русской храмовой или о русской религиозной скульптуре XVIII – начала XIX века. Думается, есть смысл расширить угол зрения и коснуться в том числе и не храмовой светской скульптуры. Такой подход позволяет рассмотреть в общем едином контексте произведения на библейские темы и выявить в светской скульптуре черты, связанные с некоторыми особенностями изобразительной традиции православного иконописания.

Вместе с тем, оказалось невозможным соотнести русскую скульптуру XVIII – начала XIX века только с православием. Инициированное высшими властями приятие художественного языка Нового времени, освоение наследия искусства Высокого и Позднего Ренессанса и барокко не могло быть чисто эстетическим. Пластика России, связанная с библейской тематикой, одновременно и неизбежно воспринимала религиозные особенности наследия, перенимала изобразительность католического толка. Шел заметный процесс латинизации. Поэтому предпочтительнее говорить об отношении русской скульптуры XVIII – начала XIX века к христианству в целом, имея в виду и восточную, и западную ветви.

В главе в качестве материала привлекаются примеры столичного круга. Более того, даже среди них выбраны те, которые прямо связаны с инициативой или надзором самых высших церковных и светских властей. Подобная избирательность помогает проследить новации в чистом виде, оставляя за кадром всю массу традиционных или даже архаизирующих памятников. Впрочем, нельзя отрицать их несомненного влияния на общую ситуацию. Распространенность зачастую осознается как общепринятость, как норма, и в ранге нормы корректирует новации, ограничивает ареал их распространения.

Еще более приверженной старине остаётся обрядность православия. Особенно язык и одеяния. В существенно преображенной пространственной среде новых храмов, в окружении изваяний и живописи, исполненных в формах искусства Нового времени, исконная обрядность, при всей контрастности, могла казаться весьма уместной. Именно обрядность подчеркивала приверженность вере предков и стабильность основ русской церкви.

Расцвет русской пластики христианской ориентации в эпоху Нового времени ныне уже не кажется чем-то неожиданным, а само она – не имеющей корней. Успехи современной медиевистики позволили осознать степень распространённости скульптуры в древнерусскую эпоху и высоту мастерства. Пользуясь языком средневекового искусства, ваяние дает и крупные формы, и малую пластику. Всеобщей, определяющей чертой произведений является решение их в виде рельефов от самого низкого до самого высокого. В рельефе исполняются иконы разных размеров и верхние части рак. Существует тип то ли статуарного произведения, то ли своеобразного рельефа без фона – плоскостно трактованные чисто фасадные фигуры, например, широко известные «Николы Можайские» и «Параскевы Пятницы». Помещенные в нишы и получившие тем самым фон, они обретают черты горельефности.

Телесность, объемность фигур нарастает и в иконописи, особенно к концу XVII века. Стремление увеличить объемность изображения в ранее написанных плоскостных иконах реализуется за счет объемности, рельефности окладов. В итоге возникает особый эффект – контраст объемности одеяния и венца, которые показаны на окладе, и плоскости лица, кистей рук и ступней ног, видимых в прорезях оклада. Такое сопоставление усиливает ощущение бесплотности личного и телесности доличного.

При всем совершенстве произведений древнерусской пластики они играют достаточно скромную роль в храме. Там господствует иконопись и стенопись. Подобная ситуация в большинстве случаев сохраняется и позже, не только в конце XVII, но и на протяжении всего XVIII столетия.

Тем более, поражает прославленный храм Знамения Пресвятой Богородицы в Дубровицах. Здесь основное сакральное содержание выражено средствами скульптуры. В реальных условиях тех лет (1690-1700-х годов), такое решение трудно воспринять иначе как резко противостоящее общепринятыму, почти как манифест обновления. Скульптурное убранство церкви Знамения не просто богато, оно изобильно (об этом см. также в главе III первой части книги).

Это, прежде всего, круглая белокаменная скульптура фасадов, расположенная в несколько ярусов. Она включает крупные фигуры апостолов и святых, статуи меньшего размера, изображающие ангелов с орудиями страстей и разного рода белокаменные рельефы. Интерьеры украшает лепной цикл, исполненный в основном в горельефе, а частично почти в полный объем. Он посвящен Христу: «Коронование терновым венцом», «Несение креста», «Положение во гроб», «Вознесение» и «Голгофа». В парусах в высоком рельефе даны фигуры четырех Евангелистов с сопутствующими им символическими фигурами и в окружении серафимов, а в верхних ярусах помещены статуарные изображения ветхозаветных царей и пророков. Исследователи относят наружную скульптуру к 1690-1697 годам, а лепнину интерьера – к 1703-1704 годам. Произведения исполнены в приемах итальянских мастеров эпохи Нового времени не без оттенка ремесленности, а порой полуфольклорно<sup>2</sup>. Весьма примечательно, что в интерьере лепные изображения сопровождались стихотворными текстами, написанными на латыни<sup>3</sup>.

Возникает вопрос: как зиждитель храма боярин Борис Алексеевич Голицын, в прошлом воспитатель Петра I, заподник, владевший латынью, решился на столь вызывающий жест? Ведь речь шло не о рисунке, не о живописном холсте или станковой скульптуре, которые можно в случае чего убрать с глаз долой – благо цена их невелика. Храм же строился на века (ему уже 300 лет), столько же предполагалось сохранить его скульптурное убранство. Все это стоило бездны денег. Наконец, здание не могло стать храмом без освящения, то есть без согласия церковных властей. Словом, с самого начала Голицын должен был рассчитывать на благосклонность церкви и монарха. Знаки такого одобрения не заставили себя ждать. В 1697 году Дубровицы посетил архиепископ Холмогорский и Вожский – Афанасий, верный сподвижник Петра I. Сопровождавший Афанасия иконописец И.В. Погорельский выразил восхищение, записав, что «... церковь удивительная и резная ... такой и в Москве ... по нынешнее время не было...». Как особую достопримечательность Б.А. Голицын показывал храм и послу Священной Римской империи в 1699

<sup>2</sup>См.: Гатова Т.А. Указ. соч. С. 31, 39-43.

<sup>3</sup>О надписях в Дубровицком храме, уничтоженных в середине XIX века см.: Воздорнов Г.И. Старинные описания и рисунки церкви Знамения в усадьбе Дубровицы // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1973. С. 23. Напомним, что латинские надписи имелись и в интерьере церкви Гавриила Архангела (Меншиковская башня) в Москве. Все они, кроме одной, уничтожены в 1863 году. См.: Кунцкая Е.Р. Меншикова башня // Архитектурное наследство. Л.-М., 1959. Вып. 9. С. 162.



году. Но самое впечатляющее произошло в 1704 году. Тогда храм был освящен местоблюстителем Патриаршего престола митрополитом Симеоном [Степаном Яворским] в присутствии Петра I и царевича Алексея<sup>4</sup>. Высшие лица русской церкви и государства почитали своим участием в церемонии и одобрением новаторски решенный храм.

Допустимо предположить, что само посвящение церкви Знамению Пресвятой Богородицы могло истолковываться в определенных кругах как предвестие кардинальных перемен во всех сторонах жизни России. Не исключено также, что и посвящение Архангелу Гавриилу церкви московской усадьбы князя Меншикова (1701-1707, руководитель строительства И.П. Зарудный) наводило на мысль о Благой Вести обновления России.

Изобилие скульптурного убранства фасадов и интерьеров, характерная для Дубровицкого храма, не нашла продолжения в первой половине XVIII века. Пожалуй, известной аналогией могут служить лишь цикл рельефов в верхней церкви Боговленикского монастыря, лепнина Меншиковой башни [оба здания в Москве] и венец свободно стоящих статуй апостолов и святых, украшающих снаружи церкви Рождества Богородицы в усадьбе Подмоклово, о чём упоминалось в главе III первой части книги.

Пластика в интерьерах после Дубровиц уходит со стен, но не исчезает, а в меньших количествах сосредоточивается на иконостасе, в какой-то мере заменяя живописные образы. Можно предполагать, что это происходит сведома и сознательно Стефана Яворского. Ведь с 1707 года именно под его верховным «повелительством духовным» находится «Палата изографств исправления», осуществлявшая, по сути дела, цензуру культовых изображений. Непосредственно же такой цензурой под присмотром Яворского занимался упомянутый выше известный скульптор и зодчий И.П. Зарудный.<sup>5</sup>

Поначалу, в случаях, когда к проектированию иконостаса со скульптурным убранством привлекался зарубежный архитектор, он не доверял исполнения русским мастерам. Так Н.-Ф. Гертель специально указывает на чертеже церкви Исаакия Далматского (1719), что «требуется волон иноземец резного историального дела мастер». Однако фактически иконостас для этой церкви выполнил в 1724-1729 годах И.П. Зарудный<sup>6</sup>. Он же создавал иконостасы для Преображенского собора в Ревеле (1719) и Пантелеимоновской церкви дворца Меншикова в Оранienбауме (1720-1721). Если в ревельском соборе пластика представлена в основном рельефами северных и южных царских врат, то иконостас Пантелеимоновской церкви [по сведениям Е.Б. Мозговой] был украшен статуями: шестью посеребренными фигурами апостолов и четырьмя позолоченными – ангелов<sup>7</sup>.

Но, конечно, важнейшей этапной работой был иконостас Петропавловского собора. Проект иконостаса принадлежал И.П. Зарудному, исполнителями были в 1722-1726 годах московские резчики, а установкой руководил московский столяр Трифон Иванов<sup>8</sup>. Пожалуй, можно сказать, что в живописно-пластическом ансамбле этого иконостаса скульптуре поручен ряд ведущих портий. Так, на рельефе царских врат представлена «Тайная вечеря», в виде стопы даны изображения Христа-судии, Покрова Богородицы, архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла, ветхозаветных царей Давида и Соломона, пророков Моисея и Ильи. По наблюдению Е.Б. Мозговой, сакральная структура иконостаса Петропавловского собора символически отражала темы мудрого реформаторства, воинских побед, единения церкви и государства<sup>9</sup>. Подобная триумфальность мощно звучит и в архитектуре иконостаса. Сияющий позолотой, трехчастный по своей композиции, он торжественно венчает центральный и два боковых нефа базиликального пространства собора. Причем средняя часть иконостаса решена как триумфальная арка с широким пролетом. Этот пролет, словно портал сцены, открывает вид на сень над алтарем и на запрестольный образ, чему не препятствуют царские врата, перекрывающие лишь нижнюю часть центрального проема. Словом, иконостас во многом перестает быть преградой, отделяющей дальний мир от горнего. Наиболее важная и сокровенная часть богослужения частично открывается взору мирян в торжественном обрамлении портала. Разумеется, подобные кардинальные преобразования были бы немыслимы без согласия тогдашних высших церковных властей и воли монарха.

Не менее существенна и другая особенность Петропавловского собора – знаменитый шпиль с фигурай ангела. Однако нельзя не напомнить, что впервые в России подобная композиционная идея была осуществлена в Москве в церкви Гавриила Архангела, о которой вскорь было сказано ранее. Плод амбиций «полудержавного властелина» А.Д. Меншикова – храм в ту пору не имел себе равных в городе, превосходя (правда не намного) признанную доминанту Москвы – колокольню Иоанна Великого.

<sup>4</sup>Вздорнов Г.И. Указ. соч. С. 20-21.

<sup>5</sup>См.: Грабарь И.Э. Зарудный и московская архитектура первой четверти XVIII века // Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследование и материалы. М., 1954. С. 58.

<sup>6</sup>Архитектурная графика России первой половины XVIII века. Собрание Эрмитажа. Научный каталог. Л., 1981. С. 36, 37.

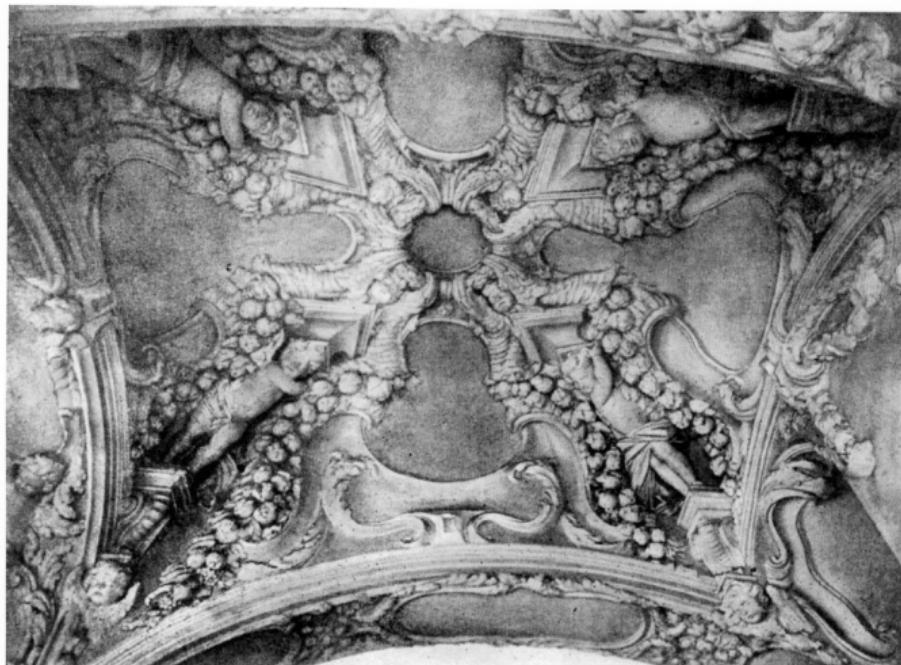
<sup>7</sup>Грабарь И.Э. Указ. соч. С. 58; Мозговая Е.Б. Зарудный. Материалы к биографии художника // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. Л., 1980. Вып. XIII. С. 36-37.

<sup>8</sup>Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1976. С. 30.

<sup>9</sup>Мозговая Е.Б. Скульптура в ансамбле православного храма XVIII столетия... С. 23, 25.



Артель мастеров - Джемми П., Квадро Г., Руско Д., Феррара К. (приписывается). Евангелист Матфей. Фрагмент лепного убранства интерьера церкви Знамения в усадьбе Дубровицы под Москвой. Алебастр. 1703-1704 гг.



Артель мастеров - Джемми П., Квадро Г., Руско Д., Феррара К. (притисываетается). Лепное убранство перекрытия алтаря в церкви Гавриила Архангела (Меншиковой башни) в Москве. Альбом. Не ранее 1705-1707 гг.

Шпиль («шпицер») Меншиковой башни завершался сферой («яблоком») и фигурой архангела. В черновой реляции о пожаре здания в июне 1723 года сказано, что молния ударила «...в самое яблоко верхнее [но член стоял образ архангела]»<sup>10</sup>. Поза фигуры определена в документе словом «стоял». Это подтверждается изображением церкви со шпилем и статуей на гравюре А. Зубова «Въезд Петра I в Москву после Полтавской победы» (1711)<sup>11</sup>. Архангел показан стоящим с крестом в поднятой руке. Текст реляции и зубовская гравюра дали основание для двух графических реконструкций храма Гавриила Архангела (и в том числе завершения шпили), исполненных А.И. Аксельродом и К.К. Лопяло<sup>12</sup>.

Однако на гравюре Я. Бликланта «Вид Москвы с Воробьевых гор» (1708) фигура архангела изображена по-другому – горизонтально летящей над городом. Такой она представлена и на проекте реконструкции храма, предложенном Е.Р. Кунцкой<sup>13</sup>. Разумеется, ныне крайне сложно отдать предпочтение одному из двух вариантов позы архангела, утверждая что именно такой она была в натуре. Приходится учитывать оба варианта, тем более, что важен сам прием завершения шпили церкви изображением Божьего посланца. В принципе, идея венчания главы храма неким знаком благословения небесных сил вошла в моду на Руси и в пору Средневековья. Например, изображение голубя – олицетворения Святого Духа – было помещено на кресте центральной главы Софийского собора в Новгороде.

Дальнейшее развитие композиционная идея завершения Меншиковой башни находится в трактовке шпили Петропавловского собора в Петербурге. Посвящение храма апостолам обусловило замену архангела ангелом, изображенном в полете, налету водружющим крест на шпиль. В документе Канцелярии от строений 1720 года предлагается исполнить «из листовой меди ангела летящего, который будет поставлен на кугель шпили на колокольне святой церкви Петра и Павла, который будет держать в руках крест против модели и рисунку архитектора Трезини». Создание фигуры было поручено Ивану Иванову. Она была готова в апреле 1723 года, а в мае установлена на шпили колокольни<sup>14</sup>.

<sup>10</sup>Вздорнов Г.И. Указ. соч. С. 27.

<sup>11</sup>Грабарь И.Э. Указ. соч. Илл. на с. 48.

<sup>12</sup>«Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования». М., 1973. Илл. 8,9.

<sup>13</sup>Грабарь И.Э. Указ. соч. Илл. на с. 48; Кунцкая Е.Р. Указ. соч. Илл. на с. 164, 165.

<sup>14</sup>Тимофеева Е. Первонаучальный облик Петропавловского собора // Архитектурное наследство. Л.-М., 1955. Вып. 7. С. 94.



Артель мастеров - Джемми П., Квадро Г., Руско Д., Феррара К. (приписывается). Фрагмент лепного убранства перекрытия алтаря церкви Гавриила Архангела (Меншиковой башни) в Москве. Алебастр. Не ранее 1705-1707 гг.



Оснер Г.-К. (?) или артель мастеров - Джемми П., Кадро Г., Руско Д., Феррага К. (приписывается). «Коронование Богоматери» Рельеф в верхней церкви Богоявленского монастыря в Москве. Алебастр. 1704-1705 гг. (?)

Обратим внимание на то, что в Москве архангел с крестом венчал одновременно колокольню и церковь, ибо Меншикова башня принадлежит к типу храмов «ниже под колоколы». В отличие от этого, в петербургском Петропавловском соборе ангел венчает лишь колокольню, расположенную на западной оконечности здания, а купол с главой, возвышающейся над алтарной частью, по обыкновению завершен крестом. Возможно такая традиционность обусловлена особой сакральной значимостью этой части здания, где помещаются иконостас и престол.

Если же рассматривать завершение в виде ангела с крестом отвлеченно, вне сакральной определенности, то чисто композиционно оно по типу родственно фигурам на шпилях зданий в странах, лежащих на берегах Балтики. В частности, вспоминается «Старый Тoomас» таллинской ратуши – воин, водружающий копье с флагом, или другой воин – святой Георгий, поражающий копьем дракона на башне Двора Братства святого Ежи в Гданьске. Кстати, подобное почти невероятное слияние разных идеальных и композиционных истоков ощущимо и в облике шпилей храмов петровской поры. Восходящие по формам к североевропейским прообразам шпили в России начинают золотить так, как издавна покрывали золотом главы отечественных храмов. В итоге возникает совершенно особый эстетический эффект.

Традиция «ангелов над городом», начатая в Москве и пресекшаяся там, долго еще давала плоды в северной столице. Таково, например, завершение купола Екатерининской церкви на Съездовой линии Васильевского острова, сооруженной в 1811-1823 годах. Пожалуй, самым замечательным воплощением подобной композиции, но уже в свет-



ском мемориальном сооружении, стал ангел Александровской колонны на Дворцовой площади (1829-1834). Правда, «роль» ангела здесь иная: воздвигая крест, он поражает им змею, означающую нашествие врагов, «дунадесящих языком» (наполеоновскую армию). Словом, как нередко бывало в первой половине XIX века, прежнее сакрально-художественное предназначение композиции становится художественно-религиозным.

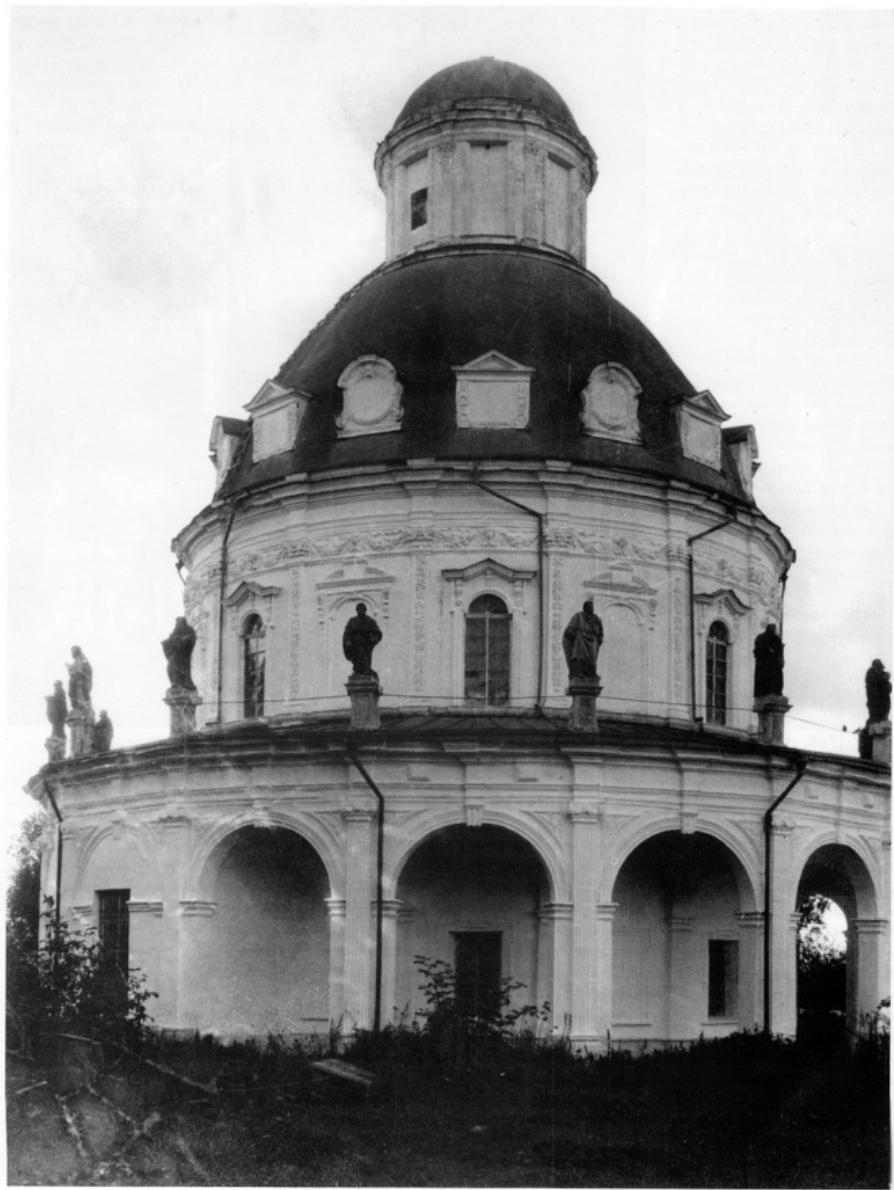
Библейские образы и темы, обретающие в аллегориях и символике двойное толкование, активно использует панегирическая ветвь культуры Петровского времени. В силу традиции подобная тематика не лишена сакрального смысла и одновременно трактуется как олицетворение важных политических событий, переходя в разряд светских явлений. Именно так воспринимались рельефы Петровских ворот Петропавловской крепости – «Низвержение Симона Волхва апостолом Петром» и «Саваоф» (1707-1708, 1724), а также несохранившиеся статуи апостола Петра и ангелов с трубами. Светские интонации поддерживались образами Веры, Надежды, Афины-Паллады и Афины-Полииды (покровительницы городов).

Библейские персонажи используются и в чисто светской скульптуре. Таковы фонтанные статуи «Адам» и «Ева» и группа «Самсон, раздирающий пасть льва». Статуи выполнены скульптором П. Бонацца, а группа – Б.-К. Растрелли-отцом. Изображения первых людей Земли соотносись с Петром I и Екатериной, первенствовавших среди россиян, а Самсон олицетворял победу Петра над шведским львом. Заметим, что столь значимые скульптуры отмечали весьма важные точки планировки Нижнего сада Петергофа. Самсон помещался в центре ковша Большого каскада, причем главенство группы было подчеркнуто наибольшей по сравнению с другими мощью ее фонтана. «Адам» и «Ева» располагались на Марлинской аллее – главной продольной оси сада в местах ее пересечения с боковыми лучами трезубца аллей, отходящих от центра Большого Петергофского дворца.

Рассмотренные скульптурные комплексы и отдельные произведения более или менее равны по значимости своего содержания. Вместе с тем они далеко не одинаковы по степени следования художественным приемам Нового времени. Эта неравномерность отмечалась нами в отношении скульптурного убранства Дубровицкой церкви. В иконостасе Петропавловского собора вся скульптура решена скорее архаично, нежели новаторски. Пропорции фигур вытянуты, движения скованы, формы не лишены некоторой ломкости. Рельеф «Низвержение Симона Волхва» исполнен Г.-К. Оснером даже не столько архаично, сколько дилетантски, в отличие от размещенного выше «Саваофа», выпелленного Н. Пино. Столь же современны и профессионально исполнены «Адам», «Ева» и «Самсон».



Артель мастеров - Джемми П., Квадро Г., Руско Д., Феррара К. (приписывается). Караптиды на горах церкви Гавриила Архангела (Менишковой башни) в Москве. Алебастр. Не ранее 1705-1707 гг.



Церковь Рождества Богородицы в усадьбе Долгоруковых Подмоклово близ Серпухова. 1712/1714 - 1754 гг.



ЦЕРКОВЬ в с. „ПОДМОКЛОЕ“



Музей-заповедник Феодоровского СПбПУ  
Санкт-Петербург  
Строительство  
1941 г.

Церковь Рождества Богородицы в усадьбе Долгоруковых Подмоклово близ Серпухова. 1712/1714 - 1754 гг. Проект реставрации.  
Чертеж. 1941 г.



Церковь Рождества Богородицы в усадьбе Долгоруковых Подмоклово близ Серпухова. 1712/1714 - 1754 гг. Св. Евангелист Иоанн. Статуя. Камень



Петровское время явно благоволило скульптуре, притом именно произведениям, со-  
пряженным с большими идеями светского или религиозного характера. Для решения этих  
же задач последующая эпоха (1730–1750-е годы) предпочитает живопись. Во всяком слу-  
чай, в барочной архитектурной среде главные идейные функции поручаются живописи, а  
скulptурное убранство по преимуществу декоративно. В храмах такому процессу чрез-  
вычайно способствует отказ от, условно говоря, «иконостаса-арки» и возвращение к  
традиционному «иконостасу-стене» с его каноническими ярусами живописных образов.  
В таких иконостасах на долю скульптуры (если она используется), как правило, приходит-  
ся изображение ангелов. Крылатые отроки, младенцы-«путти» и даже теламоны отмеча-  
ют основные архитектурные членения иконостаса. Они безымянны, это ангелы «вооб-  
ще», в отличие от конкретно поименованных святых на живописных молененных образах.  
Весьма показательно, что в иконостасе Петропавловского собора изваяния святых име-  
ли нимбы, а ангелы в 1730–1750-е годы лишены их. Все сказанное характерно, напри-  
мер, для иконостасов Никольского собора и Владимирской церкви в Петербурге, а так-  
же храма Папы Климента в Москве и иконостаса Зачатьевской церкви Яковлевского мо-  
настыря в Ростове-Ярославском.

Определенная двойственность присуща решению уникального памятника тех лет –  
знаменитой раке Александра Невского (1747–1752). По самой сути, она была вместили-  
щем мощей святого, связанных по преданиям со многими чудесами. Да и предназначена-  
лась она для расположения в храме. Однако то, что создано художниками и мастерами,  
во многом напоминает гробницу национального героя. Традиционный древнерусский  
саркофаг с рельефным, иконным по своей трактовке изображением святого на крыше,  
заменен торжественной композицией. Она слагается из пирамиды, двух трофеев, двух  
подсвечников и саркофага. Ангелы, фланкирующие пирамиду, напоминают рассмотрен-  
ных ранее ангелов иконостасов. Их предназначение столе же лишено сакрального смыс-  
ла – они держат картуши с текстами, посвященными Александру Невскому. На рельефах  
саркофага изображены действия Александра, причем трактовка сюжетов скорее светская,  
чем религиозная. Лишь главный рельеф, помещенный на пирамиде, решен иначе. Там  
изображено чудесное восхождение князя к вершинам святости под водительством  
«Веры». Но и это передано во многом аллегорически.

Скульптурное убранство раки выдержано в формах Нового времени, в барочном  
ключе и местами исполнено довольно ремесленно. Нельзя не отметить и некий оттенок  
«чужеземности», ощущимый в деталях – в рыцарских латах князя, в странном неправос-  
лавном кресте на его знамени, в нерусских типах русских воинов. Возможно, здесь скло-  
нилось влияние авторов проекта, в числе которых – Г.-Х. Гроот, Я.Я. Штетлин, И.-Ф. Дун-  
кер, А. Мартелли, Альберто и Джамбаттиста Джани. Наши мастера в данном случае  
были лишь исполнителями<sup>15</sup>.

В начале 1760-х годов светское искусство посягает даже на украшение церковных  
сооружений. Так архитектор Д.В. Ухтомский предлагал разместить на колокольне Тро-  
ице-Сергиевой лавры скульптурные изображения Екатерины II, Павла Петровича, Елизаве-  
ты Петровны, Анны Иоанновны, а также статуи аллегорического характера. Однако  
Синод решил, что на колокольне этим статуям «быть не прилично» и предложил изобра-  
зить «от священного писания лица» – апостолов, евангелистов, мучеников. Ухтомский не  
согласился и скульптуру заменил вазами [об этом см. в III главе первой части книги]<sup>16</sup>.

Споры Д.В. Ухтомского с церковными властями по поводу скульптурного убранства  
лаврской колокольни носят, на первый взгляд, частный характер. Однако, последующие  
годы показали, что это был первый знак существенных изменений. Русская пластика, свя-  
занная с христианством, разделась во второй половине XVIII века на три ветви. Пер-  
вую ветвь составляли изображения, близкие по функции молененным образом, вторую –  
произведения, служившие украшением храма, третью – не связанные с храмом, чисто  
светские (станковые и монументальные) работы на библейские темы. Подобную диффе-  
ренциацию осознавали сами деятели искусств тех лет. Поясняя в 1813 году свой замысел,  
двух групп для Казанского собора (см. главу IV первой части книги) И.П. Мартос писал:  
«Изваяния четырех евангелистов не могут ни под каким видом составлять тех церковных  
образов, пред которыми православные люди посвящают жертвы свои в пении молеб-  
ствий и возжигании свечей, но должны будут составлять обыкновенные священные вещи,  
служащие к одному украшению храма...»<sup>17</sup>. Подобная осмысленность творчества невоз-  
можна без эрудции, что специально подчеркивает педагог Академии художест-

<sup>15</sup>Русское искусство эпохи  
барокко. Конец XVII – первая  
половина XVIII века. Ка-  
тalog выставки. Л., 1984. С.  
78–79.

<sup>16</sup>Михаилов А.И. Архитектор  
Д.В. Ухтомский и его школа.  
М., 1954. С. 148, 353.

<sup>17</sup>Мастера искусства об ис-  
кусстве. М., 1969. Т. 6. С.  
175.



Бонацица Д. «Адам». Статуя фонтана в Нижнем саду Петергофа. Мрамор. 1718 г.



Боназца Д. «Ева». Статуя фонтана в Нижнем саду Петергофа. Мрамор. 1718 г.



И.Ф. Урванов. Он считает, что художник должен «знать священную историю... также и светскую историю ... еще историю церковную...»<sup>18</sup>.

Структурное членение искусства русской скульптуры непосредственно связано с деятельностью Академии художеств. Здесь всячески культивируют содержательность творчества, его тематическую направленность, сюжетность,чат умению «сочинять», компоновать, воплощать задуманное языком искусства Нового времени с ориентацией на античные образцы и Высокий Ренессанс. Для выпускных работ скульпторов с начала 1760-х годов избирается рельеф, как жанр, позволяющий наиболее подробно раскрыть сюжет произведения, особенно если привлекается тематика, основанная на светской, «священной» или «церковной» истории. После ряда удачных выпусков академистов, к середине 1770-х годов Россия обретает собственных скульпторов с широким гуманистарным и художественным кругозором, свободно владеющих как круглой пластикой, так и рельефом классицистической направленности. Словом, возникает возможность создания скульптурного убранства нового типа.

Одновременно, и весьма кстати, появляются заказчики, способные оценить и использовать эту возможность. Екатерина II не только всемерно поощряет деятельность Академии художеств, но и способствует выдвижению церковных иерархов новой формации. Среди таких современно образованных деятелей выделялись митрополит Санкт-Петербургский и Новгородский Гавриил [Петров] и митрополит Московский Платон [Левшин]. Они были почти ровесниками, родились в Москве, окончили московскую Славяно-греко-латинскую Академию. Оба преподавали в духовных учебных заведениях, были на первых порах связаны с Троице-Сергиевой лаврой, один за другим были епископами в Твери, оба стали членами Синода и, наконец, получили архиепископские кафедры: Гавриил – в Петербурге, Платон – в Москве. Оба владели нескользкими языками, причем Гавриил увлекался филологией, а Платон – историей. Гавриил был избран членом Академии наук и «почетным любителем» Академии художеств. Платон славился своими проповедями, частью изданными в переводах в Англии и Франции. Наконец, что очень существенно для нашей темы, оба иерарха слыли признанными толкователями Священного писания, авторитетами в области литературы. Под посторонним наблюдением Гавриила велось строительство Троицкого собора Александро-Невской лавры и создание его скульптурно-живописного убранства. А с именем Платона связано строительство ряда храмов в Москве и в особенности их иконостасов. Разумеется, новации в храмах Петербурга и Москвы осуществлялись с сознательным Екатериной II и, возможно, при ее участии. Во всяком случае, присущие ей аллюзии национально-монархического характера, и, в частности, опелляция к деяниям Петра I, вполне ощущимы в идейной структуре этих сооружений.

С Троицким собором Александро-Невской лавры связано немало примечательных временных совпадений и прямой символики. Так, в год 50-летия перенесения по повелению Петра I мощей Александра Невского в Петербург, Екатерина II окончательно выбрала зодчего собора – И.Е. Старова. Закладка состоялась 30 августа 1778 года, в день, установленный Петром для празднования памяти Александра Невского и, одновременно, явившийся датой заключения мира после победы над Швецией в Северной войне. Освящение собора состоялось в 1790 году в тот же день 30 августа и, что важно, в присутствии кавалеров ордена Святого благоверного великого князя Александра Невского<sup>19</sup>. Эмблема этого ордена, поддерживаемая двумя ангелами, была укреплена над главными дверями. В число размещенных в интерьерах статуй русских святых включено изображение новгородского князя Федора – брата Александра. Раку с мощами Александра Невского установили в соборе за правым клиросом напротив царского места Екатерины II с ее портретом, написанным Д.Г. Левицким. Не забыли и митрополита Гавриила. По распоряжению императрицы его барельефный портрет работы Ф.И. Шубина (1792) в великолепной раме, украшенной изображениями скрижалей Моисея, расположили на стене за левым клиросом<sup>20</sup>. В стихах, посвященных портрету, Г.Р. Державин сравнил Гавриила с Соломоном. Наконец, в статуарный цикл интерьера введена фигура святого мученика русского воевода Гавриила. Перечень многозначительных соотнесений можно продолжать довольно долго. Заметим лишь одно: скажет барельефа над главным входом выбрали взятый из Ветхого Завета эпизод «Жертвоприношение царя Соломона в день освящения Иерусалимского храма». Несомненно, что на ум приходила ассоциация с Екатериной II, патронировавшей возведение со-

<sup>18</sup>Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах... [СПб.], 1793. С. 53.

<sup>19</sup>Словарь исторический о святых, прославленных в Российской церкви и о некоторых подвижниках благочестия, местночтимых. Репринтное издание. М., 1991. С. 11, 12.

<sup>20</sup>Кудрявцев А.И., Шкода Г.Н. Александро-Невская лавра. Архитектурный ансамбль и памятники некрополей. Л., 1986. С. 31.

бора. При этом признанная мудрость ветхозаветного царя весьма лестно и не слишком новая звучала с соответствующим достоинством государыни.

В избранном в главе контексте весьма существенна чисто художественная особенность Троицкого собора. В нем впервые после церкви в Дубровицах скulptурное убранство играет столь важную роль и в раскрытии содержания и в формировании синтетической структуры ансамбля храма. Пластика представлена здесь барельефами и статуями. Средствами рельефа воплощены наиболее развернутые сюжеты, в большинстве почерпнутые из Ветхого Завета, а в двух случаях заимствованные из Евангелия. Все барельефы, кроме одного, вынесены на фасады, изображение «Входа Господня в Иерусалим» помещено внутри на западной стене собора.

Столичная пластика, украшающая интерьер, статуарна. Статуи и группы размещены над карнизами центрального продольного нефа и обеих ветвей поперечного нефа. Эти изваяния изображают 12 апостолов, ветхозаветных царей Давида и Соломона, пророков Моисея и Исаию и русских святых князей: Ольгу, Владимира и уже упоминавшихся Федора и Гавриила. По своему составу галерея статуй напоминает фрагментированные чины иконостаса, вынесенные за его пределы и размещененные по обрису крестообразного пространства средней части собора. Для православного храма подобная нетрадиционность несомненно возможна лишь с сознательного высших церковных властей. Здесь же, конечно, речь должна идти не о разрешении, а о замысле непосредственного куратора строительства митрополита Гавриила, бывшего к тому же первоприсутствующим в Синоде. Не исключено и влияние императрицы. Во всяком случае, ее представлениям об истории Руси и православии отвечало включение изображений святых Ольги и Владимира. Ольга привлекала Екатерину разумностью и решительностью правления, да и самим приобщением к восточной ветви христианства. Владимира государыни считала основателем православной Руси, учредив орден его имени и став его первой обладательницей всего за несколько лет до создания скуплытии Троицкого собора. Пластическое убранство собора исполнено в 1786–1789 годах частично Ф.И. Шубиным, а преимущественно под его присмотром и весьма нервноценно по художественному качеству. Рельефы более профессиональны, а статуи оставляют желать лучшего<sup>21</sup>.

Новации в Москве в отличие от петербургских не связаны с храмами общенационального значения. Здесь преобразования коснулись нескольких домовых и усадебных церквей. Это произошло в годы, когда духовную власть в Москве представлял Платон сначала в качестве архиепископа, а затем митрополита. Его передовые взгляды, высокая ученость, всероссийская известность и влиятельность дают основание полагать, что он не только разрешал, но и мог инициировать нововведения.

Платон непосредственно причастен к созданию московской церкви Филиппа Митрополита (1777–1788, архитектор М.Ф. Казаков), которая задумывалась как домовый храм митрополичьего подворья<sup>22</sup>. Строившаяся одновременно с петербургским Троицким собором, церковь отмечена столь же важной ролью скуплытия убранства в художественной и сакральной структуре здания. Однако статуй здесь не было: все решалось средствами рельефа. Исполненные в классицистическом духе сюжетно развернутые композиции на фасадах составляют подобие житийного цикла святого, которому посвящен храм. В ротондальном интерьере на антаблементе главной колоннады размещены заключенные в овальные медальоны барельефные поясные изображения, образующие, по-видимому, святительский цикл.

Рельеф, как форма скуплытия убранства, вообще весьма охотно тогда использовался во вновь создававшихся храмах Москвы и Подмосковья. Так, интерьер Спасской церкви в усадьбе Нащокиных Рай-Семеновское (1774–1783, архитектор М.Ф. Казаков) был украшен многофигурными барельефами на евангельские темы. Среди них: «Введение во храм», «Благовещение», «Поклонение волхвов», «Бегство в Египет», «Чудесный улов рыбы», «Бегство апостола Павла из Дамаска».<sup>23</sup> Редким изюминкам рельефов отличалась церковь, построенная на средства И.И. Барышникова в честь «Первого и Второго Обретения главы Иоанна Предтечи». Эта ротонда более известна как мавзолей И.С. Барышникова в Николо-Погорелом Смоленской губернии [М.Ф. Казаков ?, 1784–1802, не сохранилась]. По разным сведениям ее украшали 32 или 35 рельефов, составлявших не менее трех циклов на сюжеты из Ветхого и Нового Заветов [Ф.И. Шубин, Б.И. Поликаков]<sup>24</sup>.

В памятниках начала XIX века, связанных с московским скуплытиром Г.Т. Замараевым, ощущима та же приверженность рельефу. Интерьер церкви Страннопримиримого дома со-

<sup>21</sup>Перечень всех рельефов и статуй на фасадах и в интерьерах собора приведен в книге: Исааков С.К. Указ. соч. С. 150, 152, 153; О расположении статуй см.: Мозговая Е.Б. Скульптура в ансамбле православного храма XVIII столетия... С. 24.

<sup>22</sup>Власюк А.И., Каплун А.И., Киприанская А.А., Казаков. М., 1957. С. 64–78.

<sup>23</sup>Дунаев М.М. Ключ от Москвы. М., 1978. С. 168–171.

<sup>24</sup>Грязанцев И.В., Евонгупова О.С. Современник Пушкина о церкви-мавзолее в «селе П.» // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Выпуск 6 [22]. М., 2000. С. 107–116.



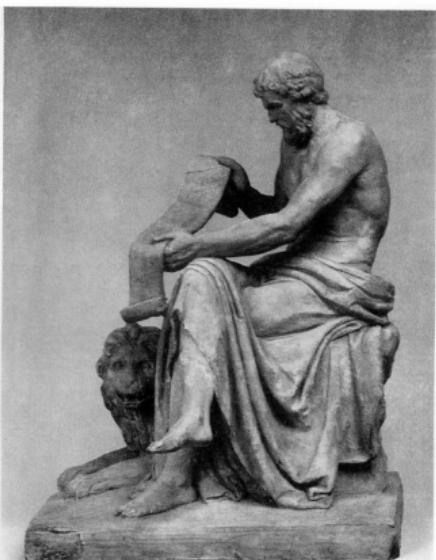
Иконостас церкви Папы Климента в Москве. Дерево, золочение, окраска. Середина XVIII века. Общий вид



Иконостас церкви Патриарха Климента в Москве. Дерево, золочение, окраска. Середина XVIII века. Вид среднего яруса с хоров



Прокофьев И.П. Моисей. Скульптура малых форм. Терракота. 1782 г. 54x27x22 см. ГРМ



Мартос И.П. Евангелист Марк. Эскиз статуи для церкви Академии художеств. Терракота. 1831 г. 36x23x27 см. ГРМ



Мартос И.П. Евангелист Матфей. Эскиз группы для церкви Академии художеств в Петербурге. Терракота. 1831-1832 гг. 33x31x18 см. ГРМ



Мартос И.П. Евангелист Лука. Эскиз статуи для церкви Академии художеств в Петербурге. Терракота. 1831 г. 35,5x28x22 см. ГРМ



хранил горельефы его работы «Воскрешение Лазаря» и «Избиение младенцев» (1806), а фасады Никольской церкви в Цареве (1815) – протяженный барельефный фриз из 24 композиций на темы Ветхого и Нового Заветов, в том числе «Христос перед Пилатом», «Несение креста», «Положение во гроб». Замараеву принадлежали и несохранившиеся рельефы на евангельские темы размещавшиеся на фасадах Никольской церкви (1817–1823) в усадьбе Гребнево Голицыных<sup>25</sup>. Даже когда скульптура вообще не использовалась, ее место занимали изображения барельефов, исполненные гризайлью. Так сделано в интерьере церкви Голицынской больницы (1796–1801, архитектор М.Ф. Казаков).

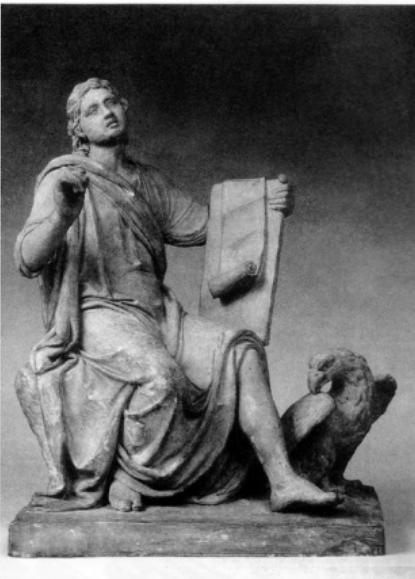
Наверное, немалая роль в возрождении этого типа иконостаса, который в Петровскую эпоху украсил Петропавловский собор принадлежала Платону, а возможно, и Екатерине II. В Москве и Подмосковье было создано по меньшей мере три таких иконостаса как раз в годы пребывания Платона архиепископом, а затем митрополитом. В отличие от петровского «иконостаса-арки» его московские подобия исполнены не в барочном, а в классицистическом ключе. Примечательно, что автором проектов был М.Ф. Казаков.

Обенно близки друг другу иконостасы церкви Пречистенского дворца (1774) и Спасского храма в Рай-Семеновском (1778), известные по офорта Козакова<sup>26</sup>. Видимо, сходство не случайно. Дело в том, что Пречистенский дворец и его церковь строились для Екатерины и понравились ей. Не исключено, что Казаков предложил владельцам Рай-Семеновского Нахонину именно такой тип иконостаса как удостоившийся одобрения государыни и архиепископа Платона. В убранстве обоих иконостасов живопись и скульптура равны по значимости. Причем по московскому обыкновению велика роль рельефа. Даже вводя статуи, их проектировали однофасадными, рассчитанными на восприятие в профиль, а потому фактически приближавшимися по впечатлению к рельефу. Иконостас предела св. Марии Магдалины в соборе Воскресенского монастыря [«Нового Иерусалима»], выполненный Казаковым в 1791–1797 годах, относится к тому же типу. Однако он пропаде по композиции, меньше по размеру и лишен скульптурного убранства<sup>27</sup>.

Существовала и определенная разновидность «иконостаса-арки», использованная в Троицком соборе Александро-Невской лавры (1785–1790, архитектор И.Е. Старов)<sup>28</sup>.

В этом иконостасе нет реального прорыва в глубину: проем арки четко обозначен, но сделан «глухим» и потому скованность алтарной части храма не нарушилась.

Несомненно, важнейшим событием храмодания начала XIX века было проектирование и строительство Казанского собора или, как указывалось на чертежах тех лет: «Церкви Казанской Богородицы». Обширность литературы, посвященной Казанскому собору, позволяет лишь кратко напомнить историю его создания и сосредоточиться на еще недостаточно осмысленной эволюции скульптурного убранства. Причем основное внимание стоит уделить изменениям идеально-образной структуры. Чудесно обретенная в Казани в 1579 году икона Богоматери в виде списка с нее была в войске Пожарского и Минина при освобождении Москвы. Казанская Богородица считалась покровительницей Романовых. В Москве на Красной площади на вклад Пожарского в 1620-х годах возве-



**Мартос И.П. Евангелист Иоанн Богослов. Эскиз статуи для церкви Академии Художеств в Петербурге. Терракота. 1831 г. 35x29x16 см. ГРМ**

<sup>25</sup>Лях Ф.Ф. Указ. соч. С. 65–66

<sup>26</sup>Власюк А.И., Каплан А.И., Кипарисова А.А. Указ. соч. Илл. № 82–87

<sup>27</sup>Там же. Илл. на с. 283.

<sup>28</sup>Белехов Н., Петров А. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М., 1950. С. 72–73



**Шубин Ф.И. «Явление Аврааму трех ангелов». Рельеф над южными дверями Троицкого собора Александровской Невской лавры. 1786-1789 гг.**

ли Казанский собор, где и была помещена икона. В 1636 году собор достроили попечительством царя Михаила Федоровича<sup>29</sup>. Перед иконой Казанской Богородицы молился Петр I накануне Полтавской битвы, а в 1710 году по его повелению икону перенесли в Петербург в специально построенный деревянный храм. Это здание заменила каменная церковь Казанской Богородицы, построенная на Невском проспекте в 1733-1737 годах М.Г. Земцовым<sup>30</sup>. Официально она именовалась церковью Рождества Богородицы. Во второй половине XVIII века это сооружение стало казаться устаревшим и возникла мысль о постройке нового. В начале 1780-х годов проектом занимался Дж. Кваренги, а в 1793 г. проектная модель храма работы Н.А. Львова поступила в Академию художеств. Однако оба предложения не были реализованы. Идея строительства нового храма взамен прежнего возродилась уже при Павле I. В 1799 году устроили конкурс, в котором участвовали П. Гонзага, Тома де Томон и Ч. Камерон. 4 ноября 1800 года Павел утвердил проект Камерона, а менее чем через месяц отказался от него в пользу проекта А.Н. Воронихина. 7 декабря того же 1800 года была создана «Комиссия по построению...» во главе с президентом Академии художеств А.С. Строгановым. В нее включили вице-президента Академии П.П. Чекалевского и адъюнкт-ректора по архитектуре И.Е. Старова. В 1801 году при Александре I собор был заложен, а в сентябре 1811 освящен<sup>31</sup>.

Среди всех приведенных сведений отметим небывалое прежде участие Академии художеств в создании храма общероссийского значения. Причем участие не только в исполнении, но и в руководстве. С этим связаны две особенности. Во-первых, никогда ранее не было столь заметного оттенка историзма в трактовке христианских сюжетов произведений, предназначенных для храмов. Во-вторых, нигде еще скульптурное убранство классицистической ориентации не достигало столь высокого художественного уровня. Более традиционным для эпохи Нового времени явилось поручение скульптуре ведущей роли в убранстве фасадов церковного здания.

Значение и судьба иконы Казанской Божьей Матери и предыстория одноименного петербургского храма позволяют в какой-то мере воссоздать комплекс идей, влиявших на формирование содержательной структуры Казанского собора на разных этапах.

Судя по всему, для Павла I первенствующими были династическая идея, а также отражение роли Казанской иконы в возвышении Романовых и освобождении России от чу-

<sup>29</sup>Полный православный богословский энциклопедический словарь. Репринтное издание. М., 1992. Т. II. Стлб. 1143; История русского искусства. Т. IV. М., 1959. С. 142-143; Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади. М., 1982. С. 392

<sup>30</sup>См.: Мозговая Е.Б. Памятники фельдмаршалам Кутузову-Смоленскому и Бородино де Толли в ансамбле Казанского собора // Монументальное искусство. Терория. История. Современная практика. Л., 1990. С. 25; Денисов Ю.М. Примложение к альбому «Панorama Невского проспекта В.С. Садовников». Л., 1974. Бл.

<sup>31</sup>Гримм Г.Г. Архитектор Воронихин. Л.-М., 1963. С. 136-137, 33-36, 47-48



Казаков М.Ф. Церковь Филиппа Митрополита в Москве. 1777–1788 гг. Цикл медальонов во фризе. Рельефы. Гипс. Фрагмент



Казаков М.Ф. (?). Церковь в честь «Первого и Второго Обретения главы Иоанна Предтечи» (так называемый мавзолей И.С. Барышникова) в усадьбе Барышниковых Николо-Погорелое в Смоленской области. 1784-1802 гг. Общий вид. Памятник не сохранился. Фото 1930-х гг.



Казаков М.Ф. (?). Церковь в честь «Первого и Второго Обретения главы Иоанна Предтечи» (так называемый мавзолей И.С. Барышникова) в усадьбе Барышниковых Николо-Погорелое в Смоленской области. 1784-1802 гг. Вид скульптурного триптиха в портике-лоджии. Рельефы слева направо: «Моисей, представляющий народу десять заповедей» (неизвестный автор), «Явление трех ангелов Аврааму» (по модели Ф.И. Шубина), «Обретение младенца Моисея в Ниле» (Ф.И. Шубин, Б.И. Поляков). Гипс. Памятник не сохранился. Фото 1930-х гг.





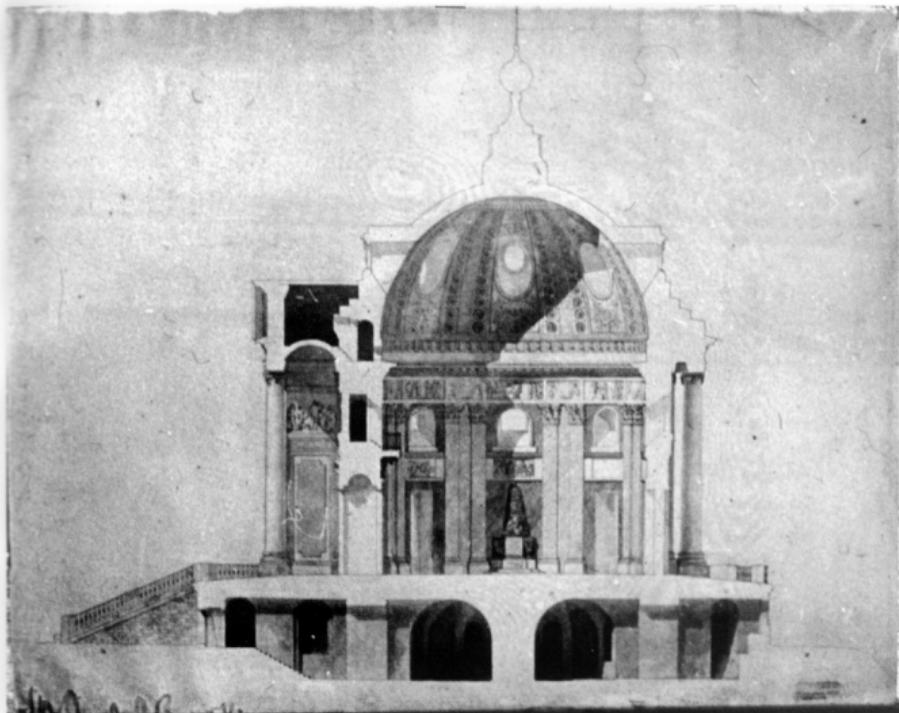
Казаков М.Ф. (?). Церковь в честь «Первого и Второго Обретения главы Иоанна Предтечи» (так называемый мавзолей И.С. Барышникова) в усадьбе Барышниковых Николо-Погорелое в Смоленской области. 1784–1802 гг. «Обретение младенца Моисея в Ниile». Рельеф Ф.И. Шубина и Б.И. Полякова в портике-лоджии. Гипс. Памятник не сохранился. Фото 1930-х гг.



Казаков М.Ф. (?). Церковь в честь «Первого и Второго Обретения главы Иоанна Предтечи» (так называемый мавзолей И.С. Барышникова) в усадьбе Барышниковых Николо-Погорелое в Смоленской области. 1784–1802 гг. «Усекновение главы Иоанна Предтечи». Рельеф Ф.И. Шубина, Б.И. Полякова в портике-лоджии. Гипс. Памятник не сохранился. Фото 1930-х гг.



Казаков М.Ф. (?). Церковь в честь «Первого и Второго Обретения главы Иоанна Предтечи» (так называемый мавзолей И.С. Барышникова) в усадьбе Барышниковых Николо-Погорелое в Смоленской области. 1784-1802 гг. Главный фасад. Чертеж исполнен А.М. Харламовой в 1955 г. по обмерам Л.И. Баталова. 1939 г. ГНИМА



жеземных захватчиков. Весьма важным для императора, видимо, представлялось и завершение дел Петра I, в том числе создание достойного сооружения для почитаемой им иконы. Наконец, несомненно, привлекала грандиозность неосуществленного замысла Петра украсить новую столицу храмом, подобным собору Святого Петра в Риме. Проект такого храма, выполненный стокгольмским архитектором Тессином по заказу Петра до сих пор хранится в Государственном Эрмитаже. Римский прообраз повлиял, как известно, на черты композиции Казанского собора. Тематические особенности скульптурного убранства фасадов отразили посвящение храма конкретной иконе. Во всяком случае, документ 1803 года, вероятно соответствовавший замыслу Павла I, устанавливает именно такую последовательность рельефов Богородичного цикла. Он начинается на фасаде, противоположном Невскому проспекту, сюжетом «Зачатие Богоматери», а заканчивается под портиком колоннады, обращенной к Невскому проспекту, «Явлением Образа Казанской Богородицы» и «Чудотворением в Москве»<sup>32</sup>.

В ходе строительства собора расположение было изменено. Более того, последовательность сцен цикла перестала соответствовать евангельской. Фасад, обращенный к Невскому проспекту стал главным и на него были вынесены эпизоды Богородичного цикла, связанные с Христом – «Благовещение», «Рождество Христово», «Поклонение пастырей», «Поклонение волхвов», «Бегство в Египет». При этом рельеф с изображением «Входа в Иерусалим Господа Иисуса», как и в первоначальном замысле, располагался на апсиде алтарной части здания. Под портиком фасада, выходящего на Невский проспект, были установлены и четыре статуи, связанные с крещением Христа (Иоанн Креститель), проповеданием христианства среди славян (Аpostол Андрей Первозванный), крещением Руси (Владimir Святой) и защитой Руси от иноверцев (Александр Невский). В итоге

Казаков М.Ф. (?). Церковь в честь «Первого и Второго Обретения главы Иоанна Предтечи» (так называемый мавзолей И.С. Барышникова) усадьбе Барышниковых Николо-Погорелое в Смоленской области. 1784–1802 гг. Разрез по оси запад–восток. Чертеж исполнен А.М. Харламовой в 1955 г. по обмерам Л.И. Баталова 1939 г. ГНИМА

<sup>32</sup>Аплаксин А. Казанский собор. Историческое исследование о соборе и его описание... [СПб.], 1911. Часть III. Приложения к истории Казанского собора. Приложение 55. С. 29



Гордеев Ф.Г. «Поклонение паstryрей». Рельеф в северном портике Казанского собора в Петербурге. Пудостский камень. 1804–1807 гг.

ставший главным украшенный колоннадой фасад обрел явную посвященность Христу и через него – Богоматери. Подобная черта находила поддержку и в огромных статуях коленопреклоненных архангелов Гавриила и Михаила, помещенных у концов колоннады<sup>33</sup>. Оба они событийно связаны с Христом: один приносит Благую Весть, второй сопровождает Христа-судью.

В свою очередь громадные рельефы аттиков на торцах колоннады «Изведение воды из камня Моисеем...» и «Исцеление Израильского народа от змиеv Моисеем...» тематически вписываются в измененный, ориентированный на Христа контекст. Общеизвестно, что христианство усматривает в важнейших событиях, запечатленных в Книгах Ветхого Завета, провозвестия этапов бытия Христа. В частности об «Изведении воды из камня...» в Ветхом Завете говорится так: «... И сказал Господь Моисею ... ты удариши в скалу и пойдет из нее вода, и будет пить народ...»<sup>34</sup>. Апостол Павел связывает этот древний акт с Христом: «... И все крестились в Моисея в облаке и в море... И все ели одну и ту же духовную пищу... И все пили одно и то же духовное питие, ибо пили из духовного последующего камня; камень же был Христос»<sup>35</sup>. Подобным образом истолковывается и «Известие о Медном змии». Книги Ветхого Завета повествуют, что «... сказал Господь Моисею... сделай себе змея и выставь его на знамя, и ужаленный, взглянув на него, останется жив... И сделал Моисей медного змея и выставил его на знамя, и когда змей ужалил человека, он, взглянув на медного змея, оставался жив»<sup>36</sup>. В Евангелии от Иоанна это соотносится с концом земного подвига Христа: «И как Моисей вознес змею в пустыне, так должно вознесено быть Сыну Человеческому»<sup>37</sup>. По тому же поводу Синод еще в первой половине XVIII века специально указывал, что «...Моисей в пустыне воздвиге медного змия, изобразя распятие Спасителя Христа...»<sup>38</sup>. Не только в этом экзегетическом смысле, но и в прямом ветхозаветном прочтении «Изведение воды из камня Моисеем...» и «Исцеление

<sup>33</sup>Шмидт И.М. Указ. соч. С. 22, 25

<sup>34</sup>Книги Ветхого Завета. Вторая книга Моисеева. Исход. Глава 17, 5-6

<sup>35</sup>Книги Нового Завета. Первое послание к Коринфянам Святого Апостола Павла. Глава 10, 2-4

<sup>36</sup>Книги Ветхого Завета. Четвертая книга Моисеева. Числа. Глава 21, 8-9

<sup>37</sup>Книги Нового Завета. От Иоанна. Святое благовествование. Глава 3, 14



Израильского народа от змиеv Моисеем...» свидетельствовали о бедствиях людей и избавлении их от страданий с помощью веры. Подобные аналогии несомненно находили отзвук в событиях российской истории.

Заключенное в окончательной «редакции» скульптурного убранства собора обращение, пусть косвенное, к Христу как к Спасителю, не было единственным в те годы. В проекте памятника Минину и Пожарскому 1809 года И.П. Мартос поместил на щите князя образ Спаса Нерукотворного. Ничего подобного ранее не встречалось в отечественных монументах. Да и в последующем не повторялось. Между тем очевидно, сколь глубока и значительна символика этого нововведения Мартоса. Если учесть, что всего через год после освящения Казанского собора Александр I подписал манифест о построении храма Христа Спасителя [1812], то и преобразование содергательной структуры Казанского собора покажется весьма знаменательным.

Представим в контексте духовных устремлений времени (начала XIX века) упомянутую особенность монумента Мартоса, присмотримся к ней более внимательно.

Изображение иконного образа Спаса Нерукотворного на щите Пожарского на первый взгляд может показаться чужеродным. Действительно, ведь монумент в целом сугубо классицичен по композиции. Построение скульптурной группы восходит к обычным для академий постановкам натюрмортов, голова Пожарского, как отмечают, исполнена не без ориентации на тип Зевса Отриколийского, мимике лица, особенно «трагический», обращенный вверх взгляд из под страдальческих свинтины, как у Лакоона, бровей, наконец, меч, ножны и щит римского образца и длинная рубаха Пожарского, напоминающая хитон, – все, казалось бы, основано на уроках античности. И, тем не менее, изображение Спаса Нерукотворного введено в художественную структуру монумента столь органично, что не может быть и речи о каком-либо диссонансе. Попробуем разобраться в причинах этой естественности.

Гордеев Ф.Г. «Поклонение волхвов». Рельеф в северном портике Казанского собора в Петербурге. Пудостский камень. 1804–1807 гг.

Мозговая Е.Б. Скульптура в ансамбле православного храма XVIII столетия... С. 21



Мартос И.П. «Иоанн Креститель». Статуя в нише северного портика Казанского собора в Петербурге. Бронза. Модель 1804-1806 гг., отлив в бронзе 1807 г.





Демут-Малиновский В.И.  
«Апостол Андрей Первозванный». Статуя в нише северного портика Казанского собора в Петербурге. Бронза. Модель 1808–1809 гг., отлив в бронзе 1811 г.



Пименов С.С. «Князь Владимир». Статуя в нише северного портика Казанского собора в Петербурге. Бронза.  
Модель 1804-1806 гг., отлив в бронзе 1807 г.



Пименов С.С. «Князь Александр Невский». Статуя в нише северного портика Казанского собора в Петербурге. Бронза. Модель 1807 г., отлив в бронзе 1811 г.



**Мартос И.П.** «Изведение воды из камня Моисеем...». Рельеф Казанского собора в Петербурге. Пудостский камень. 1804–1807 гг.

<sup>39</sup>Государственная Третьяковская галерея. Каталог рисунка XVIII века. Рисунок и овалерль. М., 1952. С. 19.  
<sup>40</sup>«Кованеская Н.Н. Мартос. М.-Л., 1938. С. 70; более точно текст процитирован в книге Верещагина А.Г. Русская художественная критика конца XVIII – начала XIX века. Очерки. М., 1992. С. 155.

<sup>41</sup>Опись московской Оружейной палаты. Знамена, пропалы, значки, флаги и штандарты. М., 1884. Часть III. С. 5–6. № 4060

<sup>42</sup>1000-летие русской художественной культуры. Каталог. М., 1988. С. 358.

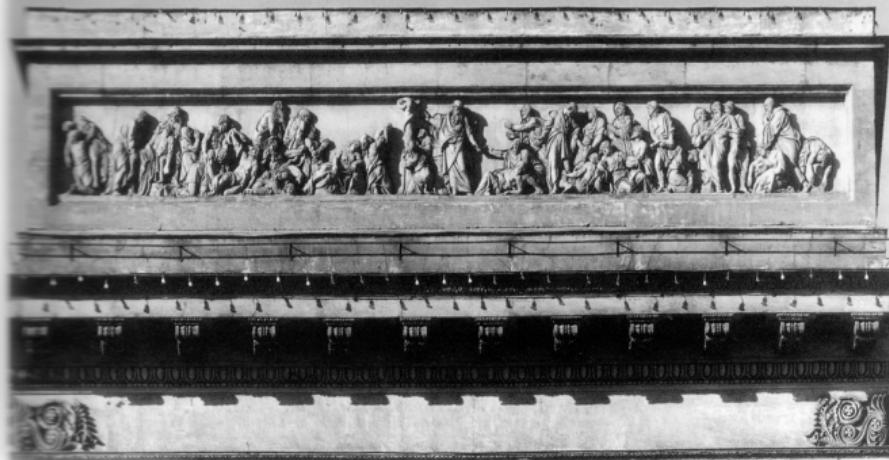
<sup>43</sup>Говоря о форме щита в изображении святых воинов-мучеников в древнерусском искусстве, нововерное, нужно учитывать, что истоки данной иконографии восходят к художественному опыту Византии, хранившему помять о наследии Римской империи. Подобным путем, видимо, приходит на Русь традиция представлять воинов-

Думается, что основой послужила трактовка образа Пожарского. Мартос отражает в нем религиозность, обычную для человека эпохи Средневековья. Поднятый вверх «взгляд Даоконо», адресованный богам античности, преобразуется здесь во взгляд верующего христианина, который «возсылает молитву к Богу дапоможет ему спсти Отечество» (как сказано в программе монумента, помещенной на листе окончательного проекта)<sup>39</sup>. Заметим, что об этом в ином контексте упоминалось в первой части книги.

Важно, что тот же молящий небеса о помощи взор характерен для Пожарского и в первом варианте проекта (1804–1807). Подобный нюанс образа князя был тогда же замечен и подчеркнут современниками. В частности, Н.Ф. Кошанский о первом варианте проекта в «Журнале изящных искусств» в 1807 году писал так: «Ничто столько не выражительно, как черты лица Пожарского: сомнение и надежда, желание и ожидание помощи выше, кажется, одушевлены в чертах героя»<sup>40</sup>. Кстати, то же обращение к Небу есть и в статуе Александра Невского для Казанского собора, исполненной в 1807–1811 годах С.С. Пименовым, младшим современником Мартоса.

Особенностью личности Пожарского, каким его представляет Мартос, атрибутируется щит с изображением Спаса Нерукотворного не только не противоречит, но, напротив, весьма соответствует. Возникает целый семантических и символических связей: щит – защита – спасение Отечества – Спаситель Христос. Помимо ассоциаций высшего порядка существовала, если не прямая, то, во всяком случае, «косвенная» традиционность: Спас Нерукотворный изображался на воинских знаменах. Так, например, в «Описи московской Оружейной палаты...» говорится: «В сказании о походе Царя на Казань» упоминается, что в полку Государя было: «Знамя на нем же написан образ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа Нерукотворенного образа на верх водружен животворящий Крест Господен еже бе у прородителя его Государя нашего достоихованного Великого Князя Димитрия на Дону»<sup>41</sup>. Конечно, щит – не знамя, но в крайней лаконичности скульптурной метафоры подобное замещение атрибутов вполне допустимо.

Из двух известных в русском искусстве типов иконографии Спаса Нерукотворного – на плате (убрусе) и на черепице (чрепии)<sup>42</sup> – Мартос выбирает первый – на плате (убрусе). При этом изображение меняется на пути от высочайше утвержденного проекта до осуществления в самом монументе. Изменение вроде бы незаметное, но по сути очень существенное: у Спаса на проекте есть нимб, а в натуре он отсутствует. Тем самым сни-



щется молитвенное, сакральное звучание. Святое изображение становится, как ни парадоксально, светским, и в итоге легче включается в светскую по своей основе художественную структуру памятника.

Говоря выше о форме щита, мы, по обыкновению, характеризовали ее как античную, римскую. Это верно, но верно и другое – круглый щит был атрибутом воинов-мучеников Святого Георгия и Святого Дмитрия Солунского. Таким образом, здесь могли органично переплестаться обе традиции<sup>43</sup>.

Подобное наблюдение, взятое изолированно, может показаться надуманным, и потому есть смысл поискать другие подтверждения.

Прежде всего, напомним приведенную выше цитату из сказания о походе царя Ивана Васильевича на Казань, где намечена идеиная связь победы русского государя с победой Дмитрия Донского. В случае Пожарского преемственность имен, а с ними упование на предков и небесных покровителей еще очевиднее: Дмитрий Пожарский – Дмитрий Донской – Дмитрий Солунский. Все трое – воины, все трое победоносны, у всех троих судьба связана с преодолением мучений: у русских князей – от ран, у Дмитрия Солунского – на протяжении мученической кончины. Думается, подобное сопоставление было бы для Мартоса весьма естественным. В программе 1809 года он сам пишет о ранах Пожарского, а тяжесть ранения Дмитрия Донского особо подчеркивается в тексте задания, предложенного выпускникам Академии художеств в 1805 году, о чем Мартос, будущий одыонкт-ректором, не мог не знать. Ему, разумеется, было известно и предание о Дмитрии Солунском.

Напомним также, что Дмитрий Солунский и Георгий Победоносец были покровителями московских князей, а изображение Георгия, поражающего змея, украшало герб Москвы<sup>44</sup>. Задумывая монумент освободителям Москвы и России, Мартос вряд ли не учтивал подобных обстоятельств. Словом, многое, видимо, побуждало художника пристально всмотреться в иконы святых воинов-мучеников, постигнув не только их сакральное содержание, но и способы его выражения. Попробуем и мы сделать то же самое, не упуская, впрочем, из вида сам памятник.

Отечественная медиевистика не раз обращалась к образам святых воинов-мучеников, освещая, в том числе, иконографию произведений, истолковывая значение атрибутов. В контексте мартосовского монумента наиболее примечательным кажется исследо-

Прокофьев И.П. «Исцеление Израильского народа от эпидемии Моисеем...». Рельеф Казанского собора в Петербурге. Пудостский камень. 1805–1806 гг.

мучеников не только со щитами римского типа, но и в «римских» панцирях. Лишь мечи в православной иконографии не римские (короткие и широкие), а скорее средневековые (длинные и узкие). Конечно, речь не идет об исторической достоверности: древние прототипы преображаются фантазией средневекового художника. Однако основа их все-таки сохраняется, что обуславливает узнаваемость типа доспехов. Более того, «римский колорит» атрибута и kostюма соответствует эпохе, когда по преданию жили святыне: Дмитрий Солунский был убит около 306 года н.э., а Георгий при императоре Диоклетиане, правившем в 284–305 годах н.э. (Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. I. Стлб. 731; Мифы народов мира. М., 1987. Т. I. С. 274) «Памятники архитектуры Москвы... С. 302»



*Мартос И.П. Памятник Минину и Пожарскому. Второй вариант. Рисунок К.Я. Афанасьева (?). Б., тушь, галловые чернила, перо, итальянский карандаш. 1809 г. 38,2x28,3 см. ГТГ. Фрагмент. Щит с изображением «Спаса Нерукотворного»*



*Мартос И.П. Памятник Минину и Пожарскому. Группа, рельефы. Бронза, гранит. 1804-1818 гг. Москва. Фрагмент. Щит с изображением «Спаса Нерукотворного»*

вание Е.Я. Осташенко, посвященное иконе Святого Георгия из Успенского собора Московского Кремля. В ходе детального анализа автор, в частности, обращает внимание на то, что меч вложен в ножны и Георгий как бы отдает его, добровольно идя на муки. Тем самым акцентируется тема жертвенности во имя святого дела<sup>45</sup>. Вообще мотив необожженного меча весьма характерен для средневековой иконографии православных святых воинов-мучеников, образа которых достаточно широко бытовали на Руси и в России.

Если имея в виду все сказанное взглянуть на группу Минина и Пожарского, бросается в глаза особенность, не то чтобы не замеченная ранее, а воспринимавшаяся скорее как бытовая обусловленность. Речь идет о ключевом идейном, композиционном и сюжетном мотиве – вручении меча. Меч передается здесь из рук в руки необожженным, он вложен в ножны. Все связи с православной иконической традицией это выглядит как обычная предосторожность, предохраняющая руки от ранения обуюдоострым лезвием, как дань правдоподобию. Но ради исторической правды нужно было бы заменить меч саблей, которой в действительности сражался Пожарский. К тому же совершенно ясно, что мотив вручения оружия издавна, а в классицизме тем более, имел символический смысл. Так выражался призыв к борьбе, защите, подвигу. Причем оружие почти всегда передавалось обожженным.

В классицизме XVIII века таким хрестоматийным примером было полотно Ж.-Л. Давида «Клятва Гороццев» (1784), где отец вручает сыновьям сразу три обожженных меча. Этот мотив впрямую использован Ф.П. Толстым в одном из барельефов серии, посвященной освободительной войне 1812 года («Народное ополчение», 1816). Более того, сам Мартос в первом варианте монумента (1804-1807) изобразил Минина, вкладывающего в руку Пожарского именно обожженный меч.

Так что обращение к мечу в ножнах в окончательном варианте памятника, несомненно, связано отнюдь не со стремлением к правдивости ситуации, а с углублением смысла главного, определяющего мотива композиции. В нем светская воинская символика дополнилась, благодаря отзыву православной иконографии, ненавязчивой апелляцией к ценностям религиозно-этического плана, содержавшимся в средневековом наследии. В итоге, жертвенность и подвиг национальных героев обретали не только гражданское звучание, но и некий ореол святости. Важно и другое – светская монументальная пластика классицизма получает черты, восходящие к опыту древнерусской религиозной художественной культуры.

<sup>45</sup>Осташенко Е.Я. Икона «Св. Георгий» из Успенского собора и ее место в русской живописи домонгольского периода // Успенский собор Московского кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 158-160



Отмеченные особенности не случайны. У Мартоса питет античной классики органично сочетался с преклонением перед ценностями христианства. М.Ф. Каменская, хорошо знавшая художника, писала в воспоминаниях: «Иван Петрович был истинный христианин»<sup>46</sup>. Столь же характерно для Мартоса стремление передать в композициях и атрибутах, обусловленных действительными жизненными ситуациями, скрытый смысл, который в своей общечеловеческой значимости выходит далеко за пределы конкретных взаимоотношений людей и их поступков. Мастер говорил об этом: «Углубленный скульптор, зовя волю воспрянувшему воображению, которое процветает в умственных созерцаниях, может в резких и выразительных чертах своего сочинения, сверх общих разумений, открывать еще новая и совсем особенная понятия. Посредством искусственного произведения он имеет возможность беседовать со всеми зрителями, своим таинственным иероглифическим языком напоминая им обстоятельства, времена и лица, содействовавшие к изображению знаменитого предмета. Ему предоставлено исключительное право на сии не честательные, но возвышенные идеи, судя по тому, что размышающий человек нередко всплывает уму своему сладостную пищу там, где, кажется, нет никакой материи»<sup>47</sup>.

<sup>46</sup>Каменская М.Ф. Воспоминания // Исторический весник. 1894. Т. 56. № 6 (июнь). С. 631.

<sup>47</sup>Аллакин А. Указ. соч. Часть I. Текст. С. 47; Мастера искусства об искусстве. Т. 6. М., 1969. С. 177

