

*ЕВГЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА КЛИШЕВИЧ*

УДК 247.3

аспирант, СПб ГАИЖСА имени И. Е. Репина  
при Российской академии художеств  
(Университетская наб., д. 17, Санкт-Петербург, Россия, 199034)  
*klishevich\_e@mail.ru*

*ТРАДИЦИИ АНТИЧНОЙ СКУЛЬПТУРЫ  
В НАРУЖНОМ ДЕКОРЕ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ  
ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА*

В эпоху классицизма русская церковная архитектура приобрела формы ордерной архитектуры и наружный пластический декор храма обогатился такими элементами, как зофорный фриз, скульптурное панно, скульптурный фронтон. Так церковная скульптура в православии впервые вышла за рамки орнаментального вида искусства, впервые в ней получили распространение исторические сюжеты.

Цикл скульптурных панно на фасадах Казанского собора восходит к типу дорического метопно-триглифного фриза, который был воспринят русским искусством в интерпретации западноевропейских стилей XVIII в. С опорой на образец фронтонов Парфенона проект наружного декора Исаакиевского собора содержал задачу лепки фронтонных горельефов в трех плоскостях, что представляло собой для русской художественной школы новый опыт. Сюжеты Священной истории, не имевшие иконографии в русской монументально-декоративной скульптуре, трактовались в декоре Казанского и Исаакиевского соборов с ориентировкой на образцы католического итальянского искусства. Эта тенденция была встречена реакцией православной церкви.

Представительство Епархии в строительной комиссии Казанского собора препятствовало завершению многих наружных скульптур по проекту. Контроль Святейшего синода над художественными работами в Исаакиевском соборе не противоречил направлению наружного декора собора, но ограничивал использование скульптуры в декоре иконостасов.

*Ключевые слова:* монументально-декоративная скульптура, русский классицизм, христианство, Античность

*EUGENIA ALEKSANDROVNA KLISHEVICH*

postgraduate student, Saint-Petersburg Repin State Academic Institute  
of Painting, Sculpture and Architecture  
of Russian Academy of Arts  
(Universitetskaya naberezhnaya, 17, Saint-Petersburg, Russia, 199034)  
*klishevich\_e@mail.ru*

*TRADITIONS OF ANTIQUE SCULPTURE  
IN EXTERNAL DÉCOR OF THE RUSSIAN ORTHODOX CHURCHES  
IN THE PERIOD OF CLASSICISM*

In the period of Russian classicism the Russian church architecture took the forms of the classical architectural orders, and external décor of the churches was enriched by the new elements such as a zoophorus, a sculptured panel and a sculptured pediment. Thus the Orthodox church sculpture for the first time went beyond ornamental art with historical subjects being spread in it.

The series of sculptured panels on the facades of Kazan Cathedral go back to the type of the doric order frieze, that was undertaken through the Western European 18<sup>th</sup> century styles. The exhibition of the plaster casts of the Parthenon sculptures in Petersburg in 1820 contributed to the evolution of the types of a sculptured pediment and a zoophorus in the Russian monumental-decorative sculpture. Drawing on the example of the Parthenon pediments the project of facade decoration of St. Isaac's cathedral included the task of molding of the reliefs for the pediments in three dimensions. That was the new experience for Russian art.

The subjects of the Sacred History, that did not have iconography in Russian monumental-decorative sculpture, were interpreted in the décor of Kazan and St. Isaac's Cathedrals with the orientation on the examples of Catholic Italian art. This tendency was met with the reactions of the Eastern Orthodox church.

The representation of the Eparchy in the construction commission of Kazan Cathedral obstructed the execution of many external sculptures according to the project. The control of the Most Holy Synod over the artistic works in St. Isaac's Cathedral was not contrary to the trend of the external décor of the cathedral, but restricted using sculpture in the decoration of the iconostasis.

*Key words:* monumental-decorative sculpture, Russian classicism, Christianity, Antiquity

Второстепенное значение скульптуры по отношению к иконописи в русском православном храме обосновывается превосходством живописной иконы как обладающей свойством изображать свет. Отражавшая эстетические и богословские воззрения своего времени русская иконопись оставляла далеко позади себя «фольклорную» церковную скульптуру в древности и Средних веках. Декоративная функция скульптуры в храме утверждалась и в дальнейшем — указами Святейшего синода. Представляющий Православную церковь Синод возглавлялся светским чиновником — обер-прокурором. Но все же нельзя сказать, что при этом традиционный взгляд Церкви на положение скульптуры в пространстве храма терял силу. Напротив, сохранившаяся до наших дней норма, по которой произведениями резьбы и лепки в православном храме могут быть только обрамляющие части иконостаса и большой храмовый крест, получила оформление в одном из синодальных указов XIX в.

Развитие в современном искусстве направления православной скульптуры вызвало в научном мире дискуссию о богословских, исторических и даже политических основаниях «гонения» на скульптуру в храме. В одном из исследований обращается, между прочим, внимание на парадоксальность создания грандиозных ансамблей скульптуры для главных православных соборов Петербурга в период особенно сильной регламентации церковного искусства<sup>1</sup>.

Действительно, создававшиеся в первой половине XIX в. ансамбли пластического декора Казанского и Исаакиевского соборов отличались большим масштабом. Для реализации проектов привлекались лучшие силы русской скульптуры, в каждом случае — большой коллектив профессионалов во главе с профессорами скульптурного класса Императорской академии художеств.

Если рассматривать эти две постройки с их наружным декором в перспективе исторической эволюции, то в качестве предшественников в русском искусстве можно поставить ско-

<sup>1</sup> Кутковой В. С. Запрещает ли Православная церковь скульптуру в храме? // URL: <https://pravoslavie.ru/99.html> (дата обращения: 17.06.2020).

рее не церковную архитектуру, а триумфальную — временные триумфальные ворота. В церковном строительстве предшествующих, XVII и XVIII, столетий усиление пластического начала, характерное, например, для периодов барокко, не означало распространения на фасадах храмов фигуративных изображений. В этом свете скульптура Казанского и Исаакиевского соборов предстает перед нами как свидетельство поворота в художественной культуре. Рассмотреть сущность этого явления в дополнение к актуальной дискуссии о взаимоотношении искусства ваяния и православия стало целью настоящей статьи.

История создания скульптуры Казанского собора переросла период строительства собора. Если не брать во внимание этап производства Борисом Орловским статуй Кутузова и Барклая-де-Толли, обзор скульптуры собора можно вести от 1803 г., когда Андрей Воронихин впервые представил в Комиссию о построении Казанской церкви план художественных работ, и до 1818 г., когда после упразднения Комиссии, руководимой в разное время Александром Строгановым и Петром Чекалевским, была учреждена новая, под председательством митрополита Санкт-Петербургского Михаила.

Новая Комиссия имела целью «приведение в ясность счетов»<sup>2</sup>. Вопрос о возобновлении работ по проекту Воронихина и, в частности, работы над скульптурой колоннады и решетки, поднимался и после 1818 г., но инициатива не имела успеха. На пятом же году деятельности Комиссии, в согласии с ее мнением, Министерством духовных дел и народного просвещения было решено: «статуй <...> бронзовых колоссальных, представляющих архангелов, вовсе не делать, а алебастровые [временные статуи архангелов. — *Е. К.*], стоящие ныне у колоннады, снять. Приготовление гранитных статуй св. апостолов вовсе отменить и места, для них оставленные, заделать»<sup>3</sup>.

Замысел упомянутых парных статуй излагался Воронихиным на начальном этапе строительства, в 1803 г.<sup>4</sup> В журнале Комиссии сообщалось и о других неосуществленных скульпту-

<sup>2</sup> Аплаксин А. П. Казанский собор. 1811–1911 в Санкт-Петербурге: Ист. исслед. о соборе и его описание. СПб., 1911. С. 50.

<sup>3</sup> Аплаксин А. П. Казанский собор... С. 65.

<sup>4</sup> Аплаксин А. П. Казанский собор... С. 29 в Приложениях.

рах. Богатым представлялся наружный декор собора в чертежах фасадов 1810 г. По этим источникам мы узнаем, что на кровле собора должны были появиться восемь колоссальных статуй, а статуи в нишах портиков должны были быть не только на северной стороне, но также на южной и западной.

Казанский собор был задуман как главный храм столицы и как сокровищница лучших достижений современного отечественного искусства. Его вид выражал мощь и величие страны. Равняясь на вершину итальянской архитектуры Высокого Возрождения собор Св. Петра в Риме, постройка Воронихина в то же время отражала и тенденцию своего времени. Архитектурные формы собора получили вид простых объемов, в мерном ритме горизонтальных и вертикальных членений выразился идеал конструктивной ясности, в пропорциях достигнута гармония. В стиле Воронихина ясно ощущается свойственное эпохе преклонение перед античной классикой.

Синтез архитектуры и скульптуры также был одной из господствующих тенденций эпохи. В период зрелости классицизма скульптура на фасаде, подобно архитектуре, тяготела к ясным завершенным формам: вместо полуфигуры, виртуозно сплетенной с лепным орнаментом, — статуя в нише; вместо изрезанного завитками наличника — орнаментальный бордюр. Скульптура Казанского собора подчинена задаче выражения архитектурной конструкции. Статуи у дверей собора поставлены в согласии с ритмом колонн. Парные ангелы над дверями подчеркивают ось фасада. Фризы над восточным и западным проездами колоннады усиливают звучание горизонтальных членений ордера. Неосуществленные скульптуры кровли должны были скрадывать в зрительном восприятии резкость перехода от приземистой массы колоннады к устремленным вверх барабану и куполу. Несохранившиеся на концах колоннады статуи архангелов должны были образовывать вместе с вершиной купола точки правильного треугольника.

Никогда прежде с такой полнотой на практике не демонстрировала свое искусство отечественная школа скульптуры, как в скульптурных панно, которыми Воронихин украсил стены собора под сводами портиков. Согласно норме академиче-

ского искусства эпохи классицизма наивысшей задачей художника была историческая картина. Образование в скульптурном классе Академии художеств традиционно завершалось работой над большим рельефом, для которого академический совет задавал «пристойные из священной или российской истории задачи»<sup>5</sup>. Практиковались задания на создание рельефа по графическому образцу<sup>6</sup>. Эти образцы, как и самая образовательная система, основанная на штудировании человеческой фигуры, заимствовались от Западной Европы.

Форма прямоугольного рельефа и способ его компоновки на фасаде — в одну линию с другими рельефами в ритмическом чередовании с промежутками, как бы опоясывающими здание, — были выработаны еще в искусстве Античности, а именно в композиции дорического фриза, состоящего из метоп и триглифов. Античные образцы классической древнегреческой метопы стали известны художникам Петербурга только в 1820 г., когда на академической выставке были показаны купленные в Англии слепки скульптур афинского Парфенона. До события выставки традиция фигуративного монументально-декоративного рельефа проникала в русское искусство в переработке западноевропейских стилей XVIII в. Ансамбли «барельефных картин» для петербургских дворцов создавались Андреасом Шлютером, Францем Тибо, Антонио Валли. В сотрудничестве с последним новый тип композиции стал развивать в своем творчестве Федот Шубин. Но все же с наибольшей полнотой традиция была воспринята русским искусством с приходом в архитектуру ориентированного на Античность стиля ампир.

12 барельефов в трех портиках Казанского собора были выполнены профессорами и пенсионерами Академии художеств и посвящены истории Богородицы. Некоторые из сюжетов, такие как «Бегство в Египет» и «Поклонение волхвов», не имели в православном искусстве своей иконографии. Перед

<sup>5</sup> Учреждение Императорской Академии художеств в 16 пунктах, подписанное Иваном Ивановичем Шуваловым, на каком основании принимать желающих обучаться; её привилегии и устав. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 54. Л. 1 об.

<sup>6</sup> Мозговая Е. Б. Скульптурный класс Академии художеств в XVIII в. СПб., 1999. С. 109–110.

взглядами художников они представляли в искусстве католических стран.

«Бегство в Египет» на фасаде Казанского собора можно возвести к эрмитажной картине Тициана. Скульптор барельефа Федор Гордеев, согласно использованной Тицианом иконографии, изобразил Марию на осле и идущего позади них Иосифа и движение группы направил вдоль плоскости барельефа, подобно композиционному типу «шестивия». Величие и драма опасного пути передана в тяжести шага Иосифа, в усилии осла, опустившего голову, а также в той наивной легкости, с которой вопреки трудности положения держится верхом на осле Мария, в том, как нежно придерживает она на своих коленях Младенца. Не только традиция построения композиции, но и глубина художественного образа в полотне великого венецианца была для русского скульптора предметом внимательного изучения.

В том же цикле барельефов особенно заметна опора на искусство Италии в «Благовещении» того же автора. Богородица изображена перед Божественным вестником припавшей на колено и низко склонившей голову. Гордеев нарушил баланс в массах двух фигур ради того, чтобы дать звучание второму плану. Равновесие двух боковых частей композиции достигнуто благодаря изображению за фигурой Марии природного мотива — растущей на скале лилии. Объемы скалы и цветка едва выступают над плоскостью барельефа. Едва уловимые взглядом переходы света и тени создают впечатление воздушной среды. Если принять во внимание то обстоятельство, что при переводе оригинальной модели в материал пудожского камня рельеф неизбежно терял часть нюансировки, то остается лишь предоставить воображению, насколько мягок и живописен был стиль гордеевского «Бегства».

Вне сомнения, предметом устремлений Гордеева был стиль Лоренцо Гиберти, открывшего приемы «живописного рельефа». Горельефы Гиберти для дверей флорентийского Баптистерия, прозванных благодаря искусству ваятеля «райскими», были вновь отлиты из бронзы для дверей Казанского собора в 1805–1806 гг. Петербургская копия ставилась современниками в ряд главных достопримечательностей собора. Гипсо-

вые слепки оригиналов Гиберти, послужившие моделями для бронзовых отливок, находились в музее Академии художеств и были предметом ученических штудий.

В отношении западноевропейского влияния на скульптуру Казанского собора интересно обратить внимание на трактовку сюжета «Покрова Пресвятой Богородицы». Перед нами еще одно панно с барельефом на наружной стене здания. Оно представляет собой случай, обратный тому, что отмечался на примере «Бегства в Египет» и «Поклонения волхвов». Сюжет «Покрова» чужд католическому искусству, зато имеет устойчивую иконографическую традицию в православной иконописи.

Влияние русской православной иконы можно отметить в общем построении композиции. Барельеф поделен на два регистра: в верхнем показаны приподнятые на облаке Богородица и ангелы, в нижнем — пришедшие в храм византийцы. Мария изображена в центре, и, как на иконе, она простирает над молящимися омофор. И все же назвать эту композицию скульптурным изображением иконы нельзя. Она в не меньшей степени заявляет о «европейском духе» скульптуры Казанского собора, чем рассмотренные выше примеры.

«Покров Пресвятой Богородицы» на стене Казанского собора принадлежит работе академического пенсионера Ивана Воротилова и является первой работой автора после окончания класса Академии. Характерное для академической «программной» работы стремление продемонстрировать знание человеческой фигуры, мастерство компоновки фигур группами и в пространственных планах отличает это произведение. Сюжет об укрытии византийцев во время нашествия мусульман использован скульптором с выгодой для изображения сложных динамичных движений. Здесь можно видеть несущую ребенка женщину, мужчин, припавших на колени и стоящих с воздетыми руками.

В отличие от иконописного изображения, в скульптурном нет фигуры Романа Сладкопевца. Воротилов предпочел поместить на ее место в центре группы византийцев фигуру Св. Андрея Юродивого. Так он открыл для себя возможность



показать подлюбженное тело в облачении классической драпировки. Ведь и в иконе святой юродивый изображается полунагим, тогда как певчий Роман — в облачении священнослужителя. Скульптор вложил в фигуру Андрея воспринятое в Академии понятие о пластической красоте человека. Облик персонажа, его стать, крепкое сложение тела и сильный жест вызывают ассоциации с героическими образами Древнего Рима, напоминают образцовое для зрелого классицизма «Прощание Регула» Михаила Козловского. При взгляде на эту фигуру зрителю легко войти в заблуждение, потеряв связь с привычным представлением о персонаже христианского жития.

Кроме сюжета праздника Покрова Богородицы, с самобытной иконографией в православном церковном искусстве ассоциируется также сюжет о неопалимой купине. Православная «Неопалимая купина» представляет собой один из типов иконы Богородицы; ее композиция со сложной богословской символикой имела развитую традицию. Но все же одноименный барельеф Казанского собора отталкивается не от нее, а от малораспространенной иконографии в западноевропейском искусстве. Он выполнен вместе с парным «Дарованием Моисею скрижалей» для украшения аттиков противоположных концов колоннады. В произведении скульптора Казанского собора ветхозаветный сюжет решен как картина видения Моисея. Слепленный светом пророк упал на колени и закрыл ладонями лицо, в пламени купины ему явился Бог Отец.

Композиция разделена промежутком пустого пространства на левую и правую части: в половине Моисея показан кусок ландшафта с гористым возвышением и растениями, в половине купины — парящий Саваоф. Это общее решение, как и некоторые детали вроде жеста Саваофа или вспарушенной драпировки вокруг его фигуры, передает нам образ, созданный во фреске «Сотворение Адама» Микеланджело. Вновь мы получаем повод к заключению, что наружный декор Казанского собора воспроизводит стиль или известные произведения итальянского искусства. В некоторой степени их можно связать одной традицией с созданными несколько ранее барельефами петер-

бургского Михайловского замка, которые повторяли композиции известных дворцовых росписей Шарля Лебрена<sup>7</sup>.

Обращает на себя внимание, что при проектировке скульптурного декора в 1803 г. Комиссия Казанского собора поручала надзор единственно Александру Строганову, «как в сих частях совершенно сведущему и при том над художествами президирующему», и не призывала к экспертизе Синод<sup>8</sup>. Проведенный анализ барельефов вполне убеждает, что творчество скульпторов выражало современное, ориентированное на западноевропейские традиции направление Академии художеств и не сдерживалось богословскими нормами.

Столкновение Академии и Синода в истории Казанского собора все же имело место. В конце 1812 г. Михаил Кутузов пожертвовал собору серебро и передал Санкт-Петербургскому митрополиту в письме, что до французского вторжения это серебро было в русских церквях «украшением святых ликов», потом было похищено, но возвращено Донским казачьим войском. Фельдмаршал писал также о своей солидарности с желанием казаков и их атамана Матвея Платова, «чтобы сии слитки <...> были обращены в изображения четырех евангелистов», которым «было бы весьма прилично стоять близ царских дверей перед иконостасом, дабы они первые поражали взоры входящего в храм богомольца»<sup>9</sup>.

Воронихин выполнил эскиз «Евангелистов», и по нему Иван Мартос подготовил на утверждение малые модели. Синод отверг проект, обосновав свою оценку тем, что «статья может, что не имеющий понятия об изяществе художеств соблазнится, видя евангелистов толико обнаженными и в положении столь принужденном»<sup>10</sup>. Мартос отвечал обер-прокурору письмом, которое вошло в историю художественной критики как образец апологии академической скульптуры. Кроме обширных аргументов с позиции эстетики, мартосовское выступление содержало утверждение о том, что скульптуры евангелистов

<sup>7</sup> Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX в. СПб., 2009. С. 391.

<sup>8</sup> Аплаксин А. П. Казанский собор... С. 29 в Приложениях.

<sup>9</sup> Аплаксин А. П. Казанский собор... С. 45.

<sup>10</sup> Аплаксин А. П. Казанский собор... С. 45.

«не могут ни под каким видом составлять тех церковных образов, пред которыми православные люди посвящают жертвы свои в пении молебствий и возжигании свечей», а призваны служить только «к одному украшению храма». «Следовательно, — заключал здесь Мартос, — в настоящей работе должно sobлюсти превосходнейшую красоту»<sup>11</sup>.

Спор скульптора и обер-прокурора привел к отмене постановления о производстве круглых скульптур и заключению использовать серебро для барельефных изображений евангелистов в парусах свода. К конкурсу по новому проекту были привлечены Феодосий Щедрин, Иван Прокофьев, Степан Пименов и Василий Демут-Малиновский. Но солидарные с Мартосом профессора Академии художеств отказались от участия.

Итак, как можно видеть, в описанном конфликте Синода и Академии художеств последняя отстаивала границы своей профессиональной сферы решительно. Она опиралась на положение о том, что скульптура не может иметь значения моленного образа, то есть того значения, которое принадлежит иконе, а значит, ничто не может отвлечь ее от истинной цели искусства, состоящего в соблюдении закона пластической красоты.

Подчеркнем, что Синод не подвергал критике «понятия об изяществе художеств» так же, как не отвергал самую идею круглых скульптур в украшении церковного интерьера. Критика Синода, очевидно, обусловлена тем обстоятельством, что предназначенное для скульптур серебро прежде было «на святых ликах» и являлось пожертвованием в церковь. Предназначение скульптур украшать середину церкви вблизи царских врат обязывало художника учитывать простоту понятий большинства, которое при взгляде на изваяния могло смутиться наготой персонажей. «Принужденность» движений, которая в методе Мартоса служила приемом выражения драматической борьбы, наполнявшей духовный путь проповедника, с точки зрения Синода, в рассуждениях большинства могла породить нелепые толки.

Влияние Синода можно охарактеризовать примером переработки парных статуй колоннады, которые по первоначальному

<sup>11</sup> Аплаксин А. П. Казанский собор... С. 46.

проекту изображали сидящих ангелов и решение по которым было изменено, и «прилично найдено представить сих ангелов, предстоящих на коленях и молящихся»<sup>12</sup>. В 1822 г., когда собор находился в полном ведении Епархии, его новая Комиссия возразила против использования гранита для статуй Свв. Петра и Павла. «По хрупкости гранита, — утверждала она, — нельзя изобразить в нем те черты, кои должны одушевлять произведения сего рода; сверх сего, сырость <...> производит на граните мох, а частицы шерла, кварца и фельшпата, в составе его находящиеся, делают пятна, что неприлично для произведений, представляющих лики св. апостолов»<sup>13</sup>.

Никогда в выступлениях второй Комиссии и Синода критика искусства не была сокрушительной. Препятствие к осуществлению замысла создать в стенах православного храма храм искусства, сосредотачивавшего лучшие творения скульптуры и живописи своего времени, выражалось в безразличии к этому замыслу, с которым вторая Комиссия, ссылаясь на нехватку денег, отменяла все художественные проекты. Возражение против материала гранита для статуй решетки не привело к принятию по их производству нового решения. Проект был отменен. Вместе со снятием временных статуй Архангелов с площади перед колоннадой был убран обелиск, как предполагалось, с расчетом нивелировать раздражительность петербургского храма по отношению к главной святыне католицизма — римскому собору Св. Петра<sup>14</sup>.

Ориентировка на искусство Западной Европы едва ли не в большей степени, чем в рассмотренных примерах, характеризует скульптуру Исаакиевского собора. Здесь еще очевиднее, чем когда-либо, направление художественного убранства церкви контрастировало с церковной политикой своего времени. Начало работы по украшению Исаакиевского собора было положено в 1835 г., когда архитектор собора Огюст Монферран завершил проектировку здания и выполнил окончательный чертеж фасада, содержащий рисунок скульптурного декора. В тот год президент Академии художеств Алексей Оленин

<sup>12</sup> Аплаксин А. П. Казанский собор... С. 26.

<sup>13</sup> Аплаксин А. П. Казанский собор... С. 65.

<sup>14</sup> Аплаксин А. П. Казанский собор... С. 66.

## Выпуск IX

в письменном обращении к Комиссии о строительстве Исаакиевского собора изложил тематический замысел фронтонных композиций собора, после чего на лепку этих композиций открывались конкурсы: в 1838 г. — под надзором Лео фон Кленце в Мюнхене и в 1839 г. — среди скульпторов Петербурга и Москвы.

В то же, четвертое десятилетие XIX в. возникла и стала развиваться официальная идеология, опирающаяся на приоритет православия. В области религии все большую силу набирал «охранительный» курс политики Николая I. Синодальными указами 1832 и 1835 гг. вновь объявлялось ограничение на использование скульптуры для украшения храма<sup>15</sup>.

Противоречие фактов отчасти сглаживается, если обратить внимание на то, что в упомянутых указах рассуждения Синода вытекают из оценки художественного уровня скульптуры. Православная церковь признавала плодотворность современного направления искусства, чьи произведения, на ее взгляд, оказывали «значительное влияние на развитие изящного искусства в народе», и осуждала те резные и лепные украшения в большинстве храмов, которые выполнялись «худо, без соблюдения надлежащей правильности»<sup>16</sup>.

Вкус к предметам высокопрофессиональной художественной работы вынуждал к принятию традиций искусства иных конфессий. Это показывает пример созданной по русскому заказу лютеранской дарохранительницы, который, в качестве небольшого отступления от темы монументально-декоративной скульптуры, ввиду его особенной наглядности невозможно не упомянуть. Драгоценная дарохранительница из серебра с золочением была выполнена в Аугсбурге по заказу Санкт-Петербургского архиепископа Феодосия и пожертвована заказчиком в Александро-Невский монастырь в 1747 г. (ГЭ [Государственный Эрмитаж], инв. № 14944). Это характерное произведение немецкого художественного серебра, к качеству которого, начиная со своих истоков, стремилось, но в середине XVIII в. так и не приблизилось искусство русских мастеров

<sup>15</sup> Кутковой В. С. Запрещает ли Православная церковь...

<sup>16</sup> Кутковой В. С. Запрещает ли Православная церковь...

серебряного дела. Ящичек для реликвий украшен роскошным навершием в виде сводчатой сени на шести изящных витых колонках. Под сенью представлено событие Воскресения Христа. Мастер дарохранительницы изобразил стражников у саркофага, а над ними в сиянии и облаке — вознесшего Спасителя. Смятение свидетелей передано в их жестах чрезвычайно жизненно, иллюзорность парения Христа вызывает восторг и пробуждает любопытство узнать секрет незаметной спайки серебряной фигурки.

Стремление убедить зрителя в реальности евангельской истории было основной тенденцией трактовки сюжета в западноевропейском искусстве как в католических странах, Италии и Франции, так и в лютеранской Германии, и выразилось в приведенном примере ярко. Православное же искусство имело здесь самобытную традицию: икона Воскресения взывала к созерцанию богословской идеи жертвы во спасение человечества и изображала, помимо восшествия Христа из гроба, Его сохождение в ад и встречу с Адамом. Различие двух иконографических традиций масштабно и касается глубинных различий двух культур. Так, уже в первый век эпохи Святейшего синода критерий профессионализма в понятиях об искусстве в храме заслонял критерий верности художественным традициям профессии.

Истощение национальной традиции в церковном искусстве обнаруживалось уже в XVII в.<sup>17</sup> Художественное мышление Нового времени тяготело к искусству, основанному на правдивой передаче форм внешнего мира. В России времени Петра Великого возник и позднее укоренился взгляд об иконе как об атрибуте примитивного творчества<sup>18</sup>. Вновь тема учения Евангелия была глубоко осмыслена уже в XIX в. светскими художниками — Александром Ивановым, Николаем Ге.

Памятуя о глубине различий православной иконы и религиозной картины, описанных в философии и искусствоведе-

<sup>17</sup> Языкова И. К. Богословие иконы. М., 1995. С. 77 // URL: <https://eparhia-saratov.ru/Content/Books/95/icon.pdf> (дата обращения: 17.06.2020).

<sup>18</sup> Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи, XIX в. М., 1986. С. 223.

нии, остановимся лишь на одном из них, формальном, которое в художественной культуре первой половины XIX в. воспринималось как наиболее очевидное и первостепенное. Русская икона, подобно книге, раскрывает сюжет в показе нескольких последовательных событий истории. Так, например, икона Воскресения изображает восстание из гроба и сошествие во ад Христа, а кроме того, образы пророчеств и свидетельств. Многочисленность сюжетных мотивов создает дробную композицию с условными взаимосвязями между ее элементами.

В противоположность этому, под воздействием классицистической драматургии искусство исторического жанра в Академии художеств возводило в принцип единство изображаемого пространства и единство времени. Прием соединения в одной композиции разновременных эпизодов изгонялся как пережиток наивного искусства прошлого. При оценке конкурсных эскизов для фронтонных горельефов Исаакиевского собора в 1840 г. Комиссия собора полагала ошибкой против «правила искусства» такое решение композиции, «где соединяется в одном предмете несколько моментов»<sup>19</sup>. Некоторые эскизы отвергались как не отвечавшие этому правилу<sup>20</sup>.

В регламенте конкурсов на выполнение декоративных скульптур Исаакиевского собора место Академии художеств было значительно. Решения по выбору эскизов принимались с опорой на ее заключения. Имел место случай, когда «высочайше одобренный» до конкурса проект был отвергнут Советом Академии художеств, и отрицательная оценка Совета была принята.

Роль одной из регламентирующих инстанций утвердил за собой и Святейший синод. Он не оказывал влияние на исход конкурса и не выражал когда-либо предпочтение кому-либо из конкурсантов, но имел право потребовать переработки одобренной модели. Авторитет Церкви играл роль в выработке принципов конкурсного отбора. Так, в объявлении конкурса предписывалось в качестве правила основывать выбор мотива

<sup>19</sup> Архив Комиссии о построении Исаакиевского собора. 1839. Дело о составлении эскизов трёх барельефов. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1065. Л. 99 об.

<sup>20</sup> Архив Комиссии о построении... Л. 100 об.

для изображения «на книгах православной Церкви, а отнюдь не на светских сочинениях и тем паче легендах Римскокатолической церкви»<sup>21</sup>.

Изложенное условие касается опоры на литературные источники, но не имеет в виду художественное направление. Художники Исаакиевского собора свободно заимствовали образные и композиционные решения в искусстве Западной Европы. Так, в северном фронте собора мы находим изображение Воскресения Христова в виде сцены свидетельства чуда с традиционными для западноевропейской иконографии персонажами — стражниками и ангелами. К итальянскому искусству Кватроченто восходит иконография «Поклонения волхвов» в горельефе южного фронтона. Близкое сходство композиции горельефа можно найти в картине на тот же сюжет Леонардо да Винчи из собрания Уффици, а также у Боттичелли, чье «Поклонение волхвов» в XIX в. находилось в собрании Эрмитажа<sup>22</sup>. В пояснении к эскизу «св. Исаакий останавливает императора Валента» участник первого зарубежного конкурса Людвиг Шванталер ссылаясь на наследие «Микеланджело, Рафаэля и Юлия Романо»<sup>23</sup>. В контракте Витали пожеланием самой Комиссии было, чтобы художник следовал «в манере Рафаэлю и Пуссену»<sup>24</sup>.

О мощи авторитета западноевропейского искусства говорит факт организации конкурса на лепку фронтонных горельефов сначала в Мюнхене, а потом в Петербурге. Кроме того, заказ на горельеф одного из фронтонов был передан французскому скульптору Филиппу Лемеру вне условий соревнования. Лемер был также приглашен к участию в жюри второго конкурса.

На замысел скульптурного убранства фронтонов, к выполнению которого привлекались западноевропейские мастера, не могли не повлиять Элгиновские мраморы, известность которых охватила всю Европу и была от того особенно широкой, что

<sup>21</sup> Архив Комиссии о построении... Л. 92 об.

<sup>22</sup> Проданные сокровища России: История распродажи национальных художественных сокровищ, 1918–1937 гг. / Под общ. ред. Н. Ю. Семёновой; Предисл. М. Б. Пиотровского. М., 2000. С. 172.

<sup>23</sup> Архив Комиссии о построении... Л. 33.

<sup>24</sup> Чеканова О. А., Ротач А. Л. Огюст Монферран. Л., 1990. С. 73.



связывалась с открытием подлинного Фидия. В 1801–1811 гг. Томас Элгин привез в Англию уцелевшие от эпохи Перикла скульптуры афинского храма Парфенона. Известность археологического открытия распространилась на всю Европу, Британский музей производил слепки. Наиболее популярные из них приобрела для своего фонда Петербургская Академия художеств. Это, в первую очередь, фрагменты восточного фронтона храма — статуи Диониса и Гестии, группа Афродиты и Дионы, голова коня Гелиоса. Характерно, что выставка слепков Элгиновских мраморов в Академии художеств в 1820 г. вызвала восторженный отзыв с надеждой обновления отечественного ваяния и зодчества. «Красота неизъяснимая и для нас еще вовсе новая! Новое обширное поле открывают они искусству Зодчества и Ваятеля»<sup>25</sup>. Действительно, пластический декор фронтонов Парфенона представлял для русской художественной школы явление неизвестной традиции. По своим пластическим свойствам он относится наукой к области круглой скульптуры; для его характеристики введено понятие фронтоной группы<sup>26</sup>.

Манера скульптурной декорировки треугольного фронтона, принятая в русской архитектуре до постройки Исаакиевского собора, в сравнении с античной традицией демонстрирует иное понимание взаимодействия пластики и архитектуры. Композиции Ивана Теребенева и Мартоса на Адмиралтействе и дворце Румянцева своими приемами могут напомнить ампирную узорную лепнину: окрашенные в белый барельефные фигуры komponуются здесь в ритме с участками гладких расцвеченных плоскостей стены. При проведении конкурса Комиссией Исаакиевского собора перед скульпторами ставилась задача лепки фронтоных фигур «в трех плоскостях», то есть в высоком горельефе<sup>27</sup>. Фон горельефа теряется в тени тесно сгруппированных фигур, а те, благодаря светотеневым контрастам, лучше, чем в барельефе, обозреваются с дальних точек.

Лемер и Шванталер имели в глазах Комиссии Исаакиевского собора авторитет благодаря профессиональному опыту: первый украсил горельефом фронтон парижской церкви Мад-

<sup>25</sup> Маринович Л. П., Кошеленко Г. А. Судьба Парфенона. М., 2000. С. 315.

<sup>26</sup> Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., 1972. С. 115.

<sup>27</sup> Чеканова О. А., Ротач А. Л. Огюст Монферран. С. 72.

лен (1834), второй — фронтон регенсбургской Вальгаллы (1832–1834). Комиссия отвергла победу Теодора Жака в соревновании эскизов для восточного фронтона по причине того, что его «практические познания в больших соразмерностях еще неизвестны», и передала заказ Лемеру<sup>28</sup>. Для участия в конкурсе был специально приглашен не связанный с Академией художеств Иван Витали. В числе произведений, принесших московскому скульптору известность, была треугольная группа на фасаде здания Московского высшего технического училища (1829). Итак, восприятие западноевропейского влияния в скульптуре Исаакиевского собора было обусловлено в том числе использованием новых для русского зодчества форм ордерной архитектуры, а именно богато декорированного пластикой фронтона.

На фоне этого процесса регламентация Православной церкви наружного декора главного собора Петербурга не выглядит значительной. В характере критики Синода, например, замечание к автору эскиза западного фронтона о том, что тот изобразил святого Исаакия в «облачении не употребительном в православной Церкви»<sup>29</sup>. В отношении выполненной Лемером модели восточного горельефа Синод выразил пожелание, чтобы «клобук на святом сделан был несколько повыше»<sup>30</sup>. Отголоски неприятия мартосовских «Евангелистов» для Казанского собора слышны в критике конкурсного эскиза, изображавшего, по словам Синода, «неприлично и несогласно с исторической истиной <...> лежащими на земле св. евангелие и св. потир», а митру и посох «поверженными под ноги лошади»<sup>31</sup>. В обоих примерах очевидно противодействие закону художественной драматизации в стремлении не допустить смущения неискушенной публики.

Характерна история конкурса по заданию на сюжет «Св. Исаакий перед Феодосием». На первом этапе он не выявил победителя, так как ни одна из композиций не убеждала в главенстве святого над другими персонажами. При повторном конкурсе задавалось придерживаться той мысли, что «храм воздвигается

<sup>28</sup> Архив Комиссии о построении... Л. 155.

<sup>29</sup> Архив Комиссии о построении... Л. 111.

<sup>30</sup> Архив Комиссии о построении... Л. 185.

<sup>31</sup> Архив Комиссии о построении... Л. 111.

во имя святого Исаакия, а не Феодосия или Валента»<sup>32</sup>. Трудность задачи состояла в том, что, согласно житийному повествованию, встреча Исаакия и Феодосия произошла во время освобождения святого пустынноика из заточения, а значит, венчала собой подвиг византийского императора. Роль великодушного освободителя возвышала Феодосия над Исаакием. Витали, чей эскиз был одобрен Комиссией, выбрал для изображения момент благословения, в который Феодосий склоняется перед святым, а тот поднимает над его головой руку. Поднятая рука выражает кульминацию драматической сцены. Витали сделал ее центром всей композиции, поместив в главную точку фронтонного треугольника — его вершину.

В особенности твердо отстаивала свои традиции Православная церковь по отношению к убранству церковного иконостаса. Здесь синодальный указ 1835 г. устанавливал правило «избегать резных изображений»<sup>33</sup>. Декоративная скульптура иконостаса Исаакиевского собора все же значительна. Она создавалась по проекту Монферрана профессорами Академии художеств Петром Клодтом и Николаем Пименовым. Цель данного исследования побуждает внимательно присмотреться к ней.

Пименов создал скульптурные группы для аттиков двух малых иконостасов. Группы изображают евангельские сюжеты Преображения и Воскресения и решены как парные — с симметричными повторами. В «Преображении» ради принципа парности нарушена традиционная шестифигурная иконография. Подобно тому, как «Воскресение» по сторонам от группы Христа с ангелами изображает двух стражников, «Преображение» изображает только двух апостолов вместо трех согласно канону.

Компоновка фигур в группах в большой степени подчинена архитектуре иконостаса. Атик каждого из иконостасов посредством раскреповки разделен на три части. Центральная выступает вперед, повышена и украшена лучковым фронтоном. Этот фронтон служит основанием для фигур трех главных персонажей: в группе «Преображения» — это Христос и пророки; в «Воскресении» — Христос с ангелами. Второстепенные

<sup>32</sup> Архив Комиссии о построении... Л. 101.

<sup>33</sup> Кутковой В. С. Запрещает ли Православная церковь...

персонажи: опрокинутые ярким светом два апостола в первой композиции и от света же пробуждающиеся два стражника во второй — размещены симметрично на боковых пониженных частях аттика. Эти фланкирующие фигуры скульптор изобразил сидящими, а Спасителя каждый раз в самом центре группы и несколько выше по отношению к фигурам предстоящих. Все это, вместе с подвижным ритмом жестов, распахнутых крыльев, взволнованных драпировок, способствует впечатлению нарастания динамики к центру и вверх, заставляет вспомнить образ треугольного фронтона.

Декоративный эффект композиций Пименова воздействует сильнее при взгляде с прямой точки издалека. Даже при незначительном ракурсе выразительность описанного ритмического рисунка слабеет. Скульптуры вызолочены, благодаря чему воспринимаются в едином ритме с архитектурными элементами иконостасов, также вызолоченными. Таким образом, главные свойства пименовских групп — их декоративность, ясно выраженная связь с архитектурой.

Клодту принадлежит скульптурное убранство большого иконостаса собора. Здесь, над царскими воротами, можно видеть его композицию «Христа во славе»: Спаситель восседает на престоле, ему предстоят Богородица, Креститель и ангелы. Скульптура помещена на массивный бордюр, которым на фасаде иконостаса обрамлен арочный проем. Благодаря глубине бордюра фигуры группы отделены от стены иконостаса промежуток пустого пространства. Группа сложна по своей видовой специфике. Ее массы не ограничены сзади стенкой, как в рельефе, и смоделированы по приему круглой скульптуры. Но явен и признак рельефа — иллюзия перспективы, создающаяся посредством уплощения фигур второго плана.

Специфично колористическое решение группы: фигуры двух планов выделены друг относительно друга сочетанием серебра и позолоты. Наконец, головы Христа, святых и ангелов выполнены в виде вставок живописи. Их автор — другой крупный мастер искусства Исаакиевского собора Тимофей Нефф.

Синтез живописи и пластики в таком виде хорошо знаком нам по образцам традиционной православной иконописи,

в которой скульптура служила обрамлением. В характере иконной «ризы» — с дробной моделировкой, придающей поверхности металла мерцание, — дано изображение лучистого нимба Христа. Нимбы святых и ангелов образуют узорный рисунок, что также близко стилю иконы. Отметим, что изображение нимба чуждо специфике скульптуры, и в наружном скульптурном декоре Исаакиевского собора мы нигде его не найдем.

Стена иконостаса в регистре клодтова «Христа» украшена мозаикой. Она изображает святых отцов Церкви. Масштаб и группировка их фигур согласованы с изображением ангелов и святых в скульптуре. Персонажи мозаики так же, как предстоящие в скульптуре, устремлены взглядами к Спасителю и, таким образом, оказываются в сюжетной взаимосвязи с ними. Так, перед зрителем предстает сложный ансамбль, в котором скульптурные и живописные изображения утрачивают значение самостоятельных произведений и включаются в единую картину.

Проведенный обзор подводит к следующим заключениям. Влияние классицизма изменило наружный облик православного храма. Обилие пластического декора стало одной из его главных черт. Замыслы ансамблей скульптуры Казанского и Исаакиевского соборов открыли пространство для распространения в русской пластике религиозных сюжетов, и в этом отношении история их разработки и осуществления может быть названа периодом подъема церковной скульптуры. Самые типы скульптурных композиций на фасаде классицистического храма — фриз, панно, фронтоновый — связаны своими традициями с искусством Античности, и, используя их, русские мастера ориентировались на западноевропейские образцы. Иные факторы, определившие такую ориентировку, — неразвитость национальной традиции церковной скульптуры и влияние опиравшейся на западноевропейский опыт Академии художеств. Последняя участвовала во всех крупных градостроительных проектах, где ее контроль давал гарантию высокого уровня художественных работ. Контроль Церкви в украшении скульптурой Казанского и Исаакиевского соборов касался точности передачи фактов истории, изложенной в православ-

ных текстах, и обходил вниманием стилистику скульптуры. Как показали материалы строительных комиссий, в наружном декоре двух главных православных соборов Петербурга влияние Академии по силе превосходило влияние Церкви. Но также очевидно, что Церковь оберегала собственные традиции от чуждых православию влияний в отношении облика иконостасов. Здесь скульптура теряла самостоятельное значение и в большой степени подчинялась архитектуре и живописи.

*Источники и литература*

Аплаксин А. П. Казанский собор. 1811–1911 в Санкт-Петербурге: Ист. исслед. о соборе и его описание. — СПб.: изд. Казанского собора, 1911. — 171 с.

Архив Комиссии о построении Исаакиевского собора. 1839. Дело о составлении эскизов трем барельефам. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1065.

Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи, XIX в. — М.: Искусство, 1986. — 382 с.

Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. — М.: Наука, 1972. — 270 с.

Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. — СПб.: Искусство-СПб, 2009. — 606 с.

Кутковой В. С. Запрещает ли Православная церковь скульптуру в храме? // URL: <https://pravoslavie.ru/99.html> (дата обращения: 17.06.2020)

Маринович Л. П., Кошеленко Г. А. Судьба Парфенона. — М.: Языки русской культуры, 2000. — 352 с.

Мозговая Е. Б. Скульптурный класс Академии художеств в XVIII в. — СПб.: ZERO-design, 1999. — 271 с.

Проданные сокровища России: история распродажи национальных художественных сокровищ, 1918–1937 гг. / Под общ. ред. Н. Ю. Семеновой, предисл. М. Б. Пиотровского. — М.: Трилистник, 2000. — 296 с.

«Учреждение Императорской Академии художеств» в 16 пунктах, подписанное Иваном Ивановичем Шуваловым, на каком основании принимать желающих обучаться; ее привилегии и устав. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 54.

Чеканова О. А., Ротач А. Л. Огюст Монферран. — Л.: Стройиздат, 1990. — 221 с.

Языкова И. К. Богословие иконы. — М.: Общедоступный Православный Университет, Библиотека Веб-Центра «Омега». — 118 с. //

URL: <https://eparhia-saratov.ru/Content/Books/95/icon.pdf> (дата обращения: 17.06.2020)

## REFERENCES

Aplaksin A. P. (1911) *Kazanskij sobor. 1811–1911 v Sankt-Peterburge: Istoricheskoe issledovanie o sobore i ego opisanie* [Kazan cathedral. 1811–1911 in St. Petersburg: The historical research of the cathedral and the cathedral's description], Saint-Petersburg: Publ. of Kazan cathedral, 171 p. (in Russian)

*Arkhiv Komissii o postroenii Isaakievskogo sobora. Delo o sostavlenii eskizov trem barel'efam* (1839) [The archive of the Commission for the construction of St. Isaac's cathedral. The file on designing of the three bas-reliefs], RGIA, f. 1311, op. 1, d. 1065. (in Russian)

Chekanova O. A., Rotach A. L. (1990) *Ogyust Monferran* [Auguste de Montferrand], Leningrad: Strojizdat, 221 p. (in Russian)

Karpova E. V. (2009) *Russkaya i zapadnoevropeyskaya skul'ptura XVIII – nachala XX veka* [Russian and Western European sculpture of the XVIII – the beginning of the XX c.], Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPb, 606 p. (in Russian)

Kutkovej V. S. *Zapreshchaet li Pravoslavnaya tserkov' scul'pturu v khrame?* [Does the Russian Orthodox Church restrict sculpture in church?], URL: <https://pravoslavie.ru/99.html> (17.06.2020) (in Russian)

Marinovich L. P., Koshelenko G. A. (2000) *Sud'ba Parfenona* [The fate of the Parthenon], Moscow: Yazyki russkoj kul'tury, 352 p. (in Russian)

Mozgovaya E. B. (1999) *Skul'pturnyj klass Akademii khudozhestv v XVIII v.* [The school of sculpture at the Academy of art in the 18<sup>th</sup> c.], Saint-Petersburg: ZERO-design, 271 p. (in Russian)

Semenova N. Yu. (2000) *Prodannye sokrovishha Rossii: Istoriya rasprodazhi nazional'nykh khudozhestvennykh sokrovishh, 1918–1937* [Sold treasures of Russia: The history of the sales of the national art treasures, 1918–1937], Moscow: Trilistnik, 296 p. (in Russian)

*Uchrezhdeniye Imperatorskoj Akademii khudozhestv* (1763) [The constitution of the Imperial Academy of art], RGIA, f. 789, op. 1, p. 1, d. 54. (in Russian)

Vipper B. R. (1972) *Iskusstvo Drevnej Grezii* [Ancient Greek art], Moscow: Nauka, 270 p. (in Russian)

Vzdornov G. I. (1986) *Istoria otkrytiya i izucheniya russkoj srednevekovoj zhivopisi, XIX v.* [The history of discovery and research of Russian medieval painting, XIX C.], Moscow: Iskusstvo, 382 p. (in Russian)

Yazykova I. K. (1995) *Bogosloviye ikony* [Theology of the icon], Moscow: Obshhedostupnyj Pravoslavnyj Universitet, Biblioteka Veb-Centra «Omega», 118 p., URL: <https://eparhia-saratov.ru/Content/Books/95/icon.pdf> (17.06.2020). (in Russian)