

Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия имени Д. С. Лихачёва

Д. В. Крюков

**Об идейном замысле
церкви Рождества Богородицы
с. Подмоклое**

Москва
2019

УДК 726.03
ББК 85.113
К85

Рецензенты:

И. Л. Бусева-Давыдова, доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств;

Н. А. Мерзлютина, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства, кандидат искусствоведения, эксперт по культурным ценностям Министерства культуры РФ.

Издается по решению Учёного совета
Российского научно-исследовательского института
культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва

*Автор выражает глубокую благодарность и признательность
Федерике Росси, Арсению Миронову, Марии Панчеллоге,
Владимиру Афанасьеву, Анне Лосевой и Марии Воронежской,
без чьей помощи данная работа не состоялась бы.*

Крюков, Д. В.

К85 Об идейном замысле церкви Рождества Богородицы с. Подмокловое / Д. В. Крюков. — М.: Институт Наследия, 2019. — 208 с.: ил. — Электрон. текст. дан. (объем 76,8 Мб). — URL: http://heritage-institute.ru/?post_type=books&p=21545. — DOI 10.34685/NI.2019.97.23.001. —

ISBN 978-5-86443-287-7

В монографии рассматривается уникальный памятник петровского эпохи — церковь Рождества Богородицы в с. Подмокловое в качестве публичного высказывания заказчика. Ее архитектура и скульптурное убранство могут быть прочитаны как барочные метафоры, составляющие культурный язык образованной аристократии того времени. Автором архитектурного замысла наряду с пока неизвестным западноевропейским зодчим можно считать князя Г.Ф. Долгорукова, задумавшего свою вотчинную церковь в качестве самопрезентации.

УДК 726.03
ББК 85.113

© Крюков Д. В., 2019
© Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, 2019

ISBN 978-5-86443-287-7

Содержание

Сокращения	5
Введение. Вопрос об авторстве проекта	6
Церковь в Подмоклом и ее заказчик	11
Церковь как публичное высказывание заказчика	11
«Старое» в «новом»: культурные предпосылки создания Подмокловской церкви	13
Религиозность князя Григория Федоровича Долгорукова	20
Скульптуры апостолов на фасаде храма	27
Храмовая скульптура как маркер высокого статуса заказчика	27
Вопрос о запрете скульптур постановлениями Синода 1722 г.	30
Апостол как метафора просветителя	40
Вопрос о наличии портретных черт у подмокловских скульптур	52
Скульптурный ансамбль — ключ к разгадке замысла	60
<i>Итоги раздела</i>	63
Богословская семантика круга	64
Круг у Палладио	64
Источники русской книжности до XVII в.	66
Русские источники XVII — начала XVIII в.	72
Круг в иконографии русского изобразительного искусства и архитектуры	77
<i>Итоги раздела</i>	100
Семантика ротондальных построек:	
Иерусалим и храм Премудрости Божией	102
Круглый храм как образ Иерусалима	102
Моноптер — храм Премудрости Божией	116
Интеллектуальная деятельность и архитектурный ордер как проявление Божественной Премудрости	122
Ордерный круглый храм как метафора образованного человека	134

Итальянские аллюзии Подмоклового храма в контексте темы Божественной Премудрости	151
<i>Итоги раздела</i>	160
Ротонда — образ Рая (Небесного Иерусалима)	162
Иконография Рая в виде круга	162
Концепция замены чисел «семь» на «восемь» как символ наступления «будущего века»	165
Ротонда как образ Райских врат	166
Триумфальная тема в виде ротонды	172
<i>Итоги раздела</i>	174
Суммарная версия замысла церкви Рождества Богородицы в Подмоклолом	176
Многозначность толкований	176
«Квадрига» — новый популярный метод экзегезы. Иерусалим как его хрестоматийный пример	177
Архитектура как объект экзегезы	181
Истолкование идеограммы «ротонда — Иерусалим» методом «квадриги»	183
<i>Итоги раздела</i>	185
Заключение	187
Литература	190

Сокращения

- ВМЗ** — Великоустюгский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
- ВОКМ** — Волгоградский областной краеведческий музей
- ВСМЗ** — Владимиро-Суздальский музей-заповедник
- ГИМ** — Государственный исторический музей
- ГМА им. Щусева** — Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева
- ГРМ** — Государственный Русский музей
- ГТГ** — Государственная Третьяковская галерея
- ГЭ** — Государственный Эрмитаж
- КБМЗ** — Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
- ММК** — Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»
- НГМЗ** — Новгородский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
- ПМЗ** — Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
- РГАДА** — Российский государственный архив древних актов
- СГИХМ** — Сольвычегодский государственный историко-художественный музей
- СПМЗ** — Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник
- ЦМиАР** — Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева
- ЯМЗ** — Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
- ЯХМ** — Ярославский художественный музей

Введение. Вопрос об авторстве проекта

Церковь Рождества Пресвятой Богородицы в селе Подмоклое¹ является выдающимся памятником петровской эпохи (рис. 1). Это особая по красоте постройка представляет собой двухсветную шестнадцатидольную ротонду, окруженную открытой галереей-аркадой. Она перекрыта большим куполом с повышенной стрелой подъема и имеющим яйцеобразную форму, на котором расположены световые и ложные люкарны. Храм венчает массивный световой барабан. На балюстраде по осям галереи установлены 16 скульптур апостолов и евангелистов из белого камня, а стены фасада обильно украшены белокаменной резьбой в виде фриза из фруктовых гирлянд, головками херувимов, филенками с цветочным орнаментом, резными пилястрами и капителями. В интерьере использован эффект контраста между яркостью уличного фасада и цельностью внутреннего гигантского коринфского ордера из пучков строенных пилястр, расположенных по восьми осям. Пилястры несут раскрепованный



Рис. 1. Церковь Рождества Пресвятой Богородицы в с. Подмоклое

¹ Такое название село носило в XVII и XVIII вв., ныне Подмоклово.



Рис. 2. Интерьер церкви в с. Подмоклое

карниз, сочетающий криволинейные и горизонтальные сегменты (рис. 2). Вертикальное движение пилястр продолжают ребра свода, смыкающиеся в кольцо фонаря, внутри которого система пучков каннелированных пилястр и раскрепованного антаблемента повторена в уменьшенном виде. Оригинальность замысла, гармоничность композиции и высокое качество ее декоративного исполнения ставят данную постройку в один ряд с самыми значительными архитектурными сооружениями Московского региона.

Долгое время памятник датировали 1754 г., то есть временем его освящения [Некрасов, с. 37; Тихомиров, с. 61; Ильин, 1966, с. 154]. Именно высокие художественные достоинства постройки давали основание для предположений исследователей искать автора ее решения среди самых крупных мастеров елизаветинского барокко. Предполагалось, что им мог быть Б. Ф. Растрелли, К. И. Бланк или Д. В. Ухтомский. Выявление в 1980–1990 гг. новых архивных документов, связанных с Подмокловской церковью, и в первую очередь целого корпуса подрядных записей на строительство, дало возможность с достаточной точностью определить временные рамки ее появления [Михайлов А.; Разумовский; Зубарев; Кириллов, 1994; Николаева, 1996; Николаева, 2003–2004, № 350, с. 289–383; Пилипенко; Аронова, 2015]. Князь Григорий Федорович Долгоруков начал ее возводить в своем имении в 1714 г. Верхней границей строительства

можно считать год смерти князя — 1723 г. К этому году были завершены все основные строительные работы, кроме столярного заполнения дверных и оконных проемов, а также возведения иконостаса².

Таким образом, передатировка на время царствования Петра I еще более повышает значимость памятника в связи с тем, что петровская архитектура, хоть и с определенными успехами, тогда еще только начинала осваивать классический ордерный язык. Возникновение столь значительного в культурном плане явления должно было быть связано с экстраординарными предпосылками. Обнаружение архитектурного проекта Подмокловской церкви было бы большой удачей, проливающей свет на ее генезис. Подписанный автором экземпляр и вовсе решил бы многие вопросы. Тем не менее, на настоящий момент мы не располагаем никакими графическими материалами, связанными с ее возведением. Возможно, проект когда-нибудь будет обнаружен, хотя вероятность такой находки невысока не только потому, что архивный поиск — это всегда процесс с непредсказуемым исходом, но еще и потому, что архив с «домовыми делами» князей Долгоруковых (то место, куда в первую очередь следовало бы обратиться для поисков), погиб 29 мая 1737 г. при пожаре в Московском Кремле вместе с другими документами Дворцовой Канцелярии, где он оказался после конфискации во время опалы наследников князя [Забелин, с. 98–99].

В последнее время рядом исследователей были высказаны предположения о возможном авторе художественного замысла церкви. Новая датировка храма побудила искать его среди западноевропейских архитекторов начала XVIII века. А. Д. Пилипенко указал на сходство композиционного решения Подмокловской ротонды и главного объема неосуществленного проекта комплекса Ecclesia triumphans в Колизее Карло Фонтаны [Пилипенко, с. 305]. (рис. 3, 4). А. А. Аронова также замечает, что «поиск источников проекта необходимо ограничить рамками мастерской Римского архитектора Карло Фонтаны, поскольку памятник демонстрирует характерные черты позднебарочной римской архитектуры, связанные с творчеством именно этого мастера» [Аронова, с. 62]. Одним из возможных авторов она называет Филиппо Юварру [Аронова, с. 61]. А. Е. Ухналев предполагает, что проект для князя Г. Ф. Долгорукова мог выполнить прусский архитектор, трудившейся в Петербурге, Теодор Швертфегер [Ухналев, с. 156].

Нами совместно с архитектором-реставратором церкви Рождества Пресвятой Богородицы в с. Подмоклое И. Д. Любимовой

² РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 42520. Л. 283–283 об.

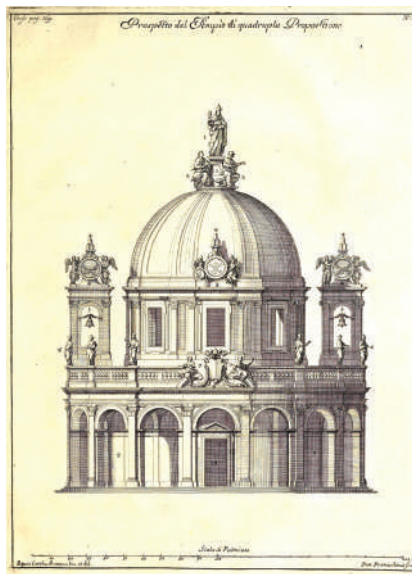


Рис. 3. Проект комплекса Ecclesia triumphans в Колизее, арх. Карло Фонтана. Ротонда

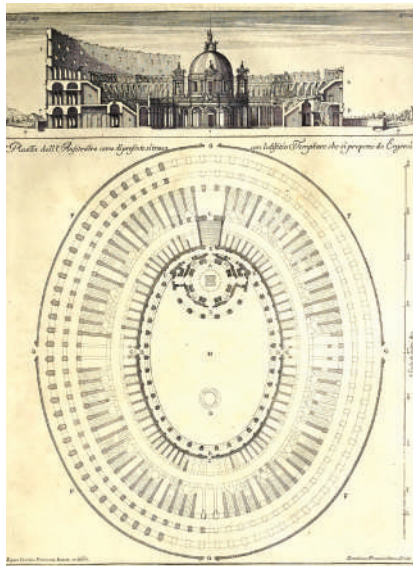


Рис. 4. Проект комплекса Ecclesia triumphans в Колизее, арх. Карло Фонтана. Разрез и план комплекса

были выявлены многочисленные отступления от первоначального замысла. Эти факты были обнаружены при сопоставлении натуральных обмеров, полученных с помощью технологии лазерного сканирования и габаритов постройки, зафиксированных в подрядных документах. См.: [Крюков, Любимова]. Согласно нашей гипотетической реконструкции, храм из полусферической получил новую овообразную³ форму купола с более массивным фонарем-бельведером (высота и сечение увеличились на треть), второй ярус ротонды сравнялся в размерах с высотой галереи (прежде предполагалось, что нижний должен быть больше на аршин), пятиступенчатый стилобат был уменьшен на одну ступень (рис. 5). Изменились форма и декоративное обрамление световых люкарн, в интерьере композитный ордер был заменен на коринфский. Храм получил дополнительную обильную декорацию на филеятах второго яруса фасада в виде гирлянд, а также коринфский ордер снаружи и внутри светового барабана. В целом, высота постройки увеличилась более чем на четыре метра.

³ Т. е. яйцевидную, от ovum — яйцо (лат.).

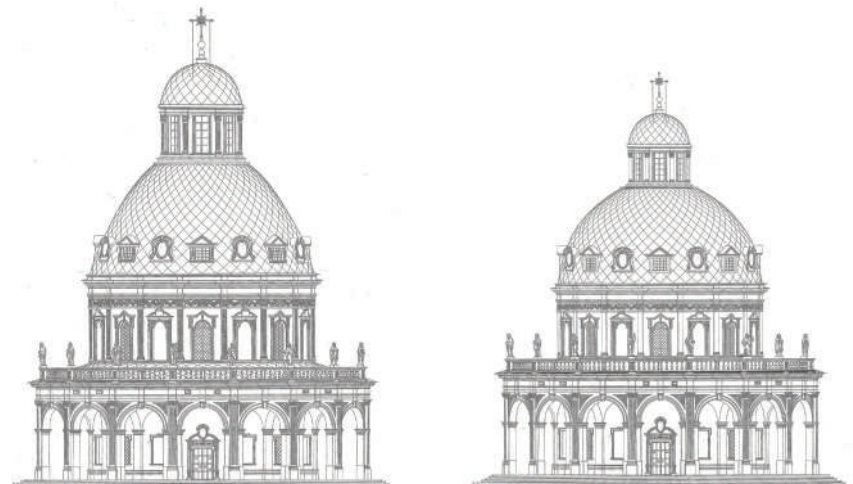


Рис. 5. Сопоставление обмеров Подмокловской церкви (справа) и реконструкции первоначального замысла по данным подрядных записей (слева)

Эти данные должны сильно скорректировать наши представления об изначальном проекте, очевидно, происходившем из мастерской европейского архитектора. Еще одним важным выводом из данных фактов является то, что процесс строительства имел *творческий характер*. Архитектурные изменения не могли не согласовываться с заказчиком, так как влекли за собой увеличение расходов. Но мы предполагаем большее: *инициатором отступлений был сам князь, который с самого начала находился в поиске адекватного художественного решения для своей церкви*. Таким образом, вопрос об идейном замысле коррелируется с участием заказчика в составлении «задания на проектирование» профессиональному иностранному архитектору.

Церковь в Подмоклом и ее заказчик

Церковь как публичное высказывание заказчика

Князь Григорий Федорович Долгоруков, имея многочисленные земельные владения, неслучайно построил церковь Рождества Пресвятой Богородицы в своей вотчине на высоком берегу реки Оки в селе Подмоклое в непосредственной близости от древнего Серпухова. Она хорошо вписана в местный ландшафт и прекрасно просматривается как с реки, служившей испокон веков транспортной магистралью, так и с противоположного берега, где проходит древняя дорога, соединяющая Серпухов и Калугу. Поблизости, пятью верстами ниже по течению Оки в те времена проходил другой, еще более оживленный и значимый тракт из Москвы на юг, через Тулу и Курск к Черному морю. Выбор местоположения Подмокловской церкви говорит о том, что князю Григорию было важно обратить на нее внимание максимально широкого круга людей, оказавшихся в районе пересечения главных магистралей страны.

Композиция церкви в виде ротонды, перекрытой большим полусферическим куполом, и скульптурное убранство, безусловно, были выбраны в расчете на сильный эффект. Подавляющему большинству жителей русского государства подобные формы были внове, но аристократическая культура переходного времени ценила небывалость и культивировала ее.

Эта вотчинная церковь князя Григория Федоровича Долгорукова, представителя древнего и знатного рода, продолжает традицию именитых заказчиков строить храмы в качестве презентации [Бусева-Давыдова, 2008, с. 49–52; Лавров, с. 275–293]. Для московского боярства строительство церкви считалось проявлением благочестия и входило в жизненную программу аристократа. Будучи почти обязательным элементом жизни высшего круга, вотчинные храмы не могли не привлекать пристального внимания всех членов социальной верхушки, на вкус которых так или иначе ориентировались представители и более низших слоев. Оригинальность выбранных композиционных и декоративных решений была призвана выражать индивидуальность владельца, который, как правило, и определял внешний облик постройки [Бусева-Давыдова, 1988].

Старомосковская традиция строить домовые или вотчинные храмы, известная по письменным источникам с начала XVII века,

была продолжена петровскими придворными и в начале XVIII века [Лавров, с. 280]. Князь Григорий в силу происхождения и воспитания не мог не разделять многие жизненные установки старых боярских семейств, несмотря на европейский опыт, приобретенный к этому времени. Именно этим можно объяснить следование традиции наделять парадной функцией не жилище, а церковь. Так, на строительство Подмокловской ротонды была потрачена внушительная сумма⁴, при этом рядом стоял небольшой господский дом с девятью окнами и скромным набором мебели⁵. Очевидно, возведение церкви было для Долгорукова определенного рода сверхзадачей, о чем свидетельствует его настойчивость в преодолении многочисленных препятствий: постройка осуществлялась в ситуации дистанционного управления, отсутствия квалифицированных кадров и царского запрета на каменное строительство по всему государству.

Репрезентативный и самобытный характер церкви в Подмокломе дает нам основание рассматривать эту постройку в качестве своеобразного публичного высказывания, обращенного как к своему кругу, так и к самым широким слоям общества. Вполне очевидно, что Подмокловская ротонда была призвана свидетельствовать о высоком социальном положении и западной культурной ориентации кн. Долгорукова. Нас же в большей степени интересует религиозный аспект этого высказывания, которого не могло не быть в связи с церковным характером постройки, ведь религиозное искусство символично по сути и всегда несет в себе идею христианского благовестия. Нам кажется весьма интересным проследить на примере этого памятника как религиозность проявлялась в новом социокультурном контексте.

Следует заметить, что в петровское время архитектура имела особое значение — в преобразовательном процессе царем ей отводилась воспитательная роль в силу ее общедоступной наглядности. В качестве характерного примера стоит вспомнить программы и описания Триумфальных ворот, принадлежащие церковным деятелям, которые в доходчивой форме объясняли аллегорические образы и идейное содержание этих сооружений. Эти «храмы воинской славы» нередко строили приближенные Петра, осуществляя его просветительские задачи. Они семантически сближались с церковными постройками, а храмовые алтарные преграды в это время,

⁴ Согласно подсчетам М. В. Николаевой, на строительство Подмокловского храма только по сохранившимся данным и без учета натуральных выплат было потрачено 1 375 рублей. [Николаева, 2003–2004, т. II, с. 327].

⁵ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 2. Д. 1732. Л. 179–179 об.

в свою очередь, приобретали вид триумфальных врат [Тюхменева, с. 24–26, 117–119, 124]. Подобное сближение дает нам основание предположить наличие определенной программы и у Подмокловского храма, что в целом вписывается в барочный контекст культуры того времени. Его парадная архитектура может быть вполне объяснима общим мажорным настроем периода военных побед. Кроме того, стоит принять во внимание, что свой храм в Подмоклом начал строить военный герой, награжденный за Полтавское сражение Андреевским и другими орденами, но вернувшийся только через три года домой из Европы⁶.

На наш взгляд, идейная программа должна была сочетать богословие с жанром панегирика, что являлось характерной чертой официальной церковной мысли этого времени [Гребнюк]. В отсутствие письменных источников, способных пролить свет на вопрос об идейном замысле строительства, нашим методом будет являться анализ самого памятника в контексте церковной культуры.

«Старое» в «новом»: культурные предпосылки создания Подмокловской церкви

Подмокловская ротонда демонстрирует профессиональное использование европейского ордерного языка, основанного на наследии античности. Казалось бы, она может служить примером

⁶ Князь Григорий Долгоруков был направлен «чрезвычайным послом и полномочным министром» в Польшу в марте 1701 г. [ПиБ, т. 1, с. 441, 851]. Принимал активное участие в военных действиях. За две недели до Полтавского сражения разбил шведское войско генерала Крузе. Во время Полтавской битвы князю Григорию было поручено препятствовать сообщению шведских ратников, бывших в окопах под городом, с главной армией. Поручение он успешно исполнил. Награжден чином действительного тайного советника, орденом Андрея Первозванного [Власьев, ч. 3, с. 41], прусским орденом Великодушия (La Generosite) [Бантыш-Каменский, 1836, ч. 2, с. 289] и польским орденом Белого Орла [Kawalerowie, с. 138]. После Полтавского сражения Г. Ф. Долгоруков был снова направлен в Варшаву послом [ПиБ, т. 9, с. 1254–1255]. В мае 1710 г. получил разрешение царя отправиться в Москву, но уже в июне получил предписание вернуться обратно из-за осложнения политической ситуации, указ настиг его по дороге домой [ПиБ, т. 10, № 3794, с. 181, 614]. Князь Григорий вернулся в Москву только осенью 1712 г. [ПиБ, т. 12, ч. 2, № 5513, с. 112–113], строительство храма в Подмоклове началось в мае 1714 г. [Зубарев, с. 120; Николаева, 2003–2004, т. 1, № 350, с. 306–307].

кардинального разрыва с предшествующей русской архитектурной традицией⁷, что при данной точке зрения провоцирует экстраполяцию и на традицию духовную, а также пополнение ею ряда примеров, свидетельствующих о секуляризации культуры петровского времени. Тем не менее, вопрос не так прост. Его рассмотрение требует взвешенного подхода, который необходим при интерпретации явлений петровской эпохи, когда «старое» и «новое», «свое» и «заимствованное», «сакральное» и «профанное» одновременно присутствовали в придворной культуре. Эта культура отмечена сцеплением разнородных элементов из различных систем, которые, сталкиваясь, меняли значения друг друга [Плюханова, 2004]. Интерпретация данного памятника, базирующаяся исключительно на принципах новой для России европейской архитектуры, может не передать всю сложность замысла, по нашему мнению, подразумевавшегося строителем. Конечно, «старого» уже принципиально избегали, и Подмокловская ротонда — явление, к которому категории «нового», «элитарного» и «заимствованного» относятся в первую очередь. Тем не менее, если использовать аналогию с иностранным языком, можно сказать, что, как русский путешественник, выучивший иностранный язык, за границей узнается не только по акценту, но и по способу мышления, так и этот ордерный храм демонстрирует не столько итальянскую архитектуру, сколько «российскую Европию». Ведь архитектура — это тот же язык, но только невербальный.

Но думается, что желание русского аристократа овладеть европейским культурным языком и не предполагало категоричного отказа от «своего». Только Петр не любил Москву, аристократия же была привязана к родовым поместьям. Так, в отношении строителя ротонды имеется красноречивое свидетельство о том, что в Европе в августе 1710 г. он скучает по Москве и пишет генерал-адмиралу Федору Апраксину: «Не могу заслужить такой милости, чтоб мне хотя на малое время видеть своих домашних. Посмотреть на пустые дома братьев сваих и своем разоренном». Цит. по: [Разумовский, с. 18]. Очевидно, родовые поместья его и других братьев Федоровичей Долгоруковых находились в плачевном состоянии

⁷ А. А. Аронова относит Подмокловскую ротонду к сооружениям, «характеристики которых свидетельствуют о стремлении определенной части заказчиков дистанцироваться от существующей традиции, даже в ее поздней «нарышкинской» фазе». И далее: «Своим заказом Долгоруков наглядно показал применения механизма «беспамятства», который был усвоен петровской элитой» [Аронова, 2015, с. 56, 62].

без надзора хозяев, которые покинули их в силу политических обстоятельств. Для царя все «старое» было связано не только со стрельцами, но и с сестрой Софьей, нелюбимой первой женой Евдокией Лопухиной, патриархами Иоакимом и Адрианом — т. е. с событиями «своего» категорически отвергаемого недавнего прошлого. Но большинство представителей старых родов еще не могли воспринимать московскую жизнь второй половины XVII в. как безнадежно устаревшую, и у них не было повода категорично рвать с этим прошлым.

Очевидной ценностью оставалась знатность рода, особенно в ситуации, когда царь поощрял выходцев из более низких сословий. В биографии князя Григория есть несколько эпизодов, свидетельствующих о его еще не изжитой местнической психологии⁸. Это были «резонансные» конфликты его и других братьев Федоровичей с кн. Борисом Алексеевичем Голицыным во дворце 1690-х гг. [Бушкович, с. 181; Желябужский, с. 270; Забелин, с. 224, 265–269.], а также драка с кн. Иваном Ромодановским в Преображенском приказе, но уже намного позже — в 1722 г. [Берхгольц, ч. II, с. 348–349; Соловьев, кн. 4, стлб. 794–795; РБС, (т. 17), с. 122]. Кроме того, свой портрет, написанный Корнелисом де Брайном в 1721 г. князь украшает красноречивой латинской надписью: *quis venerabilior sanguis qua maior origo* («кто по крови более досточтим и у кого более высокое происхождение») [ППВ, с. 22–25] (рис.6).

Дело царевича Алексея явилось показателем приверженности высшей аристократии «московской старине». Именно оно «смешало карты» в политическом раскладе придворной жизни периода от Полтавской победы и вплоть до судебного разбирательства.



Рис. 6. Портрет Г. Ф. Долгорукого, Корнелис де Брайн, 1721 г. ГРМ

⁸ Кн. Г. Ф. Долгоруков поставил свою подпись на соборном постановлении об отмене местничества в 1682 г. [Власьев, ч. 3, с. 41].

В эти несколько лет семейство Долгоруковых на некоторое время потеснило Меншикова и считалось наиболее влиятельной силой, благодаря выдвижению представителей данной фамилии на ключевые посты в государстве и в первую очередь благодаря новому царскому фавориту князю Василию Владимировичу — племяннику Григория Федоровича по другой линии Долгоруковых [Бушкович, с. 338, 365]. Симпатии князя Василия к царевичу Алексею, открывшиеся в процессе следствия, сломали его карьеру, начавшейся столь блистательно, и едва не стоили ему жизни [Бушкович, с. 425]. Василий Владимирович был в достаточной мере настроен на усвоение европейского опыта, о чем свидетельствует первоначальное особое расположение к нему царя-реформатора; однако он, подобно многим другим, не был готов делать это так стремительно и категорично, как того требовал от них Петр I. Представители старых именитых фамилий испытывали ностальгию по размеренности боярского быта и традиционной религиозности и ощущали, что петровские реформы в первую очередь направлены на преобразование их среды для создания действенных механизмов нового устройства страны. Показательно, что именно дети и внуки князя Григория Федоровича были главными действующими лицами в последующем сопротивлении петровским начинаниям в царствование юного Петра II. Эти Долгоруковы декларировали восстановление «московской старины», правда, исключительно ради своей выгоды и способами, далекими от христианского благочестия. Но то были люди уже новой формации, воспитанные хоть и на прежних идеалах, но в других условиях: польско-саксонский двор, при котором росло новое поколение Долгоруковых, по определению не мог дать тех же результатов, что и двор царей Алексея Михайловича и Федора Алексеевича. Жизнь князя Григория Федоровича, в отличие от жизни его детей и внуков, являлась примером полного подчинения собственных интересов интересам царя и государства. Как видится, в ней почти не было личного пространства, точнее, личное и государственное составляли неразрывное целое, и лишь Подмокловская церковь может расцениваться в качестве его полноценной личной инициативы, которую он так и не успел завершить. И даже смерть князя наступила в результате губительного для его здоровья великосветского морского вояжа в Ревель во главе с Петром I, от которого он, видимо, не мог отказаться [Берхгольц, ч. III, с. 142, 189].

Итак, у людей круга князя Григория Долгорукова прошлый опыт в это время подвергался ревизии, как и всё в масштабах государства, но очевидно, что в арсенале аристократической культуры

предшествующего XVII века накопился достаточный багаж (в том числе заимствованный, но уже полностью адаптированный), которым не могли не дорожить. Деление деятелей петровской эпохи на «традиционалистов» и «реформаторов» следует признать весьма условным. Во многих случаях, и князь Григорий в их числе, аристократы были носителями идей, характерных для обоих «лагерей». Таким образом, на формировании замысла не мог не сказаться целый комплекс факторов, который включал и «новое», и «старое»: личные и общественные аспекты жизни строителя, религиозные и политические его взгляды, московское воспитание и иностранные впечатления, и многое другое. Поэтому для понимания идейной стороны замысла важно, наряду с поиском европейских аналогов и культурных тенденций петровского времени, найти предпосылки возникновения столь экстраординарного храма в предшествующей отечественной культуре.

Нам видится, что архитектура храма в Подмоклом, несмотря на ее очевидное новаторство, не разрывает связь с «нарышкинскими» церковными постройками, а напротив, развивает тенденции, заложенные в них. Это в первую очередь касается центрической структуры, пышного белокаменного декора, отдельных элементов, характерных для этого стиля (аркады, открытые галереи с парапетами, стилобаты, большое количество окон, формирующих композицию стены).

Как на характерный пример следования строителя Подмокловской ротонды устоявшимся стереотипам пространственного мышления укажем на увеличение высотного параметра при строительстве по сравнению с первоначальным проектом [*Крюков, Любимова*]. Изменение композиции на более вертикально ориентированную свидетельствует о желании улучшить иностранный проект исходя из традиционных принципов русского зодчества, «поскольку превосходство размеров в архитектуре Средневековья было неразрывно связано с понятием иерархии, “чина и достоинства” постройки» [*Бусева-Давыдова, 2002, с. 214*]. Весьма примечательно, что Долгоруков в этом последовал примеру патриарха Никона, когда тот в Воскресенском Новоиерусалимском монастыре увеличил высоту собора с ротондой почти вдвое по сравнению с размерами «великой церкви» в Иерусалиме при строгом соблюдении горизонтальных измерений (рис. 7). И. Л. Бусева-Давыдова считает, что таким образом патриарх улучшил старый образец, и видит в этом проявление ценности новизны, открытой русским XVII веком [Там же, с. 213]. Но через полстолетия, уже в новой культурной ситуа-



Рис. 7. Ротонда собора
Воскресенского монастыря
в Новом Иерусалиме

ции, Долгоруков, очевидно, был еще не готов полностью принять профессиональный иностранный проект своей ротонды с гармоничными классическими пропорциями, и изменил его, исходя из привычных для себя ретроспективных представлений. В связи с этим повышается ценность высказанного В. В. Кирилловым предположения о том, что к Подмокловской ротонде была применена традиционная древнерусская система пропорционирования [Кириллов, 1994, с. 22]. Впрочем, это увеличение высоты Подмокловской церкви главным образом было следствием укрупнения барабана. Об осознанной причине этого изменения мы скажем далее.

Что же касается богословской мысли, приложимой к архитектуре, то ее присутствие обнаруживается в памятниках русского средневекового зодчества [Баталов, Вятчанина; Баталов, 2016, с. 336–407; Антонова и др.; Лидов, 2013]. Но, как показывает анализ письменных источников, который предприняла И. Л. Бусева-Давыдова, в Древней Руси не существовало ярко выраженного символического толкования конкретных архитектурных форм, хотя еще в XI–XIV вв. в духовной литературе были освещены самые общие представления о символике храма [Бусева-Давыдова, 2001, с. 12–13]. В XV в. возник интерес к символическому толкованию главным образом внутреннего храмового пространства, который достиг апогея во второй половине XVII в. Ярким проявлением этого интереса стало издание в 1656 г. перевода компилятивного труда греческих авторов под названием «Скрижаль». Он являлся наиболее полным и систематизированным изложением символики храма и его внутреннего убранства, хотя внешние архитектурные формы в нем по-прежнему так почти и не обсуждались. Но древнерусское зодчество, как и все религиозное искусство, широко пользовалось определенным набором символических форм, унаследованных от визан-

тийского искусства. Далее мы убедимся, что сакральная символика круга (а она нас интересует в первую очередь) была хорошо знакома книжникам Древней Руси, хотя за редким исключением и не была зафиксирована в русских источниках, касающихся архитектурных форм. Тем не менее, символическое значение планов круглых церквей, а также барабанов, куполов, апсид, паникадил-хоросов, круглых оконных проемов могло прочитываться ограниченным кругом богословски образованных людей.

Для нас важно, что символика форм стала объектом осмысления и применения в художественных произведениях переходного времени. Перевод и издание «Скрижали», судя по всему, были осуществлены по заказу патриарха Никона [Бусева-Давыдова, 2001, с. 6]. Другая его инициатива, имевшая сильный резонанс, — уже упомянутое строительство Нового Иерусалима — дала новый импульс интереса к символизму внешних архитектурных форм и декора, связанных с магистральной идеей Иерусалима для церковного зодчества. Достаточно точное воспроизведение главного христианского храма не могло не сказаться на последующих русских церковных постройках, особенно после реабилитации патриарха и его строительной инициативы при царе Федоре Алексеевиче.

Тогда же, во второй половине XVII века, символизм, аллегория, аллюзия и эмблема стали излюбленными приемами придворной культуры нарождавшегося барочного стиля, который затронул многие сферы художественной жизни, и архитектура была в их числе. Новые тенденции пришли в Московское государство вместе с деятелями из областей, до этого находившихся в составе Речи Посполитой, после присоединения левобережной Малороссии, смоленских и черниговских земель. Помимо художников, резчиков, мастеров ценинного дела⁹, главными идейными носителями новой культуры были представители гуманитарных профессий: богословы, писатели, поэты, переводчики. Как правило, они получали образование в европейских католических учебных заведениях или в западнорусских высших духовных школах, где ощущалось католическое влияние. Благодаря их деятельности в Москве возникло «латинствующее» направление в богословии, они же были культуртрегерами европейского влияния в гуманитарных науках и искусстве при дворе.

Подмокловская ротонда в контексте петровских преобразований имеет свою особую, итальянскую тональность, которая, не

⁹ «Ценинное дело» — производство изразцов.

выбиваясь из общего русла вестернизации, все же свидетельствует о ярко выраженной индивидуальности заказчика. Ее римские корни уже были предметом рассмотрения исследователей [Пилипенко, с. 300–302; Аронова, 2015]. И если учесть, что «римское» и «латинское» для русского сознания всегда были синонимичными определениями, то это наблюдение наводит на мысль, что личность ее заказчика сформировалась под влиянием «латинствующего» направления придворной культуры предшествующей эпохи¹⁰. Наше предположение находит подтверждение и в биографических данных князя Григория Федоровича Долгорукова, рождение которого пришлось на время появления этих культурно-религиозных тенденций.

Религиозность князя Григория Федоровича Долгорукова

Князь Григорий родился 7 октября 1657 г. [Власьев, ч. 3, с. 41]. Рано осиротев, в 1668 г., в возрасте одиннадцать лет, он был пожалован чином стольника у царицы [Там же, с. 19, 20, 41], что предполагало жизнь во дворце [Ключевский, с. 400]. Будучи одним из самых просвещенных людей своего времени, в совершенстве владевший латынью [Лицей, 1806, с. 81], а также польским, итальянским и французским языками¹¹, Григорий Федорович, без сомнения, приобрел свои первоначальные знания в юном возрасте в придворных кругах. Очевидно, что в его образовании принимал участие главный идеолог партии «латинствующих» иеромонах Симеон Полоцкий, который был воспитателем детей царя Алексея Михайловича. Разумеется, обучение имело богословскую основу. Но становление князя Григория как личности происходило в среде, где в моде был

¹⁰ Личные вкусы петровских вельмож сильно различались, что во многом определялось их происхождением. Так, старший по должности коллега князя Григория канцлер Гавриил Головкин, человек, происходивший из менее аристократической семьи, построил несколько позже в граничащем с Подмоклым имении Липицы Благовещенскую церковь больших размеров, имеющую лапидарные формы в виде четверика, перекрытого четырехлепестковым сомкнутым сводом и одной главкой, с примыкающими к нему граненой алтарной апсидой, обширной трапезной и колокольной на одной оси. Строительство не было рядовым: имение имело для Головкина особое значение, т. к. эти земли были родиной его предков. См.: [Разумовский, с. 26]. Храм сильно перестроен в 2000-х годах.

¹¹ Сведения разных источников несколько разнятся. См.: [Русская старина, 1879, кн. 5, с. 103; Устрялов, т. 4, ч. 2, с. 173].

польский вариант европейской культуры, который формировал новое мироощущение [Шляпкин, с. 52–108; Черная, 2011].

Вторая половина XVII в. отмечена постоянным противоборством между светской и церковной властями, которое началось с конфликта патриарха Никона и царя Алексея Михайловича, продолжилось при старших детях царя и завершилось уже на новом этапе отечественной истории отменой патриаршества и учреждением Святейшего Правительствующего Синода Петром I [Живов, с. 5–68]. В периоды между открытыми столкновениями стороны находились в состоянии поисков компромиссов и взаимовыгодных уступок. Таким образом, молодой князь Григорий воспитывался в среде, где религия и политика тесно переплетались. Конечно, о подчинении Церкви монарху до времени единоличного правления Петра I и помыслить было невозможно, но церковная власть для двора постепенно переставала быть безоговорочным авторитетом. Это не могло не сказаться на религиозной жизни придворных, где стали преобладать не внешние авторитеты, а внутренние установки. При этом религиозность как при Алексее Михайловиче, так и при Федоре Алексеевиче, а также регентстве царевны Софьи все же оставалась традиционной и считалась основой миропорядка. В ней по-прежнему большое место занимали церковные службы, молитвы и посты. Став стольником сначала у царя Федора Алексеевича, а после у малолетнего Петра, князь Григорий Долгоруков сопровождал государей на богомолье в известные монастыри [Власьев, ч. 3, с. 41]. Очевидно, бывал он в составе свиты царя Федора и в Новоиерусалимском Воскресенском монастыре — месте особой заботы молодого государя, которое за время своего краткого царствования он посещал неоднократно и выделял средства на завершение строительства [Петухова, с. 132]. Царский интерес формировал культурные ориентиры для его окружения, к которому принадлежал князь. Возможно, уже тогда у стольника Григория Долгорукова возникла первая мысль построить свой храм с правильным круглым планом под влиянием Новоиерусалимской ротонды.

Конечно, ко времени начала строительства церкви в Подмоклом религиозность придворной среды сильно изменилась. Общеизвестно желание царя-реформатора ослабить роль Церкви в жизни государства, чего он планомерно добивался. Начался процесс секуляризации русского общества. Но ни Петр, ни его сподвижники не были религиозно индифферентными людьми и, тем более, атеистами. Петр был, безусловно, искренне верующим человеком, имел склонность к рассуждениям на богословские темы и деятельно

участвовал в православном богослужении [*Бусева-Давыдова*, 1999, с. 510–513]. Более того, не все его преобразования относительно церковной жизни можно отнести к разряду секулярных, некоторые, напротив, можно расценить как клерикализацию жизни государства¹². Кроме того, следует учитывать современную инерцию восприятия: воздействие личности царя-преобразователя на жизнь страны было настолько сильным и определяющим, что и сейчас его позиция априорно переносится на все значимые явления его правления, а также и на взгляды его придворных. Тем не менее, в вопросах личной веры сподвижников Петра I такой перенос явно некорректен. Нам кажется вполне очевидным, что ближайшее окружение Петра внутренне не было солидарно с царем, когда участвовало в знаменитых эскападах Всешутейшего и Всепьянейшего собора. Тем не менее, его участники прекрасно понимали, что это был экзамен на внешнюю лояльность или даже преданность царю. Но и только. Их личные отношения с Богом, похоже, царя не интересовали.

Письма князя Григория красноречиво свидетельствуют о его религиозности, в них упоминание о Боге не просто риторический прием (хотя и не без того), а искренние переживания. Сопоставляя эти письменные свидетельства с обстоятельствами его жизни, мы можем отметить, что строительство Подмокловской церкви он начал в то время, когда был вынужден вернуться из Европы в Москву по состоянию здоровья [ПиБ, т. 12, ч. 2, № 5513, с. 112–113]. Тяжелую болезнь, от которой его не могли излечить лучшие придворные врачи европейских монархов [Там же, т. 11, ч. 2, с. 526], он воспринимал как «гнев Божий» и ожидал, что вскоре «пресечет Бог вервь¹³ живота» его, о чем писал и Петру, и Гавриилу Головкину [Там же, т. 13, ч. 1, № 5899, с. 94, 304]. (Попутно отметим использование князем Григорием метафоры «жизнь как вервь», характерной для польской и западнорусской барочной культуры¹⁴.) Строительство храмов на Руси всегда было делом богоугодным, а тяжелые болезни, как замечено, провоцируют на покаяние. Мы можем пред-

¹² Таким примером может служить указ 1718 г. о строгом контроле за участием в Церковных Таинствах всего населения государства. [*Живов*, с. 51; *Лавров*, с. 344].

¹³ Так в оригинале, имеется в виду «вервь», «нить».

¹⁴ Ср. аналогичное использование метафоры жизни как клубка нити у польского поэта Анджея (Яна) Белобоцкого, приехавшего на службу в Московское государство в 1681 г.: «Краткий жизни моток аки нить ся прерывает. / Не одному где начаток, тамо и конец бывает». [Русская силлабическая поэзия, с. 245].

положить, что возведение Подмокловской ротонды было, помимо прочего, еще и актом религиозного приношения и имело обетный характер, т. к. князь имел надежду на исцеление, о которой также сообщал царю: «даст Бог хотя в малую крепость прийти могу, то с великою охотою по указу вашего величества в назначенной путь поеду» [ПиБ, т. 13, ч. 1, № 5899, с. 94, 304]¹⁵. Кроме того, у нас есть сведения и еще об одном факте храмозданной деятельности князя в это же время недалеко от Подмоклого. Известно, что в октябре 1712 г. он возобновил деревянную церковь в с. Кузьминки Хотуньской волости [*Холмогоровы*, с. 111]. Здесь, в хотуньском имении, болящий князь Григорий провел лето следующего года [*Соловьев*, кн. 4, стлб. 178]. Возможно, ремонт этой церкви он предпринял именно в расчете на свое пребывание.

Строительство Подмокловской церкви началось почти за три месяца до получения официального разрешения на его начало от местоблюстителя патриаршего престола, митрополита Рязанского Стефана Яворского [*Зубарев*, с. 112, 122]. Этот факт может свидетельствовать о неформальных отношениях между князем и просвещенным архиереем, с которым его должна была сближать общая культурная направленность.

Судя по всему, особой религиозностью отличалась юридическая владелица подмокловского имения — супруга князя, княгиня Мария Ивановна, урожденная Голицына, чьим приданным было село Подмоклое¹⁶. После смерти мужа она поселилась без пострига в Страстном монастыре в Москве, где, впрочем, бытовая сторона ее жизни вполне соответствовала высокому статусу княгини и вдовы сенатора [*Тихонов*, с. 143–145, 146]. Ее желание окончить жизнь в православной обители — еще одно свидетельство следованию старомосковской традиции в семействе Долгоруковых.

Дополнительные факты о религиозности семьи кн. Григория выявляются из описи имущества его детей и внуков в 1730 г., составленной при опале семейства Долгоруковых в начале царствования Анны Иоанновны. Среди личных вещей, взятых кн. Алексеем Григорьевичем и его детьми в ссылку, значатся иконы в золотых и серебряных окладах, украшенные драгоценными камнями, складни, кресты с мощами, библии (на славянском и немецком языках),

¹⁵ К слову, через два с половиной года после приезда в Россию произошло улучшение здоровья Григория Федоровича, позволившее ему вернуться к прерванной дипломатической деятельности в Польше [*Власьев*, ч. 3, с. 42].

¹⁶ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 2. Д. 1737. Л. 277.

псалтири, молитвословы. Эти семейные святыни и книги, как правило, были у каждого члена свои [Там же, с. 126, 128–131]. Впрочем, после смерти Григория Федоровича ни Мария Ивановна, ни ее дети, имевшие в конце 20-х гг. неограниченные возможности, церковь так и не достроили.

Анализируя предпосылки возникновения Подмокловской ротонды, мы не можем не коснуться вопроса об отношении князя Григория к инославию, к чему побуждает нас сам памятник. Нетрадиционный для Руси тип религиозного сооружения, не предполагающий специально предусмотренного помещения для обязательного в православном храме алтарного пространства, и отказавшийся от высокой прямой стены-иконостаса, является компромиссом между русской и западной традициями. Изначально цельный объем, вполне логичный для западноевропейского храма, был разделен алтарной преградой ломаного плана, алтарь был решен как самостоятельное архитектурное сооружение внутри храма.

Выше мы высказали наши предположения о влиянии представителей «латинствующей» партии на воспитание юного князя. Вероятно, исходя из собственного опыта, Григорий Федорович впоследствии доверял воспитание своих детей и внуков католическим монахам в Москве и Варшаве [*Ковригина*, с. 309; *Historia Dyplomacji Polskiej*, с. 432]. Также весьма вероятно, что князь в 1698 г. отдал своего старшего сына Алексея учиться в Венецианскую патриаршую семинарию, что было бы невозможно без перехода в католицизм [*Гузевичи*, с. 313, 424–425]. И даже учитывая, что факты временной «притворной» смены веры с последующим покаянием в XVII — начале XVIII в. были достаточно распространены среди православных, ищущих хорошего образования в Европе¹⁷, остается вопрос: только ли качество обучения и культурные формы церковной жизни привлекали князя Григория, или за этим стояли более глубокие симпатии¹⁸? По всей видимости, все же этот интерес не затрагивал вероисповедальной стороны, а ограничивался

¹⁷ Так поступили будущие митрополит Стефан Яворский и архиепископ Феофан Прокопович. См.: [*Хондзинский*, с. 176, 186.].

¹⁸ Были примеры ренегатства, судя по всему, бескорыстного, в среде высшей знати. Известно, что двое русских аристократов из группы стольников, отправленных в Венецию для обучения навигации, тайно приняли католицизм под влиянием католических миссионеров. Это были родственники царя Петра, братья Александр и Сергей Милославские. Кроме них о смене веры думали (а иногда и меняли ее) и другие русские, оказавшиеся за границей на рубеже XVII–XVIII вв. См.: [*Флоровский А. В.*, с. 197].

лишь желанием перенять плоды западноевропейской христианской цивилизации¹⁹. Известно, что князь настолько активно защищал от католиков и униатов интересы православного населения в Польше в свою бытность там послом, что тем самым вызвал недовольство со стороны польского духовенства и дворянства. И это послужило одной из причин его окончательного отзыва в Россию в 1721 г. [*Бантыш-Каменский*, ч. 2, с. 290; *Долгоруков*, с. 86]. На наш взгляд, маловероятно, чтобы столь ревностное исполнение своих служебных обязанностей могло сочетаться с внутренним глубоким расположением к вере (а значит, и мотивации поступков) своих противников. В связи с этим особый интерес для нас представляет свидетельство о том, что Петр I не только поручил Григорию Федоровичу защиту православного населения в Польше, но и дал наказ переделывать там униатские храмы в православные [*ПиБ*, т. 9, с. 1254–1255]. Очевидно, царь имел в виду восстановление иконостасов и уничтожение органов²⁰. Мы можем быть вполне уверены, что в лице князя Долгорукова Петр нашел ответственного исполнителя, чем тот всегда и отличался на государевой службе. Таким образом, строитель Подмокловской ротонды был человеком, обладавшим опытом защиты православия (пусть и по политическим соображениям) в католической религиозной и культурной среде. Этот факт следует учитывать при рассуждении на тему католического культурного влияния на облик Подмокловской церкви, которое, тем не менее, безусловно, присутствовало.

Все вышеперечисленные факты рисуют нам сложную картину религиозности князя Григория Федоровича Долгорукова, что, впрочем, неудивительно, учитывая, что князь Григорий на протяжении всей своей жизни оказывался в эпицентре преобразовательных процессов, кардинально менявших русскую действитель-

¹⁹ Весьма показательным примером подобного отношения к инославия может служить князь Борис Алексеевич Голицын, который сам знал латынь, обходительно общался с иностранцами, в т. ч. и с духовенством, украсил свой Дубровицкий храм текстами на латинском языке, но при этом прослыл «вторым Иоанном Крестителем» за то, что перекрещивал иностранцев и был противником строительства и благоустройства католического храма в Москве. Католические миссионеры считали его своим главным врагом. См.: [*Кувшинская; Корб*, с. 241; *Письма и донесения иезуитов*, с. 24, 25, 33].

²⁰ Появление органов и демонтаж иконостасов стали повсеместными явлениями в униатских церквях и являлись следствием латинизации униатства на территории Речи Посполитой начиная с первой половины XVII в. [*Кривонос Федор, свящ. и др.*, с. 492].

ность. Вероятно, эти преобразования не были безболезненными для Григория Федоровича, как и для людей его круга. Приведем здесь интересное наблюдение А. С. Лаврова из его труда, посвященного религиозной жизни русского общества (и дворянства в частности) в 1700–1740 гг., которое может быть применимо и к князю Долгорукову: «Учившийся или подолгу живший за границей, говоривший и писавший по-французски или по-итальянски не хуже, чем на родном языке, дворянин петровского времени не мог не столкнуться с проблемой собственной идентичности... Именно поэтому “крайние” формы вестернизации и соседствуют с показным, подчеркнуто традиционным, “дедовским” благочестием. С увеличением культурного разрыва, отделявшего знатного человека петровского времени от его родителей (или от его дворовых), православие оставалось и средством защиты собственной идентичности, и — если этот оборот будет простителен — гарантом прежних социальных связей, максимально ослабленных культурной дифференциацией общества» [Лавров, с. 273]. Религиозное чувство князя Григория Федоровича к моменту начала строительства Подмокловской церкви, возможно, и претерпело некоторое изменение со времен его формирования еще в допетровское время²¹. Но в любом случае ее основой оставалось просвещенное христианство, характерное для высшей аристократии времени правления Федора Алексеевича.

²¹ В первые два десятилетия XVIII в. личное благочестие среди ближайшего окружения царя снизилось. См: [Лавров, с. 269].

Скульптуры апостолов на фасаде храма

Храмовая скульптура как маркер высокого статуса заказчика

Скульптурный ансамбль Подмокловской ротонды — наиболее показательное явление, способное многое прояснить относительно замысла постройки (рис. 8). Подряд на изготовление шестнадцати белокаменных фигур апостолов и евангелистов был подписан князем Григорием Федоровичем Долгоруковым с артелью Ивана Афанасьева сына Зимина и еще шести резчиков 9 апреля 1720 г. [Зубарев, с. 117–118; Николаева, 2003–2004, № 448, с. 392–394]. Верхней границей времени их изготовления можно считать год смерти князя — 1723. Скульптуры, как и весь фасадный декор, были выполнены из подмосковного мячковского белого камня [Звягинцев, Викторов, с. 95–98]. Эти фигуры — одни из первых статуарных произведений европейской пластики в отечественной культуре.

Скульптура для петровского времени было явлением принципиально новым и знаковым. В средневековом обществе к ней относились с суеверным предубеждением, и осмелиться на такое украше-



Рис. 8. Оригинальные скульптуры
на фасаде подмокловской ротонды до их замены



Рис. 9. Скульптурное убранство на фасаде Знаменской церкви с. Дубровицы

ние своих домов, парков и церквей могли лишь люди, настроенные на принципиальный разрыв с предшествующей традицией, то есть оно имело декларативный характер. Все это приложимо к Подмоклову. Впрочем, как мы убедимся, формирование замысла подмокловских скульптур было связано с процессами, начавшимся еще во второй половине XVII в.

Подмокловская ротонда не была первой православной церковью, украшенной круглой фасадной скульптурой. В более раннем аналоге — Дубровицкой церкви (1690–1697) — помимо фигур апостолов и евангелистов, на фасадах присутствуют еще Три Святителя и ангелы с орудиями Страстей Христовых (рис. 9). На фасаде еще одной предшественницы — Меншиковой башни (церкви архангела Гавриила в Москве, 1701–1707) — по углам нижнего восьмерика ранее были установлены статуи ангелов, которые позже, после пожара, заменили на вазоны, а само здание венчал высокий шпиль с летящим Архангелом [Куницкая, с. 162]. Таким образом, прослеживается соответствовавшая запросам эпохи закономерность: фасады церквей знати петровского времени украшали изображения святых, прославившихся как благовестники и христианские просветители (нет ни мучеников, ни преподобных, ни благоверных князей и т. д.). Но важно, что подход кн. Долгорукова был еще более селективным,

т. к. он ограничился только апостольским чином, евангелисты были в него включены без смыслового ущерба. Это хорошо согласуется с идеей «дома Премудрости» и апостолов как Ее слуг, которая, по нашему мнению, имела в виду заказчиком. Об этом мы скажем подробнее в разделе, посвященном семантике ротондальных храмов.

Если проследить известные нам обстоятельства появления в петровское время храмов московской знати, украшенных скульптурой, можно отметить вторую закономерность. Они возводятся вельможами, имеющими самый высокий общественный статус. Кн. Борис Голицын был на вершине власти и в наибольшем фаворе в 1689–1692 гг. [*Соловьев*, кн. 3, стлб. 1083–1984], и его Дубровицкая церковь начала строиться в 1690 г. [*Вздорнов*, с. 21]. А. Д. Меншиков получил неограниченное влияние в государстве в 1703 г. [*Бушкович*, с. 239], церковь Архангела Гавриила была закончена ок. 1707 г. [*Куницкая*, с. 166–167; *Гатова*, с. 31]. Григорий Федорович Долгоруков не был фаворитом Петра, но им был другой представитель этой фамилии — Василий Владимирович²², который вместе с еще одним любимцем Петра кн. Яковом Федоровичем (братом нашего строителя), вели успешную политическую войну с Меншиковым. В результате к 1713 г. положение Александра Даниловича пошатнулось, В. В. Долгоруков вскрыл его финансовые злоупотребления, а самой влиятельной на тот момент партией стал клан Долгоруковых, который всегда действовал монолитной силой [*Бушкович*, с. 297–298]. И вполне предсказуемо, в 1714 г. начала строиться Подмокловская ротонда. Тот факт, что Меншиков стал заискивать перед Долгоруковым и устроил в феврале 1715 г. свадьбу его дочери за свой счет, говорит о многом [Там же, с. 338]. Примечательно, что клан Долгоруковых вел борьбу (правда, безуспешную) и с кн. Борисом Голицыным в 1691–1692 гг., в период его фавора, когда строился его Дубровицкий храм [*Желябужский*, с. 270; *Забелин*, с. 265–269]. Итак, скульптуры на фасадах храмов маркировали суперэлитарное положение их строителей. А появление столь необычного храма свидетельствовало, что Долгоруковы взойшли на политический олимп. Так в архитектуре и пластике проявилась соревновательность вельмож. Впрочем, не будем забывать, что это соревновательность в благочестии, пусть и показном.

²² Василий Владимирович Долгоруков приходился шестипородным племянником Григорию Федоровичу.

Вопрос о запрете скульптур постановлениями Синода 1722 г.

Фасадная храмовая скульптура — достаточно редкое явление в русской культуре. Но считать, что украшение кн. Г. Ф. Долгоруковым Подмокловского храма во втором-третьем десятилетиях XVIII в. скульптурными изображениями было очень смелым шагом, нам не представляется верным. В данном случае дело не в смелости (вероятно, присутствовавшей за четверть века до этого, когда кн. Б. Голицын начал строить церковь в Дубровицах), а в следовании актуальным тенденциям, которые уже очевидно поддерживались монархом. Начало увлечения царя Петра скульптурой приходится на 1707–1708 гг. [Андросов, с. 43]. Подмокловский храм начали строить почти одновременно с Петропавловским собором в Санкт-Петербурге, фасад которого первоначально был украшен 49 деревянными, выкрашенными в белый цвет статуями, ныне не сохранившимися [Малиновский, 2007, с. 30]. Скульптуры, вероятно, были на фасаде первого, позже разобранного Троицкого собора Александро-Невской лавры, перестройкой которого по своему проекту стал руководить Л. Т. Швертфегер в 1720 г. [Щенков, с. 247]. На его же проекте училищного дома «Сад Петров» в северной столице (1717) круглая статуарная пластика присутствует в фасадном декоре церкви комплекса [Ухналев, с. 154]. Скульптуры также должны были быть выполнены для фасадов церквей царских резиденций в Стрельне и Петергофе, судя по проектам Н. Микетти [Долбнин, с. 10–11] (рис. 10).

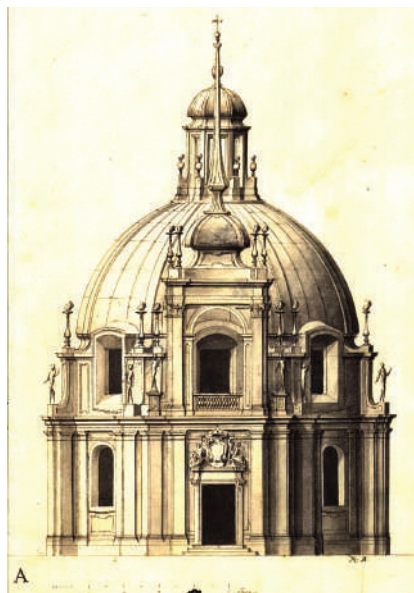


Рис. 10. Проект церкви для царской резиденции в Стрельне или Петергофа. 1722 г., Н. Микетти

го собора Александро-Невской лавры, перестройкой которого по своему проекту стал руководить Л. Т. Швертфегер в 1720 г. [Щенков, с. 247]. На его же проекте училищного дома «Сад Петров» в северной столице (1717) круглая статуарная пластика присутствует в фасадном декоре церкви комплекса [Ухналев, с. 154]. Скульптуры также должны были быть выполнены для фасадов церквей царских резиденций в Стрельне и Петергофе, судя по проектам Н. Микетти [Долбнин, с. 10–11] (рис. 10).

Не только фасады украшались скульптурным декором. Композиции в виде горельефов в технике стукко появились в интерьерах храмов московского региона еще на рубеже XVII–XVIII веков: они сохранились



Рис. 11. Скульптурное убранство интерьера Знаменской церкви с. Дубровицы

в Знаменской церкви с. Дубровицы (рис. 11), Меншиковой башне и соборе Богоявленского монастыря [Рязанцев, с. 331–332]. Также объемные изображения стали вводить в композиции иконостасов, связанных с именем И. Зарудного в Петропавловском соборе в Петербурге, Преображенской церкви в Ревеле и Пантелеймоновской церкви в Ораниенбауме. На этих памятниках Царские врата представляют собой многофигурные композиции, выполненные в виде высокого рельефа, а в Петропавловском соборе и Пантелеймоновской церкви присутствуют дополнительные композиции на верхних ярусах. Кроме того, эти два храма были украшены круглой скульптурой. На Петропавловском иконостасе установлены фигуры Спасителя, Богородицы, четырех ветхозаветных святых, восьми апостолов, двух архангелов и множества ангелов [ИПС, с. 33–37], а в Ораниенбауме были скульптуры четырех ангелов и шести апостолов [Горбатенко]. Также скульптурный декор присутствует на проектах иконостаса Н. Ф. Гербеля для второй, позже разобранной, церкви прп. Исаакия Далматского в Петербурге (1719–1723) [Религиозный Петербург, с. 43]. Данные факты свидетельствуют об очевидной востребованности пластики в церковной культуре петровского времени, что заставляет скорректировать наши представления о бытовании скульптуры и ее рецепции русским

религиозным искусством. Подмокловская ротонда может служить наглядным примером, на котором станет понятно отношение к скульптуре в это время.

Во многих публикациях, касающихся истории создания памятника, указывается, что подмокловские скульптуры должны были быть закончены до «запрета 1722 г.» [Михайлов А.; Разумовский; Пилипенко]. Очевидно, имеются в виду постановления Синода от 21 мая, 31 августа и 31 октября 1722 г. [ПСП, № 625, с. 293–295; № 777, с. 466–468; № 885, с. 575–576], запрещавшие делать и устанавливать в храмах «резные и отлитанные иконы». Считается, что церковные иерархи были против любой круглой пластики и видели в ней соблазн для идолопоклонства [Рындина, с. 201]. В этих постановлениях Синода некоторые авторы видели победу реакционных церковных сил над прозападной деятельностью царя²³. Нам же подобное объяснение представляется невероятным. Принятие церковных решений осуществлялось в фарватере общих тенденций, направляемых Петром I. Синод был голосом, озвучивавшим позицию царя. Петербургские архитектурные инициативы Петра не дают нам оснований для вывода о безоговорочной борьбе с жанром церковной скульптуры в это время.

Синодальные постановления ссылались на инославное происхождение данного явления: «доселе в Греции и во иных православных странах не бывали в церквах и ныне не обретаются издолбленные иконы, кроме малых искусно резных крестов и панагий, а в России сей обычай от иноверных, а наипаче от Римлян и им последующих порубежных нам Поляков, вкрался» [ПСП, с. 294]. Может показаться, что позиция власти была противоречивой: она запрещала скульптурные изображения, определяя их как католическое влияние, и при этом поощряла заказами иностранных архитекторов (как протестантов, так и католиков), украшавших московские и петербургские церкви круглой пластикой или высоким рельефом. Но судя по всему, здесь мы имеем дело со сложным явлением, которое сочетает и религиозные, и культурные аспекты разной направленности. Целью законодательных актов было не запретить любую религиозную скульптуру, а *изменить отношение к ней*.

Как нам видится, запреты относились к широко почитавшимся в народе традиционным «иконам на рези». Резные образы свт. Николая Чудотворца, мч. Параскевы, св. Георгия, св. Димитрия Солунского и других святых во множестве присутствовали в православных

²³ См., например: [Михайлов А., с. 64].

церквях того времени. Их бытование в Московском государстве прослеживается, начиная с XIV в., а происхождение, по-видимому, связано с балканским и византийским влиянием [Бусева-Давыдова, 2008, с. 205–206]. Петровские синодальные указы пытаются представить эти уже укоренившиеся в православной культуре формы иконопочитания как проявления католического влияния для придания легитимности их запрету. Впрочем, вероятно, новая волна заимствований в XVII в., в частности, в виде распространения изображений страдающего Христа («Спас Полуночный» или «Христос в темнице») была действительно связана с польским (малороссийским, белорусским) влиянием [Там же, с. 206]. При этом сами постановления имеют крайне противоречивый характер: запрещая религиозную скульптуру и объявляя ее «иноверным обычаем», а также порицая неумелость скульпторов и художников-иконописцев, они в качестве аргумента для осуждения приводят «укорение святых церкви от инославных», от которых, по мнению авторов данных документов, эти обычаи и были заимствованы [ПСП, с. 295]. В результате здесь, как и в других подобных случаях²⁴, создавалось впечатление, что иноверцы привлекаются в качестве сторонних судей сугубо внутренних религиозных процессов, что не могло служить хоть сколь-нибудь убедительным аргументом для подавляющего большинства русских подданных [Лавров, с. 411–412]. Но петровская церковная администрация явно оценивала данное явление глазами западноевропейцев.

Далее, эти указы запрещали не всякую церковную пластику, они касались всего, «кроме распятий, искусною резьбою учрежденных, и иных неких штукатурным мастерством устроенных и на высоких местах поставленных кунштов», из чего следует, что профессионально исполненные произведения круглой пластики и стукковые горельефы, расположенные на верхних регистрах храмового пространства, были вполне допустимы. Итак, именно «куншты»²⁵, в которых по умолчанию подразумевалась скульптура в стилистике новой европейской культуры, были противопоставлены традиционным русским «иконам на рези».

В указах 1722 года заметно желание царя и его сподвижников подогнать церковное искусство под европейские стандарты. Хорошо известно негативное отношение протестантизма к почитанию

²⁴ Например, в указе о запрете привесов к храмовым иконам от 19 января 1722 г. [ПСП, № 364, с. 18–19].

²⁵ От нем. Kunst, через пол. Kunszt — здесь, «произведение искусства» [Словарь XVIII, вып. 11, «куншт»].

религиозных, в т. ч. объемных изображений. Аналогичные процессы борьбы с народной религиозной скульптурой наблюдались в это время и в католической церкви в русле Контрреформации. По мнению Лаврова, русские синодалы (Феофан Прокопович и Феодосий Яновский) должны были быть хорошо знакомы с этим явлением [Лавров, с. 416–417]. С другой стороны, скульптура широко использовалась в европейских барочных храмах — как католических, так и протестантских. В последних она несла сугубо декоративную функцию. Эти же процессы были рецепированы русской церковной культурой Нового времени.

Реформа благочестия Петра I, помимо всего прочего, ставила задачу борьбы с ложными чудесами, некритичным отношением к почитанию чудотворных икон и с неканоничными типами иконографии [там же, с. 408–436]. Именно в русле борьбы с изображениями Господа Саваофа, т. е. Бога Отца, в виде седобородого старца в документах Синода регулярно вспоминались решения Большого Московского Собора 1666–1667 гг., которые, в свою очередь, ссылались на текст Исайи, запрещавшего изображения невидимого Бога: «кому уподобисте Господа, и коему подобию уподобисте Его. Еда бо образ сотвори древоделя или златарь, слиав злато, позлати и или подобием сотвори его»²⁶. Здесь же приводились аналогичные ссылки на творения святых отцов Церкви. Исходя из контекста постановлений 1667 г. можно заключить, что они касались не скульптурного жанра как такового, а только вопроса иконографии неизобразимого Бога Отца как первого Лица Святой Троицы в иконописных произведениях, что вполне соответствует православному учению. К тому же расширительное толкование этого запрета, если бы оно относилось к скульптурным изображениям, было бы применимо к любым иконам, а не только к объемным, что невозможно себе представить у деятелей Собора, как бы мы ни относились к уровню православного самосознания греческих иерархов, приехавших в Москву²⁷. Напротив, их «Грамота трех патриархов», продолжавшая обсуждение того же комплекса вопросов, связанных с церковным искусством, указывает в качестве положительного примера для православных иконописцев творения прославленного древнегреческого скульптора Лисиппа [Пекарский, 1865, стб. 323]. Итак, церковные постановле-

²⁶ Постановление от 12.04.1722 г. [ПСП, т. II, №534, с. 177–180].

²⁷ Здесь мы не можем согласиться с уважаемой Анной Вадимовной Рындиной, в работе которой именно решениям Большого Московского Собора приписывается главное значение в процессе дальнейшей борьбы с церковной скульптурой в петровское и последующее время. См.: [Рындина].

ния второй половины XVII в. скульптуры напрямую не касались, хотя позже деятели петровского времени включили ее в круг вопросов, рассматриваемых в том же русле деятельности по регламентации церковного искусства и благочестия.

Чем же руководствовались реформаторы? Основная аргументация строилась вокруг внешнего вида скульптур, которые, по мысли авторов, были похожи на идолов. Выполненные в традиционной средневековой стилистике и часто обряженные в одежду, они не вписывались в новые эстетические представления и вызывали упреки в невежестве их почитателей [Мозговая, с. 21–22; Лавров, с. 416–424]. Низкое, как тогда считалось, качество художественного исполнения послужило основной причиной запрета, что и указывалось в определении 21 мая 1722 г.: «...когда бы к деланию икон сицевых даровал нам Бог Олиава и Веселеила, каковых древле сам избрал было на украшение Скинии своя, *не было бы нужды возбраняти их* (выделено нами — Д. К.); но понеже не имеем таковых богоизбранных художников, а дерзают истесовати их сами неотесанные невежды и вместо сообразных святым и благообразным лицам образов безобразныя, на которых смотрети гадко, болваны и шуды²⁸ поставляют, принужден естъ Святейший Правительствующий Синод запретити сие, яко неприличное, непригожое благолепию, аще и неблагочестию противное (так!); кроме же безобразия происходящего от неискуства художескаго, видимо естъ в таковых издолбленных иконах удобо осязательство, от котораго презрение их раждается, видимо естъ в тех же удобо сказительство (судя по всему, ошибка в тексте публикации, имеется в виду «искажительность»²⁹ — Д. К.), например: отломления носа, руки, главы и прочих членов, без которых гадкими шудами являются, и, вместо почитания, посмелительство бываает им» [ПСП, с. 294].

Логику авторов этих постановлений можно увидеть, исходя из их аксиологических представлений: в документах петровского времени на первый план с очевидностью выступил эстетический критерий, который рассматривался в контексте христианской просвещенности. Думается, причина заключалась в том, что для деятелей петровской церковной реформы все «безобразное» было равнозначно «невежественному», а то, в свою очередь, являлось причиной суеверия и греха. В этом случае новая эстетика приобретала сакральный характер, как одна из граней Божественной Премудрости.

²⁸ «Болван» — идол, «шуд» — чудовище, великан. См.: [Дьяченко].

²⁹ См.: «исказить», «исказитель» [Словарь XVIII, вып. 9].

Православие как учение, по представлению реформаторов, после проведения исправительных мер оставалось самим собой, но облекалось в более просвещенные, подходящие ему формы.

Новый взгляд на церковную скульптуру в контексте эстетики, меняющейся в сторону европейского барокко, начал формироваться со второй половины XVII в., именно с этого времени европейская пластика стала вызывать интерес у русских аристократов и вошла в их жизнь [Бусева-Давыдова, 2008, с. 52–54]. Эта линия аристократической культуры получила развитие в петровское время. В синодальных постановлениях прослеживается явное желание «убрать повыше» церковную скульптуру из поля непосредственного соприкосновения образа и «невежественного» прихожанина, конечно, не только ради ее сохранности: таким образом разрушался прежний «удобо осязательный» религиозный контакт лицом к лицу образа и молящегося, аналогично европейским рационалистическим тенденциям, боровшихся с народным иконопочитанием. В официальной церковной культуре скульптура как жанр все более эстетизируется в ущерб прежнему религиозному поклонению ей.

То, какими мотивами руководствовались деятели церковной реформы благочестия, когда боролись с поклонением резным изображениям, видно на примере указа Синода от 15 марта 1722 года, повелевавшего изъять статуи, находящиеся в гробницах и раках. Святейшему Синоду стало известно о существовании (в частности в Переславле Залесском) таких гробниц и рак, где «...положены в оных вместо телес резные и издолбленные колоды, которые и покрыты покровами, аки бы самые тех святых телеса, что немногим и ведомо есть, а которые про то несведомы, паче же простолюдины, приходя к тем ракам и гробницам и по неведению своему вменяя... за самые святых телеса, приступают с великим страхом и целуют, положенные на тех колодах покровы со многим говением, чающе, самым телесам тут положенным быть, которых никогда тут не бывало, что немалым подозрением и неизвинительным от инославных нареканием есть. И о сих Святейший Синод, довольно рассуждая и за благо рассудив, согласно приговорили: оные резные и издолбленные колоды, которые, яко некая обмана положены, отобрав из гробниц, прислать при доношениях в Святейший Синод неотложно, дабы впредь такой обманы нигде не было; а оные гробницы и раки покрыть досками, на которых бы были иконы тех святых»³⁰.

³⁰ Цит. по: [Голубинский, с. 435–436]. Благодарим И. Л. Бусеву-Давыдову за указание на этот документ.

Натуралистичность скульптурного изображения под покровом обманывала доверчивых прихожан и провоцировала паству на ложное их почитание. Очевидно, этими же соображениями руководствовались синодалы и в отношении запрета скульптур святителя Николая, мученицы Параскевы и других святых. Постановления апеллировали к отсутствию данной традиции у греков и других православных. Их объемность и низкое качество рассматривалась как провокация к идолопоклонству. Таким образом, указы лишали церковную скульптуру функции моленного образа, но отводили ей роль декоративного элемента экстерьера или интерьера при соответствии высоким художественным критериям.

Подмокловские статуи вполне подходили под новые требования: они были установлены достаточно высоко, и не в храме, а на его фасаде, их барочная стилистика не могла вызвать нареканий. Напротив, в соответствии с замыслом «дома Премудрости» (о котором будет сказано ниже) скульптурный декор должен был свидетельствовать об образованности и эстетически развитом вкусе их заказчика. Они были задуманы именно как образцовые «куншты», ведь кн. Григорий Федорович не только хорошо представлял себе критерии допустимости, но и сам участвовал в регламентации требований к церковной скульптуре. Об этом свидетельствует его подпись на постановлении «конференции» Сената и Синода от 31.08.1722 г. [ПСП, с. 466–468], вторая по порядку, сразу за подписью другого ценителя скульптуры — кн. А. Д. Меншикова³¹. Кроме того, как нам видится, тема Ветхозаветной Скинии (т. е. прообраза Иерусалимского храма) и ее строителей-скульпторов Веселеила и Аголиава (Исх. 36:2), упоминаемая в тексте постановления от 21.05.1722 г., имелась в виду князем Григорием, строившим свой «Иерусалим». Очевидно, он считал, что решил проблему подбора квалифицированных исполнителей.

Наше предположение об отсутствии запрета властей на церковную фасадную скульптуру подтверждают факты, свидетельствующие, что традиция (ныне почти незаметная из-за многочисленных утрат) украшать храмы статуарной пластикой не прекращалась на протяжении всего XVIII в. Вот некоторые примеры. Фигурами евангелистов была некогда украшена колокольня Петропавловского собора г. Казани (1726)³². На петербургской церкви

³¹ О увлечении Меншикова скульптурой см.: [Андросов, с. 52–53].

³² Соборы.ру. Народный каталог православной архитектуры. [Электронный ресурс]. URL: <http://sobory.ru/article/?object=01001> (дата обращения 1.08.2019).



Рис. 12. Церковь Рождства Богородицы на Невском проспекте, 1733–1737, арх. И. Бланк (?)



Рис. 13. Церковь Спаса Всемилоостивого в Кускове, 1737–1739

Св. Симеона и Анны Пророчицы (1729–1735, арх. М. Земцов) были деревянные скульптуры апостолов и ангелов, ныне не сохранившиеся [Малиновский, 2008, с. 263–264]. Церковь Рождства Богородицы на Невском проспекте (1733–1737, арх. И. Бланк?), также некогда украшенная скульптурами (рис. 12), была разобрана в конце XVIII в. [Там же, с. 265–266]. Церковь Спаса Всемилоостивого в Кускове (1737–1739, заказчик — кн. П. Б. Шереметев) до сих пор имеет скульптурное убранство в виде евангелистов и летящего ангела (рис. 13). Скульптурами четырех евангелистов была украшена Владимирская церковь (1740–1746) в с. Чукавино Тверской области, статуи не сохранились³³. Также не сохранились скульптуры четырех евангелистов, стоявшие в нишах на первом ярусе фасада Никольской церкви в с. Даниловское Московской области [Подъяпольская, с. 163–164] (1768–1771, заказчик — кн. И. Ф. Голицын, приписывается К. И. Бланку). Скульптуры архангелов украшали Покровскую церковь в усадьбе Репец Липецкой области, построенную И. И. Кожиным по проекту неизвестного архитектора в 1767 г.

³³ Старица — земля православная. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.staritsa-pilgrim.ru/?id=124> (дата обращения 1.08.2019). Благодарю Н. А. Мерзлутину за указание на этот памятник.

(по другим данным – в 1750 или в 1769 г.). Почти весь уникальный декор погиб [Чекмарев]. В интерьере Троицкого собора Александро-Невской Лавры (1776–1790, арх. И. Е. Старов) на карнизе ордера установлены 20 фигур святых, в числе которых 12 апостолов. По первоначальному замыслу архитектора круглая скульптура должна была украшать и его фасад [Мозговая, с. 25]³⁴ Троицкий собор Свято-Троицкого мужского монастыря в Белгороде (1690–1707) был перестроен в 1782 г. Видимо, тогда же были установлены скульптуры 12 апостолов в нишах ротонды второго яруса; храм был взорван в советское время³⁵ (рис. 14). Схожим образом объемные изображения 12 апостолов были установлены в нишах ротондального завершения восьмерика Троицкого храма Старого Оскола (1730, перестраивался в 1858 г.). Первоначальные скульптуры на фасадах (возможно, деревянные) были заменены в 30-е годы XX в. на гипсовые³⁶ (рис. 15). Традиция продолжалась и в XIX веке. В 1829 г. в ретроспективных барочных формах была построена колокольня Преображенского храма Гусевского погоста. Изображения неизвестных святых помещены на фасадах первого и карнизе второго ярусов [Вагнер, Чугунов, с. 40–41]. Таким образом, скульптурное убранство

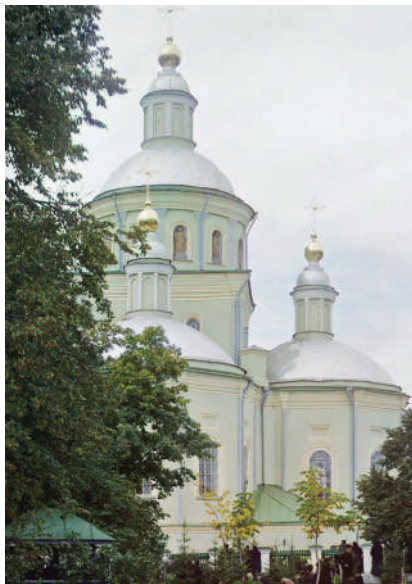


Рис. 14. Троицкий собор Свято-Троицкого мужского монастыря в Белгороде, 1690–1707, перестроен в 1782 г. Фото С. М. Прокудина-Горского

³⁴ Также можно добавить, что Д. Ухтомский в 1763 г. предполагал украсить колокольню в Троице-Сергиевой лавре скульптурами, изображающими добродетели, и портретами царственных особ, но это не было осуществлено, вместо скульптур установили вазоны [Балдин, с. 218].

³⁵ Эти скульптуры можно увидеть на фотографии С. М. Прокудина-Горского, 1911 г., ныне в Библиотеке Конгресса США [ном. по кат. 0078].

³⁶ Свято-Троицкий храм. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.свято-троицкийхрам.рф> (дата обращения 1.08.2019). Благодарю П. Альбощего за указание на этот памятник и его фотоизображение.

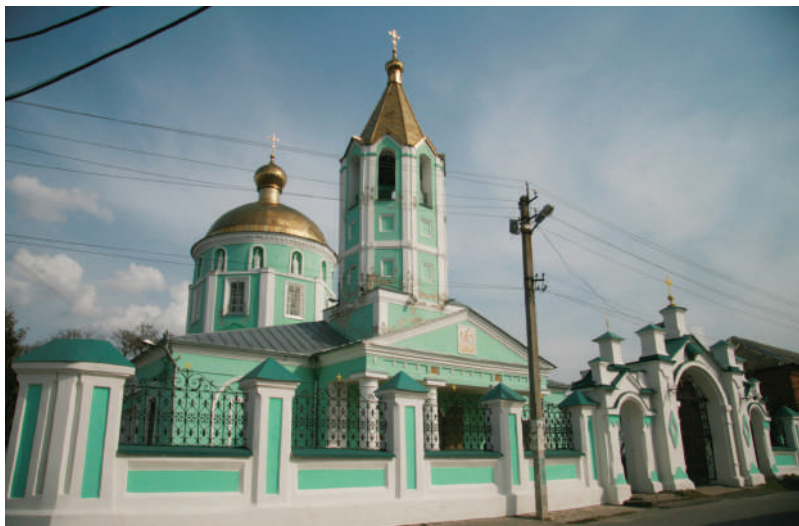


Рис. 15. Троицкий храм Старого Оскола, 1730 г., перестраивался в 1858 г.

знаменитых памятников петербургского классицизма (Казанского, Троице-Измайловского и Исаакиевского соборов), а также храма Христа Спасителя в Москве появилось не случайно, а имело цепочку предшественников.

Апостол как метафора просветителя

Стоит отметить, что выбор изображений апостолов и евангелистов для фасада, как в группах с другими святыми, так и в виде ансамбля единого чина, в XVIII в. было устоявшейся традицией. Отсюда видно, что подмокловские скульптуры — не маргинальное явление русской культуры, напротив, они находятся в русле этой традиции, получившей развитие в последующее время. При этом фасадные изразцовые изображения (что характерно — тоже пластика) на храмах четырех евангелистов Степана Иванова Полубеса последней трети XVII в., вероятно, представляют собой ее зарождение³⁷ (рис. 16).

³⁷ Изображения четырех евангелистов присутствуют на церкви Успения в Гончарах, на надвратной церкви Иоанна Предтечи Солотчинского монастыря Рождества Богородицы под Рязанью, ранее были украшены



Рис. 16. Изображения четырех евангелистов на церкви Успения в Гончарах. Степан Полубес



Рис. 17. Евангелист Матфей. Скульптура храма в Подмоклом

Привлекает внимание факт, что подмокловские фигуры изображены в одеждах, не соответствующих апостольскому времени и традиционной восточно-христианской иконографии. Под гиматиями у евангелиста Матфея, апостолов Филиппа, Иакова Алфеева(?), Фомы, Варфоломея — детали одежды Нового времени. Это отложные воротники, пуговицы, «петлицы», т. е. характерные нагрудные застежки в виде параллельных горизонтальных полосок [Словарь XI–XVII, с. 28] (рис. 17). Гиматии апостолов Петра и Фомы напоминают европейские плащи. У апостола Симона Кананита на ногах сапоги, а не сандалии. В подобных же одеяниях апостолы и другие святые изображались на русских иконах второй половины XVII в, тогда предметный мир иконы стал более подробным и современным³⁸. Как известно, русская икона второй половины XVII в. как в общих решениях, так и в детализовке была ориентирована на

церковь архидиакона Стефана в Заяузье и храм Отцов Семи Вселенских соборов Свято-Данилова монастыря в Москве. См.: [Баранова]. Благодарю И. Л. Бусеву-Давыдову за указание на эти изображения.

³⁸ См., например, икону Карпа Золотарева «Апостолы Петр и Павел» из церкви Покрова в Филях, конец XVII века.



Рис. 18. Портрет царя Алексея Михайловича.
Германия, вторая половина XVII в.

западноевропейские образцы. Подобную одежду апостолов во множестве можно встретить на гравюрах иллюстрированных библий Пискатора, Борхта, Мериана и др., которыми пользовались русские иконописцы³⁹. Однако это в равной степени соответствовало как европейским, так уже и русским фасонам XVI–XVII вв. Укажем здесь на немецкую гравюру из собрания Ровинского с изображением царя Алексея Михайловича в повседневной одежде [Три века, т. II, с. 34] (рис. 18). Не подлежит сомнению, что и сам князь Григорий в юности носил подобный покррой.

Подрядная запись от 9 апреля 1720 г. свидетельствует, что скульптуры были вырезаны артелью записных (высшей квалификации) московского Приказа Каменных дел резчиками под руководством Ивана Афанасьева сына Зимина «мерюю против обрасца архитектурского, какие надлежит по препорции» [Зубарев, с. 117–118; Николаева, 2003–2004, № 448, с. 392–394]. Возможно, иностранный архитектурный проект не детализировал художественное решение каждой скульптуры, а давал лишь габариты. Сходство одеяний подмокловских скульптур с изображениями на русских иконах того времени свидетельствует о близости мотивов, характерной

³⁹ См. изображение ев. Марка, «Исцеление тещи ап. Петра», «Притчу о безумном богаче» и др. в Библии Пискатора.

для авторов, работающих в русском церковном искусстве. И вероятно, фигуры апостолов несут на себе отпечаток авторства русского художника. Но независимо от того, из какого источника (русского или иностранного) они были восприняты, эти особенности в столь наглядном жанре как круглая пластика делали образы апостолов не только в высшей степени «живоподобными», но и относительно современными. Конечно, ко времени строительства Подмокловской ротонды петровские вельможи переоделись в новую европейскую одежду: кафтан, камзол, кюлоты и чулки. Тем не менее, память о прежнем «дореформенном» покрое была еще жива. Это напоминание о несколько старомодном внешнем облике из обихода русского двора, на наш взгляд, имело вполне определенную цель: вернуться ко временам пятидесятилетней давности, когда только формировалась ассоциативная связь между образом апостолов и придворных, а также церковных интеллектуалов.

Интересно проследить процесс формирования этой ассоциации. Восприятие апостолов во второй половине XVII в. претерпело существенное изменение. Богослужебные тексты, написанные византийскими гимнографами и используемые в Русской церкви с момента принятия христианства, подчеркивали «некнижный», сверхъестественный дар учеников Христовых⁴⁰. В них традиционно противопоставлялась Божественная Премудрость, действовавшая через апостолов, и *человеческая* мудрость философов: «Петр витует (т. е. ораторствует, проповедует — Д. К.), и Платон умолче: учит Павел, Пифагор постыдися: и прочий апостольский богогласный собор, еллинское мертвое вещание (здесь: греческое отмершее учение — Д. К.) погребает, и мир воставляет к службе Божии»⁴¹. Подобные богослужебные тексты развивают мысль апостола Павла, в которой простота, невежество (слав. «буйство») христианских проповедников является благоприятным и даже необходимым условием для действия Божественной Премудрости: «в премудрости Божией не разуме мир премудростию Бога, благоизволил Бог буйством проповеди спасти верующих. <...> зане бует Божие премудрее человек есть, и немощное Божие крепчае человек есть» (1 Кор. 1:21, 25).

В московской культуре во второй половине XVII в. изначальная оппозиция «буйства» апостольской проповеди по отношению

⁴⁰ См.: Стихира на стиховне, Утрени четверга, глас 4 [Октоих, 1649, ч. 1, л. 405 второй пагинации].

⁴¹ Песнь 9. Ин трипеснец, глас 6 на Утрени 3 седмицы Великого Поста [Триодь Постная, 1630, л. 264–264 об.].

к античной образованности нивелируется. Образ апостола становится востребован в придворной интеллектуальной среде, которая высоко ценила античность и ее производную — западноевропейскую образованность. Эта новая культурная ориентация оказалась предметом нападок со стороны традиционалистов [Успенский]. Но примечательно, что лидеры двух противоборствующих лагерей — и протопоп Аввакум, и Симеон Полоцкий — ассоциировали себя с апостолами, при этом каждый исходил из собственной парадигмы⁴². В случае с Аввакумом подобное проявление самосознания уникально для древнерусской традиции. Оно является следствием его напряженного ощущения конца времен, в ситуации которого он видел свою роль без оглядок на сложившиеся до этого правила приличия, выражавшиеся в благочестивой дистанцированности по отношению к святым [Плюханова, 1993; Клибанов]. В его писаниях большое количество прямых цитат и реминисценций слов апостола Павла, которые он использует как свою прямую речь, при этом его незаурядный литературный талант облечен в нарочито мужицкую «некнижную» стилистику в соответствии со словами св. Павла. Пример Аввакума в уподоблении себя апостолам не имел развития в среде старообрядцев. Напротив, для «латинствующего» направления соотнесение себя с апостолами вполне закономерно, т. к. вытекает из общеевропейской барочной интенции о литераторе (поэте в первую очередь) как «переводчике смыслов и помыслов Бога», усвоенной сначала в Киеве, а после и в Москве [Панченко, 1973, с. 173–177; Сазонова, с. 33–37]. На формирование подобного подхода большое влияние оказал польский поэт и теоретик Мацей Казимеж Сарбевский, труды которого получили европейскую известность и признание. Симеон Полоцкий был с ними хорошо знаком. Традиция видеть в ученом писателе и поэте фигуру, ближе всего стоящую к Богу, стала во многом определяющей для придворной культуры. Так, царь Федор Алексеевич сравнивал интеллектуальные способности Сильвестра Медведева с апостольским даром: «разумею яко не туне почует на тебе дар первы апостолы данный дух премудрости иже при тебе есть»⁴³.

Судя по всему, духовный сан придворных поэтов-богословов Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева (оба были иеромонахами) поначалу снимал остроту несоответствия статуса святого

⁴² А. Панченко усматривал в этом пробуждение авторского самосознания [Панченко, 2000, с. 311].

⁴³ Цит. по: [Устрялов, т. II, с. 342, прим. 15].

апостола, применяемого по отношению к живому человеку. Примечательно, что и внутреннее ощущение протопопа Аввакума себя как носителя священного сана сподвигало его на пламенную борьбу в традиции библейских пророков и апостолов, защищавших чистоту веры в языческом окружении. Постепенно священство перестало играть определяющую роль в проекции апостольского образа на просвещенного человека. Стало достаточным наличие образования.

В контексте нашего исследования ссылки на апостольский дар Премудрости и на деятельность христианских просветителей как «переводчиков смыслов Бога» отсылает нас к сюжету Пятидесятницы, имеющему программное значение для Подмокловской ротонды⁴⁴. Самым очевидным проявлением сверхъестественного дара этого события была способность апостолов говорить на *иностранных языках*, что дает нам еще одну параллель с интеллектуальной средой того времени. Сознанием просвещенных русских людей было усвоено, что не только русский и греческий языки могут считаться благочестивыми и приемлемыми для православного. На любом языке может быть сообщена Божественная Премудрость. Произошел перелом в отношении к иностранным языкам, против которых в средневековом русском обществе бытовало суеверное предубеждение [Бусева-Давыдова, 2008, с. 65–66], но которые стали востребованы в русском государстве, присоединившем территории, ранее входившие в состав Речи Посполитой. И здесь образ апостолов подходил как нельзя кстати. Изучение иностранных языков стало вопросом престижа. Знание польского и латыни позволяло осваивать и другие науки «тривиума» и «квадривиума». Учениками Симеона Полоцкого были царские дети и отпрыски известных боярских фамилий. Знания, полученные от него, как позже и от других ученых-монахов, расширяли круг лиц, к которым применялась ассоциация с апостолами. В конце концов, как мы убедимся, в петровское время ассоциативная связь между придворными и апостолами уже не вызывала ни у кого смущения и стала общим местом настолько, что даже вошла в богослужебные тексты. В знаковой системе новой культуры, активно формируемой Петром I, апостолы стали занимать центральное место.

Но еще раньше начала всех петровских реформ ассоциация апостолов и просвещенных аристократов проявилась в иконографии и структуре иконостасов конца XVII в. Как известно, появление

⁴⁴ Схема и состав апостолов соответствует тексту книги Деяний (1:13), где апостолы собрались в Сионской горнице накануне Пятидесятницы. [Пилитенко].



Рис. 19. Апостольский Деисус. Знаменская церковь в с. Дубровицы

апостольского Деисуса в Русской церкви связано с именем патриарха Никона, который перенял его из греческой церковной практики [Качалова, с. 107]. Несколько десятилетий спустя структура русского иконостаса начинает трансформироваться. В композиции иконостасов конца XVII — начала XVIII вв. нередко использовалась схема расположения апостолов двумя зеркально симметричными сгущенными группами относительно центральной иконы деисусного яруса, где Христос Спаситель восседает на троне с предстоящими Богородицей и Иоанном Крестителем. Эти группы апостолов часто написаны на двух досках, размеры которых отличаются от других икон в общей структуре алтарной преграды. Их иконография соответствует типу «Святого собеседования» (*Sacra Conversazione*) [Бусева-Давыдова, 2000, с. 634]. Свободные позы и особое внутреннее соотношение фигур выделяют этот чин из общей композиции. Плотная группировка апостолов в развороте на центральную фигуру Спасителя на троне вызывает аллюзию на группу придворных перед монархом⁴⁵ (рис. 19). В русской культуре второй половины XVII в. проявляется сближение образов царя и Бога: образ монарха сакрализируется, а в иконописи появляются изводы, где Христос и Богородица изображаются в царском достоинстве [Бусева-Давыдо-

⁴⁵ Примеры: церковь иконы Божией Матери «Знамение» в Дубровицах, церковь Преображения Господня в московском Новодевичьем монастыре, иконостас из церкви Трех Святителей на Мясницкой, ныне в церкви Иоанна Воина на Якиманке в Москве.

ва, 2008, с. 207–209, 229–237]. Закономерно, что и вторая ступень социальной лестницы приобретает новое прочтение: придворные ассоциируются с апостолами.

Небезынтересно, что *ἀπόστολος* с греческого переводится как «посол». Семейство Долгоруковых прославились именно на дипломатическом поприще: Григорий Федорович был одним из самых талантливых дипломатов своего времени, его брат Яков — послом во Франции и Испании в 1687 году, племянник Василий Лукич — резидентом в Копенгагене и Париже, которого Петр весьма ценил, а сын Сергей сменил Григория Федоровича в Польше.

Все Долгоруковы владели иностранными языками, что в их время было редкостью [Шекарский, 1862, с. 186–187]. Как мы уже указывали выше, помимо латыни, кн. Г. Ф. Долгоруков знал польский, а вероятно, еще итальянский и французский. Далеко не все послы Петра при европейских дворах говорили на иностранных языках, резиденты, владевшие ими, имели несомненное преимущество. Так, произошла замена в Копенгагене А. Измаилова кн. В. Л. Долгоруким, который «мог без толмача сам говорить с королем и министры для секрету» [ПиБ, т. VI, с. 329]. Назначение состоялось при непосредственном участии его дяди — кн. Григория Федоровича. Нам видится, что дипломатическая аллюзия также присутствует в скульптурном убранстве церкви в Подмоклое.

Посланничество в более широком смысле было важной частью культурной политики Петра I, достаточно вспомнить грандиозную акцию «Великое посольство». В это время метафора «апостол» могла приобрести оттенок «культуртрегера». Это хорошо видно на следующем примере. Феофан Прокопович в проповеди, сказанной после возвращения Петра из заграничного путешествия 1717 г., сравнивает царя с человеком, читающим книгу. А книга эта — весь мир, который он видит в своем путешествии, со всеми странами, их социальным устройством, наукой и культурой. В этом же слове проповедник использовал распространенный тогда панегирический прием — сравнение царя Петра с первоверховным апостолом Петром: «Обаче сверх всего того еще и толикими путешествиями явил нам еси известно, яко не туне имя Петрово на тебе. Иное апостольское, иное твое звание, а по званию и дело иное. Но путь в обоих подобный. И что повеле Господь тезоименитому твоему апостолу о церкви своей, то ты исполняеши в цветущем сем в церкви царствии Российском» [Феофан Прокопович, с. 64]. Далее ап. Петр, закидывающий сети на глубине Генисаретского озера и вытаскивающий множество рыб, сравнивается с царем Петром,

переноса на русскую почву плоды европейской культуры. То, что сказано в адрес царя Петра, применимо и к другим культуртрегерам, среди которых и Долгоруковы, ведь и ап. Петр — лишь один из двенадцати апостолов, хоть и первоверховный.

Образ царского патрона — апостола Петра (а вместе с ним и Павла) стал очевидной доминантой в религиозной и культурной жизни. При этом их почитание приобрело барочный характер — зеркальность отражающихся смыслов: новая столица — и «город святого Петра» (апостола), и «святой город Петра» (царя) [*Лотман, Успенский*, с. 64]. Петропавловские соборы и церкви во множестве появлялись в стране. Иконы и картины с изображением первоверховных апостолов украшали новые дворцы знати⁴⁶. Свв. Петр и Павел, наряду с аллегорическими и мифологическими образами, присутствовали на триумфальных арках, которые возводили по случаю важных военных «викторий»⁴⁷. Размещение над главным входом в Подмокловскую ротонду скульптур апп. Петра и Павла — характерный пример. Прославляя апостола, прославляли царя.

Изображение апостола в облике просвещенного современника можно встретить и на гравюрах из религиозных изданий начала XVIII века. Так, апостол Павел из Нового Завета, изданного в 1715 году на Московском печатном дворе, изображен в интерьере, соответствующем частному жилищу образованного человека петровского времени (рис. 20). Его простая ордерная декорация и большие окна с мелкой расстекловкой переносят традиционный образ новозаветного писателя в современный антураж. Примечательно, что художник отказался от привычного для западноевропейских изданий решения в виде барочных форм храмового пространства, а изобразил приватную атмосферу кабинета в европейском вкусе.

Обращает на себя внимание необычный формат раскрытой книги в руках скульптуры апостола Павла из Подмоклого (рис. 21).

⁴⁶ «Две картины в черных рамах апостолов Петра и Павла» украшали «первую большую столовую палату» главного дома большой усадьбы А. Д. Меншикова в Ново-Алексеевском [*Евангулова*, с. 78].

⁴⁷ Образ ап. Петра как победителя является центральным в украшении Петровских ворот Петропавловской крепости (1717–1718, арх. Д. Трезини). Над пролетом арки установлено резное панно, изображающее низвержение ап. Петром вознесшегося на небо Симона волхва. Данный сюжет воспринимался как метафора победы Петра I над Карлом XII. Первоначально, помимо ныне существующих статуй Афины Паллады и Афины Полиады, верхний ярус составляли пять фигур: ап. Петр по центру, на углах фронтона сидящие ангелы с трубами, на волотах фигуры Веры и Надежды. Эта стилистическая мешанина нисколько не смущала создателей [*Рязанцев*, с. 131].



Рис. 20. Апостол Павел. Новый Завет. Москва, 1715 г.



Рис. 21. Апостол Павел. Скульптура храма в Подмоклом

Его альбомный вид, т. е. горизонтальное расположение страниц, и сравнительно небольшие размеры заставляють вспомнить иностранные лицевые издания Библии, например, Мериана и Схюта (рис. 22). Хорошо известно значение этих своеобразных «художественных»



Рис. 22. Библия Мериана с рукописными вставками стихов Симеона Полоцкого. Разворот страниц

ственных энциклопедий» для русской культуры. Иллюстрированные Библии Николая Пискатора, Маттиаса Мериана, Питера ван дер Борхта, Питера Схюта, Кристофа Вейгеля были широко распространены в библиотеках образованных людей XVII — начала XVIII в. [Белоброва, 1989]. Исследователи неоднократно отмечали влияние этих художественных образцов на русскую иконопись, стенопись и гравюру [Бусева-Давыдова, 2008, с. 100–116]. Не менее значимо и то, что в России на страницы этих привозных изданий вписывались специально для того сочиненные стихотворные подписи, принадлежавшие перу интеллектуалов своего времени: Мардария Хонькова — в Библию Пискатора [Белоброва, 1993], Симеона Полоцкого — в Библию Мериана [Белоброва, 1996]. Занимался этим и Карион Истомина [Браиловский, с. 423]. Мы предполагаем влияние многочисленных изображений ротондальных архитектурных построек из этих увражей на формирование замысла князя Долгорукова Подмокловской церкви. Вероятно, просветительская функция привозных лицевых Библий осознавалась и самим Григорием Федоровичем, что могло послужить причиной появления данной скульптурной детали в контексте «культурного посланничества».

Апостольская тема присутствовала и в государственной идеологии петровского времени, что проявилось в почитании апостола Андрея Первозванного — просветителя России. Еще с середины XVII в. ап. Андрею отводилась роль покровителя ученого монашества, участвовавшего в церковно-государственных просветительских проектах. Очевидно, в русле этой тенденции следует воспринимать факты посвящения престолов в монастырях, где жило образованное духовенство, апостолу Андрею Первозванному⁴⁸. Но Андреевская тема получила особое развитие при царе Петре. Так появился Андреевский флаг у флота и Андреевский орден. Считается, что Петр I учредил последний, ориентируясь на старейший английский рыцарский орден Подвязки. Первоначально он был задуман не только как знак отличия, но и как орден-корпорация и должен был объединять фиксированное число членов — 24, но этот принцип в последствии не соблюдался [Вилинбахов, с. 9–23]. Определенным признаком корпоративности был обычай в день празднования

⁴⁸ Так Андреевский монастырь, основанный ок. 1647 г. на месте церкви в честь мч. Андрея Стратилата и усвоивший ее название, был в 1652 г. перепосвящен апостолу Андрею [Румянцева, Даниленко]. В московском Чудовом монастыре один из приделов, предназначавшихся для монахов, в храме, построенном по проекту царя Федора Алексеевича в 1680 г., был так же посвящен этому апостолу [Бусева-Давыдова, 2008, с. 211].

памяти св. Андрея всем кавалерам ордена посещать по очереди друг друга [*Берхгольц*, ч. II, с. 329–335]. Девиз ордена гласил: «За веру и верность». Таким образом им отличалась добродетель кавалера, которую можно было понимать и в гражданском, и в религиозном аспекте. Ближайший круг сподвижников Петра состоял в основном из Андреевских кавалеров. Г. Ф. Долгоруков был награжден этим орденом в 1709 г. за участие в Полтавском сражении. С известной долей условности можно сказать, что награжденный получал статус «равноапостольного».

Тем не менее, данную условность в среде ее бытования воспринимали весьма серьезно. Благодарственная служба за победу под Полтавой, написанная вскоре после нее ректором московской Славяно-греко-латинской академии Феофилактом Лопатинским, является красноречивым примером того, как в петровское время религиозное сознание людей новой формации могло сочетать реальности, относящиеся и к библейской истории, и к современности [«Служба благодарственная»]. В ней использовано множество популярных тогда аллегорий, наподобие сравнения царя Петра с Самсоном, победившим льва — Карла XII (лев изображен на гербе Швеции). Здесь же обыгрывалось буквальное значение древнегреческого слова *Χριστός* — помазанник. В богослужебном тексте (!) оно достаточно рискованно применялось к русскому царю Петру, который, как и всякий другой христианский монарх, был помазан на царство [Там же, Седален по полиелее, л. 8–8 об.]. Для нашей темы важен один из текстов службы, в котором сравниваются Мазепа с отпавшим апостолом Иудой, а верные сподвижники Петра I — с учениками Спасителя: «да почтутся якоже апостоли, не согласившиися со вторым Иудою Мазепой, но души предавшии за своего владыку: зыграйте, стениящим и рыдающим супостатом: достойни за верность и послушание чести, и венцев небесных» [Там же, Стихира по 50-м псалме на Утрени, гл. 6, л. 8 об.–9]. Этот текст фиксирует, по всей видимости, устойчивую аллегорию того времени, связывающую две группы: ближайшее окружение царя и апостольскую общину. «Равноапостольная» тема, как и прочие аллегории, вышла за рамки барочной придворной игры и настойчиво предлагалась всей пастве Российской церкви: служба неоднократно переиздавалась и была обязательна для проведения [*Мартынов*, с. 141, 147–148]. Царь в таком окружении приобретал еще более высокий сакральный статус. Данный текст развивал тенденции, которые уже реализовались к тому моменту в виде структурных и образных изменений деисусного чина русского иконостаса.

Впрочем, зыбкий язык аллюзий и метафор не предполагал строго детерминированного закрепления значения образов. Исторические деятели сопоставлялись со святыми, но не отождествлялись. В планы даже самых преданных сторонников Петра и его реформ, разумеется, не входило обожествление монарха, они понимали, что назвать царя богом в прямом значении этого слова будет кощунственно, хотя это и вменяли им в вину традиционалисты [Живов, Успенский]. Уподобление реальных деятелей апостолам было также скорее культурным этикетом, одним из знаков барочной культуры и его языка. Скульптурный ансамбль Подмокловской ротонды — характерное явление этого порядка.

Вопрос о наличии портретных черт у подмокловских скульптур

Возникает предположение, что скульптуры апостолов могут иметь портретное сходство с историческими деятелями петровской эпохи, в том числе с самим царем и с заказчиком. Доказать его — весьма непростая задача, т. к. неизбежна субъективность оценки в ситуации достаточно приблизительной индивидуализации скульптур и их плохой сохранности. Тем не менее, практика криптопортретов в церковном искусстве в это время уже стала заметным явлением. Очевидно, она была заимствована из западнорусских земель. Так, в 1620-х гг. на полях одного из экземпляров Острожской Библии, бытовавшего на Волыни, анонимный автор в числе прочих обличений в адрес современных ему нравов, выступает против обычая строить храм в честь своего небесного патрона и писать в нем иконы, имеющие портретное сходство со строителем и его женой [Апанович]. Историкам русской культуры петровского времени известны примеры, когда в изображениях святых или мифологических персонажей угадываются черты исторических лиц. Ровинский предполагал такое сходство на гравюрах: мч. Феодора Стратилата — с Федором Шакловитым [Ровинский, 1886–1889, т. III, стб. 2129], апокалиптической крылатой Девы — с царевной Софьей и Афины Паллады — с Петром I [Ровинский, 1884, с. 2, № 3; с. 4, № 22]. Черты царя Петра приданы изображению Марса в росписи плафона Ореховой комнаты дворца Меншикова [Борзин, с. 53–54] (рис. 23). Подобную аллюзию находим в иконостасе Филевской церкви, где архиерейскому Стефану придали черты молодого Петра, а архиерейскому Лаврентию — его брата, царя Иоанна [Комашко, Мерзлоти-

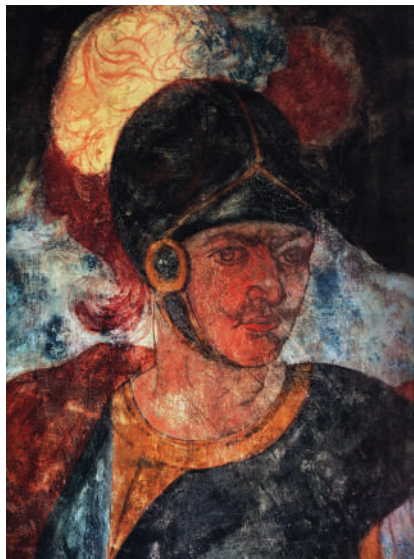


Рис. 23. Марс. Деталь росписи плафона Ореховой комнаты. Меншиковский дворец в Санкт-Петербурге



Рис. 24. Архидиакон Стефан. Дьяконская дверь иконостаса Покровской церкви в Филях

на, с. 62] (рис. 24). Н. Никитенко в росписи «Первый Вселенский собор» из Софийского собора в Киеве и на аналогичной композиции в Троицкой церкви Киево-Печерской лавры в изображениях 10 святителей предполагает портреты 10 патриархов Русской церкви первого периода патриаршества. Она же вместе с О. Ковалевской усматривает в этих композициях изображения гетманов И. Мазепы (в обоих случаях), И. Скоропадского (в Троицкой церкви), князя Д. М. Голицына (в Софийском соборе) [Никитенко, с. 128–139]. Есть пример иного порядка, в котором проявилось желание заказчика открыто поместить портреты своей семьи в пространстве своего вотчинного храма: интерьер Дубровицкой церкви украшен барельефами с изображениями князя Бориса Голицына, его супруги и сына [Филипович, с. 19]. Уникально изображение Петра I в виде всадника на белом коне, поражающего льва, на иконе «Христос в чаше» из Никольского собора в Ревеле. Надпись рядом с всадником: «царь Петр» — не допускает разночтений⁴⁹ (рис. 25). Два последних при-

⁴⁹ Икона была написана по заказу А. Меншикова к посещению царем Ревеля в 1711 г. [Погосян, Сморгжевских-Смирнова, 2009].



Рис. 25. Царь Петр в виде всадника.
Деталь иконы «Христос в чаше»
из Никольской церкви в Ревеле

людей был поставлен царем Иоанном Грозным на Стоглавом соборе (1551) [Стоглав, гл. 41, вопрос 7]. Поводом послужила знаменитая четырехчастная икона из Благовещенского собора Московского Кремля, где в сюжете «Приидите, люди, трисоставному Божеству поклонимся» были изображены «ц(а)ри и кн(я)зи, и с(вя)т(ите)ли, и народи, которые живы суще». Другим смущающим произведением был образ Божией матери в деянии «иже есть на Тихвине» [Емченко, с. 306]. Ответ иерархов под началом митрополита Макария гласил, что изображения царей, цариц, святителей и множества народа встречаются на иконах «Воздвижение Креста», «Покров Божией Матери», «Происхождение честного Креста», что является свидетельством древней традиции — это «от древних с(вя)тых о(те)ц предание и от пресловущих живописцев греческих и русских» [Там же]. А на иконе «Страшный суд» «воображают и пишут не токмо с(вя)тых, но и неверных, многие и различные лики ото всех язык». Предмет дискуссий в XVI в., после легитимизации в переходное время трансформировался и приобрел достаточно экстравагантное проявление в практике криптопортретов⁵⁰. Стимулом для этого послужила смена условного изобразительного языка на «живоподобное» письмо икон, а также использование близких к иконописным художественных средств в портретах-парсунах.

⁵⁰ Впрочем, западноевропейская живопись, начиная с эпохи Возрождения, дает богатый материал для поиска портретных черт реальных деятелей у изображаемых персонажей на библейские и мифологические сюжеты.

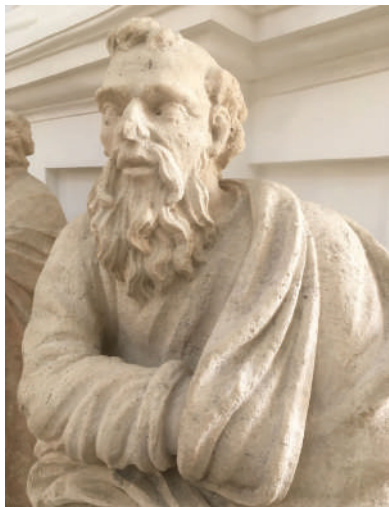


Рис. 26. Апостол Симон Кананит.
Скульптура храма
в Подмоклов



Рис. 27. Симеон Полоцкий.
Гравированный портрет
из собрания Платона Бекетова

Разумеется, разгадывание физиогномических загадок не может претендовать на абсолютную достоверность, на что, вероятно, рассчитывали заказчики и художники. Все же предложим наше видение сходства с современниками заказчика у двух подмокловских скульптур из-за их характерных особенностей. Первый случай — апостол Симон Кананит (рис. 26). Мы предполагаем, что в данном образе князь Долгоруков запечатлел Симеона Полоцкого. Основанием для этого предположения может служить, во-первых, их общее имя (Симон и Симеон — две транскрипции одного имени), а во-вторых, гравированный портрет из собрания Платона Бекетова, который, как это следует из предисловия, пользовался старыми оригиналами [*Бекетов*, с. 77, № 17] (рис. 27). Скульптура, как и гравюра, изображает человека с фактурными чертами лица: в обоих случаях обращают на себя внимание выступающие надбровные дуги и скулы, впалые щеки, большие пухлые губы и характерный горбатый крупный нос. Близка форма бороды и усов. Два портрета объединяет и характерная сутулость фигуры. Так князь, вероятно, отдал долг памяти своему учителю богословских и светских наук. В этом случае нельзя не отметить принципиальность позиции князя, который под видом святого изобразил духовного писателя, чьи сочинения были объявлены неправославными на Соборе 1690 г. в рамках



Рис. 28. Апостол Иоанн.
Скульптура храма в Подмоклом

борьбы «грекофилов» и «латинствующих». Впрочем, ко времени строительства Подмокловской церкви, в ситуации общей вестернизации, эти споры были уже неактуальны. Есть и еще один аспект у данного факта: культура, появившаяся еще при Алексее Михайловиче «Тишайшем», не была забыта в конце царствования Петра Великого. Из этого можно заключить, что аристократы того поколения и культурного типа, к которому относился князь Григорий, воспринимали петровские преобразования как один из этапов единого процесса, начало которого было положено в годы их юности.

Второй случай — скрытый портрет Петра I в облике ап. Иоанна (рис. 28). В Подмоклом молодой апостол изображен без бороды, у него характерное круглое лицо и несколько припухшие большие глаза навывкате (левый глаз утрачен), открытый лоб, волнистые волосы спускаются на плечи. Все это соответствует портретным чертам царя Петра. Другой вопрос: почему был выбран именно ап. Иоанн, а не Петр или Андрей, которых царь считал своими покровителями? Наша версия такова. Петр и Андрей, подобно другим апостолам, изображались с бородой. Единственным исключением был юный Иоанн, который изображался безбородым как один из двенадцати апостолов, а не в качестве евангелиста. Царь Петр бороды не носил⁵¹, и хорошо известно, как он боролся с этим старым обычаем. В данной ситуации криптопортрет Петра в облике любого другого апостола был бы и неузнаваем, и весьма неуместен.

В отношении других современников князя Григория Федоровича стоит отметить, что, хотя к 1720 году в царском окружении мало у кого еще сохранился обычай носить бороды, в конце XVII в. почти все их имели, о чем свидетельствуют сохранившиеся портреты. Но и в годы создания церкви бороды еще не приобрели характер

⁵¹ Д. Гузевич сообщил нам о портрете Петра времени Великого Посольства, где царь изображен в виде рабочего верфи со щетиной на лице.

маргинального явления. По свидетельству ганноверского дипломата Фридриха Христиана Вебера, в Москве в 1716 году большинство знатных людей зрелого и старшего возрастов, хотя и носят европейское платье, но не признают париков и «не столько бреют, сколько подстригают свои бороды» [Бушкович, с. 267]. Напомним, что детали одежды у фигур апостолов соответствуют времени перед петровскими реформами. Таким образом, корреляция других фигур с петровскими деятелями (в частности ап. Иакова Алфеева и кн. Якова Долгорукова⁵²) принципиально возможна.

Характерная деталь иконографии ап. Иоанна — змея, выплывающая из чаши на грудь, может являться еще одной аллегорией на обстоятельства жизни царя: как Иоанн, по преданию, остался невредим под действием змеиного яда, данного ему врагами христианства [Аверинцев, 2006а, с. 209–212], так и Петр победил все козни врагов. Аллегория имела традицию: в 1709 году архимандрит Иосиф Туробойский в своем сочинении «Политиколепная апофеосис достохвальная храбрости всероссийскаго Геркулеса... Толкование или изъяснение врат триумфальных», повторяя иносказательный образ, ранее уже использованный на вратах 1704 г., сравнивал Петра с Геркулесом, в детстве победившим двух змей. Панегирист имел в виду усмирение царем в юности стрелецкого восстания и победу над сестрой. Там же он употребил образ змея как аллегория И. Мазепы [Панегирическая литература, с. 65]. Западная иконография ап. Иоанна в виде юноши со змеей в Подмоклом может являться христианским аналогом античного иносказания, а также иметь в виду предательство гетмана, обласканного царем, но оказавшемся «пригретой на груди змеей». Предположение о корреляции скульптуры ап. Иоанна с царем косвенно подтверждается и вниманием царя к этому святому: для собственных домашних скульптурных

⁵² Это заманчивое предположение, по нашему мнению, все же трудно доказуемо из-за невозможности составить однозначное представление об облике кн. Якова Федоровича. Портретные черты на гравюре, выполненной во Франции во время его посольства туда в 1687 г. [ПРК ГЭ, с. 79] отличаются от его живописного портрета того же времени [ППВ, с. 109]. Последний, судя по повторениям, более достоверен. Скульптура ап. Иакова Алфеева (?) ближе к гравюре, где князь изображен с бородой, а с живописным портретом ее объединяет плащ, застегнутый на плече фибулой. На портрете кн. Яков изображен грузным человеком с характерным мясистым лицом. У скульптуры Иакова Заведеева (?) лицо округлое, но апостол представлен с лысиной. Мы не знаем, был ли кн. Яков лысым в последний период своей жизни. Исходя из этих соображений, мы не приводим данную атрибуцию в ряду с двумя другими.

экзерсисов Петр, наряду с образами апп. Петра и Андрея, выбирает и его образ [Евангулова, с. 49], очевидно считая ап. Иоанна также своим покровителем.

Тема апостольской общины при выделении особой роли св. ап. Иоанна Богослова имеет продолжение в иконостасе Петропавловского собора. Этот выдающийся памятник петровской эпохи был выполнен в соответствии с богословской программой, по-видимому, составленной Петром при участии митрополита Феофана Прокоповича [Бусева-Давыдова, 1999]. Она построена на чрезвычайно развитой символике и аллюзиях на исторические реалии того времени, связанные с деятельностью царя. В иконостасе, имеющем подобие триумфальной арки, отсутствует Деисус, а вместо него смысловым центром становятся Царские врата, куда перенесены образы Спасителя, Богородицы, архангелов и апостолов в изображении «Тайной Вечери». Этим опять же подчеркивается идея ядра Христианской Церкви, состоящего из ближайшего окружения Спасителя, до этого только намечавшаяся в иконостасах храмов «нарышкинского стиля». Изображение выполнено в скульптурной технике горельефа (архангелы Михаил и Гавриил — в жанре круглой скульптуры), а сами фигуры помещены в пространство Сионской горницы, имеющей вид ордерного круглого сооружения (рис. 135). Тема ротонды

с апостолами, помимо использования скульптурной пластики на фасаде, также роднит Подмокловскую церковь и Петропавловский собор (напомним, на соборе скульптурное убранство не сохранилось).

Но самое примечательное, что на традиционном месте иконы «Тайной Вечери» над Царскими вратами помещено уникальное для русской иконописи «Видение св. Иоанну Богослову двадцати четырех старцев», т. е. икона, переносящая тему святого ядра Церкви из исторической в эсхатологическую плоскость (рис. 29). Ее композиция была заимствована из Библии Пискатора (рис. 30). Это изображе-



Рис. 29. «Видение 24 старцев». Икона-квадрофолий из иконостаса Петропавловского собора, СПб



Рис. 30. «Видение 24 старцев». Лицевая Библия Пискагора

ние небесной литургии, на которой присутствует не 12, а 24 участника (Откр. 4:1–5:14). На иконе-квадрифолии святые старцы стоят на коленях перед престолом Спасителя, образуя ровный круг. Тайновидец ап. Иоанн, выделенный на первом плане, здесь соотносится с Петром, прозревавшим историческое будущее новой России, а 24 старца тогда должны иметь отношение к членам Андреевского ордена, задуманного с таким же количественным ограничением участников. Примечательно и то, что в интерьере Подмокловской ротонды восемь пучков строенных пилястр также образуют 24 столпа, подобно старцам, расположенным по кругу на иконе собора. На фасаде Подмокловской ротонды скульптуры стоят по осям галереи, являясь завершениями пилястр. Так тема фасада «апостолы — столпы Церкви»⁵³ преломляется в интерьере как идея строительства новой России, опору которой должны составлять Андреевские кавалеры — соратники царя-преобразователя (рис. 2, 31). Но и для этого явления можно найти более ранний аналог. Так, князь Андрей Курбский



Рис. 31. Скульптуры на осях пилястр галереи. Церковь с. Подмоклое

⁵³ Об этом иконографическом образе см.: [Temerinski].

в своей «Истории о великом князе Московском» пишет: «Воистинну по премудрому Соломану глаголющему: царь рече, добрыми советники, яко град претвердыми столпы утвержден» [*Курбский*, стб. 172].

Скульптурный ансамбль — ключ к разгадке замысла

Семантикой скульптурного убранства Подмокловской ротонды уже занимался А. Д. Пилипенко [*Пилипенко*]. Его работа открыла данную тему, и наши соображения являются развитием его ценных наблюдений⁵⁴. Исследователю удалось расшифровать принцип расстановки скульптурного ансамбля апостолов и евангелистов по венцу галереи храма, что само по себе значимо, т. к. определенно свидетельствует о существовании исходного идейного замысла. В чем он состоит? Над главным западным входом установлены фигуры первоверховных апостолов Петра и Павла. Северные и южные порталы фланкируют скульптуры евангелистов, которые «в православной культуре “ведают сношениями” между земным и сакральным миром (поэтому их изображения украшают Царские врата и переплет Евангелия). При этом двоим евангелистам из двенадцати апостолов: Иоанну и Матфею, предоставлено привилегированное место в восточной алтарной зоне (аналогично иерархии фигур евангелистов в византийском и древнерусском искусстве)» [*Пилипенко*, с. 306]. Эта корреспонденция с православным сакральным искусством выдает в авторе программы русского человека, который дополнил иностранный проект. По справедливому мнению А. Д. Пилипенко, им был сам князь Григорий.

Другие фигуры расставлены согласно их списку из книги Деяний, где апостолы перечислены попарно: «И, придя, возшли в горницу, где и пребывали, Петр и Иаков, Иоанн и Андрей, Филипп и Фома, Варфоломей и Матфей, Иаков Алфеев и Симон Зилот, и Иуда, брат Иакова» (1:13). Парность являлась необходимым условием для доказательства истинности свидетельства, идущим еще с ветхозаветных времен (Втор. 17:6) и присутствующим в Новом Завете (Мк. 6:7; Мф. 18:16). «Фигуры тех апостолов, которые объединены автором Деяний в пары — в Подмоклово расставлены точно на противоположных концах семи диаметров

⁵⁴ Благодарим Андрея Дмитриевича за многие идеи, касающиеся церкви в Подмоклово, которыми он поделился во время наших совместных обсуждений этой темы.

плана ротонды» [Там же]. В Новом Завете, помимо приведенного, существует еще три списка апостолов: Мф. 10:1–4; Мк. 3:14–19 и Лк. 6:13–16. Но только список из Апостольских Деяний содержит не двенадцать, а одиннадцать апостолов, что дает формальную возможность включить в схему ап. Павла в паре с Иудой Иаковлевым (Фаддеем), который назван без пары. Диаметральный принцип расстановки пар имеет значение в свете еще одного евангельского текста: «Истинно также говорю вам, что если двое из вас согласятся на земле просить о всяком деле, то, чего бы ни попросили, будет им от Отца Моего Небесного. Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18:19–20), т. к. все диаметры пересекаются в центре (рис. 32). Таким образом, подмокловская схема расстановки подчеркивает смысловую значимость центра, где наверху посреди апостольских пар возвышается Крест, как символ Вознесшегося Спасителя. Сам ансамбль скульптур святых знаменует собой апостольскую «проповедь Распятого и Вознесшегося Христа, обращенного на все стороны света, *urbi et orbi* — ко граду и кругу земному» [Пилипенко, с. 308].

Ценность данного исследования состоит еще и в том, что оно определяет конкретный новозаветный сюжет, который может быть ключом к пониманию общего идейного замысла постройки. Событие, о котором рассказывается в 1 и 2 главах книги Деяний

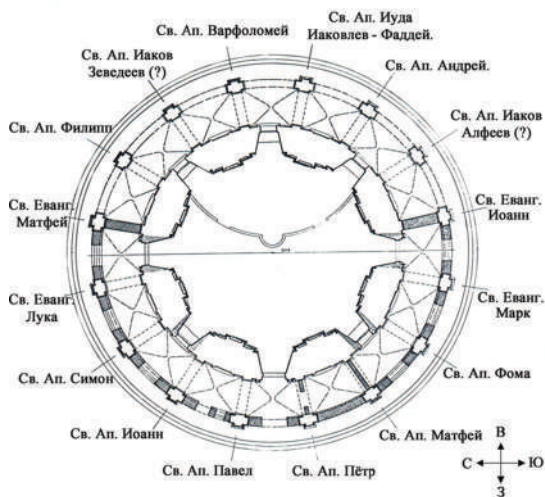


Рис. 32. Схема расположения скульптур на галерее Подмокловской ротонды, реконструкция А. Пилипенко

Св. Апостолов, должно было рассматриваться людьми круга строителя как имевшее актуальные параллели с современностью в переломный момент русской истории, когда возводился Подмоловский храм. В день Пятидесятницы неграмотные рыбаки и земледельцы чудесным образом стали богомудрыми мужами. Идея этого события — преобразования человечества через причастность к высшей Премудрости — должна была являться аргументом в пользу социальных процессов, инициируемых Петром и его окружением, в которое входил князь, но которые встречали противодействие традиционалистов.

Для нас важно, что, по наблюдению В. Живова, культурная оппозиция «знание — невежество» стала актуальной еще со времен Большого Московского собора 1666–1667 гг. и родилась именно в контексте религиозных конфликтов, став важнейшим инструментом в культурно-политической борьбе до конца царствования Петра Великого [Живов, с. 12 и далее]. Ко времени строительства церкви в Подмокле данная оппозиция, выйдя за пределы богословских споров, уже приобрела общий, более отвлеченный характер, но, безусловно, продолжала рассматриваться как духовная проблема, и необходимость религиозной аргументации не была снята с повестки дня. Термин «просвещение» испокон веков имел определенный религиозный смысл — это не только интеллектуальное, но и органическое усвоение религиозных истин, выраженное святостью жизни. Тогда невежество, необразованность стали рассматриваться как грех, в противовес стремлению к просвещению, которое стало восприниматься христианской добродетелью.

Мы предполагаем, что, исходя из текста Деяний, композиция ордерной ротонды с расставленными по кругу фигурами св. апостолов и евангелистов может быть прочитана как комплекс знаков, обозначающих идеи-образы Церкви как таковой, Иерусалима, божественного дара Духа Премудрости и апостольской проповеди Божьего Царства. При этом все знаки проецировались на современные реалии. Как нам видится, данная многосоставная и многоуровневая барочная система использовала язык религиозной культуры, который сложился в России к концу XVII в. Рассмотрим культурные явления, которые свидетельствуют об этом. Дальнейшие разделы нашего исследования будут посвящены определенным символическим идеям, выраженным в виде круглого храма, а в заключении мы постараемся показать, как они могли составлять единый замысел, исходя из актуальных для того времени представлений о многосоставной структуре религиозного образа.

Итоги раздела

1. Скульптура на фасаде церкви в петровское время стала знаком высокого положения строителя. Моде на церковную скульптуру следовал сам Петр I. Князь Григорий Долгоруков таким образом заявил о своем высоком социальном статусе.
2. Церковная скульптура, выполненная в западноевропейской манере, противопоставлялась народной «иконе на рези», в которой видели соблазн идолопоклонства. Это проявилось в законодательных актах Сената и Синода. Скульптура разрешалась только в том случае, если являла собой пример просвещенности ее инициатора, что воспринималось не только как культурный, но и как религиозный критерий. Князь Григорий был участником этого регламентирующего процесса. Подмокловские скульптуры должны были быть образцовыми «кунштами», которые воспринимались бы не как моленные образы, а как часть архитектуры.
3. Выбор апостольской тематики для скульптур в Подмоклом был обусловлен ассоциативной связью между апостолами и просвещенными людьми. Эта тенденция зародилась в середине XVII в. в среде ученого монашества, но к петровскому времени стала устойчивой метафорой не только церковной и культурной, но и социально-политической жизни, что проявилось в государственной идеологии.
4. В подмокловских скульптурах можно предположить скрытые портреты деятелей времени жизни заказчика. При этом временной диапазон их жизни может быть достаточно широким и включать персоналии как дореформенной истории России, так и петровской эпохи.
5. Апостольская тематика хорошо согласуется с идеей ротонды как «дома Премудрости» и позволяет трактовать стоечные элементы ордера как метафору деятелей петровского времени — опору нового просвещенного государства.
6. Состав скульптурного ансамбля апостолов соответствует событиям, описанным в первой главе книги Деяний, и отсылает к событиям накануне Пятидесятницы. В этом усматривается связь с преобразовательной деятельностью единомышленников Петра I.
7. Схема расстановки скульптурного ансамбля использует символику круга в его аспекте соотношения окружности с центром, что побуждает более детально рассмотреть вопрос о символике круга в русской культуре.

Богословская семантика круга

Круг у Палладио

Идея о том, что ротонда — это идеальная форма для храма, декларировалась теоретиками архитектуры итальянского Возрождения. Яркое ее выражение мы находим у Андреа Палладио в последней части его труда «Четыре книги об архитектуре». Указав на Витрувия, который предпочитал круглые и квадратные планы для античных храмов, он пишет: «Потому и мы, хотя и не поклоняемся ложным богам, но, соблюдая подобающее достоинство в форме храмов, выберем форму совершеннейшую и превосходнейшую, а поскольку таковая есть круг, ибо из всех фигур она единственная самая простая, однородная, ровная, прочная и вместительная, мы и будем делать храмы круглыми; ведь храмам эта фигура подобает особенно: и точно, будучи заключена в одной границе, в которой нельзя найти ни начала, ни конца и нельзя отличить одно от другого, и имея части, равные друг другу и одинаково причастные фигуре целого, и, наконец, имея край, в каждой своей части одинаково удаленный от центра, фигура эта в высшей степени способна воплощать единство, бесконечную сущность, однородность и справедливость Бога» [Палладио, кн. 4, с. 7]. Здесь мы видим не только апелляцию к античному опыту, которому посвящена вся его четвертая книга, но и осмысление этого опыта исходя из христианской парадигмы.

«Четыре книги об архитектуре» Палладио находились во многих книжных собраниях России первой трети XVIII в. [Аронова, 2014, с. 281], так что концепт «ротонда — идеальный храм — образ Божественного совершенства» уже был знаком русской просвещенной публике. Но воплощение его в камне Григорием Долгоруковым лишний раз демонстрирует вполне профессиональный интерес князя и подтверждает предположение о его авторстве перевода «Архитектуры цивильной» — трактата по ордерным принципам, основанного на работах Палладио⁵⁵.

Подмокловская схема расстановки скульптур по венцу галереи, выражающая идею присутствия Бога в центре, между пар апостолов, расположенных друг против друга на разных сторонах балюстрады, имеет явную параллель с идеей трактата Палладио о равноудалён-

⁵⁵ В настоящий момент готовится к публикации работа Федерики Росси, посвященная этому вопросу.

ности от центра точек окружности как образе справедливого Бога, который одинаково относится ко всем людям. И та, и другая схема имеет в виду не только Бога, но и людей вокруг Него как центра⁵⁶. При этом Палладио мыслит круг как символ Бога, действующего в жизни человечества, подобно тому как подмокловская круговая схема иллюстрирует чудо Пятидесятницы, когда через апостолов начал действовать Бог. Князь Долгоруков в процессе составления программы для церкви, очевидно, имел в виду эту богословскую идею, представленную у прославленного архитектора. Она состоит из двух компонентов: первая касается круга как символа, вторая — архитектурного его воплощения. Рассмотрим сначала богословскую семантику круга и возможность ее применения к подмокловскому замыслу.

Осмысление круга или сферы (как его объемного варианта) в качестве божественного символа имеет давнюю традицию в европейской культуре и восходит к античности. Мысль Палладио наследует идее Платона, выраженной в диалоге «Тимей», а затем интерпретированной Плотинем и Псевдо-Дионисием [Wittkower, p. 28]. Аналогичным образом св. Августин Блаженный использовал античную символику круга как образ добродетели, ссылаясь на Горация [Krautheimer, p. 9]. Из католических богословов следует указать Николая Кузанского, который в своем трактате «Об ученом незнании», рассматривая разные геометрические фигуры, используемые в качестве символов Бога, наряду с прямой и треугольником, посвящает отдельную главу кругу, выделяя его как наиболее совершенную форму⁵⁷. Как божественный символ трактовали круг и многие другие философы, богословы, писатели и ученые от античности до Нового времени. Так, ярким примером может служить финал «Божественной комедии» Данте, где Бог Троица является автору в виде трех равновеликих кругов разного цвета, а он сам уподобляет себя геометру, не имеющему возможности измерить окружность из-за того, что он «схватить умом искомого не может основания»⁵⁸.

⁵⁶ Также о возможном знакомстве создателя программы Подмокловской ротонды с архитектурной теорией Ренессанса говорит тот факт, что Франческо ди Джорджо использовал упомянутую нами выше новозаветную цитату «Где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18:20) как аргумент для обоснования преимущества центрального местоположения алтаря в центрических храмах [Wittkower, p. 12–13].

⁵⁷ О предшественниках см.: [Krautheimer, с. 466, прим. 38].

⁵⁸ Аллюзия на задачу найти квадратуру круга [Данте, с. 636, с. 770, прим. 134].

Источники русской книжности до XVII в.

Палладио должен был быть не единственным источником, из которого Долгоруков мог усвоить божественную символику круга, она к этому времени уже была хорошо известна в Московском государстве. Псевдо-Дионисий для всего христианского мира являлся авторитетным автором, благодаря которому эта идея была воспринята читателями как на Западе, так и на Востоке. На Руси первые списки «Ареопагитик» с толкованиями прп. Максима Исповедника появились уже в конце XIV в. [Дионисий (Шлёнов), с. 198]. Символика круга активно разрабатывается в трактате «О божественных именах», где она используется в нескольких аспектах. Продолжая античную традицию [Николай Кузанский, с. 66, 82–84]⁵⁹, автор рисует центрическую круговую модель взаимоотношений между Богом и Его творением — человеком: «... это присуще всей вообще, объединенной и единой Божественности — то, что Она каждым из причащающихся причащается вся, и никто не причащается лишь какой-то Ее части. Подобно этому, все находящиеся в окружности радиусы причастны ее центру» [Дионисий Ареопагит, с. 261]. Далее схема получает развитие; автор доносит мысль о том, что единство бытия и его составляющих элементов — «все что только есть сущего» — возможно исключительно через причастность к его источнику — Богу, в котором уже все предсуществует: «Так и все проходящие через центр линии одного круга имеют одну общую точку, и эта точка равным образом объединяет все эти прямые друг с другом и с их общим началом, из которого они выходят; в этом центре они совершенно соединяются. Немного от него отступив, они немного расходятся, больше отойдя, — больше. Короче, чем ближе они к центру, тем больше они с ним и друг с другом соединены, а чем дальше от него, тем больше они удалены и друг от друга» [Дионисий Ареопагит, с. 421]. Эту геометрическую идею повторил авва Дорофей, о чем будет сказано ниже. Космологическое толкование данной схемы приводит прп. Максим Исповедник: «Причиной небесных начал и пределов он (Ареопагит — Д. К.) называет благодать Божию: ведь по преизбытку благодати Бог произвел и их. А под небесными началами и пределами следует понимать сферическое устройство небес, размещившееся вокруг, так сказать, точки, или центра, воли Божией. Форма круга, начинаясь ведь из самой себя, в самой себе и заверша-

⁵⁹ О. Георгий Флоровский связывал происхождение нижеописанной модели с сочинениями Прокла [Флоровский Георгий, 2003, с. 443].

ется» [Там же, с. 301]. Небезынтересно, что в русских списках текст был иллюстрирован наглядными изображениями четырех типов, на которых в разных вариантах были представлены взаимоотношения точек в поле круга, радиусов окружности и ее центра [ВМЧ, стб. 417–418; *Салтыков*, с. 17, 23, прим. 74]. На двух из четырех иллюстраций, приведенных в Великих Минеях-Четиих, Бог передается не точкой, а окружностью с центром, вокруг которой концентрически расходятся другие круги, изображающие мироздание.

Псевдо-Дионисий продолжает традицию античной философской мысли и тогда, когда разрабатывает символизм в образе кругового движения⁶⁰: «...да будет слову позволено и движения неподвижного Бога воспеть подобающим Богу образом. ... движение по кругу [пусть означает] — тождественность, охватывающую и середину, и края, и объемлющее, и объемлемое, и возвращение к Нему из Него происшедших». Находящаяся рядом схолия прп. Максима Исповедника поясняет: «Писание говорит об ангельских чинах на небесах. А Бог все объемлет, подобно тому, как круг содержит все, что внутри него, и возвращается к самому себе как являющемуся причиной» [*Дионисий Ареопагит*, с. 511–513]. Этими словами выражена христианская идея промысла Божьего. Отец Георгий Флоровский так объясняет мысль автора Ареопагитик: «В понимании Дионисия, “промысление” есть некое движение или “исхождение” Бога в мир, *πρόδος*, — нисхождение в мир, пребывание в нем, и возвращение к себе (Божественная *ἐπιστροφή*), — некий круговорот Божественной любви» [*Флоровский Георгий*, 2003, с. 443]. Вот как этот символический образ в другом месте описан у Псевдо-Дионисия: «В чем преимущественно и проявляется Его *бесконечная и безначальная* (выделено нами — Д. К.) божественная Любовь, как некий вечный круг, по которому посредством Добра, из Добра, в Дobre и в Добро совершается неуклонное движение» [*Дионисий Ареопагит*, с. 337]. Примечательно, что символ в виде круга соотносится как с нравственной, так и с эстетической стороной христианского вероучения, что особенно важно для церковного искусства, хотя сознание средневекового читателя их четко и не разделяло⁶¹. Круг, как мы можем убедиться, символизирует Красоту как имя и свойство

⁶⁰ См. прим. 68.

⁶¹ Так слово «доброта» использовали для обозначения как внешних, так и внутренних качеств человека; как его поступков, так и результатов его деятельности в виде произведений искусства. Это же слово употреблялось в значении «красота», «изящество», «великолепие». См.: «Доброта» [*Дьяченко*, с. 147–148].

Божие, на что неоднократно указывает автор: «все сущее, возникая из Прекрасного и Добра, пребывая в Прекрасном и Добре, возвращается в Прекрасное и Добро» [Там же, с. 325]⁶².

Кроме того, мы можем обнаружить в толковании сочинения «О божественных именах» указание на архитектурное воплощение кругового символизма. О том, что *идея храма выражена в его своде*, который, как правило, завершается круглыми (в виде барабанов) и полусферическими (в виде глав и сводов) формами, свидетельствует вставка в славянский перевод, которую не обнаруживает греческий оригинал: «храм бо покрова ради бывает, покров же храма не отлучается» [ВМЧ, стб. 460, ср.: *Дионисий Ареопагит*, с. 325]⁶³. Это пояснение книжника (вероятно, первого славянского переводчика⁶⁴), появившееся в списках не позже восьмидесятых годов XIV в., относится к тексту Максима Исповедника, в котором излагается христианская интерпретация учения Платона о небесных первоисточниках — бестелесных образцах или идеях как мыслях Бога, воплощаемых в материальном мире. Их материализация неотделима от замысла, составляя единое целое. Принимая во внимание, что центрическая модель круга является лейтмотивом всей этой главы сочинения «О божественных именах» и рассматривается достаточно

⁶² Приведем текст в славянском переводе: «и просто вся суца от добра и блага, и в добром и благом есть, и в доброе и благое обращается» [ВМЧ, стб. 459]. В современном употреблении семантика слов «добро» и «благо» сближены. В славянских текстах они более дифференцированы. Несколько выше по тексту у автора встречаем объяснение употребления слова «Красота» (слав. «Добро») как имени Божьего: «Сие благое въспевается от священных богословец и ако добро, и ако доброта, и ако любовь, и ако любление, и елика иная благолепотная суть добротворнаа, и обрадовательныя красоты богоимения» [ВМЧ, стлб. 450–451]. Приводим перевод с греческого оригинала: «Это Добро воспевается священными богословами и как Прекрасное, и как Красота, и как Любовь, и как Возлюбленное, и другими, какие только есть, благолепными применяемыми к Богу наименованиями сообщающей красоту благодатной зрелости» [*Дионисий Ареопагит*, с. 313].

⁶³ То есть, что свод («покров») неотделим («не отлучается») от храма, также как идея неотделима от ее материального воплощения и именно в нем проявляется, см. далее. Сравнение, на наш взгляд, не совсем корректно, так как не только храм, но и сам свод является воплощением. К тому же на стадии строительства стены от сводов вполне отделимы. Но указание на свод как на самый важный смысловой элемент и цель зодчества весьма симптоматично.

⁶⁴ Прохоров предполагает, что интерполяция принадлежит либо сербскому переводчику, возможно, иноку Исаяи, либо она была внесена еще ранее в греческий текст [*Прохоров*, 1976, с. 353].

подробно в тексте толкуемого сочинения, здесь нельзя не заметить связи с концептом в виде центра круга и радиусами, причастными ему и неотделимыми от него. Но также можно заключить, что и сама божественная идея в виде круга неотделима от материальных круглых форм. Так, по нашему мнению, на этом архитектурном примере толкователь иллюстрирует, как круг, являясь божественной идеей, реализовывается в виде церковных завершений.

Далее, учение о промысле Божиим автор корпуса Ареопагитик затрагивает в «Послании к Титу иерарху». Он говорит, что именно «круглая и открытая» форма чаши, подразумеваемой в притче о Премудрости (Притч. 9), может служить «символом открытого и на всё исходящего безначального и нескончаемого промысла» [Дионисий Ареопагит, с. 847]. В этом месте круг подобным образом интерпретируется как образ вечного заботливого действия и присутствия Бога в мире земном, что выражает учение о *Божественной Премудрости*. Кроме того, данная мысль Псевдо-Дионисия, очевидно, должна была послужить основанием для применения божественного символизма к богослужебным предметам круглой формы, и в первую очередь к евхаристическим сосудам: чашам и дискосам.

Но еще ранее, чем появился перевод «Ареопагитик», русские читатели познакомились с поучениями палестинского подвижника VI в. аввы Дорофея. Не позднее XIII в. был сделан их славянский перевод [Бернацкий, с. 36]. Это сочинение было очень популярно на Руси. В шестом поучении мы находим модель отношений Бога и людей, выраженную через круговую схему. Она является переложением геометрической схемы из трактата «О божественных именах» Псевдо-Дионисия, но несколько переработанным под аскетический контекст: «предложу вам сравнение, преданное от отцев. Представьте себе круг, начертанный на земле, середина которого называется центром; а прямые линии, идущие от центра к окружности, называются радиусами. Теперь вникните, что я буду говорить: предположите, что круг сей есть мир, а самый центр круга — Бог; радиусы же, то есть прямые линии, идущие от окружности к центру, суть пути жизни человеческой. И так, на сколько Святые входят внутрь круга, желая приблизиться к Богу, на столько, по мере вхождения, они становятся ближе и к Богу, и к друг к другу; и сколько приближаются к Богу, столько приближаются друг к другу; и сколько приближаются друг к другу, столько приближаются и к Богу. Так разумеите и об удалении. Когда удаляются от Бога и возвращаются ко внешнему, то очевидно, что в той мере, как они исходят от средоточия и удаляются от Бога, в той же мере удаляются и друг от

друга» [*Дорофей*, с. 94–95]. В сочинении аввы Дорофея высокая богословская идея, заимствованная у автора «Ареопагитик», доходчиво иллюстрирует принцип добродетели: творя добро ближнему, христианин приближается к Богу. Очевидно, подобное согласие авторитетных источников должно было сказаться на популярности и «читаемости» символа.

Об усвоении символизма круга русским богословием и церковным искусством свидетельствует тот факт, что в конце XV в. прп. Иосиф Волоцкий в «Послании иконописцу», описывая образ Троицы, сообщает: «Священнообразные главы их (ангелов — Д. К.) обведены окружностями — венцами, круг же — это знак, указывающий на Причину всех и всяческих, Бога. Как круг не имеет ни начала, ни конца, так и Бог безначален и бесконечен» [*Иосиф Волоцкий*, с. 134–135]⁶⁵. Здесь уже знакомый смысловой аспект символа выражен окружностью, не имеющей ни начала, ни конца. Отец Александр Салтыков убедительно показал, что этот пассаж прп. Иосифа является парафразом на толкование кир Феодора Педиасима о нимбах на иконах [*Салтыков*, с. 11]. Его небольшое сочинение, затрагивающее символизм круга, всегда следует за корпусом «Ареопагитик» в русских списках [ВМЧ, стб. 787–788; *Карпов*, с. 228]. Педиасим также объясняет присутствие круга в качестве нимбов на иконах динамическим аспектом символизма. Круговое движение наилучшим образом передает Красоту и Премудрость божественного промысла, сообщаемую через святых.

В 1521–1522 гг. вопрос о символике круга был предметом полемики прп. Максима Грека с врачом-немчином Николаем Булевым, считавшим треугольник, вписанный в круг, символом Троицы, претендующим на значение адекватной графической формулы [*Синицына*, 2003, с. 363]. Преподобный Максим, как весьма ученый богослов, хорошо знавший и корпус «Ареопагитик», и схолии Максима Исповедника, не возражал и не мог возражать против использования божественного символизма круга, но его обличение касалось неверного способа аргументации в полемике об исхождении Святого Духа: «В этом заключается вся мудрость чудного Николая, которая сначала представляется похвальной, так как *этим изображением хорошо представлена безначальность и бесконечность Божия* (выделено нами — Д. К.), но немного спустя он сам, а не кто другой, уничтожил ее, показав, что она, по справедливости, должна быть

⁶⁵ Следует заметить, что древнерусские письменные источники не делали различия между кругом и окружностью, принятого в современной терминологии.

признана детской игрою» [Максим Грек, с. 176]. Николай, по словам ученого грека, весьма вольно «циркулю уподобляет Духа Святого, говоря, что, как циркуль, утвердившись в известной точке и будучи обращен кругом, делает круг, так и Дух, изшедши от Отца, доходит до Сына, и если тут пребудет и не возвратиться к ипостаси Отчей, то Троица останется несовершенною» [Там же]. В ответ прп. Максим напоминает, что считать Отца «оставленным от Духа» — значит грешить против догмата о нераздельном Существое Пресвятой Троицы [Там же, с. 177]. «Детская игра» немца опровергалась догматическим учением Церкви. Ошибка его аргументации состояла в том, что динамический аспект символа Николай Булев приложил не к взаимоотношению Бога и Его творения, как это встречается в святоотеческом наследии, а к внутренней жизни ипостасей Святой Нераздельной Троицы, приравнивая Сына и Святого Духа к творениям Отца. Судя по сохранившимся данным, богословское мышление Николая и в других случаях отличалось неоправданной степенью свободы интерпретаций [Ковтун, с. 229–230]. Но стоит обратить внимание, что Николаем Булевым использовался популярный центрический аспект символа («циркуль, утвержденный в известной точке»).

Итак, перечислим все визуальные выражения божественного символизма круга, которые выявляются по источникам, бытовавшим в русской книжной культуре до XVII века.

1. *Замкнутая линия окружности* выражает идею безначальности и бесконечности Бога (Ареопагит, кир Феодор, Иосиф Волоцкий, Максим Грек).
2. *Внутреннее поле круга* символизирует присутствие Бога в своем творении — мире видимом и невидимом (Ареопагит).
3. *Центрический аспект* схемы, где радиусы круга исходят из единого центра, передает идею о причастности творения своему Творцу: только в Боге разумные существа могут получить подлинную жизнь. Приближаясь к Богу, люди становятся ближе друг другу подобно точкам на радиусах, стремящихся к центру (Ареопагит, авва Дорофей).
4. *Концентрический аспект*: расходящиеся круги являются образом мироздания с центром, управляемым волей Божией (Максим Исповедник).
5. *Динамический аспект*: движение по кругу выражает идею промысла (заботы) Бога о мироздании, Его нисхождение в тварный мир и привлечение своего творения к Себе. Этот же аспект духовные писатели рассматривали как проявление Божественной Премудрости, Красоты и Любви (Ареопагит, Максим Исповедник, кир Феодор).

Русские источники XVII — начала XVIII в.

В XVII веке геометрический символизм не только не утратил своего значения, но приобрел новые оттенки, а также стал широко применяться в церковном искусстве. Круг как форма, символизирующая догматы тринитарного богословия, продолжала интересовать русских церковных деятелей. Так, в 1658 г. патриарх Никон повелел отлить для Нового Иерусалима Воскресенский колокол, на котором помимо изображений и разнообразных текстов присутствует символическое толкование этого церковного предмета: «Приидите убо, и видим и навикнем, кии вещи и образу разум, и каая истина, к ней же образ сей знаменует, не бо туне и яко же прилучися сию потребу узакониша божественнии закони, но разум имуще, яко да ради знамени и образа к началом образных истин восходити возможем начальное коло, не имуще конца, Безначального Отца собезначальное, горнее коло от венца собезначальное рождение Сына от Отца, а звукогласное исхождение Св. Духа от Отца, нераздельное Троицы всенераздельное бытие рещи, и несть ни един кроме инех, или без инех глаголемому, или разумеваемому, идеже аще именуется...»⁶⁶. По мысли автора текста, круг, лежащий в основании колокола, как знак безначальности и бесконечности символизирует Бога Отца. Нижнее кольцо дает принцип формы всего колокола, поэтому всё, что его выше, символизирует рождение Сына, а нематериальное звучание — исхождение Святого Духа от Отца через Сына.

Круг как символ в XVII в. стал объектом рассмотрения в энциклопедических сочинениях — азбуковниках. Так, в одном из них помимо аспекта в виде безначальной и бесконечной линии окружности приводится толкование, согласно которому движение круга прообразует божественное естество, и Бог, который «премудрость и не премудрость, паче бо (т. е. «более», — Д. К.) премудрости», соответствует этому движению. Значение круга как символа при этом подчеркивается особо: он «по божественных богословцев неподобных подобствы изображает изрядне»⁶⁷ [Карпов, с. 227–228]. Эти замечания, заимствованные из сочинения кир Феодора Педасима и являющиеся развитием идей Псевдо-Дионисия, можно сопоставить с возникновением в русском искусстве новой иконографии «Премудрость созда себе храм», где храм Премудрости при-

⁶⁶ Цит. по: [Леонид, с. 203].

⁶⁷ То есть, по учению божественных богословов, непохожих сходства (по аналогии) хорошо изображают.

обрел вид круглой постройки, о чем скажем в разделе, посвященном формированию семантики образа в виде ротонды.

Важным фактором, способствующим дальнейшему развитию божественной семантики круга, являлось обращение к античному наследию. Начиная с XVI и на протяжении последующего столетия Платона и Аристотеля в числе «еллинских мудрецов» и сивилл стали изображать в сакральном пространстве храма [Бусева-Давыдова, 2004, с. 309–312], считая греческих философов «христианами до Христа». Эти факты свидетельствуют о том, что авторитет философов был сопоставим со святоотеческим. В контексте «воцерковления» античности и всё возрастающего интереса к интеллектуальным вопросам, смежных с богословием, их тексты, использующие семантику круга, или ссылки на них стали известны на Руси к концу XVII в.⁶⁸ Культуртрегерами, переносившими новые тенденции на русскую почву, являлись деятели просвещения, получившие образование в европейских учебных заведениях. Так Николай Спафарий⁶⁹ в начале 1670-х гг. в своем сочинении энциклопедического характера «Книга иероглифийская священноваятельна, сиречь тай-

⁶⁸ Приведем здесь слова Платона, оказавшие влияние на развитие кругового символизма в европейской культуре: «Он (Демииург — Д. К.) путем вращения округлил космос до состояния сферы, поверхность которой повсюду *равно отстоит от центра* (курсив наш — Д. К.), то есть сообщил Вселенной очертания, из всех очертаний наиболее совершенные и подобные самим себе» (Тимей 33 b). Еще одним источником богословского символизма круга мог быть трактат Аристотеля «Физика» [Мильдон], где постулируется: «у кругового же движения [конец и начало] смыкаются, поэтому только оно одно совершенно» (Физика 264 b), и если учесть, что Бог для Аристотеля — это «перводвигатель» [Асмус, с. 23], это высказывание также вписывается в античную традицию истолкования круга как выражения идеи совершенного Бога. «Физика» Аристотеля была известна в Москве в интересующее нас время, в конце XVII в. появился ее перевод на славянский язык. Труды Аристотеля изучались в Киево-Могилянской коллегии многими деятелями, впоследствии трудившимися в Московском государстве [Михайлов П. Б., 2001, с. 257]. Но учитывая, что интересующая нас тема касается идейной стороны строительства Подмокловской ротонды, следует иметь в виду, что князь Григорий, знавший латынь и европейские языки, мог знакомиться с актуальными идеями раньше, чем они фиксировались в русскоязычных источниках.

⁶⁹ Его трактаты, написанные в 1672–1674 гг., продолжали пользоваться спросом в среде, к которой принадлежал Г. Ф. Долгоруков. Так, один из списков его трудов обнаруживает связь со стольниками-«навигаторами», посланными в Венецию в 1697 г., в составе этого посольства был кн. Григорий [Белоброва, 1978, с. 12].

нописменная» обобщает высказывания разных авторов, как христианских, так и античных, в которых Бог описывается как центр мироздания и Он же — как вмещающий все мироздание в Себя: «От Бога начати и в Бозе кончати, — глаголет Богослов Григорий. Той бо есть α и ω , по евагелисту Иоанну, и яко глаголаше некогда Орфей — начало, средь и конец. Сего ради и Платон философ и наследницы его глаголаху Бога быть средство (т. е. центр — Д. К.) всех и окрест его быти 4 круги: ум, душу, естество и вещество» [Николай Спафарий, с. 128]. Здесь Спафарий транслирует неоплатоническое учение в виде круговой схемы, которая является производной от идеи Платона о творении Демиургом космоса в виде сферы⁷⁰. В античной философии модель применялась как для мироздания, так и для человека, который рассматривался как микрокосмос, тождественный макрокосмосу⁷¹. Эту иерархическую цепочку взаимосвязей духовного и материального восприняли в том числе и некоторые христианские богословы, в частности свт. Григорий Нисский, который в своем сочинении «Об устройении человека», хорошо известном русским книжникам [Турилов, с. 524], выстраивает сходную антропологическую модель, впрочем, не оформляя ее в виде круга [Григорий Нисский, с. 110–120]. В схеме, приводимой Николаем Спафарием, присутствует уже известный нам концентрический аспект символики.

Кроме того, тема круга развивается в этом трактате в новой интерпретации, приписываемой Эмпедоклу: «Эмпидоклий же философ вопрошен: что есть Бог? Рече: круг, его же средство везде и круг его нигде же»⁷². И далее Спафарий, объясняя данную сентенцию, опять ссылается на христианских авторов: «Пучина бо бесконечная Бог, по Богослову Григорию и по Дионисию Ареопагитскому, пресущественный, существо бесконечное, везде бывающее и нигде же суще» [Николай Спафарий, с. 128]. Парадоксальность данного высказывания основана на том же аспекте знака в виде соотношения окружности и центра, но в его намеренной трансформации. Таким образом, чтобы оценить оригинальность данной

⁷⁰ См. прим. 68.

⁷¹ Концепция, согласно которой человек есть микрокосмос, в конце XVII в. использовалась московскими интеллектуалами, в частности Симеоном Полоцким и Карионом Истоминым [Чадаева, с. 340; Браиловский, с. 469].

⁷² Здесь мы также встречаемся с отсутствием дифференциации терминов «круг» и «окружность». Корректный вариант должен быть такой: «Бог — это круг, центр которого везде, а окружность нигде».

мысли, русский читатель прежде уже усвоил ее исходную версию. Этот афоризм был популярен в Европе и использовался тогда многими мыслителями, среди которых были Паскаль, Томас Браун и Лейбниц, хотя и ранее он встречался в католическом богословии у Алана Лилльского, Бонаветуры, Майстера Экхарта и Николая Кузанского⁷³. В европейской литературе афоризм можно встретить в «Романе о Розе» и у Рабле, а своим происхождением он обязан герметическим текстам [*Бахтин*, с. 409–410]. Его смысл заключается в том, что Бог присутствует в каждом своем творении, но Он бесконечно больше, чем каждое из них: Он «вездесущий центр»⁷⁴. Идея о том, что «Бог везде», конечно, не была новостью, каждый православный ежедневно в молитве Святому Духу произносил слова: «Царю Небесный <...> иже везде сый и вся исполняяй». Тем не менее, символ, облеченный в круговую форму, передавал очень важную для «новой религиозности» второй половины XVII в.⁷⁵ мысль об обожении земного мира и присутствии в нем Небесного Царя. В данном случае, как это часто бывало в культуре переходного периода, небывалые до этого формы не внедряли новые вероучительные принципы, а лишь только по-новому заставляли взглянуть на старые и хорошо известные положения.

Другим важным свидетельством актуальности богословского символа круга с центрическим аспектом ко времени строительства церкви в Подмоклом служит его использование митрополитом Стефаном Яворским в поэтическом сочинении *Emblemmata et symbola*, сочиненном в 1707 г. в память архиепископа Киевского и Галицкого Варлаама Ясинского [*Русская силлабическая поэзия*, с. 260]. В нем автор, описывая разнообразные добродетели своего соратника, сравнивает его с циркулем, описывающим круг, где центр — это Бог как сердцевина всей его жизни, а окружность — поле деятельности иерарха:

⁷³ Об истории этого высказывания см.: [*Борхес*, прим. Б. Дубина, с. 306–308].

⁷⁴ Ср. вариант афоризма, приводимого Майстером Экхартом в Проповеди на Эккlesiaста: «Бог, по словам мудреца, “есть бесконечная умная сфера, центр которой везде совпадает с окружностью», и «у которой столько окружностей, столько точек»», цит. по: [*Лосский*, с. 130]. Лейбниц приводит эту общеизвестную мысль так: «Очень хорошо было сказано, что Бог — это как бы вездесущий центр, окружности которого нет нигде, все для него существует непосредственно, без всякого удаления от центра» [*Лейбниц*, с. 410].

⁷⁵ О «новой религиозности» русского общества второй половины XVII в. см.: [*Бусева-Давыдова*, 2008, с. 135–190].

Зри от рукотворенна орудия дело,
тому пастир сей добрый подобствова зело.
Той егда единою стопою круг водит,
другою от средняго места не отходит.
И сей труды и дела обходя премнога,
обаче никогда же не отступи Бога.

Циркуль как символ вечности ранее использовал в «Словах на Пресвятую Троицу» монах Киево-Печерской лавры и известный проповедник своего времени Антоний Радивиловский в своем сборнике «Огородок Марии Богородицы» (1676) [Звездина, 2006]. Эмблема в виде руки с циркулем, которая спускается из облаков, использовалась и в изобразительном искусстве. Она присутствовала на одном из постаментов Строгановских триумфальных ворот (1721) и расшифровывалась следующим образом: «Кто науку знает. Тот все имеет»⁷⁶ [Борзин, с. 174, 198]. Циркуль в божественной руке, таким образом, символизировал знание свыше (рис. 33, 34). Обратим на это внимание, т. к. данный инструмент особо упоминается в двух подрядных документах на строительство Подмокловской ротонды [Николаева, 2003–2004, с. 306, 345].

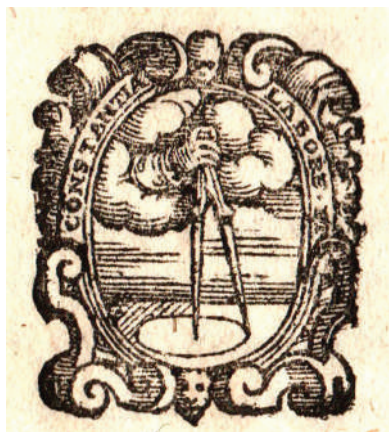


Рис. 33. Издательская марка
Г. Валентино. Венеция



Рис. 34. Издательская марка
Хр. Плантена. Антверпен

⁷⁶ В XVI–XVII вв. рука с циркулем использовалась на типографских марках европейских издателей Г. Валентино в Венеции, Хр. Плантена в Антверпене и Х. Я. Мюллера в Амстердаме. Эти издания попадали и в русские книжные собрания.

Круг в иконографии русского изобразительного искусства и архитектуры

Очевидной и изначальной областью применения божественной символики круга был изобразительный язык иконы. Его диапазон необычайно широк: от нимбов святых — до композиции образа Св. Троицы прп. Андрея Рублева⁷⁷. Символизм круга в православной иконе — тема поистине неисчерпаемая, ее рассмотрение в полном объеме не входит в нашу задачу в рамках данной работы. Мы будем касаться только тех иконографических приемов, которые могут быть сопоставимы с архитектурными идеями и формами. Но прежде чем мы рассмотрим примеры новой для второй половины XVII в. иконографии, укажем на более ранний, весьма примечательный случай использования символизма круга в росписях Средней Золотой палаты Кремлевского дворца, которые были выполнены после пожара 1547 г. при Иоанне Грозном. Об этом несохранившемся памятнике и его стенописи мы можем иметь представление по подробной описи царского изографа Симона Ушакова и подьячего Никиты Клементьева, выполненной в 1676 г. [*Ушаков*], а также реконструкции К. К. Лопяло, сделанной на основании этой описи и других источников [*Лопяло*] (рис. 35). Квадратное в плане помещение было перекрыто сводом, на котором по центру было изображение Спаса Эммануила. От него расходились концентрические круги, самый большой из которых занимал всю площадь свода. Внутри большого круга находились многочисленные изображения аллегорического и символического характера, некоторые из которых также были заключены в круги. Вся сложная композиция росписи купола создавала образ мироздания, в котором присутствовали как духовные (Богородица, евангелисты, «Врата рая и ада», «Пир Премудрости»), так и космологические сюжеты (круги земли, солнца, луны, ветров, времен года). Золотая палата использовалась для заседаний царя и Боярской Думы, а также для торжест-

⁷⁷ Круг является композиционной основой этого знаменитого творения прп. Андрея Рублева, на что указывали многие исследователи, среди которых М. Н. Тарабукин, Н. П. Сычев, Л. А. Успенский, Н. А. Демина, В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов. Их работы удобно собраны в Антологии «Троица Андрея Рублева» [Троица]. Обстоятельно эту тему рассмотрел отец Александр Салтыков [*Салтыков*], многие примеры кругового символизма из древнерусских источников, которые он привел в своей статье, мы использовали в данной работе.

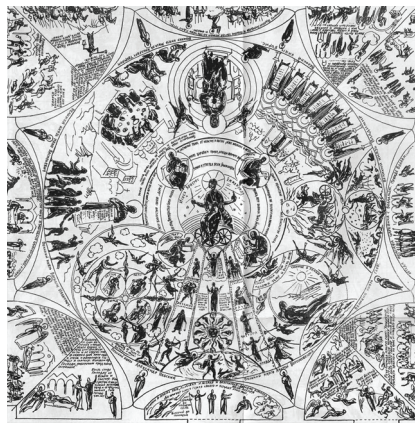


Рис. 35. Роспись свода Средней Золотой палаты Кремлевского дворца. Реконструкция К. К. Лопяло

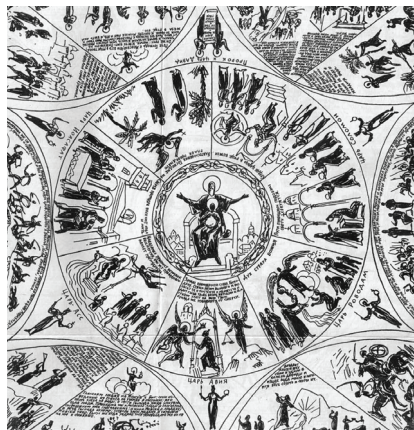


Рис. 36. Роспись свода Переходной палаты Кремлевского дворца. Реконструкция К. К. Лопяло

венных приемов послов. Участники рассаживались по периметру на возвышениях: царь — на царском троне, бояре — на скамьях или стульях. Росписи стен на библейские и иные сюжеты имели определенный подтекст и соотносились с событиями русской истории [Подобедова, с. 64–66]. Таким образом, возникала суперпозиция геометрических символов: «земной» квадрат осенялся «небесным» кругом, центр которого находился на единой оси с центром квадрата. Московское царство, представленное его царем и придворными, включалось в картину мироздания с Богом во главе. Данная система росписей использовала центрический и концентрический аспекты символизма круга. Соседняя Переходная палата также имела на своде изображение Новозаветной Троицы по центру огромного круга, в семь секторов которого были включены сюжеты на тексты из книги Премудрости Соломона (рис. 36). Здесь был особо подчеркнут аспект символизма, связанный с темой Премудрости, который, впрочем, присутствовал и в Золотой палате. Кроме того, в контексте росписей двух кремлевских палат вспоминается толкование на книгу «О божественных именах». В этих случаях наглядно демонстрировалась мысль о своде как идее всего здания, и круге, лежащем в основании свода, как примере воплощения божественной идеи. Для нас данные примеры имеют особое значение, так как строитель Подмокловской ротонды князь Григорий Долгоруков часто видел их в годы своей юности.

Если же обратиться к новым для его времени иконографическим схемам, то стоит привести характерный пример. Икону «Троица Новозаветная с минеями», происходящую из ярославской церкви Федоровской иконы Божией Матери (последняя треть XVII в., ЯМЗ, рис. 37), можно рассматривать как визуализацию афоризма «Бог — это круг, центр которого везде, а окружность нигде». Средник представляет собой круг с изображением Святой Троицы в иконографическом типе «Отечество». За его пределами все поле заполнено кругами с изображениями святых. Можно сказать,



Рис. 37. «Троица Новозаветная с минеями» из ярославской церкви Федоровской иконы Божией Матери. Последняя треть XVII в., ЯМЗ

что икона представляет собой апофеоз круга: эта форма является основой и для общей композиции, и для более мелких модулей разных размеров, составляющих целое. Это как бы «вездесущий центр», или круглая форма, где «столько окружностей, сколько точек»⁷⁸. Данный композиционный прием призван передать христианскую идею обожения: в каждом святом и через каждого святого действует Бог: «Дивен Бог во святых своих, Бог Израилев» (Пс. 67:36). Наглядность тождества круга с Троицей и более мелких кругов со святыми, а также присутствия круга в каждой точке пространства иконы передает эту богословскую мысль присутствия Бога в своем творении, т. е. в отдельных людях и в единой Церкви святых.

Особый интерес представляет икона «Распятие с апостольскими страданиями» с той же композиционной схемой. Она была написана Федором Рожновым в 1697–1699 гг. по заказу патриарха Адриана для Успенского собора Московского Кремля (ныне в церкви Двенадцати апостолов в Московском Кремле, рис. 38). По мнению ее исследователя В. Г. Чубинской, идейной основой круговой композиции является календарный круг, а также образ венца с амбивалентной символикой, которая в христианской традиции «осмыслялась в единстве его мученической и триумфальной функ-

⁷⁸ См. прим. 74.



Рис. 38. «Распятие с апостольскими страданиями». Федор Рожнов, 1697–1699 гг., ММК

же, с. 151–154]. Соглашаясь с аргументацией исследователя, считаем необходимым указать на еще один источник замысла иконы. Это произведение, по нашему мнению, является вариацией на ту же богословскую тему бесконечно расширяющегося и везде присутствующего центра круга как образа Бога из знакомого нам афоризма, цитируемого Николаем Спафарием. Круги со сценами казней апостолов образуют внешний круг и вторят кругу с Распятием Христовым по центру. Многочисленные круги со сценами сошествия Св. Духа и Вознесения, с символическими изображениями и текстами, а также нимбы святых дополнительно акцентируют семантику круга. Эти циркульные формы здесь более чем венцы, это — знаки *богоподобия*. При этом венец как основа программы иконы включен в смысловое поле знака круга в его богословском прочтении. Здесь так же, как и в Ярославской иконе, доносится мысль о том, что Бог действует во святых. Но при одинаковой структуре ее идейное наполнение и тональность иные: Христос страдает в каждом Своем ученике, претерпевающем поношения за Него. Этот богословский замысел прочитывается из сопоставления сюжета иконы и ее структуры, выражающей популярную идею «вездесущего центра».

О распространенности данной схемы свидетельствует еще одно произведение на апостольский сюжет. Им является серебря-

ций» [Чубинская, с. 156]. Заказ иконы являлся религиозно-политической акцией патриарха, испытывавшего на себе всю тяжесть реформаторских инициатив молодого царя Петра. «Идея земного поругания принимающих смерть за веру двенадцати апостолов, которых Бог увенчал триумфальным венцом небесной славы, знаменовала для создателей иконы конечную победу над врагами и вечное торжество православной церкви» [Там же]. Предполагается, что авторами программы и стихотворных подписаний этого произведения могли быть Евфимий Чудовский и/или Карион Истомирин при одобрении патриарха [Там же].

ный гравированный оклад Евангелия, выполненный в Москве Афанасием Трухменским в последней четверти XVII в. для собора Рождества Богородицы в Суздале (ВСМЗ, рис. 39). Здесь также круги с апостолами составляют окружность вокруг центра-средника, где изображен Бог Троица, опять же — в круге.

У кремлевской иконы «Распятие с апостольскими страданиями», помимо ярославской «Троицы», есть и другие аналогии. К ним относятся иконы на сюжет «Апостольская проповедь со страстями»⁷⁹. В качестве примеров приведем иконы из главного храма Воскресения на Дебре в Костроме (1652), из церкви Ильи Пророка в Ярославле (1660–1662, Федор Евтихийев Зубов (?), ЯМЗ, рис. 40), и из Прокопьевского собора в Великом Устюге (ок. 1668, ВМЗ, рис. 41). Данная иконография представляет собой композицию в виде круга, разделенного на сегменты с сюжетами деяний и кончины апостолов. В центре помещено изображение благословляющего Спасителя в полный рост. Нередко сцены с проповедью каждого из двенадцати апостолов представляют собой круги, расположенные по краю основного круга. Этот тип иконографии появился в русском монументальном искусстве около 1600 года под балканским влиянием, но в иконописи получил распространение в середине XVII в. При этом его география довольно обширна [Комашко, Каткова, с. 509; Комашко, Саенкова, с. 58]. Но данная иконография использовалась и в западноевропейской графике, откуда, вероятно, и была заимствована православным искусством. Во всяком случае, ее можно встретить на фронтиспise «Общей церковной истории» Лоуренса Эхарда (Лондон, 1702, рис. 42). Маловероятно заимствование фламандским гравером Михаэлем ван дер Гухтом иконографической



Рис. 39. Гравированный оклад Евангелия. Афанасий Трухменский, последняя четверть XVII в. ВСМЗ

⁷⁹ На них также обратила внимание В. Г. Чубинская в своей работе [Чубинская, с. 146, с. 158, прим. 5].



Рис. 40. «Апостольская проповедь со страстями». Икона из церкви Ильи Пророка в Ярославле. Федор Евтихийев (?), 1660–1662 гг., ЯМЗ



Рис. 41. «Апостольская проповедь со страстями». Икона из Прокопьевского собора в Великом Устюге. Ок. 1668, ВМЗ



Рис. 42. Фронтиспис «Общей церковной истории» Лоуренса Эхарда. Гравер Михаэль ван дер Гухт. Лондон, 1702

схемы из славянских источников для этого издания. Тенденции проникновения влияния были ровно противоположными, что заставляет нас предположить общий более ранний западноевропейский источник.

Все эти произведения на апостольскую тематику, использующую единую схему, можно рассматривать как типологические аналоги плана расстановки скульптур на венце галереи храма в Подмоклове: Спаситель в центре, богоносные апостолы по кругу (рис. 32). Проанализируем выявленные аспекты круговой символики в приложении к Подмокловской ротонде. *Центрбежный* принцип круга,

заложенный как в композиции икон, так и в схеме расстановки скульптур на галерее ротонды, выражает идею распространения апостолами Христова благовестия, заповеданного Спасителем, что является реализацией динамического аспекта богословского символизма круга. *Возвратная динамика* также присутствует в деятельности апостолов: расходясь, они привлекают людей ко Христу как к центру жизни, что отсылает нас к текстам «Ареопагитик» с толкованиями прп. Максима Исповедника. Расположение Христа или Распятия по центру композиции икон является аналогом парной расстановки скульптур апостолов на противоположных концах диаметров окружности с идеей присутствия Христа «посреди двух или трех». В данных примерах обнаруживается *центрический* аспект кругового символизма. Кроме того, пространство храма традиционно мыслилось местом пребывания Бога, поэтому *внутреннее поле* круга как нельзя лучше выражает идею храма как «дома Бога»⁸⁰.



Рис. 43. «Сошествие Святого Духа». Круг Гурия Никитина. 1680-х гг., ЯХМ

Для более наглядного выявления других аспектов кругового символизма обратимся к двум костромским иконам «Сошествие Святого Духа» конца XVII века с новой иконографической схемой, где круг также является композиционной основой. На иконе круга Гурия Никитина из праздничного ряда церкви Ильи Пророка в Ярославле, написанной в 1680-х гг. (ЯХМ, рис. 43), апостолы и жители Иерусалима рассажены по кругу, эта круговая форма передана в прямой перспективе. На другой иконе рубежа XVII–XVIII вв. на тот же сюжет из Успенского собора г. Ярославля (ЯХМ, рис. 44) круг образован головами с нимбами Богородицы и двенадцати апостолов на плоскости иконы, а не в ее изображаемом пространстве. Исследователи отмечают, что обе иконы демонстрируют

⁸⁰ Ср.: «Вниду в дом Твой, поклонюся ко храму святому Твоему» (Пс. 5:8).



Рис. 44. «Сошествие Святого Духа». Конец XVII – начало XVIII в., ЯХМ



Рис. 45. «Сошествие Святого Духа». Гравюра из Евангелия Наталиса. Антверпен. 1595 г.

влияние западноевропейской графики⁸¹ [Кочешко, Каткова, с. 543, 561] (рис. 45). Использование различных художественных решений, имеющих, однако, в своей основе один и тот же композиционный элемент, позволяет констатировать, что присутствие в новом варианте иконографии Пятидесятницы замкнутого круга, а не традиционного для древнерусского искусства полукружия, становится определенной тенденцией в это время⁸². Фигуры апостолов на упомянутых иконах и на церкви в Подмоклом образуют окружность, символизирующую единство Церкви, состоящей из множества духовных личностей, как богочеловеческого организма, отдельные

⁸¹ Ровный замкнутый круг образуют фигуры апостолов во главе с Богородицей на гравюре, изображающей Сошествие Св. Духа из Евангелия Наталиса [Natalis, вклейка между с. 454 и 455].

⁸² Впрочем, композиция круга, передающая идею единства Церкви, была использована еще в иконах на сюжет «Тайная вечеря» из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля (1510?) и из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры школы прп. Андрея Рублева (1525–1527), где Христос и апостолы образуют кольцо. Данная иконография имеет многочисленные реплики. Близка к замкнутому кругу композиция «Тайной вечери» Симона Ушакова (СПМЗ), который использовал при ее написании гравюру братьев Вириковс [Бушева-Давыдова, 2008, с. 104].

члены которого неразрывно связаны благодатью Святого Духа⁸³. Таким образом, замкнутая круговая линия обозначает бесконечность бытия Церкви⁸⁴ и ее божественную природу. А идея присутствия Бога в богоносных апостолах, получивших благодатную инициацию в день Пятидесятницы, сопоставима с семантикой «вездесущего центра».

Образ Церкви в виде круга лежит в основе символических действий Проскомидии — начального раздела православного богослужения. На Руси она была усвоена в составе византийского обряда вместе с принятием христианства. Круговой символизм наглядно выражен в расположении Божественного Хлеба (Агнца) по центру диска, вокруг которого располагаются частицы из просфор, обозначающих святых, а также христиан, за которых молятся на Литургии. Гравюру со схемой Проскомидии стали неукоснительно включать во все московские издания служебников начиная с 1655 г. по повелению патриарха Никона [Зернова, № 257] (рис. 46). Иконографическим развитием этого образа является гравюра из первого издания сентябрьской четверти



Рис. 46. Схема проскомидии. Служебник. Москва. 1657 г.

⁸³ Ср. слова апостола Павла о Церкви как Богочеловеческом организме: «Бог Господа нашего Иисуса Христа, Отец славы... поставил Его выше всего, главою Церкви, которая есть Тело Его, полнота Наполняющего все во всем» (Ефес. 1:17, 22, 23); «вы — тело Христово, а порознь — члены» (1 Кор. 12:27).

⁸⁴ Христос говорит: «Созижду Церковь Мою, и врата ада не одолеют ей» (Мф. 16:19), т. е. ее бытие вечно. В славянских богослужебных текстах можно встретить сопоставление Церкви с кругом небес: «Небесному кругу Верхотворче, Господи, и Церкви Зиждателью, Ты мене утверди в любви Своей, желанием Сыи край и верным утверждение, едине Человечколюбче» — ирмос 3 песни канона Пресвятой Богородице, глас 8 [Октоих, 1649, ч. 2, л. 354]. В греческом оригинале οὐράνιος ἄψις — «небесный свод», но он был неизвестен большинству русских людей. Бог здесь изображается как строитель Церкви — храма мироздания. В западном христианском богословии круг как символ Церкви использовал Эгиль из Фульды (750–822) [Krautheimer, p. 9].



Рис. 47. «Собор всех Святых». Димитрий Ростовский. «Жития Святых». Сентябрьская четверть. Киев, 1689 г.

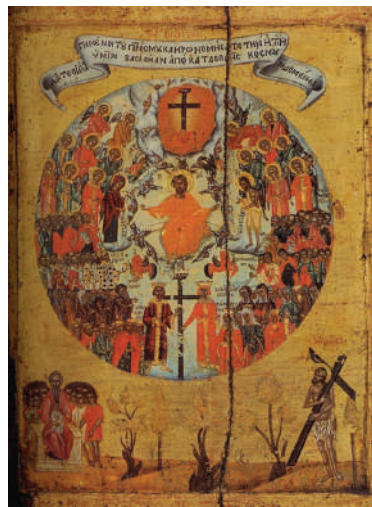


Рис. 48. «Собор всех Святых». Амвросий Эмборос (?), Монастырь Пантократор, Афон, ок. 1600 г.

«Житий святых» Димитрия Ростовского (Киев, 1689), где Христос и святые изображены не символически, а в виде людей, но принцип Проскомидии сохранен (рис. 47). Эта иконография называется «Собор Всех Святых», в XVII в. она была распространена в греческом церковном искусстве, примером чего служат две иконы из монастыря Пантократор на Афоне: одна приписывается Амвросию Эмборосу и датируется временем ок. 1600 г. (рис. 48), другая написана в середине века.

Вернемся к трактату Андреа Палладио «Четыре книги об архитектуре». Заложенный в нем богословский символизм включает новые для нас аспекты круга — *единство и однородность* как свойства Божии. Думается, что под «однородностью» автор имел в виду учение о простоте Бога как отсутствии онтологических различий в Лицах Св. Троицы, характерное для западного схоластического богословия⁸⁵ [Василий (Кривошеин), с. 642]. Палладио аргументирует это тем, что круг имеет «части, равные друг другу и одинаково причастные фигуре целого» [Палладио, кн. 4, с. 7]. Здесь, как нам видится, описаны принципы радиальной симметрии и равенства

⁸⁵ Одним из первых эту линию богословской мысли стал развивать Боэций [Боэций, с. 146–149].

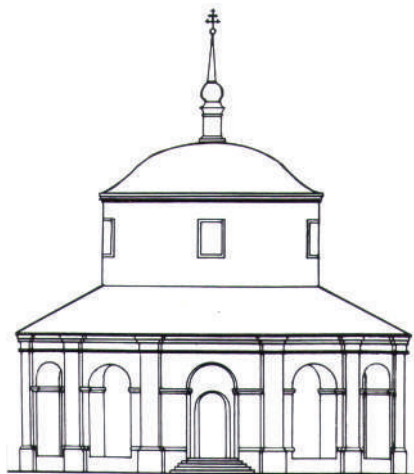


Рис. 49. Церковь прп. Сергия в Хотминках (1710) в имении Б. А. Голицына, реконструкция В. Кириллова. Фасад

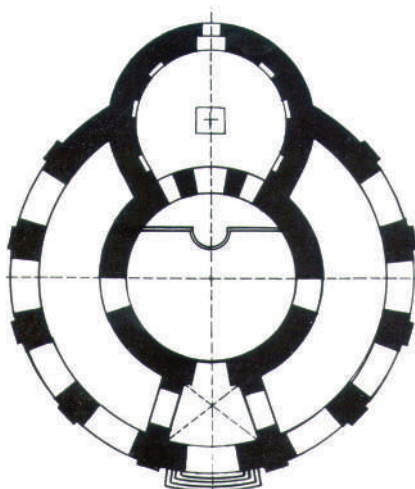


Рис. 50. Церковь прп. Сергия в Хотминках (1710) в имении Б. А. Голицына, реконструкция В. Кириллова. План

секторов круга как проекция догмата о Троичности Бога на любое число частей целого⁸⁶, что и определено словом «однородность». «Единство» — это отсутствие в круге сочленений линий и углов, присутствующих в других фигурах.

Решение князя Григория, отказавшегося от алтарной апсиды в Подмоклом ради принципа цельности и радиальной симметрии восьмидольной структуры храма, выдает в нем сознательного последователя Палладио. Отметим, что в тех ротондальных церковных постройках, которые можно расценивать как современные аналоги Подмокловской церкви, ни кн. Б. А. Голицын в Сергиевском храме в Хотминках [Кириллов, 1994, ил. 26–29] (рис. 49, 50), ни Петр I в проектах для своих храмов в Петергофе и Стрельне (рис. 10, 51), выполненных Н. Микетти [Долбнин, с. 27–31], на этот шаг не пошли. В них алтари вынесены в апсиды, т. е. в их планах не используется окружность в чистом виде. Князь Григорий задумал свой алтарь как выгороженную часть в цельном объеме. Иконостас, по всей види-

⁸⁶ Иными словами, что круг можно разделить не только на священное число три, но и на четыре, семь, восемь, десять, двенадцать, шестнадцать равных частей, но структура все равно останется однородной, и тем самым она будет выражать божественный принцип.

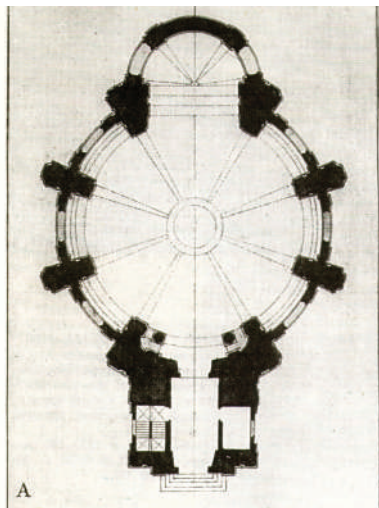


Рис. 51. Проект церкви для царской резиденции в Стрельне или Петергофе. Н. Микетти. План



Рис. 52. Иконостас церкви Рождества Пресвятой Богородицы в с. Подмоклово, фотография 1930-х годов, фототека ГМА им. Щусева

мости, появился еще при его жизни, но не был посеребрен и украшен иконами из-за смерти строителя, о чем в 1735 г. писал в Дворцовую канцелярию управляющий уже конфискованного у Долгоруковых имения⁸⁷. По архивным фотографиям 1930-х годов видно, что ныне утраченный иконостас относился к так называемому «пилястровому» типу, его главный фасад имел раскреповки, а боковые части были завернуты так, что план был близок к трапеции⁸⁸ (рис. 52). Высота сооружения в центральной части достигала уровня антаблемента гигантского ордера интерьера, а состав икон помимо местного и праздничного рядов включал еще деисусный и пророческий. Тем не менее, исходя из документа 1735 г. иконостас должен был быть заполнен иконами меньшего состава, по описи работ предполагалось изготовить «Четыре образа местных. Царские северные и южные двери <...> В средней и в верхней иконостас Святых образов двенадцать празников Господских»⁸⁹. Из этого документа можно

⁸⁷ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 42520. Л. 283.

⁸⁸ Фототека ГМА им. Щусева. Кол. II. Нег. 711.

⁸⁹ РГАДА. Ф. 1239. Там же.



Рис. 53. Иконостас церкви иконы Божией Матери «Знамение» в с. Перово (1690–1705), воссоздан по фотофиксации первой половины XX в.

заключить, что первоначальный иконостас был меньшей высоты, но его план не мог быть принципиально иным. Вероятно, правильная дуга солеи, задающая габариты алтаря, относилась к первоначальному замыслу. Она вычленяет площадь, при которой ее самая выдающаяся часть — амвон — приходится почти по центру храма, а на противоположной стороне граница включает участок стены с тремя окнами восточной части ротонды. В любом случае алтарная преграда представляла собой самостоятельное архитектурное сооружение сложного плана, исключаяющее решение в виде прямой стены.

В русской церковной практике уже встречались алтарные преграды, вычленяющие часть центрического объема. Так, в Знаменской церкви с. Перово алтарь занимает три экседры восточной части октоконховой структуры и выходит в пространство под восьмериком, отсекая три его грани. В результате амвон расположен почти по центру плана, аналогично ситуации в Подмоклом⁹⁰ (рис. 53). Но три экседры в перовском алтаре являются аналогами алтарных помещений древнерусского храма с тремя апсидами для

⁹⁰ В настоящее время утраченный в советский период первоначальный иконостас начала XVIII в. воссоздан по фотографиям из фототеки Музея Архитектуры им. Щусева под руководством и по проекту архитектора-реставратора И. Б. Медведева. Информация получена из видеосъемки с Медведевым. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MPfWn_B5m3k (дата обращения: 1.08.2019).

алтаря, жертвенника и дьяконника, а его иконостас имеет вид традиционной прямой стены. Подмокловская ротонда демонстрирует принципиальный отказ от дополнительных алтарных помещений, и в ней, очевидно, алтарная преграда представляла собой выгородку с ломаной линией в плане. Судя по всему, данное решение было беспрецедентным для русской культуры своего времени. Как мы помним, в Польше по поручению Петра I деятельность князя Григория должна была быть связана с установкой иконостасов в бывших униатских храмах. Вполне вероятно, что князь уже имел подобного рода опыт принятия решения для цельного объема в польских церковных постройках и воспользовался им в своем круглом храме, реализуя идею Палладио. Кроме того, при сохранении круговой обходной галереи, за счет включения алтарного пространства в основной объем здания, план Подмокловской ротонды с амвоном и купольным крестом по центру может рассматриваться как аналогия неоплатонической схемы концентрических кругов, что еще дополнительно подчеркнуто четырехступенным стилобатом.

Итак, во второй половине XVII — начале XVIII в. богословскую семантику круга использовали образованные люди с различной культурной ориентацией и принадлежащие к разным религиозно-политическим партиям: патриархи Никон и Адриан, митрополиты Стефан Яворский и Димитрий Ростовский, писатели Карион Истомино, Евфимий Чудовский и Николай Спафарий. Таким образом, символ круга был общепотребителен в религиозной культуре этого времени. С другой стороны, он не только фигурировал в текстах и на иконах, но и прилагался к религиозным предметам, имеющим пространственную организацию с круговой основой, как то: чаша, дискос, просфора, колокол, венец. Циркуль (в славянских текстах Максима Грека — «кружало»), атрибут строителя и архитектора, был метафорой с тем же значением. Надо заметить, что, при неразработанности на Руси научного понятийного аппарата, выражение «образы геометричные» (к примеру, в текстах того же Максима Грека, где круг рассматривался как символ Бога) переводилось справщиками на полях изданий как «землемерные» [«Кириллова книга», 1644, л. 368 третьей пагинации]. Из этого можно заключить, что геометрический символизм круга мог восприниматься читателем и образованным заказчиком не как математическая абстракция, а как вполне осязаемая реальность русских храмов с круглым наземным планом (храмы «иже под колоколы» и октаконхи). Кроме того, еще раз напомним, что круглые формы храмовых завершений, как это следует из славянских списков «Ареопагитик», могли вос-

приниматься как воплощение божественной идеи⁹¹. Суммируя все вышеприведённые факты, мы получаем веские основания предполагать программное использование богословской символики круга не только в Подмокловской ротонде, но и в ротондальных постройках, предшествовавших ей, в конце XVII в. Это тем более вероятно, если учесть, что интерес к храмовой символике усилился и стал заметным явлением церковной мысли уже ко времени рождения поколения князя Григория Долгорукова. Не исключено, что и более ранние круглые средневековые постройки, связанные с заказами двора или крупных монастырей, также несли символическую идею, заложенную их высокообразованными строителями.

Что же касается конкретных построек, то, как нам видится, заказчики октаконховых церквей, ставших популярными в последние годы XVII в. — в начале XVIII в., вполне осознанно использовали план этого типа как аналог распространенной иконографии: Бог в окружении ангельских сил, в виде круговой структуры с восемью (реже — девятью) кругами по ее краю. В центре помещалось изображение Господа Саваофа в виде старца⁹² (рис. 54), или Христа⁹³ (рис. 55), или Его символические замены в виде Престола Уготованного⁹⁴ (рис. 56), а также Божественной Премудрости⁹⁵ (рис. 57); в малых кругах ангельские «умные» силы. Таким образом, пространственная структура храма соответствовала структуре изображений Небес, т. е. мира невидимого, и передавала в матери-

⁹¹ Примечательно, что немецкий ученый и путешественник Адам Олеарий предположил, что круглые своды русских церквей являются проявлением символизма «вездесущего центра», хотя ему и не встретились местные жители, способные объяснить это явление [Олеарий, с. 325]. Из этого следует, что в тридцатых годах XVII века данный символизм архитектурных форм не был достоянием широкого круга русских, хотя образованные люди, по нашим наблюдениям, должны были владеть этим образным языком.

⁹² Иконы «Страшный Суд»: Новгород, третья четверть XV века, ГТГ; середина XVI века, из деревянной церкви Покрова (1761) погоста Лядины Каргопольского района Архангельской области, ГЭ; Новгород, вторая половина XVI века, ГТГ (на иконе девять кругов с ангельскими силами). Икона «И почи Бог в день седьмой», первая половина XVII века, происходит из Соловецкого монастыря, ММК, церковь Двенадцати апостолов.

⁹³ Икона «Хвалите Господа с небес», вторая четверть XVII века, ЯМЗ (на иконе девять кругов с ангельскими силами).

⁹⁴ Клеймо с изображением Сотворения чинов ангельских на иконе «Святая Троица в бытии», 1580-е годы, СГИХМ.

⁹⁵ Икона «Премудрость созда себе дом», середина XVI в., из Кирилловского монастыря близ Новгорода. ГТГ.



Рис. 54. Господь Саваоф в окружении небесных сил на иконе «Страшный Суд». Новгород, третья четверть XV века, ГТГ



Рис. 55. Христос в окружении небесных сил на иконе «Хвалите Господа с небес». Вторая четверть XVII века, ЯМЗ



Рис. 56. Клеймо «Сотворение мира» с изображением Престола уготованного на иконе «Троица в деяниях». Из Покровского монастыря в Суздале, вторая половина XVI века, ГРМ



Рис. 57. Премудрость Божия в окружении небесных сил на иконе «Премудрость создала себе дом». Из Кирилловского монастыря близ Новгорода, середина XVI в., ГТГ

альных формах общеизвестный тезис: «Церковь — Небо на земле». Возможно, новая концепция «вездесущего центра» могла послужить дополнительным импульсом для данного явления. В конечном счете, через октаконховую композицию и ее многолепестковый план была выражена идея обожения (т. е. освящения божественным присутствием) мира, ставшая особенно актуальной в период пробуждения интереса к земным, практическим сферам приложения плодов Божественной Премудрости в виде наук и искусств.

Изначальным образцом для подражания послужил Собор Петра митрополита, построенный итальянским архитектором Алевизом Фрязином в Высоко-Петровском монастыре в виде октаконхового храма (1514–1517, рис. 58, 59). Повторное освящение собора, состоявшееся по инициативе матери юного Петра I, царицы Натальи Кирилловны из рода Нарышкиных в 1690 г. спровоцировало последующие подражания данной постройке русскими заказчиками [Кириллов, 2000, с. 82, 112]. Так, появились церковь иконы Божией Матери «Знамение» в Перове (1690–1705, рис. 60), церковь Воскресения Христова в с. Воскресенки на Пахре (1698–1703), Спасская церковь в с. Волынское на Сетуни (1699–1703, рис. 61),



Рис. 58. Собор Петра митрополита в Высоко-Петровском монастыре, арх. Алевиз Фрязин, 1514–1517

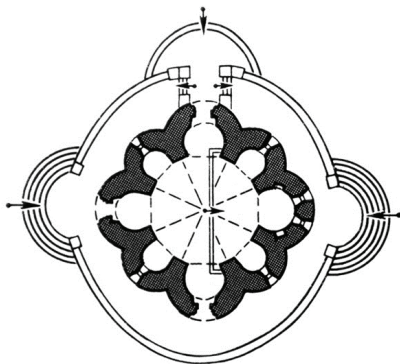


Рис. 59. План собора Петра Митрополита в Высоко-Петровском монастыре, арх. Алевиз Фрязин



Рис. 60. Церковь иконы Божией Матери «Знамение» в Перове, 1690–1705

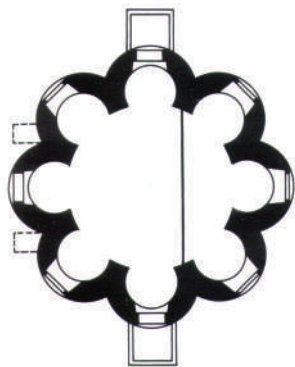


Рис. 61. План Спасской церкви в с. Волынском на р. Сетуни, 1699–1703

Никольская церковь в селе Медведево под Рязанью (1700), Воскресения Христова в Воскресенском (1703), Тихвинской иконы Божией Матери в Суходоле под Суздалем (1704), Покрова Богородицы в Полуэктове (Волынщине, 1704–1708). Дальнейшим развитием этой тенденции стала Сергиевская церковь с. Хотминки (1710) и, наконец, Подмоковская ротонда [Там же].

Интересно, что первый октаконховый храм Алевиза Фрязина и его поздние реплики разделяют более полутора веков. И. Л. Бусева-Давыдова предполагает, что этот факт может быть объясним непривычностью для русских заказчиков данного объемно-пространственного решения и отсутствием достаточного строительного опыта у исполнителей для возведения столь сложной постройки [Бусева-Давыдова, 2008, с. 89]. Тем не менее, в этот временной отрезок по крайней мере еще один раз была использована аналогичная структура в виде барабана с восьмью экседрами центрального столпа на церкви в честь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове⁹⁶ (рис. 62, 63). Ее местоположение весьма симптоматично: в барабане традиционно изображали ангельские силы, а на его своде — Пантократора.

⁹⁶ Точных данных для датировки не имеется. А. Л. Баталов предположил, что церковь построена в 1560–1570 гг., с чем сейчас согласно большинство исследователей. [Баталов, 1989].



Рис. 62. Центральный барабан церкви в честь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове, вторая половина XVI в.



Рис. 63. Церковь в Дьякове, внутренний вид на центральный барабан

Использование архитектурного элемента, повторяющего, по нашему мнению, восьмилепестковую иконографию небес, было приемлемо для русского средневекового сознания в верхнем регистре храмового пространства во времена Ивана Грозного. Но «спустить» его на землю, похоже, русские строители осмелились лишь на пороге Нового Времени.

Для нашей темы важно, что помимо упомянутого собора митрополита Петра, несколькими годами ранее, в 1505–1508 гг. итальянцем Боном Фрязином в Московском Кремле была построена столпообразная восьмигранная церковь-колокольня прп. Иоанна Лествичника (Ивана Великого) с решением интерьера церкви в виде редуцированного октаконха [Баталов, 2013, с. 123–126] (рис. 64), а в 1530-е гг., вероятно, Петрок Малый, опять же итальянец, построил церковь св. Георгия (Архангела Гавриила) в Коломенском, которая представляет собой круглую в плане столпообразную церковь-колокольню [Там же, с. 147–149] (рис. 65). Очевидно, эти постройки были осуществлены итальянскими архитекторами в русле магистральной идеи Ренессанса — поиска формы идеального храма с центрическим планом. Идущий от античности ротондальный тип был



Рис. 64. Церковь прп. Иоанна Лествичника (Иван Великий) в Московском Кремле, 1505–1508 гг., арх. Бон Фрязин

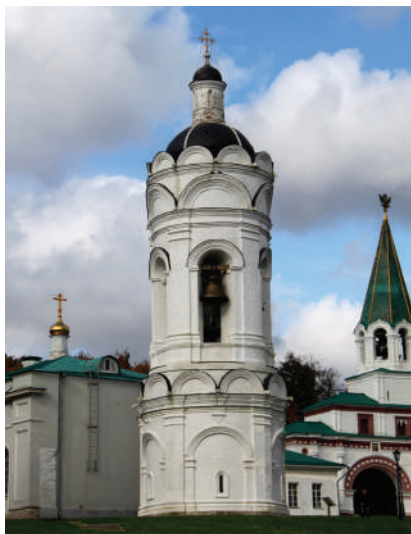


Рис. 65. Церковь св. Георгия (Архангела Гавриила) в Коломенском, арх. Петрок Малый (?), 1530-е гг.

отправной точкой, а октаконх — одним из возможных вариантов. Их строительство спровоцировало распространение многогранных и круглых столпообразных церквей «иже под колоколы» в русском зодчестве XVI в. При этом следует упомянуть, что восьмигранная церковь — предшественница колокольни Ивана Великого — была построена в Московском Кремле еще в 1329 г. Правда, остается не проясненным вопрос, насколько колокольня Ивана Великого использовала в качестве прототипа ее объемно-пространственное решение⁹⁷, но для нас принципиален факт ее центрического плана. Кроме того, в Хутынском монастыре под Новгородом в 1445 г. была

⁹⁷ В. В. Кавельмахер и Т. Д. Панова высказали точку зрения, что первоначальная церковь Иоанна Лествичника 1329 г. послужила образцом не только для объемно-пространственного решения Ивана Великого, построенного Боном Фрязином, но и для других столпообразных церквей «под колоколы» первой половины XVI в. [Кавельмахер; Панова]. А. Л. Баталов считает, что предположение о повторении Боном Фрязином архитектурного решения ранней церкви не имеет достаточной аргументации [Баталов, 2013, с. 123–126]. В более ранней работе В. В. Кавельмахер придерживался мнения, что именно постройка Бона Фрязина вызвала волну подражаний в виде столпообразных церквей [Кавельмахер, с. 39–78].

построена столпообразная церковь во имя Григория Армянского также с круглым планом [Булкин, с. 37] (рис. 66). Эти примеры дают нам основание сделать несколько заключений. Во-первых, круглая и восьмигранная формы храмов были вполне приемлемы для русского средневекового сознания и, судя по всему, выражали символическую идею. Во-вторых, итальянские строители в первой половине XVI в. не были первыми, кто открыл для русской архитектуры ротондальную форму, ренессансные тенденции лишь только стимулировали ее использование. В-третьих, разновидность ротондальной композиции в виде октаконха имела долгий период рецепции, судя по всему, из-за смыслового несоответствия для русского сознания ее иконографии (Бог в окружении небесных сил) и необходимостью использовать ее на земле. Круг же в качестве плана был более приемлем, так как изначально имел достаточно широкое семантическое поле, одно из его значений было образом мира (в том числе земного) как творения Божьего.

Заметим, в некоторых случаях круговой символизм присутствует в архитектурном решении храмов с центрическим планом через вынесение края амвона в центр — точку, где происходит мистическое соединение людей с Богом в таинстве Причастия. Это решение мы наблюдаем в соборе Петра митрополита, церкви Знамения в Перово и в Подмокловской ротонде (рис. 67). Впрочем, в главных церковных постройках Древней Руси присутствует схожая ситуация. Не только в одноглавых храмах (Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры, собор Спасо-Андроникова монастыря), но и в Софийских соборах Киева и Новгорода, в Успенских соборах Владимира и Московского Кремля, в московском Архангельском соборе и во многих иных эталонных пятиглавых и даже многоглавых памятниках амвон главного престола расположен внутри централь-



Рис. 66. Церковь во имя Григория Армянского в Хутынском монастыре под Новгородом, 1445 г. Реконструкция Л. Е. Красноречьева на XVI в.

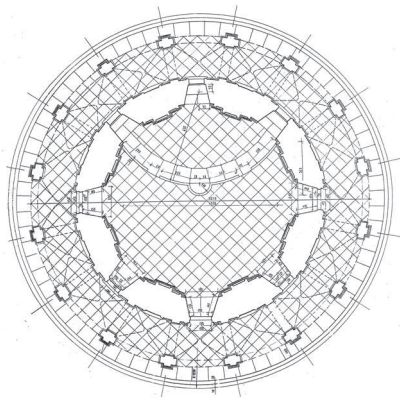


Рис. 67. План церкви Рождества Богородицы в с. Подмоклое

ного подкупольного пространства. Это свидетельствует об архетипическом мышлении: соединение причастника Святых Христовых Таин организовано в точке по центру небесного круга, который совпадает с центром храма. Данная схема отсылает к модели Псевдо-Дионисия и аввы Дорофея⁹⁸. Напомним, круговая схема у Псевдо-Дионисия иллюстрирует мысль именно *причастности* творения к Богу⁹⁹. Таким образом, храмы с круглым планом и амвоном по центру продолжали магистральную идею средневековых сакраль-

ных построек, но их пространственная организация еще нагляднее выявляла символизм уже на самом нижнем — земном уровне, что стало особенно актуально в переходный период.

Но не только в плане постройки проявлялся символизм «круг — образ Бога», пространственная композиция также могла использоваться для этой цели на пороге Нового Времени. Интересное наблюдение М. Н. Микишатыева о близости объемного построения Пятницкого колодца, возведенного рядом со стенами Троице-Сергиевой лавры на рубеже XVII–XVIII вв. (рис. 68), и центрической церкви в Миддельбурге (1647–1667, арх. Б. Ф. Дрейфхаут, рис. 69) [Микишатыев, 1993, с. 32–33] дает возможность убедиться в очевидном влиянии голландской постройки на русскую. Но данное сопоставление позволяет также увидеть и характерные

⁹⁸ Поучения аввы Дорофея продолжали быть популярны в XVII в. и были изданы в Киеве в 1628 г. и в Москве в 1652 г., а также по-прежнему переписывались [Бернацкий, с. 37]. Но и «Ареопагитики» также не переставали пользоваться высоким авторитетом в Русском государстве, именно от этого времени дошло наибольшее количество списков, а в 1675 г. Евфимий Чудовский сделал новую редакцию текста в связи с частыми жалобами читателей на трудность понимания. [Прохоров, 2002, с. 22; Дионисий (Шлёнов), с. 198].

⁹⁹ «Она (Божественность. — Д. К.) каждым из причащающихся причастуется вся... Подобно этому, все находящиеся в окружности радиусы причастны ее центру» [Дионисий Ареопагит, с. 261].



Рис. 68. Пятницкий колодец рядом с Троице-Сергиевой лаврой, рубеж XVII–XVIII вв.



Рис. 69. Восточная церковь в Миддельбурге, арх. Б. Ф. Дрейфхаут, 1647–1667

их различия. Церковь в Миддельбурге, представляющая собой восмеричную центрическую форму, перекрытую высоким сводом, завершается фонарем; таким образом, постройка имеет *два* объема контрастных размеров. Пятницкий колодец — ярусная композиция, состоящая из *трех* последовательно убывающих тождественных центрических объемов. Естественным образом напрашивается мысль о посвящении Св. Троице этой постройки, возведенной в непосредственной близости от лавры в Ее честь. В этом случае круг, лежащий в основании всей архитектурной композиции, так же, как и в идейной программе колокола патриарха Никона, символизирует Бога Отца как Первопричину, но с тем отличием, что в постройке это толкование должно относиться ко всему первому ярусу, а не только к основанию, аналогичному юбке колокола. Второй и третий ярусы часовни соответствует второму и третьему Лицам Св. Троицы. По всей видимости, русские заказчики, обращаясь к западноевропейским решениям¹⁰⁰, стремились привести

¹⁰⁰ Исследователям известен интерес этого времени к европейской архитектуре, который послужил причиной повторений многих как декоративных, так и пространственно-планировочных решений русскими строителями [Микушатъев, 2005а; 2005б].

в них нечто свое, отвечающее их представлениям об идейной стороне архитектуры. Ту же тенденцию мы наблюдаем в Подмокловской ротонде в отступлениях от иностранного проектного решения [Крюков, Любимова].

Все вышеприведенные соображения и факты дают возможность приблизиться к пониманию идейного замысла Подмокловской ротонды и вписать ее в контекст предшествующих и современных ей культурно-религиозных тенденций.

Итоги раздела

1. Богословская семантика круга была хорошо известна в русской средневековой культуре и использовалась в церковном искусстве. Ко времени строительства Подмокловской ротонды эта семантика была актуализирована в контексте новых тенденций, связанных с европейским влиянием на русскую культуру XVII века.
2. Семантика круга не сводима к единственной трактовке, а предполагает целый спектр значений, который в наибольшем, но неисчерпывающем объеме представлен в корпусе «Ареопагитик».
3. Данный символизм стал универсальной матрицей религиозной культуры, которую использовали в различных целях образованные люди. Архитектура стала областью осознанного его применения в связи с усилением интереса к символике архитектурных форм во второй половине XVII века.
4. Все аспекты богословской семантики круга, которые нам удалось выявить по русским письменным источникам, присутствуют в замысле Подмокловской ротонды. Кроме того, ее композиционное решение имеет отпечаток влияния трактата Палладио, что повлекло за собой и своеобразную организацию внутреннего пространства. При этом большинство аспектов ренессансной символики круглого храма ко времени создания церкви уже были хорошо знакомо русскому просвещенному человеку.
5. Символика круга выражает идею безначального и бесконечного Бога, Его совершенства, а также Его присутствия в мире и Его взаимодействия (синергии) со Своим творением — человеком. Наиболее емким выражением этого взаимодействия является образ Святой Церкви, выраженный через апостольскую тему в сюжетах Пятидесятницы, апостольской проповеди и др.

6. Выбор апостольской тематики для скульптурного убранства, а также связь плана расстановки фигур на венце галереи Подмокловской ротонды с новозаветным текстом, повествующим о Пятидесятнице, дает основание для констатации сознательного использования князем Григорием Долгоруковым символа круга как обобщающего образа Церкви, что соответствует культурно-религиозному языку его времени. Это прочтение символа круга не противоречит и другим значениям, которые будут рассмотрены далее, т. к. храмовая символика принципиально многозначна.

Семантика ротондальных построек: Иерусалим и храм Премудрости Божией

Круглый храм как образ Иерусалима

Теперь рассмотрим второй компонент идейной программы Палладио — ротонда как идеальная архитектурная форма храма — и его формирование на русской почве. Очевидно, многозначность символа круга, лежащего в основании ротондальных храмов, также не сводима к единственной трактовке этого типа композиции. В самых общих чертах можно сказать, что круг был знаком причастности Богу, то есть святости. В общехристианской культуре с раннего времени ротондальные или полигональные центрические постройки наделяются символическим значением Иерусалимского храма и — шире — Иерусалима как Святого города. Эта семантика широко использовалась не только в архитектуре, но также в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве [*Krautheimer; Provoyeur*, chap. II et III]. Идеограмма в виде ротонды могла обозначать как христианский храм, построенный на месте погребения и воскресения Иисуса Христа (Анастасис), так и Иерусалимский ветхозаветный храм. В последнем случае могли иметься в виду и Первый храм царя Соломона, и Второй храм, возведенный Зоровавелем на его месте после разрушения Навуходоносором, и перестроенный Иродом Великим храм, в котором проповедовал Христос. Прототипами для центрических построек и их изображений могли служить мечеть Купола Скалы, ротонда храма Гроба Господня, а также его главная святыня — Кувуклия на месте Воскресения Христа. Нередко все эти значения обобщались в архетип Церкви как таковой — в ситуации, когда ротонда не маркировала никакого конкретного исторического события — например, будучи дарохранительницей или моделью церковного сооружения в руках первоверховных апостолов [*Temerinski*] (рис. 70). В этом случае она передавала идею Церкви как образ Горнего Иерусалима или Нового Израиля (Сиона), при этом имплицитно заключая в себе архитектурные образы библейского города.

Иерусалимская тематика в виде ротонды в церковном искусстве разрабатывалась и в пределах русского государства. На русских иконах, сюжеты которых связаны с Иерусалимом, Святой Город часто обозначен выделяющейся центрической одноглавой ярусной постройкой, облик которой сопоставим с Анастасисом. Данный



Рис. 70. Первоверховные апостолы
Петр и Павел. Греция, 1600 г.,
частное собрание

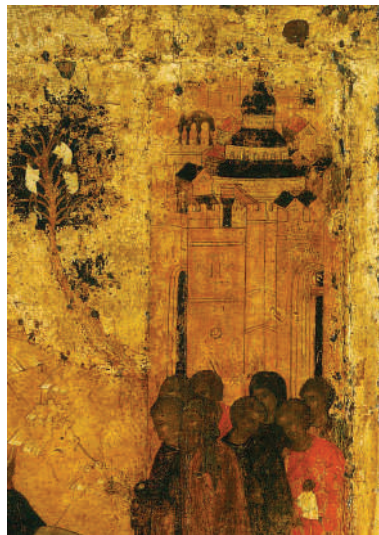


Рис. 71. «Вход Господень
в Иерусалим». Благовещенский
собор Московского Кремля,
нач. XV в., деталь

мотив уже был предметом рассмотрения исследователей на примере икон XV в. «Вход Господень в Иерусалим» [Ильин, 1960; Стоякович] (рис. 71). Отметим еще аналогичные архитектурные мотивы на иконах «Преполовление» («Отрок Христос в Иерусалимском храме») ¹⁰¹, а также «Сретение» (рис. 72), где ротонда по центру иконы могла изображать как храм целиком, так и надпрестольную сень, вероятно, соотносимую с Кувуклием ¹⁰².

В русском зодчестве иерусалимская тема воплотилась в виде столпообразных храмов «под колоколы», о которых мы уже упоминали, — центрических (чаще всего восьмигранных) в плане, ярусных, со звонами в верхних ярусах и одной главкой на барабане. Такой тип церквей получил распространение с начала XVI в.

¹⁰¹ Икона «Преполовление» из праздничного чина иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, ок. 1497 г., КБМЗ; икона-таблетка «Преполовление» из собора Св. Софии, Новгород, конец XV — начало XVI вв., НГМЗ; икона «Преполовление» из праздничного чина Благовещенского собора Московского Кремля, середина XVI в.

¹⁰² Икона «Сретение» из праздничного чина главного иконостаса Софийского собора в Новгороде, ок. 1341 г., НГМЗ; икона «Сретение», XVI в., ГТГ.



Рис. 72. «Сретение». XVI в., ГТГ



Рис. 73. «Преполовление». Благовещенский собор Московского Кремля, середина XVI в.

Исследователи на основе исторических свидетельств предположили, что они имели мемориально-погребальную функцию; это дало основание видеть в них тип храмов-маририев, самым важным историческим образцом которого была ротонда Анастасиса [Кавельмахер, Панова, с. 80–81]. Таким образом, эти постройки отсылали к иерусалимскому прототипу и перенимали его святость. Подтверждением этого предположения является вполне читаемое сходство внешнего облика церквей «под колоколы» и изображения Иерусалимского храма на иконе «Преполовление» из праздничного чина Благовещенского собора Московского Кремля (середина XVI в., рис. 73). Одноглавый храм с апсидой и западным порталом, композиция которого может быть интерпретирована как центрическая, имеет характерные проемы под шипцовыми завершениями, которые напоминают изображение звонов. Декоративный пояс разделяет фасад на два яруса. Здесь также присутствует колокольная тема в виде отдельной звонницы с колоколами, что является явным анахронизмом, так как ветхозаветная религиозная практика их не знала и в библейских текстах они никак не представлены. Храм на иконе не является колокольной, но вынесение этого функционала, знакомого русским художникам

по местным образцам зодчества, в отдельное изображение соседней звонницы может быть расценено как характерный прием «расслоения» образа, который мог присутствовать на одной доске в разных видах¹⁰³. Сходство станет еще более очевидным, если сопоставить изображение на иконе и типичный пример реальной постройки — церковь Рождества Иоанна Предтечи в суздальском Спасо-Евфимьевском монастыре (вторая половина XVI в., рис. 74). В этом памятнике закомары прорезаны звонами так же, как и щипцы Иерусалимского храма на иконе, у двух построек близка общая композиция. У церкви в Суздале нет апсиды, но они встречались в других подобных случаях, например, у церкви-колокольни Спасо-Преображенского собора в Нижнем Новгороде [*Кавельмахер*]. При этом, конечно, следует помнить, что древнерусские художники никогда не стремились к точной передаче реальности, вследствие чего иконописные изображения всегда отличались определенной степенью условности. Это может объяснить пропорциональное несоответствие общих габаритов вертикальной условно двухъярусной композиции иерусалимского храма и размеров его портала, а также апсиды на иконе.

Другим примером использования ротонды как символа Церкви — Нового Иерусалима в русской культуре являются литургические сосуды в виде центральных архитектурных моделей, именовавшиеся «иерусалимами», или, позже, «сионами» [*Стерлигова*]. Из четырех сохранившихся до наших дней (один в виде гальваноконии) три представляют собой ротонды, и также три по периметру украшены рельефными изображениями апостолов, тем самым пред-

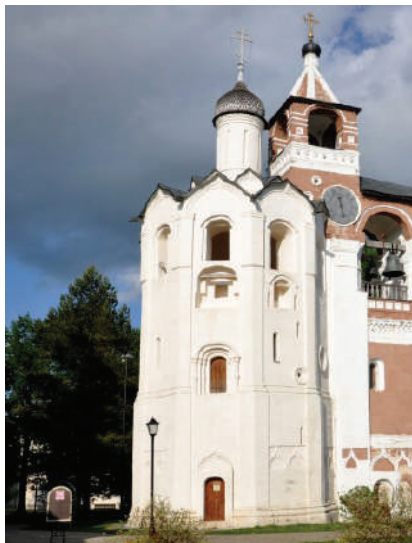


Рис. 74. Церковь Рождества Иоанна Предтечи в суздальском Спасо-Евфимьевском монастыре, вторая половина XVI в.

¹⁰³ Например, на иконе «Страшный суд» рай изображался как «лоно Авраама», как образ Богородицы «Рай Словесный» и как Небесный Иерусалим, т. е. город, окруженный стенами.



Рис. 75. Большой иерусалим из Софийского собора в Новгороде. Новгород, первые два десятилетия XII в., НГМЗ



Рис. 76. Большой иерусалим из Успенского собора Московского Кремля, 1486 г. ММК

восхищая Подмокловскую церковь¹⁰⁴ (рис. 75, 76, 77). Имеющиеся письменные источники свидетельствуют, что в XVII в., а возможно, и ранее, эти священные реликвии выносились на богослужениях в главных храмах двух духовных центров: Москвы и Новгорода, где они, безусловно, привлекали благоговейное внимание молящихся. Такие сосуды являлись зримыми знаками преемства святости Русской церкви от Иерусалимской.

В этих и других случаях ротонда использовалась в качестве идеограммы вселенской христианской Церкви как института, основанного на авторитете апостолов. Еще в середине XVI в. на Руси была известна (а весьма вероятно, даже использовалась в отечественных произведениях) итало-греческая иконография апостолов Петра и Павла, держащих модель храма в виде октагона, перекры-

¹⁰⁴ Малый иерусалим из Софийского собора в Новгороде, Константинополь, первая треть XI в., НГМЗ; Большой иерусалим из Софийского собора в Новгороде, Новгород, первые два десятилетия XII в., НГМЗ; Малый иерусалим из Успенского собора Московского Кремля, гальванокопия, оригинал 1486 г., ММК; Большой иерусалим из Успенского собора Московского Кремля, 1486 г., ММК.

того куполом с фонарем [Пятницкий, с. 29] (рис. 70). Сам многогранник представляет собой скорее открытую аркаду, по крайней мере с ее видимой стороны, где на многих иконах этой иконографии архивольты опираются на две колонны, очевидно, являющиеся метафорой двух первоверховных апостолов — «столпов Церкви» (ср.: Гал. 2:9). Исследователь данной иконографии А. Д. Темерински связывает ее возникновение с темой объединения западного и восточного христианства и видит в изображенной модели архитектурные черты флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре [Temerinski, с. 702–703]. Она предполагает, что греческий мастер в прототипе использовал аллюзию на Флорентийский собор, провозгласивший унию в 1439 г. В этом контексте заметим, что в конце XVII в. ротондальные храмы уже вполне определенно ассоциировались именно с Италией, о чем мы скажем в заключении этого раздела. Кроме того, для нас ценно свидетельство этой иконографии о семантике колонн или пилонов как символе апостолов. В Подмокловской ротонде она недвусмысленно используется: скульптуры апостолов на постаментах балюстрады являются завершением осей аркады, проходящих по центру пилонов с каннелированными пилястрами (рис. 31).

В XVI–XVII вв. привоз европейских гравированных изданий имел исключительное значение для русской культуры. В первую очередь это касается лицевых Библий, которые не только оказали влияние на иконопись и настенную живопись, но и, наряду с архитектурными увражами и пособиями, сформировали новые представления о принципах зодчества и их идейной стороне [Бусева-Давыдова, 2008, с. 100–116; Микишатъев, 1993]. Для нашей темы отметим несколько важных аспектов этого влияния, способствовавших вызреванию идеи ордерной классической ротонды на русской



Рис. 77. Малый иерусалим из Успенского собора Московского Кремля. Гальваноконья, оригинал 1486 г., ММК

почве. Во-первых, лицевые Библии передавали в наглядной форме мысль, которая изначально вдохновляла художников и теоретиков Ренессанса: события древности вплоть до создания христианской империи св. Константином происходили в окружении зданий, построенных в классическом ордере [Wittkower, p. 5]. Ордер, таким образом, являлся архитектурой не только античной языческой культуры, но и библейской. Несмотря на то что на этих изображениях бытовая сторона передана в соответствии с европейскими современными реалиями, русский зритель усваивал классическую архитектуру как адекватную среду библейского повествования.

Во-вторых, даже не имея представления об идее превосходства круглых планов для храмов, встречающейся у Альберти, Палладио и других авторов, русский человек подспудно воспринимал ее благодаря этим лицевым изданиям Библии, где ротонды весьма часто встречаются и выделяются оригинальностью облика. Так, на листах самой популярной из них — Библии Пискагора — изображено более семидесяти круглых построек и, судя по всему, внешний облик маркирует их сакральную функцию. В этом несколько нарочитом преподнесении зрителю данного архитектурного типа проявлялась ренессансная увлеченность европейских художников античными ротондами и желание подражать им. Свидетельством того, что они прижились и на русской почве, стало появление их изображений в православном церковном искусстве, причем уже вне семантики иерусалимской темы, а иногда даже и в противоположном контексте. К примеру, из этого же издания была заимствована композиция с доминирующей трехъярусной ротондой на фреске «Поклонение золотому истукану» в притворе Ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (рис. 78, 79). Круглое здание изображает языческое капище в Вавилоне, причем русский художник несколько изменил оригинал, сделав не только идола, но и ротонду объектом поклонения толпы язычников.

В-третьих, иллюстрированные Библии предлагали разные варианты архитектурного облика Иерусалимского храма. Так, популярная в Европе «Всемирная хроника» Шеделя (Нюрнберг, изд. А. Кобергер, 1493) включала изображение Иерусалима с храмом Соломона посередине (рис. 80). Он представляет собой ротонду, окруженную открытой галереей в виде аркады, опирающейся на шесть колонн. На фасаде надпись: *Templvm Salomof[n]is*. «Всемирная хроника» была известна на Руси: так, по мнению исследователей, она была использована при создании Лицевого летописного свода в скриптории митрополита Макария [Чинякова, 2010,



Рис. 78. «Поклонение золотому истукану». Лицевая Библия Пискатора



Рис. 79. «Поклонение золотому истукану». Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, Ярославль, артель Дмитрия Плеханова и Федора Игнатъева, 1694–1695 гг.

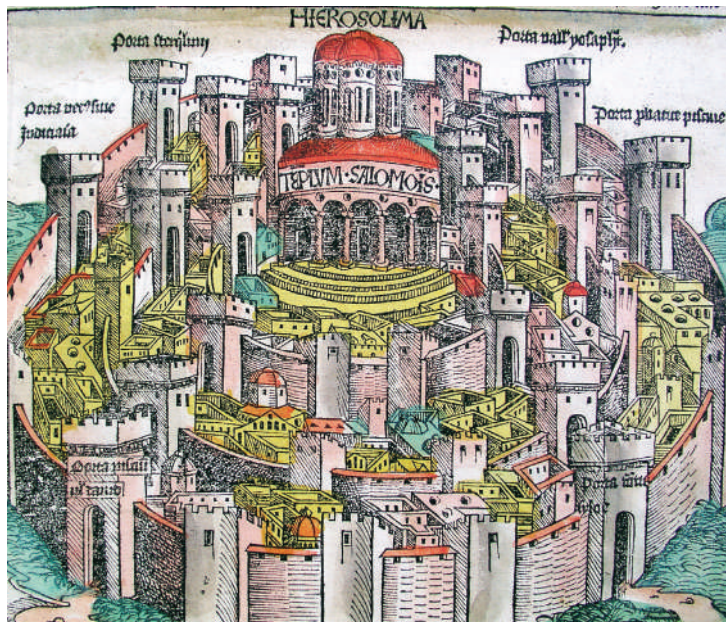


Рис. 80. Изображение Иерусалима из «Всемирной хроники» Шеделя. Нюрнберг, 1493 г.



Рис. 81. «Соломон молится перед храмом». Лицевая Библия Мериана-Схюта



Рис. 82. «Христос предсказывает разрушение храма». Лицевая Библия Мериана-Схюта

с. 721]. Много гравюр с изображением Иерусалимского храма в виде ротонды в лицевой Библии Мериана-Схюта: «Соломон молится перед храмом» (рис. 81), «Царь Езекия уничтожает Медного Змея», «Антиох Епифан разоряет Иерусалимский храм», «Христос предсказывает разрушение храма» (рис. 82) и др.

Евангелие Наталиса изображало храм как вытянутую прямоугольную территорию, огороженную монолитными стенами комплекса и разделенную на три двора-атриума: притвор, Святотилище и Святая Святых; посередине последнего изображено здание базиликального типа (иллюстрация к притче о Мытаре и Фарисее, рис. 83). Так же выглядит постройка Соломона

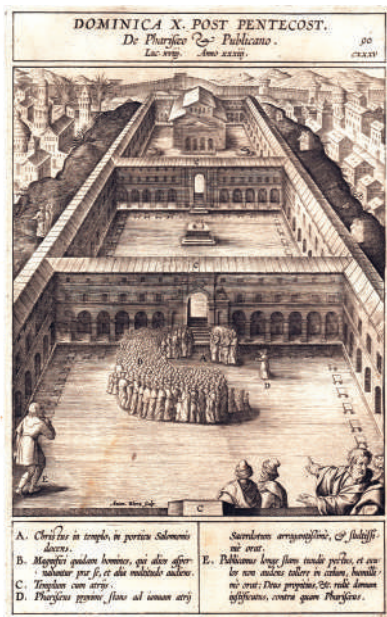


Рис. 83. «Притча о Мытаре и Фарисее». Евангелие Наталиса

в лицевой Библии Мериана (рис. 84). В Библии Пискаatora Иерусалимский храм на разных гравюрах имеет вид либо классической ротонды (гравюра «Очищение Иерусалимского храма Иудой Маккавеем», рис. 85), либо здания, совмещающего ротондальный и базиликальный объемы («Истинно говорю вам: не останется здесь

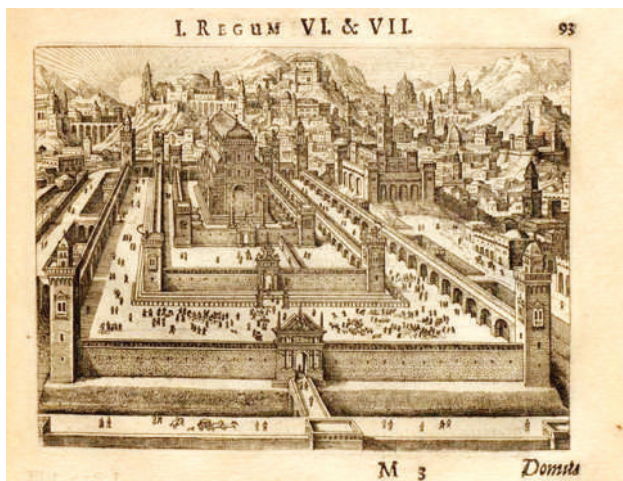


Рис. 84. Иерусалимский храм. Лицевая Библия Маттиаса Мериана



Рис. 85. «Очищение Иерусалимского храма Иудой Маккавеем». Лицевая Библия Пискаatora



Рис. 86. «Истинно говорю вам: не останется здесь камня на камне». Лицевая Библия Пискатора

камня на камне», рис. 86). Изображение в виде комплекса из трех дворов и прямоугольной постройки в центре более достоверно и исходит из текстов Священного Писания, форма классической ротонды — следование традиционной символической иконографии, а совмещенный тип — контаминация образа Ветхозаветного храма и храма Гроба Господня. Многообразие форм не могло не сказаться на рефлексии и дифференциации в сознании русского зрителя исторических прообразов и символического их прочтения. Это должно было способствовать расслаиванию образа Иерусалимского храма. Решающим фактором в этом процессе, очевидно, стало строительство патриархом Никоном Новоиерусалимского монастыря по гравюрам и чертежам Бернардино Амико [*Бусева-Давыдова*, 1994, с. 176–178]. В его труде *Trattato delle Piante et Imagini de Sacri Edifizi di Terra Santa* присутствовали изображения как Анастасиса, так и храма Соломона в виде мечети Купола Скалы (рис. 87, 88).

В-четвертых, библейские иллюстрации европейских изданий давали пищу для символического осмысления формы ротонды, помимо использования ее как образа Иерусалимского храма или его части. И в этом, опять же, нельзя не увидеть влияние сформулированной Палладио ренессансной идеи о том, что только круглые храмы могут «воплощать единство, бесконечную сущность, однородность и справедливость Бога». Так, на гравюре «Видение пророка

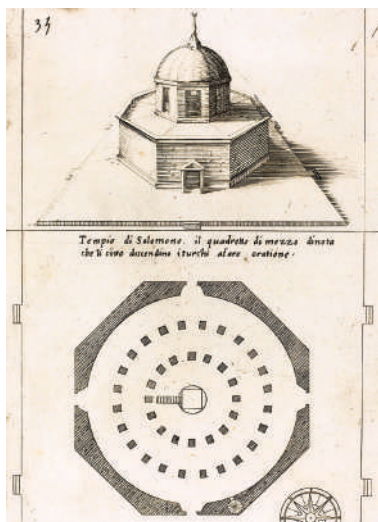


Рис. 87. Храм Соломона в виде мечети Купола Скалы, Trattato delle Pianta et Imagini de Sacri Edifizi di Terra Santa, Бернардино Амико, 1620 г.

Исайи» из Библии Маттиаса Мериана Господь Саваоф представлен в виде старца, восседающего на престоле перед алтарем на небесах, которые изображены в виде небесных сил и облаков и составляют единое целое с храмом-ротондой, видимой в нижней части этого образа (рис. 89). Храмовая архитектура при этом передана реалистично и подробно, просматриваются стилобат, цела с порталом и открытая круговая галерея в виде колоннады. Приведем и другой пример. На гравюре «Видение Ангела Захарии в Иерусалимском храме» из Библии Пискатора интерьер храма представляет собой внутреннюю часть моноптера, архитрав которого покоится на семи видимых зрителю пилонах

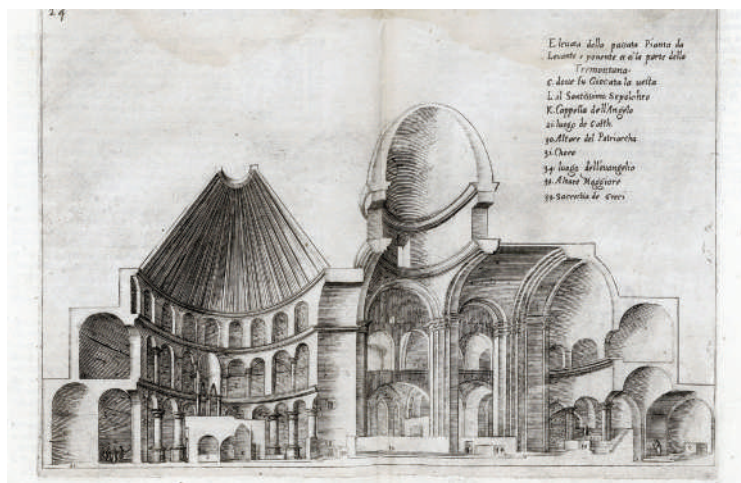


Рис. 88. Храм Гроба Господня (Анастасис), разрез. Trattato delle Pianta et Imagini de Sacri Edifizi di Terra Santa, Бернардино Амико, 1620 г.



Рис. 89. «Видение пророка Исаии». Лицевая Библия Маттиаса Мериана

(рис. 90). Нечетное количество стоечных элементов противоречит выбранному ракурсу с симметричным принципом, поэтому отсутствие восьмой опоры отчасти замаскировано фигурой Ангела, однако нарушение ритма колонн все же заметно. На наш взгляд, художник пошел на столь малоизящное решение ради аллюзии на известный текст из книги Притчей Соломона, повествующей о Премудрости



Рис. 90. «Видение ангела Захарии в Иерусалимском храме». Лицевая Библия Пискатора

Божией, что «построила себе дом, вытесала семь столбов его, заколола жертву, растворила вино свое и приготовила у себя трапезу» (Притч. 9:1–2). Этот текст толковался христианскими экзегетами как прообраз будущей Евхаристии — главного церковного Таинства, а дом — как образ Церкви, где совершаются семь Таинств. Таким образом, Иерусалимский храм, строительство которого традиционно связывалось с именем мудрого Соломона, здесь представлен как дом Премудрости, что передано через круглую в плане постройку, и прообраз Новозаветной Церкви.

Моноптер — храм Премудрости Божией

Можно утверждать, что все эти аспекты были восприняты русскими художниками и заказчиками из образованного слоя общества. Привозная графика демонстрировала новые художественные образы, которые соотносились с хорошо известными богословскими текстами Псевдо-Дионисия, кир Феодора Педиясима и других, где была разработана символика круга. Как мы указывали ранее, актуальность вопроса в это время нашла свое отражение в азбуковниках. Немаловажным фактором данного синтеза являлось присутствие темы Премудрости Божией во всех этих источниках. В результате в русской культуре XVII в. круглый ордерный храм, продолжая восприниматься как образ Иерусалима, приобрел еще один вектор прочтения и вошел в иконографию, связанную с софийной тематикой. Появился новый емкий символ, семантика которого давала возможность трактовать его в широком спектре значений, выходящих за рамки исторического и богословского прочтения. Он, как мы увидим, стал элементом барочной знаковой системы в среде интеллектуальной элиты времени жизни князя Григория Федоровича Долгорукова.

Ордерный моноптер на шести колоннах и с Распятием на Престоле в виде центральной опоры (т. е. седьмого столпа) стал композиционным центром в новой иконографии «Премудрость созда себе храм» ярославского извода¹⁰⁵ (рис. 91). Строитель Иерусалимского храма царь Соломон, именем которого подписана книга притчей о Премудрости, присутствует на иконе на ступенях стилобата ротонды. Интересно, что по народным представлениям Иерусалимский храм как творение премудрого Соломона должен был

¹⁰⁵ Древнерусские источники почти всегда употребляют этот стих в редакции, где «дом» заменен на «храм» [Брюсова, 2006, с. 13].



Рис. 91. «Премудрость созда себе храм». Церковь Благовещения, Ярославль, 1709 г. Деталь

быть построен на Руси в виде храма Софии Премудрости Божией, что зафиксировано в списке первой четверти XVIII в. «Повести града Иерусалима» о Волоте Волотовиче [Буслаев, с. 462]. Впервые эта многосоставная композиция появилась в росписи церкви Николая Надеина в Ярославле, выполненной бригадой под руководством Любима Елепенкова в 1640 г., и затем многократно повторялась художниками в Ярославле и других городах Поволжья¹⁰⁶ [Брюсова, 2009, с. 208; Брюсова, 2006, с. 139–144]. Она близка другой редакции иконографии «Премудрости», называемой «Крестная», использованной в иконе Софийского собора в Новгороде с тем же архитектурным решением символа, но в ней «храм Премудрости» представляет собой еще не ротонду, а эпистиль на шести столбах с Распятием по центру [Брюсова, 2006, с. 129–130].

Аналогичный круглый храм, но уже с семью столбами и без Распятия, стал важным элементом в киевском изводе «Премудрость созда себе храм». В ней под сенью ротонды изображалась Богородица («храм Божества»¹⁰⁷ и «Невместимого Вместилище»¹⁰⁸)

¹⁰⁶ Сюжет встречается в ярославских храмах Рождества Христова, Благовещения, Иоанна Предтечи в Толчкове, Федоровской иконы Божией матери, а также в Крестовоздвиженском соборе Романова-Борисоглебска и др.

¹⁰⁷ Кондак праздника Введение во храм; «И ныне» на велицей вечерни (догматик) суббота вечер, глас 1.

¹⁰⁸ Икос 8 акафиста Пресвятой Богородицы; Богородичен 1-го гласа в субботу утра и др. богослужебные тексты.



Рис. 92. «Премудрость созда себе храм». Храмовая икона в соборе святой Софии, Киев, 1730–40-е гг.



Рис. 93. Вкладная грамота Евангелия митрополита Стефана Яворского. Москва, мастерские Оружейной палаты, 1703 г.

как образ Церкви. Этот извод, очевидно, получил свое название по наиболее известной иконе — храмовому образу в главном иконостасе Киевского Софийского собора, написанному при митрополите Рафаиле Заборовском (1731–1747, рис. 92). Однако Н. Никитенко предполагает, что этот образ повторяет иконографию прежней храмовой иконы, выполненной при митрополите Варлааме Ясинском (1690–1707) на рубеже XVII–XVIII вв. [Никитенко, с. 187–188, 205–206]. Прот. Георгий Флоровский также считал, что киевский извод мог появиться при митрополите Варлааме Ясинском или несколько ранее при митрополите Гедоне Четвертинском (1688–1690) [Флоровский Георгий, 2002, с. 474]. Также в Москве митрополит Стефан Яворский заказал мастерам Оружейной палаты металлический оклад для напрестольного Евангелия, вложенного им в Киевский Софийский собор в июне 1703 г. [Самецкая]. На верхней его крышке изображение «Премудрость созда себе храм» киевского извода, а в оформлении вкладной грамоты присутствует семистолпная ротонда с Богородицей. Примечательно, что на грамоте ротонда включена в новую иконографическую схему (рис. 93). Если в традиционной схеме Богородица под сенью ротонды является смысловым центром, с двух сторон от которого предстоят святые, то во

вкладной грамоте Она — корень событий евангельской истории, из нее берут начало ветви с изображениями евангельских сюжетов в медальонах по известному типу иконографии «процветшего древа». Здесь можно заметить, что элемент в виде ротонды является иконографическим модулем, не имеющим строгой фиксации в единственной схеме. Также следует упомянуть, что киевский извод в конце XVII в. был использован на двух иконах, в том числе храмовой, Премудрости Божией Тобольского Софийского кафедрального собора [*Флоровский Георгий*, 2002, с. 474–475; *Брюсова*, 2006, с. 133–135].

Архитектурный элемент двух изводов иконографии «Премудрость созда себе храм», ярославского и киевского, имеет прототипы, связанные с новгородским регионом и изображающие «пир Премудрости». Это фресковая композиция западного притвора Успенской церкви на Волотовом поле (вторая половина XIV в.) [*Брюсова*, 2006, с. 77–80], икона середины XVI в. из собора Афанасия и Кирилла Александрийских Кириллова монастыря (ГТГ) [Там же, с. 90–94] и несохранившаяся стенопись этого же времени алтаря собора Юрьева монастыря в Новгороде [Там же, с. 95–96]. Кроме того, «храм Премудрости» присутствует в этой же иконографии на резных образках XVI в. московского круга, но вероятно, они также восходят к новгородским образцам¹⁰⁹ [Там же, с. 115–117]. В более ранних вариантах храм представлен в форме условной античной постройки (резные иконки, выполненные по заказам пинского князя Федора Ивановича Ярославича), базилики с семью колоннами (волотовская фреска, резной образок из уваровского собрания) или православного одноглавого храма с шестью пряслами и семью лопатками (икона из Кириллова монастыря, рис. 94). В алтаре Георгиевского собора храм на семи столпах был изображен пятиглавым. Замена прежних решений архитектурного облика «храма Премудрости Божией» на ордерную ротонду — яркий симптом происходивших культурных изменений переходного периода. Русский художник не просто заметил классическую архитектуру, но и

¹⁰⁹ Образок двусторонний: «Премудрость созда себе дом» и «Собор Богородицы», Новгород, дерево, рельеф, 8,7 x 6,8 см, конец XV — начало XVI в., из собрания А. С. Уварова, ГИМ; двусторонний резной образок «Премудрость созда себе дом» и четыре праздника, мастер Анания, выполнен по заказу Пинского князя Федора Ивановича Ярославича (1499–1522), дерево, 6,6 x 5,1 см, первая половина XVI в., ГРМ; резной складень, выполнен по заказу Пинского князя Федора Ивановича Ярославича, собрание Меланже, Париж.



Рис. 94. Изображение «храма Премудрости Божией» на иконе «Премудрость созда себе дом». Из Кирилловского монастыря близ Новгорода, середина XVI в., ГТГ

придал ее черты важному богословскому символу. И хоть в более ранних вариантах древнерусской иконографии «храма Премудрости Божией» ордер явно или условно присутствовал из-за необходимости изображать столбы, но кристаллизация его образа до круглой колоннады — моноптера — есть свидетельство формирования обобщающего знака, использующего классический ордер и богословскую идею круга в рамках нового барочного художественного мышления. В этом символе соединились форма круга как символ Бога, лежащая в основании моноптера, и богословское учение о Премудрости как ипостасном воплощении Бога Слова — Иисуса Христа (ср.: 1 Кор. 1:24, 30).

Помимо уже указанных выше предполагаемых источников для элемента софийного иконографии в виде ротонды приведем еще один. Это гравюра фламандского художника Теодора Галле (1571–1633) из книги Яна Давида «Paradisus sponsi et sponsae» (Антверпен, 1618), изображающую «Дом Премудрости» (Domus Sapientiae) в виде моноптера на семи витых колоннах, где в центре помещено изображение Богомладенца (рис. 95). Здесь так же, как и в Киевском изводе, ротонда передает идею Богородицы как храма. Вероятно, таких источников было множество. Начиная с XV в. круглую постройку, в том числе моноптер, в европейской культуре использовали в значении *musaea*, то есть храма наук и искусств, где обитали их персонификации [*Fabianſki*]. Характерным примером могут служить гравюры из книги Бартоламео Бене *Civitas veri sive morum*



Рис. 95. «Дом Премудрости» (Domus Sapientiae). Гравёр Теодор Галле, из книги Яна Давида Paradisus sponsi et sponsae, Антверпен, 1618 г.



Рис. 96. Храм Наук. Гравюра из книги Бартоломео Бене Civitas veri sive morum (Град истины, или этики). Париж, 1609 г.



Рис. 97. Храм Искусств. Гравюра из книги Бартоломео Бене Civitas veri sive morum (Град истины, или этики). Париж, 1609 г.



Рис. 98. Храм Премудрости. Гравюра из книги Бартоломео Бене Civitas veri sive morum (Град истины, или этики). Париж, 1609 г.



Рис. 99. «Храм Архитектуры» в виде павильона. Гравюра Куртона из книги Бризе *Architecture moderne*, Париж, 1728 г.

это не было бездумным заимствованием. Далее мы убедимся, что новые художественные формы служили адекватным выражением определенных идей.

Интеллектуальная деятельность и архитектурный ордер как проявление Божественной Премудрости

Следует отметить, что внешний облик «дома Божьего» в русской иконографии «Премудрость созда себе храм» изначально был следствием желания передать *богословский смысл через архитектуру*. Причем образ храма был принципиально многозначным, о чем свидетельствуют относящиеся к нему многочисленные поясняющие надписи; наиболее ранние из них встречались на фреске Юрьева монастыря, созданной в начале XVI века. В таких надписях выделяются несколько линий толкований. Ротонда как символ унаследовала эту многозначность от других архитектурных типов, изображавшихся на иконах в более ранний исторический период.

(«Град истины, или этики». Париж, 1609, рис. 96, 97, 98). Этот собирательный образ Премудрости ассоциировался и с семистолпным *Domus Sapientiae*, и с Иерусалимским храмом, и с Пантеоном, и с Афинской Академией, и с Парнасом. Один из самых ранних авторов, разрабатывавших эту тему, был Филарете [Там же]. Образ долгое время использовался только в изобразительном искусстве, но к XVIII в. стал реализовываться и в архитектуре, в частности, в парковых павильонах (рис. 99). Таким образом, формирование образа Премудрости в виде ротонды в русском искусстве являлось следствием аналогичных процессов европейской культуры. Но для нас важно, что

Для нас принципиально важен символизм архитектурных деталей, так как он свидетельствует, что новый для Руси ордерный язык не терял для православного сознания богословского значения. Скорее напротив — новые элементы освящались традиционным толкованием. Поясняющие надписи располагались на ступенях стилобата, на антаблементе и антефиксах ротонды, но наиболее концентрировано их можно встретить на стволах (иногда базах) колонн. Это вполне объяснимо, так как именно «седмиричная» колоннада из библейского текста и послужила отправной точкой для формирования данного элемента иконографии. Итак, семь столпов ротонды символизировали семь Вселенских Соборов, семь церковных Таинств, семь даров Святого Духа и семь христианских добродетелей. Ярославский и киевский изводы делали разные акценты в толкованиях, что являлось следствием различных решений их центрального образа. Ярославский извод в первую очередь преследовал цель донести жертвенный характер воплощения Премудрости, Распятие трактовалось как приготовленная Премудростью Евхаристическая трапеза. Исходя из этой фундаментальной богословской идеи, храм мыслился как обобщающий знак Церкви, что подчеркивалось толкованием столпов как метафоры Вселенских Соборов и церковных Таинств. Дары Св. Духа не соотносились с постройкой, а присутствовали в образе лучей, исходявших в виде сияния от голубя — символа Св. Духа. Состав добродетелей (на антефиксах или над куполом) включал в себя только три главных по апостолу Павлу: Веру, Надежду и Любовь (1 Кор. 13:13), при этом их присутствие в иконографии являлось реминисценцией на популярное житие одноименных мучениц, дочерей Софии. Такую типичную схему мы видим в описании иконы второй половины XVII в. из Духовской церкви Ярославля [Брюсова, 2006, с. 140].

Киевский же извод следовал толкованию, зафиксированному в одной из редакций Изборника, появившейся еще в XII в., согласно которому «Премудрость есть Божество, а храм *человечество* (выделено нами — Д. К.), еже восприя от девы»¹¹⁰. Антропологическая направленность толкования и желание передать идею Богородицы как образца нравственного совершенства определил духовно-аскетический акцент прочтения архитектурного символа. Этот извод включает изображение семи ступеней ротонды, олицетворяющих добродетели христианина: веру, надежду, любовь, мудрость, правду, целомудрие, мужество. Последние четыре в некоторых случа-

¹¹⁰ Цит. по: [Брюсова, 2006, с. 51].

ях могли быть заменены на чистоту, смирение, благодать и славу. Они иллюстрировали условия достижения вершины Премудрости. Кроме того, семиступенчатый стилобат имеет прообразом семь ступеней небесного храма из видения пророка Иезекииля (Иез. 40:22), что позволяет трактовать храм Премудрости в эсхатологическом ключе, а восхождение в него — как путь в Небесное Царство.

Колоннам здания-символа присваивалось значение даров Св. Духа в соответствии с текстом книги пророка Исайи (11:2–3): премудрости, разума, совета, крепости, ведения, благочестия, страха Божьего. Нетрудно заметить, что более половины даров непосредственно относятся к интеллектуальной стороне жизни человека: премудрость, разум, совет, ведение (знание). Другие три тесно связаны с Премудростью причинно-следственными связями, ведь «начало премудрости страх Господень» (Прит. 1:7), а без усилий (крепости) и благочестия ее невозможно достичь. Ротонда на ступенчатом стилобате, таким образом, выражала богословскую идею двустороннего взаимодействия в достижении христианского совершенства: человеческих аскетических усилий и божественной благодати Св. Духа, укрепляющей христианина. Такое прочтение соответствует описаниям икон из Тобольского Софийского собора [Брюсова, 2006, с. 133–134, 175], а также храмовой иконе из Киевского Софийского собора, которая, как уже было сказано, весьма вероятно, повторяла более ранний образец. Символика столбов как образов Соборов и Таинств, судя по всему, не встречалась в произведениях киевского извода, в отличие от ярославского. Знаменательно, что киевское культурно-богословское направление акцентировало возможность постижения Премудрости человеческими, и не в последнюю очередь интеллектуальными усилиями.

Особый интерес представляет описание несохранившейся иконы из московской церкви Благовещения на Бережках, написанной по заказу киевского митрополита Варлаама Ясинского. В ней был использован особый извод иконографии «Премудрость созда себе храм» с Богородицей в виде апокалиптической жены с крыльями, стоящей на полумесяце в центре ротонды. Икона имела ряд оригинальных особенностей, но для нашей темы весьма ценно свидетельство о надписи под изображением благословляющего Господа Саваофа: «*Логика, перипатетика*». Здесь же была помещена информация об авторстве замысла заказчика (им был митрополит Киевский Варлаам Ясинский) и об освидетельствовании иконы «при великом собрании, во славном Киевском» [Филимонов, с. 17–18]. Таким образом, на иконе образованность благослов-

лялась Богом. Судя по всему, инициатор написания иконы хотел подчеркнуть возможность дополнительного толкования даров Божественной Премудрости в духе киевской учености: владение логическим инструментарием и обучение в рамках системы философии Аристотеля виделось им частью духовного делания. Именно эта система была принята за основу в Киево-Могилянской коллегии.

Столь оригинальная деталь иконы должна была быть оценена в Москве образованным обществом, представители которого уже с середины XVII в. стали включать науки и искусства в сферу проявлений Божественной Премудрости. В работах, посвященных историографии позднего периода русского Средневековья, общим местом стал тезис о том, что представители «латинствующего» направления придворной культуры были самыми активными сторонниками внедрения светских наук и искусств в жизнь Московского государства. Но не стоит забывать, что *сами эти деятели вовсе не считали их «светскими»*. Корректнее было бы говорить об открытии многостороннего и прикладного характера даров Божественной Премудрости. Так, Симеон Полоцкий в «Вертограде многоцветном» приводит в пример добродетели Фалеса Милетского, Диогена и Аристиппа, при этом здесь же пишет, что философия имеет духовное воздействие на человека, ибо «аггелом нас уподобляет» и «нрав зол души истравляет» (т. е. вытравляет злой нрав души), она учит «тако людем жити, еже посильному Богу точным быти» [Симеон Полоцкий, 1996–2000, т. 3, с. 287–290]. В этой трактовке нет ничего необычного, принимая во внимание перевод греческого слова «философия», т. е. «любовь к мудрости». Античных философов и раньше цитировали в древнерусских поучительных сборниках. Но во второй половине XVII в. прежде побочная линия литературы вышла на первый план. Тогда же назрело понимание, что обучение «любомудрию» (калька с «философии», прежде употребляемая в кругах русских книжников) невозможно без системы образования, которую видели в рамках все той же Аристотелевой перипатетики. Интеллектуальная элита понимала необходимость открытия в Москве высшего учебного заведения по примеру Киево-Могилянской коллегии, эти планы обсуждались еще при царе Алексее Михайловиче и должны были осуществиться во время правления Федора Алексеевича, но затянулись в связи с его смертью. В 1685 году Сильвестр Медведев в панегирическом стихотворном обращении к царевне Софье подробно развил тему божественной природы мудрости, выразив уверенность, что такое

имя не может не подвигнуть свою обладательницу на распространение наук:

«Мудрости бо ти имя подадешя,
Богом София мудрость наречешя,
Тебе бо слично науки начати,
яко премудрой оны совершати...»¹¹¹.

В качестве аргументов в пользу необходимости науки и просвещения Сильвестр Медведев приводил многочисленные цитаты из Книги премудрости Соломона, взятые в качестве эпиграфов, например: «Ни единого бо возлюбит Бог, токмо сего, иже с премудростию пребывает» (Прем. 7:28); «Суетни убо вси человецы, в них же не подлежит премудрость о Бозе» (Прем. 13:1) [Русская силлабическая поэзия, с. 191]. Аналогично и Карион Истомина в 1682 г. намеревался просить совсем еще юного Петра I (а в его лице — силы, за ним стоящие) о заведении в России «науки совершенной» в своем творении «Книга, желательное приветствие Мудрости» [Литературные панегирики, с. 68–85]. Начинается это сочинение прославлением Бога, который через дарование людям Своей Премудрости может избавить их от несчастий:

«Дал человеком Свое им знание,
Сотвори быти их вечное избрание.
Ибо Премудрость Божия явися,
И свет разума удобь отворися.
С нею же люди живяху любезно,
И не несоша же ничесоже слезно».

Далее в обширном тексте разрабатывается идея полезности учения и возможности ее многогранного применения в государстве, в том числе в администрировании, медицине, летоисчислении и в мореплавании:

«Мудростию бо	все цари царствуют.
И вси велможи	добре началствуют.
Мудростию же	всё управляются,
И о том люди	все утешаются.
Ею здравствуют	удобь человецы,
И съчисляются	времена и вецы.

¹¹¹ «Вручение благородной и христоролюбивой великой государыне, премудрой царевне, милосердной Софии Алексиевне привилія на Академию» [Русская силлабическая поэзия, с. 195].

Ею по морю	плавают удобно,
Во время люто	и зело безгодно».

Премудрость также является источником всяческой красоты и совершенства:

«И яко сам Бог	изволил вселити,
Мудрость, изрядствы	всеми украсити:
Мыслити о ней	чувство есть свершенно,
Зане ею вся	наша извещенно.
В первых сами ся	кто есьмы взываем,
Та же Творца си,	и нань уповаем.
Лепо желати	всем ея любимство.
Да стяжут во всех	деланиях имство.
Она убо даст	всякому си гласу,
Во время и чин	свойственну украсу».

Примечательно, что в среде придворных интеллектуалов учебные корпуса в Заиконоспасском монастыре назывались «храмы по чину Академии» [Привилегия, с. 237]. Это свидетельствует, что центр образования отождествлялся с реальным храмом, где верующие мистически причащались Христу — Богу Слову.

Не только «латинствующие», но и греки Лихуды не сводили образование лишь к изучению богословских дисциплин. После открытия Славяно-греческой академии учебную программу «самобратия» также выстраивали на работах Аристотеля, она включала грамматику, пиитику, риторику, логику и часть физики [Михайлов П. Б., 2001]. О духовном авторитете древнегреческого философа свидетельствует факт, что в своем «Похвальном слове» к правительнице Софье дары Св. Духа братья Лихуды интерпретировали как нравственные добродетели, восходящие к «Этике» Аристотеля [Богданов, 1994, с. 418].

Итак, на этих примерах хорошо заметно, что просветители, близкие ко двору, трактовали Божественную Премудрость достаточно широко, выходя за рамки сугубо богословского смысла. Этим понятием определялись явления науки и культуры, которые рассматривались в духовном контексте. Церковная и светская сферы жизнедеятельности, а также православные и не православные источники знаний не противопоставлялись, а воспринимались как взаимодополняющие. Таким образом, *просвещенность приобрела качество религиозной добродетели*. В этом контексте весьма вероятно, что семь столпов Премудрости получили дополнительное

значение «семи свободных наук», на которых строилась европейская ученость. Развивая это предположение, обратим внимание, что на иконе киевского извода «Премудрость созда себе храм» два пучка колонн моноптера — из трех и четырех по сторонам от Богородицы — хорошо согласуются с «тривиумом» и «квадривиумом» традиционной европейской системы образования.

В 1672 г. Николай Спафарий написал сочинение научно-справочного характера под названием «Книга избранная о девяти мусах и о семи свободных художествах» [*Николай Спафарий*, с. 25–47]. Интересно, что еще до нее, не позднее середины XVII века, на Руси появилось сочинение на эту же тему, где художества (в значении «науки») назывались «мудростями». В нем, как и позже у Спафария, все семь персонифицированных «мудростей» по очереди обращаются к читателю, представляя ему многочисленные блага, ими сообщаемые¹¹². При этом каждая из них подчеркивает свою причастность к христианству, несмотря на приводимые в тексте факты их использования античными авторами. В этих сочинениях представлены все дисциплины, входящие в программу университетов и академий: «тривиум» (грамматика, риторика, диалектика) и «квадривиум» (арифметика, музыка, геометрия, астрономия).

Новый культурный подход сказался и на архитектуре: начинается постепенное освоение классического ордера в постройках «нарышкинского стиля»; еще раньше его изображения появились на иконах и в стенных росписях. Но это не просто поиск новых внешних форм. Религиозное искусство не может не уделять внимание духовной стороне в своих проявлениях. Оно всегда имеет в виду смысл, переданный через художественную форму. Еще раз подчеркнем, в иконографии «Премудрость созда себе храм» христианской трактовке подвергаются элементы классического ордера. И это не второстепенные детали архитектурных кулис, а центральные знаковые элементы, имеющие непосредственное отношение к богословской идее иконографии. В связи с вышеизложенным интересно сопоставить формирование архитектурного знака Премудрости в виде ротонды с идеей о божественном происхождении ордера, волновавшей умы европейских теоретиков архитектуры [*Таруашвили*, с. 25–26, 33; *Путятин*, с. 74–82]. Данная тема в разной степени начала присутствовать с конца XVI в. в трудах Г. Блюма, Х. Прадо и Х. Б. Вильяльпандо, В. Скамоцци, Р. Фреара де Шамбре

¹¹² «Сказание о семи свободных мудростях» [*Николай Спафарий*, приложение, с. 141–153].

и др. Исследователь данного вопроса И. Е. Путятин пишет: «Тогда ощутимо назрело противоречие между витрувианской идеей естественного происхождения классических ордеров из деревянных конструкций и природными растительными форм и осознанием божественного начала миропорядка» [Путятин, с. 75]. Источниками для развития мысли о сверхъестественном происхождении «первоордера» послужили библейские тексты Третьей книги Царств, Второй книги Паралипоменон и книги пророка Иезекииля, недвусмысленно свидетельствовавшие о классическом характере иерусалимской постройки, а также описание Иосифом Флавием в «Иудейских древностях» виденного им храма со ста шестьюдесятью двумя коринфскими колоннами. Часто авторы европейских трактатов не делали различия между тремя историческими версиями постройки, считая, что поздние повторяли формы первоначального храма Соломона. Начиная с конца XVII и на протяжении всего XVIII столетия идея о богооткровенности ордера пунктиром проходит через многие основные архитектурные сочинения, в числе авторов которых Л. К. Штурм, Фишер фон Эрлах, Ж.-Б. Лондель, Дж. Вуд и др. Если учесть, что труды Скамоцци и Штурма уже были известны в петровское время [Евсина, с. 21; Микишаев, 1996; Библиотека Брюса, № 607, 690, 692], а князь Г. Ф. Долгоруков, судя по всему, проявлял основательный интерес к европейской архитектуре, то весьма вероятно, что ко времени строительства Подмокловской ротонды идея о божественном происхождении ордера уже была знакома ее строителю, как и другим представителям его круга [Путятин, с. 90–96].

Эта концепция должна была быть близка тем деятелям образованного общества, благодаря которым русская культура интегрировалась в общеевропейскую. Открытие и постепенная адаптация на русской почве форм классической архитектуры на протяжении всего XVII в. не имели секулярного характера, продиктованного лишь эстетическим интересом к иностранному опыту. Трудно представить, чтобы еще средневековое, а значит религиозное, сознание русского человека могло без христианского осмысления принять идею с языческим происхождением любого значительного культурного явления, усвояемого для церковного искусства. Ордер, по нашему мнению, виделся как прикладное проявление божественной Премудрости. В этом смысле процесс «воцерковления» античного наследия в русской культуре, был близок к тому направлению европейской мысли, представители которого считали ордерные принципы зодчества богооткровением. О том, что вопрос рецепции античности стоял на повестке дня, свидетельствует

«Грамота трех патриархов» (1668) — правда, написанная по поводу древних изображений в применении их к иконописанию: «хитрость иконную во-первых изобреде не Гигес Индийский, яко же Плиний непщеваше, ниже Пирр, якоже Аристотель мняше, ниже Полигнот, якоже Феофраст судил есть, ни Египтяне, ни Коринфяни, ниже Хиане или Афины чеснаго сего художества первии суть обретницы, якоже нецый мняху; но токмо той же сам Господь, иже всяческих хитростей и вежеств виновник глаголется быти, изведе во свет и умножи, якоже предрекохом свидетельством достоверным, утвердившеся восточныя церкви сице поюция, ибо небо украсивый звездами и землю цветы в лепоту» [*Пекарский*, 1865, стб. 321]. Нетрудно здесь заметить ту же логику, что и в работах европейских сторонников божественного происхождения ордера, которые утверждали, что архитектурные пропорции были получены Соломоном свыше, а греки в дальнейшем заимствовали их для своих построек [*Путятин*, с. 83].

Несмотря на то, что русские люди архитектурную теорию стали осознанно выделять как самостоятельный вид знаний только к концу XVII века¹¹³, все же классическая архитектура как составная часть античного художественного наследия давно вызывала интерес, о чем еще в начале столетия свидетельствует обращение к авторитету «великого и многоискусного» Витрувия [*Евсина*, с. 16]. К концу века этот интерес только усилился. Семь чудес света, среди которых три были античными ордерными архитектурными сооружениями (храм Артемиды Эфесской, Александрийский маяк и мавзолей в Галикарнасе), уже были хорошо известны русской публике, о чем свидетельствуют вирши Симеона Полоцкого из книги «Рифмологион» на сооружение царского Коломенского дворца (1679)¹¹⁴. А Сильвестр Медведев в 1687 г. сравнивал царевну Софью с царицей Семирамидой, легендарно прославившейся строительством еще одного чуда света — Вавилона и его садов, хотя поводом для этого сравнения послужило возведение русской правительницей православных храмов (заметим, уже имевших на фасадах ордерные элементы) [*Русская силлабическая поэзия*, с. 202].

Очевидно, русские иконописцы имели представление об античном происхождении современной им европейской ордерной архи-

¹¹³ Вероятно, тут сказалось отсутствие архитектуры, как и других видов искусства, в числе традиционных дисциплин, составляющих «Семь свободных художеств» европейской культуры.

¹¹⁴ «Приветство великому государю Алексею Михайловичу о вселении его в дом в селе Коломенском» [*Симеон Полоцкий*, 1955, с. 103–107].

тектуры. Но изображение классических ордерных сооружений на иконах — факт весьма знаменательный. Икона в православном обиходе — явление гораздо более высокого сакрального статуса, нежели картины на религиозные сюжеты и, тем более, гравированные иллюстрации к библейским текстам в западноевропейской культуре. Красноречивое использование Симоном Ушаковым в иконе «Троица» (1671, ГРМ, рис. 100) архитектурного изображения, заимствованного из лицевой Библии Мериана¹¹⁵ (рис. 101), и, в свою очередь, восходящего к работе Веронезе «Пир в доме Левия» [Сычев, с. 81] (1573, Венеция, Академия,



Рис. 100. «Святая Троица», фрагмент. Симон Ушаков, 1671 г., ГРМ



Рис. 101. Царь Давид. Лицевая Библия Мериана

¹¹⁵ Источником является гравюра «Царь Давид» из лицевой Библии Мериана. Она позже еще раз использовалась Симоном Ушаковым, когда была переработана для рисунка фронтисписа «Псалтири Рифмованной» Симеона Полоцкого, выгравированного А. Трухменским (Москва, 1680, рис. 103).

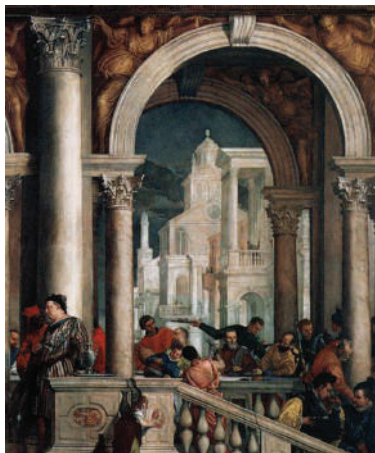


Рис. 102. «Пир в доме Левия». Фрагмент. Паоло Веронезе, Венеция, Академия, 1573 г.



Рис. 103. Фронтиспис «Псалтири Рифмованной» Симеона Полоцкого. Гравюра А. Трухменского по рисунку Симона Ушакова. Москва, 1680 г.

рис. 102), показательно с точки зрения смыслового значения архитектуры в этих произведениях. Если на библейской гравюре и картине знаменитого венецианца архитектура — это декорация, в духе театра «Олимпико» Палладио, то на иконе Ушакова, как и на всех произведениях этой иконографии, постройка на заднем плане символизирует божественное домостроительство [Троица, с. 106; Малков, с. 340]. В данном случае тектонические законы ордера, а также его эстетика призваны передать премудрость и красоту замысла Творца. Тот факт, что Симон Ушаков использовал каноническую иконографию Рублева, показателен с точки зрения его следования православной богословской традиции, и ордер здесь — хоть и новая, но не противоречащая этой традиции деталь. В контексте нашей темы следует отметить, что подобной логике, очевидно, следовали и другие иконописцы, когда круглой постройке, изображавшей Иерусалимский храм, сообщали черты классического ордера. Примерами могут служить две иконы «Сретение» — из Благовещенского собора Московского Кремля (1680–1681) и из праздничного ряда иконостаса Софийского придела Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве (1685, рис. 104), а также икона «Введение Богородицы во храм» (конец



Рис. 104. «Сретение». Икона из праздничного ряда иконостаса софийского придела Смоленского собора Новодевичьего монастыря



Рис. 105. «Введение Богородицы во храм». Конец XVII в., Спасо-Евфимиев монастырь в Суздале, ВСМЗ

XVII в., Спасо-Евфимиев монастырь в Суздале, ВСМЗ, рис. 105). Другие примеры — фрески Гурия Никитина «Преполовление» и «Явление Архангела Захарии» (1689) из Преображенского собора Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале, а также настенные росписи Дмитрия Плеханова и Федора Игнатъева «Явление Архангела



Рис. 106. «Явление Архангела Захарии». Роспись церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, Ярославль, Д. Плеханов и Ф. Игнатъев, 1694–1695 гг.



Рис. 107. «Убийство Захарии». Роспись церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, Ярославль, Д. Плеханов и Ф. Игнатьев, 1694–1695 гг.

Захарии» и «Убийство Захарии» в церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, Ярославль (1694–1695, рис. 106, 107). В этих произведениях круглый храм, по сюжету соотносимый с Иерусалимским, имеет четко выраженный ордер. Эти изображения свидетельствуют, что в церковном искусстве ордерные ротонды не теряли связи с иерусалимской тематикой, а классический характер архитектуры, по нашему мнению, еще более подчеркивал значимость главной христианской святыни.

Ордерный круглый храм как метафора образованного человека

Как и многое иное в московской культурной жизни второй половины XVII в., тенденция рассматривать классический ордер в качестве проявления Божественной Премудрости была заимствована из малороссийской культуры. Именно в ее панегирической и богословской литературе в середине века появились аллегории и метафоры, использующие ордерные элементы соломонова храма, ассоциированные с достоинствами церковных иерархов [Звездина, 2007]. Со столпом сравнивали митрополита Сильвестра Коссова писатели Киево-Могилянского коллегиума, что было отражено уже

в названии (1658). Аналогичное сравнение архимандрита Киево-Печерской лавры Иннокентия Гизеля, также вынесенное на титульный лист, находим в сочинении свт. Димитрия Ростовского (1685). Авторы взяли за основу сведения о декоре иерусалимского храма, подчерпнутые из Священного писания: они обратили внимание на материал — медь и золото, из которых были сделаны колонны, на их капители, украшенные резными корзинами с яблоками и цветами лилий и на другие изображения храма в виде плодов фиников, кедров и маслин. Два особых столпа храма — Боаз и Яхин — также использовались в качестве метафор. Каждая деталь давала повод рассмотреть превосходные качества прославляемого лица или возглавляемой им организации в качестве иносказания. Также малороссийские авторы любили использовать тогда еще только входившее в арсенал славянской культуры слово «архитектор» в его прикладном значении, употребляя его в качестве эпитета Христа: этим подчеркивалось Его творческое созидательное свойство как Творца и Вседержителя [Звездина, 2004].

Еще одним важным примером, когда ордерный круглый в плане храм используется в иносказательном значении, является гравюра с изображением святителя Василия Великого из Служебника 1699 г., изданного на Московском Печатном дворе¹¹⁶ [Служебник, 1699] (рис. 108). Эта гравюра является фронтисписом чинопоследования Литургии, которая носит имя и приписывается авторству свт. Василия. На гравюре справа от святителя изображена двухъярусная ротонда, перекрытая полусферическим куполом. На фасаде хорошо просматривается дорический ордер. Примечательная особенность — трехглавие на едином куполе — свидетельствует, что храм в данном случае является символом Единого Бога

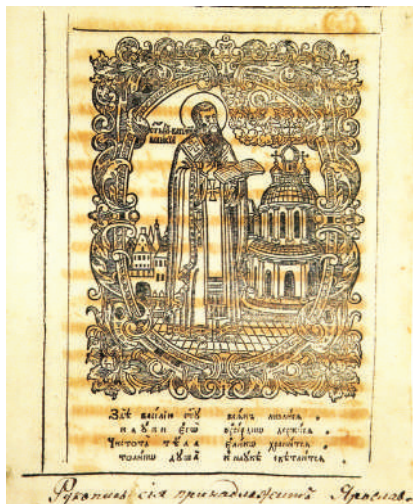


Рис. 108. Фронтиспис литургии свт. Василия Великого. Служебник, Московский печатный двор, 1699 г.

¹¹⁶ Гравюра опубликована в издании: [Хромов, с. 285].

Троицы. Несмотря на нелогичность с архитектурной точки зрения, изображение на гравюре в очередной раз заставляет нас вспомнить теоретиков Ренессанса с их идеей божественного символизма круглых храмов. Но кроме этого, тип ротонды, очевидно, был выбран издателями для ассоциации с «христианской наукой», по аналогии с иконографией «Премудрость созда себе храм». Новая архитектура соотнесена с изображением свт. Василия Великого: «вселенский учитель», как никто другой, является образцом богопросвещенности в сочетании со светской античной образованностью, о чем хорошо знали русские люди по его житию¹¹⁷. Текст под гравюрой из служебника особо акцентирует тему духовной пользы науки:

«Зде Василию святу всяк молися,
науки его усердно держися.
Чистота тела елико хранится,
толико душа к науке светлится».

Ротонда в Служебнике является визуальной метафорой не только «его науки», но и его самого, а также каждого христианина, получающего в Таинстве Евхаристии духовное разумение. В Литургии Василия Великого мы встречаем символический образ человека как храма в тексте одной из тайных священнических молитв, обращенных к Богу Отцу: «соединимся Святому Телу и Крови Христа Твоего: и приемше их достойне, имамы Христа живуща в сердцах наших, и *будем храм Святаго Твоего Духа* (выделено нами — Д. К.)»¹¹⁸ — и именно это сравнение иллюстрирует гравюра. Обратим внимание на то, что молитва упоминает все три Лица Святой Троицы, что согласуется с трехглавым завершением храма. Так

¹¹⁷ Этот святой получил блестящее образование в Афинской Академии, обратился к христианству своих учителей — греческих философов, а также защищал полезность светской мудрости для христиан. Беседа «К юношам, о том, как пользоваться языческими сочинениями» — один из самых известных трудов Василия Великого. Она пользовалась исключительной популярностью в западноевропейском богословии, так как служила авторитетной апологией языческой античности [Михайлов П. Б., 2004, с. 145]. Его творения внесли огромный вклад в догматическое учение христианской церкви, т. к., наряду со святителями Григорием Богословом и Григорием Нисским, он смог сформулировать Тринитарный догмат языком греческой философии [Мейендорф, с. 166–194].

¹¹⁸ Тайная священническая молитва на просительной ектении после анафоры.

православное духовенство — основные пользователи этого издания, благодаря деятельности московских печатников адаптировались к новым, еще неизвестным архитектурным формам в контексте призыва к учености, хотя для этого использовалась интерпретация хорошо известного канонического текста.

В интересующее нас время бинарный символизм «храм — человек» стал использоваться во внебогослужебном творчестве, в частности, главным придворным интеллектуалом Симеоном Полоцким. Одним из примеров, когда человек уподобляется храму, может служить его стихотворение «Храм» из сборника «Вертоград многоцветный» [*Симеон Полоцкий*, 1996–2000, т. 3, с. 294–295]. В нем говорится, что всякий царь требует от слуг подготовить его приход. Тем не менее Царь Небесный, родившейся в пещере, смиряется перед человеком:

«Ныне же в божественных Тайнах пребывая
и в кающихся сердца входити желая.
Воли токмо нашае Господь наш желает.
ибо немощь естества совершенно знает.
Сам же предпосылает дары благодати.
еже храмы сердц наших благоустроить».

В заключении Симеон Полоцкий призывает читателей:

«Очистим храмы сердец от всякия скверны
слезми покаяния, а Господь есть верны:
Приидет и вселится, еже в сердцах жити,
и предпошлет благодать сердца украсити».

Данные примеры дают нам повод рассмотреть традиционное для христианства взаимообратимое сопоставление: человека как храм и храм как человека. Оба вектора имеют отправной точкой евангельское толкование Христом Иерусалимского храма как Своего Тела (Ин. 2:21). Кроме того, первое сравнение можно проиллюстрировать словами апостола Павла: «Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас?» (1 Кор. 3:16; ср. 2 Кор. 6:16). Он же во втором послании к Коринфянам пишет: «Вемы бо, яко аще земная наша *храмина тела* (здесь и далее выделено нами — Д. К.) разорится, создание от Бога имамы, *храмину нерукотворену, вечну на небесех*» (2 Кор. 5:1). В связи с последней цитатой можно предположить, что в сознании богатых заказчиков реальные церковные

здания, оставленные после их смерти как память потомкам, некоторым образом корреспондировались с небесными вечными храмами. Возвращаясь к стихотворению «Храм» Полоцкого, стоит отметить, что разнообразный фасадный декор храмов «узорочья» и вскоре появившегося «нарышкинского» стиля можно рассматривать как метафоры добродетелей человека, которые являются следствием воздействия на него Бога: «предпошет благодать сердца украсить»¹¹⁹.

Зеркальное сравнение храма как человека встречалось в русских письменных источниках с XV в. в виде толкования Максима Исповедника, восходящего к его труду «Мистагогия»: «Божия же церкви есть, (образ) разумного же мира и чувственного человека; разумного же мира притча есть святительство (святителище), а чувственного церкви, человеку ж образ есть святительство убо души, церкви же тело»¹²⁰. Привлекая это толкование, а также антропологическую модель из трактата Спафария в виде круга-микрокосмоса, имеющего Бога в центре жизни, вокруг которого концентрически расположены «ум, душа, естество и вещество», мы можем проследить логику гравера фронтисписа из Служебника, использовавшего ротонду в качестве символа человека. Храм является вариацией на ту же тему: стены как тело, алтарь как душа и по центру, на куполе, — Бог Троица. Стихотворная подпись также обращает внимание читателя на связь души и тела в духовном делании, главным инструментом которого является наука. Далее мы убедимся, что в этот период именно ротонда стала распространенным знаком, символизирующим образованного христианина.

¹¹⁹ О декоративизме архитектуры второй половины XVII в. (часто весьма избыточном) и его связи с духовными процессами «переходного времени» см.: [Вятчанина, с. 213–224]. Исследователь видит в усилении роли фасадного декора проявление новой тенденции воспринимать окружающий мир как райское подобие. Другим характерным примером может служить изразцовое убранство собора Новоиерусалимского монастыря. О его христианской символической см.: [Зеленская]. Автор приводит многочисленные примеры использования декоративных элементов в качестве метафор духовных даров. Наше предположение следует в этом же направлении и также предлагает его антропологический аспект. Кроме того, стоит отметить, что белокаменная резьба Подмокловской ротонды использует иконографию декора, уже ранее использованную на фасаде и в интерьере собора Нового Иерусалима. К ней относятся головки херувимов, подвешенные гирлянды из плодов, растительные мотивы, раковины, бусины и др. Об этом см. в разделе «Ротонда — образ Рая (Небесного Иерусалима)».

¹²⁰ Цит. по: [Бусева-Давыдова, 2001, с. 4].

Также поэты отмечали, что реальные постройки несут отпечаток христианских добродетелей их строителя. Сильвестр Медведев в стихотворении к своей патронессе царевне Софье прославляет ее за возведение церквей [Русская силлабическая поэзия, с. 202]:

«Великодушна тшанья мраморы являют,
Щедрую руку зданные храмы прославляют».

Если суммировать все смысловые узлы, относящиеся к идеограмме «храм Премудрости Божией» в виде ордерной ротонды, то выстраивается цепочка ассоциаций, формирующих этот знак: *круглое здание как богословская идея — Иерусалимский храм — его строитель царь Соломон — Премудрость Божия, действовавшая через строителя — семь столбов Премудрости — новая ордерная архитектура — культура Нового времени как проявление Божественной Премудрости — носитель этой культуры, просвещенный христианин, как храм Премудрости*. Так как символ вышел за рамки сугубо церковной среды (точнее, все шире стало проявляться осмысление реальности через сакральные категории, ранее к внецерковной жизни не прилагавшиеся), его присутствие заметно и в стихотворных произведениях, и в подносной панегирической графике. Он вошел в словарь барочной культуры, которая в это время стала активно разрабатывать эмблему как выразительное средство изобразительного и поэтического языка [Сазонова, с. 86–108]. Ордерная ротонда и стала одной из барочных эмблем. Она оказалась востребованной в панегирических жанрах, когда уподобление прославляемого лица храму Премудрости давало возможность на внешнем уровне возвеличить Бога, покровительствующего этому лицу, или даже намекнуть на божественное присутствие в этом человеке (что, строго говоря, является признаком святости), а на втором уровне — подчеркнуть просвещенность и образованность уже в качестве личных качеств самого адресата.

Приведем примеры его использования вне рамок церковного искусства. В 1682 г. Сильвестр Медведев преподнес царевне Софье свое сочинение на смерть ее брата царя Федора Алексеевича¹²¹. К нему было написано предисловие, непосредственно относящаяся к царевне, где в иносказательной форме поднимаются сложные вопросы политического расклада сил во власти и места царевны

¹²¹ «Плач и утешение двадеситьма двема виршами», опубликован: ДРВ.

в ней¹²². Сильвестр, подобно своим современникам, не обошел стороной ассоциацию имени царевны с Божественной Премудростью, но сделал это остроумно, сравнив царевну с «солнечным домом» из древней легенды про Александра Великого, искавшего обитель бессмертных богов. При этом он дал античному образу христианское толкование. Этот дом — «жилище солнца истинного Христа Господа» [Богданов, 1984, с. 48]. Конечно, Сильвестр Медведев не обманывает ожиданий читателя, уже подготовленного к ассоциации царевны с «домом Премудрости». Здесь не обошлось и без ссылок на текст притчи «Премудрость созда себе храм», а также аллюзий добродетелей царевны с семью столбами этого дома [Богданов, 1994, с. 406–407]. Через изощренные аллегорические сравнения автор наконец выстраивает литературное здание, где центральное место отведено аллегории многочисленных окон, которые тракуются как «окна щедрот Вашего пресветлого величества солнечному дому» [Богданов, 1984, с. 50]. Этот дом противопоставляется «храмину» без окон, построенной неискусным зодчим, который носил мехами в дом солнечный свет, пока не получил совет иссечь в стенах окна [Там же, с. 49]. О строителе же «солнечного дома» говорилось, что он построен «рукою премудрого вышнего архитектора, о нем же на земли глаголаша: “Не сей ли есть Иисус, сын тектонов?”». Далее выясняется, что большое количество окон в «солнечном доме» позволяют «орлу» (эмблема русского государства) видеть солнечное сияние внутри и стремиться к нему, так как, по поверьям того времени, орел беспрепятственно смотрит на солнце [Там же, с. 51]. Сочинение демонстрирует, как через литературную аллгорию обосновывается право царевны Софьи на государственное правление.

В связи с этим текстом нельзя не отметить все возрастающую роль окон в храмовой архитектуре в постройках «нарышкинского стиля», но настоящим апофеозом этой тенденции стала Подмоковская ротонда, где весь внутренний объем наполнен светом, благодаря двадцати девяти оконным проемам, а фасад дополнительно имитирует еще двадцать четыре окна и люкарны¹²³. Также решение

¹²² «Божиею милостию Великой Государыне царевне и великой княжне Софии Алексеевны, Всея Великия и Малыя и Белья России», публикация текста: [Богданов, 1984], исследование: [Богданов, 1984, 1994].

¹²³ Об «абсолютизации темы окна» пишет Т. Н. Вятчина в своей главе коллективного труда «Архитектура русского православного храма», посвященной церковному зодчеству XVII в. [Вятчина, с. 210–212]. Автор отмечает три аспекта переосмысления роли окна в это время: 1. Природный

подмокловского интерьера наводит на мысль, что строитель сохранил память о «солнечном доме», которая реализовалась в интерьере в виде кольца у основания барабана с расходящимися ребрами свода, переходящими в пилястры гигантского ордера. Но записать князя Григория Долгорукова в сторонники уже умершей на тот момент царевны Софьи было бы поспешным выводом. Во-первых, князь вместе со своими братьями одним из первых выступил на стороне Петра в его борьбе за власть в 1689 г. [*Устрялов*, т. 6, с. 196], как и ранее они поддержали партию Нарышкиных в 1682 г. [*Матвеев*, с. 364; *Куракин*, с. 58; *Соловьев*, 1896, кн. 3, стб. 891]. Во-вторых, решение интерьера типично для римского барокко, к школе которого, по нашему мнению, относится автор проекта. Но можно предположить транспонирование старого символического прочтения на новый архитектурный материал без привязки к политическому сюжету. «Храм Премудрости Божией» стал популярной эмблемой в петровское правление. Очевидно, что и «дом солнца» составлял с ним единый семантический блок. Это тем более вероятно, если учесть, что солнце, наряду с орлом, входило в государственно-панегирическую топику культуры барокко, и к тому же применялось как метафора не только ко Христу, государству и царю, но и к апостолу, патриарху и любому «милостыни дателю» [*Сазонова*, с. 142–147].

Еще один пассаж сочинения Медведева обращает на себя наше внимание: упоминание «вышняго архитектона, Исуса, сына тектонова» [*Богданов*, 1984, с. 48]. Читатели могли оценить двусмысленность слов жителей Назарета (Мф. 13:55), на которые ссылался Сильвестр. Помещенные в данный контекст, они одновременно относятся как к мнимому отцу Иисуса — плотнику Иосифу, так и к Небесному Отцу — «Творцу неба и земли». В этом мы видим подтверждение нашего наблюдения: уподобление Бога зодчему, воздвигающему «солнечный дом Премудрости» (ордерный, судя по иконографическому канону), свидетельствует о включении архитектуры в число проявлений Божественной Премудрости.

свет как бы сближается в сакральных достоинствах с мистическим, что выражается в отказе от обязательного в средневековом зодчестве верхнего освящения подкупольного пространства, что ранее всегда сочеталось с затемнением нижних регистров. 2. Появление обилия оконных проемов основного объема храма уравнивает сакральное пространство внутри храма и за его пределами, что согласуется с тенденцией «пансакрализации», «освящения» мира в это время. 3. Окно приняло на себя чисто эстетическую функцию, оно становится декоративным элементом, с помощью которого решаются композиционные задачи плоскости стены. Об этом же см.: [*Черная*, 1999, с. 99].

Не только Сильвестр Медведев, но и другие авторы использовали вышеперечисленные аллегорические образы, которые входили в общий знаковый язык придворной культуры. Карион Истомина в уже упоминавшемся выше сочинении «Книга, желательное приветство Мудрости» так же, как и Медведев, пользовался метафорой «Бог — зодчий» [Литературные панегирики, с. 68]. Он же использовал аллгорию двуглавого орла в «доме Премудрости», аналогично трактуя ее как античную легенду с христианским прочтением. Но, в отличие от сюжета Медведева, двуглавый орел в стихах Истомина происходил из слияния двух птиц, посланных Зевсом с востока и с запада (вероятно, здесь подразумевались два центра христианской цивилизации) к сооруженному им «престолу мудрости» [Там же, с. 83]. Истомина и Медведев, как это стало принято в их время, использовали античные мотивы в христианской интерпретации на правах культурной условности. Античный ордерный моноптер в виде «храма Христианской Премудрости» был в данном случае вполне адекватной формой.

Наконец, в «Орации»¹²⁴ при поднесении царевне Софии Алексеевне книги блаженного Августина «Боговидная любовь» Кариона Истомина (1687)¹²⁵ мы находим еще один красноречивый пример, объединяющий человека и храм (в данном случае скинию — ветхозаветный прототип Иерусалимского храма, построенный Моисеем). Сопоставление осуществляется в контексте рассуждения о необходимости духовного просвещения. Автор пользуется метафорой «созидания небесной скинии» через уподобление человека на земле «дольней (т. е. земной — Д. К.) скинии». Связующим элементом служит хорошо известный с античности концепт «человек — микрокосмос»: «Еллинским диалектом убо и человек богозданный зовемый Микрокосмос, сиесть малый мир, есть возобразен Макрокосмос, сиесть великому миру, состоянием телес и той благородием душевным, и боговидными своими мышлении истинная есть скиния Божия» [Браиловский, с. 470]. Здесь, так же как и в других обращениях придворных литераторов к царствующим особам этого времени, повторяется надежда на активизацию в государстве дела просвещения. Автор опять использует значение имени царевны — Мудрость. Так скиния как метафора совершенств мудрой царевны сцепляется с идеей просвещения в государстве.

¹²⁴ «Орация» — предисловие, написанное для торжественного прочтения.

¹²⁵ Публикация текста см.: [Браиловский, с. 469–478], текст исследован: [Киселева].

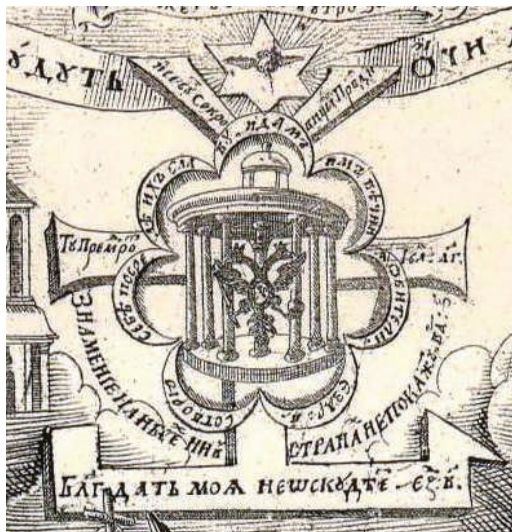


Рис. 109. Контаминация герба Ивана Мазепы и ротонды с двуглавым орлом на центральном столпе, гравюра И. Мигуры, 1706 г.

Подобные вербальные образы визуально воплощались в графике в жанре парадного портрета и конклюзии, который был неразрывно связан с литературной панегирикой. Именно в этом жанре можно заметить использование идеограммы «храм Премудрости Божией» как аллерию просвещенного (или стремившегося к тому) Российского государства и его правителей. Двуглавый орел как центральная опора в семистолпном «доме Премудрости» изображен на конклюзии Щирского к панегирику Лазаря Барановича 1683 г., обращенного к царям Петру, Иоанну и царевне Софье, а также на гравюре архидиакона И. Мигуры, преподнесенной гетману Ивану Мазепе в 1706 г. [Ровинский, 1884, № 3, 33] (рис. 109). Мигура придал этой архитектурной эмблеме форму ротонды и объединил ее с личным гербом гетмана, наложив ротонду с орлом на картуш герба. Н. Никитенко видит в этом связь с иконографией «Премудрость созда себе храм», которая была использована в Киевском Софийском соборе в настенной росписи в личной капелле И. Мазепы [Никитенко, с. 100–101]. Ритор и гравер И. Мигура таким образом использовал аллюзию на заслуги гетмана в качестве главного ктитора Софийского собора. Заметим также, что контаминация герба И. Мазепы и ротонды с российским орлом дает возможность для трактовки этой эмблемы как знак личной верности



Рис. 110. Cerkiew Triumphalna Madrosci Bozskiej, гравюра Л. Тарасевича в честь митрополита киевского Варлаама Ясинского, автор текста Ф. Орлик-Якимович, ок. 1690 г.

прославляемого адресата государственной политике преобразований Петра I в русле просвещения, что, как известно, в скором времени оказалось опровергнутым самим гетманом. Но в контексте нашего исследования следует отметить, что ордерная ротонда в значении «дома Премудрости» здесь употреблена в нецерковном жанре и относилась к светскому лицу, аналогично панегирическим стихам московских силлабиков.

Данная эмблема также часто использовалась на конклюдиях из типографии Киево-Печерской лавры, сочиненных в честь духовных лиц. Ее мы встречаем на гравюре Л. Тарасевича, выполненной ок. 1690 г., которая иллюстрировала стихи на польском языке в честь митрополита киевского Варлаама Ясинского, автором текста был Ф. Орлик-Якимович [*Степовик*, с. 304]. На гравюре изображен моноптер, соотносимый со знаком «храм Премудрости Божией», о чем свидетельствует название этого литературно-художественного панегирика: *Cerkiew Triumphalna Madrosci Bozskiej* (рис. 110). Гравер выбрал чрезвычайно смелое решение. София-Премудрость в архиерейском облачении выходит из ротонды навстречу колеснице, которую подвозят три девы, олицетворяющие Веру, Надежду и Любовь. В колеснице восседает Спаситель, повозка попирает силы

ада. Посреди ротонды изображен герб митрополита Варлаама в виде перевернутого полумесяца, стрелы и двух звезд. Таким образом, гравюра использует иконографию храмовой иконы Софийского собора киевского извода «Премудрость созда себе храм», на которой Божья Матерь в виде Софии уступает место гербу, персонифицирующему своего владельца. Семистолпная ротонда здесь соотносится с Софийским собором, местом кафедры Киевского митрополита, которую незадолго до этого занял Варлаам Ясинский. Эта же эмблема использована в аналогичном значении на гравюре издания панегирического сочинения Стефана Яворского в честь того же митрополита Варлаама *Arctos et antarctos caeli rossiaci*¹²⁶ [Там же, с. 214] (1690, рис. 111). Моноптер на этой гравюре передан в ракурсе, где одна из колонн расположена по центральной оси, она визуальнo перекрывает еще одну опору на противоположной стороне постройки. И хоть зритель видел семь столпов, определявших иконографический канон, логика пространственного построения подразумевала восьмидольное членение ротонды. Этот нюанс важен для нас, так как он свидетельствует, что восемь осей ротондальной постройки не противоречил символическому прочтению «храма Премудрости Божией» на семи столпах.

На портрете И. Мигуры митрополита Стефана Яворского (1706) в верхнем регистре помещено изображение шестистолпной ротонды с апостолом Петром посередине, который так же, как и двуглавый орел на конклюдии в честь Мазепы несет функцию центральной опоры [Ровинский, 1884, № 31] (рис 112). Здесь в эмблеме используется механизм замещения, когда царь Петр представлен

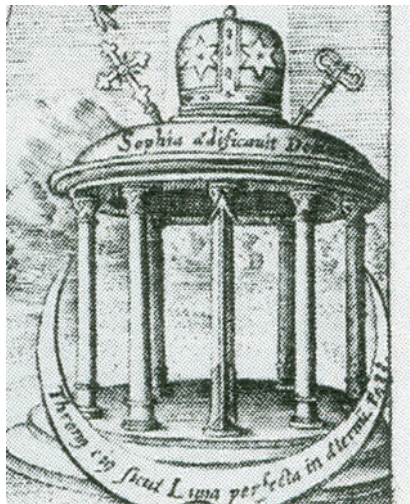


Рис. 111. Контаминация герба Варлаама Ясинского и ротонды «храм Премудрости Божией». С. Яворский, *Arctos et antarctos*, гравер А. Тарасевич, 1690 г.

¹²⁶ В работе Степовика указана неверная дата издания — 1688 г., она противоречит времени интронизации митрополита Варлаама — 1690 г. Правильные выходные данные указаны в каталоге: [Запаско, Исавич, № 663].



Рис. 112. Ап. Петр под сенью ротонды на портрете Стефана Яворского. Гравюра И. Мигуры, 1706 г.

своим небесным покровителем, а «храм Премудрости» опять является аллегорией России. Митрополиту Стефану, очевидно, отводится роль одного из столпов в государственной просветительской деятельности. И, наконец, на портрете киевского архиепископа Рафаила Заборовского, выполненного в 1739 г. на тезисе Дамиана Галаховского, мы видим ротонду как «храм Премудрости Божией» в чистом виде, т. е. без дополнительных элементов государственной символики [Там же, № 32] (рис. 113). Ротонда недвусмысленно изображает христианский храм: помимо общего для всех изображений низкого купола, она имеет еще верхний фонарь



Рис. 113. Ротонда Septenario perfectio. Портрет Рафаила Заборовского, тезис Д. Галаховского, 1739 г.

с крестом. Латинский текст над ней раскрывает ее смысл: *Septenario perfectio* — «Семичастное совершенство». Здесь ротонда употребляется в значении, наиболее близком к аналогичному в киевском изводе иконографии «Премудрость созда себе храм». Это совершенство семи даров Святого Духа как следствие посещения Божественной Премудрости. Но трактованное в духе киевской учености, его также можно рассматривать как метафору интеллектуальной искушенности киевского иерарха с аллюзией на «семь свободных художеств». Моноптер здесь так же, как и на панегириках в честь Варлаама Ясинского является аллюзией на Киевский кафедральный Софийский собор.

Итак, эмблема «дом Премудрости» была популярна в киевской графике и корреспондировалось с антропологическим аспектом киевского извода иконографии «Премудрость созда себе храм». Влияние киевской учености на великорусскую культуру продолжало быть сильным в течение всего правления Петра в лице приближенных к нему церковных деятелей на высоких постах. Использование этой идеограммы во внецерковном (или условно церковном) контексте началось еще при регентстве Софьи и продолжалось уже после смерти императора Петра I. Эмблема применялась к представителям высшей власти или приближенным к ним вельможам, а также к лицам высшей церковной иерархии для прославления их персональных, в первую очередь интеллектуальных, качеств, в контексте просветительских государственных преобразований.

На наш взгляд, прочтение круглого ордерного храма как идеограммы, прославляющей личные качества просвещенного заказчика, проявилась и в Подмокловской ротонде. Конечно, совершенно невозможно представить православную церковь, построенную как «храм Премудрости Божией» в виде моноптера без целы. Семидольная структура также шла в разрез с практикой использования восьмеричных объемов для центрических композиций, которые были настолько традиционны, что имели значение канона. Но как мы видели на примере гравюры А. Тарасевича, семь столпов Премудрости могли подразумеваться и в восьмидольных композициях. Далее в разделе, посвященном семантике рая в виде ротонды, мы приведем аргументы, свидетельствующие, что сама символическая замена чисел «семь» на «восемь» была концептом религиозной культуры этого времени. Кроме того, в книжной графике использовалась и другая символическая постройка на восьми колоннах, которая трактовалась как образ мудрости. Мы имеем в виду



Рис. 114. Заставка из «Арифметики» Л. Магницкого. Москва, 1703 г.



Рис. 115. Фронтиспис пособия *Arithmetica Nova militaris* Георга Боклера. Нюрнберг, 1661 г.

заставку из «Арифметики» Л. Магницкого (Москва, 1703, рис. 114), которая повторяла фронтиспис пособия *Arithmetica Nova militaris* Георга Боклера (Нюрнберг, 1661, рис. 115). На этих гравюрах персонафикация арифметики в виде девы сидит между двумя ризалитами-лоджиями, опирающимися на восемь колонн, имеющих подписание: «геометрия», «стереометрия», «астрономия», «оптика», «меркатория» (навигация), «география», «фортификация» и «архитектура». Сверху деву «Арифметику» осеняет тетраграмма — Имя Божие, что свидетельствует о божественном происхождении науки. На антаблементах написано «тщанием» и «учением». Здесь наши предположения имеют точку пересечения с гипотезой об авторстве Григория Федоровича Долгорукова трактата «Архитектуры цывилной», т. к. в его названии указано, что рукопись была написана не названным по имени князем Долгоруковым, который «учением и тщанием» изучал архитектуру в математической школе «Кашпора

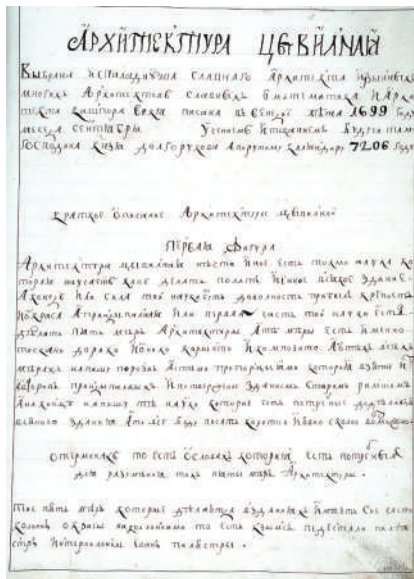


Рис. 116. Первый лист трактата «Архитектура цивильная». Князь Долгоруков. Венеция

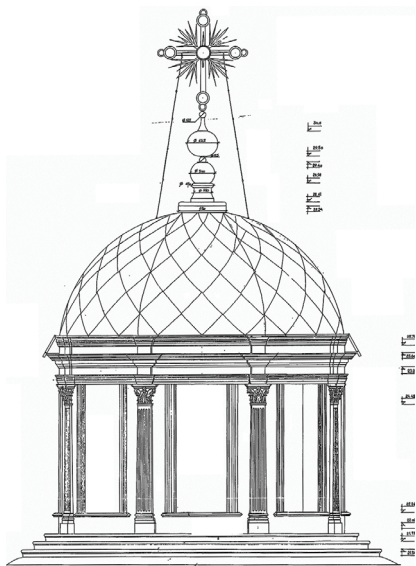


Рис. 117. Обмерный чертеж барабана свода. Церковь Рождества Богородицы в с. Подмоклое

Века» в Венеции (рис. 116). Не это ли образование среди прочих интеллектуальных достоинств имел в виду Григорий Федорович, когда составлял программу своей церкви?

Интерьер, построенный на лаконичном приеме в виде гигантского ордера, несущего огромный купол, использовал эффект присутствия внутри моноптера. Напомним здесь и о параллели архитектурного решения в виде кольца у основания барабана с расходящимися ребрами свода, а также обилие окон Подмокловской ротонды с литературной аллегорией «солнечный дом Премудрости» из сочинения Сильвестра Медведева, где метафоре окна отведена важная роль (рис. 2). Но наиболее очевидным образом «храм Премудрости Божией» получил самое видное и почетное место на своде купола в виде светового фонаря, украшенного коринфскими пилястрами (рис. 117). Его оконные проемы как нельзя лучше соответствуют интерколумниям моноптера. Как мы уже отмечали, размер фонаря был увеличен на треть от первоначального. Т. о. храм и его завершение стал еще лучше просматриваться с реки и противоположного берега. Это изменение является свидетельством особого значения для строителя данного архитектурного элемента, который

был в его среде читаемой панегирической эмблемой и идеей всей постройки.

Посвящение Подмокловской ротонды Рождеству Пресвятой Богородицы находит аналогию в киевском Софийском соборе. О. Георгий Флоровский предполагал, что перенос престольного праздника главного храма в Киеве с 4 ноября — дня годовщины освящения храма — на 8 сентября был осуществлен еще до митрополита Петра Могилы [Флоровский Георгий, 2002, с. 464]. Этим подчеркивалась смысловая связь Богородицы как храма Божьего с Ее Сыном — воплощенной Премудростью Божией: благодаря рождеству Девы Марии стало возможно воплощение Бога-Слова. Несмотря на то, что Подмокловский храм унаследовал свое посвящение от деревянной клеточной церкви, построенной ранее 1628 г. прежними владельцами села Голицыными [Тарусская десятина, с. 2–3], старое название было переосмыслено в соответствии с просветительским пафосом эпохи. Новый облик постройки выразил актуальный софийный аспект богородичного посвящения. Общий день престольного праздника обнаруживает еще одну связь ротонды с киевской ученостью и ее эмблемой из храмовой иконы Софийского собора.

Тема Премудрости была выражена в апостольской тематике скульптур на фасаде. По общепринятому в православной церкви и распространенному на Руси толкованию все той же притчи Соломона, Христос — Премудрый Учитель — и его ученики были прообразованы в словах о Премудрости, которая «посла своя рабы (т. е. слуги — Д. К.) созывающи с высоким проповеданием на чашу, глаголющи: иже есть безумен, да уклониться ко мне» (Притч. 9:3–4)¹²⁷. Таким образом, апостолы трактовались как «слуги Премудрости», призывающие неразумных обратиться к источнику божественного знания. Тема апостольства как просветительской деятельности получила особое звучание в предпетровское и петровское время, о чем мы уже упоминали выше.

¹²⁷ Толкования восходят к текстам свв. Ипполита Римского и Анастасия Синаита, а также подписывались именами свт. Афанасия Цареградского и Кирилла Александрийского, см.: [Брюсова, 2006, с. 12–13, 32, 52, 151, 155].

Итальянские аллюзии Подмокловского храма в контексте темы Божественной Премудрости

В заключении раздела, посвящённого формированию образа ротонды на русской почве, отметим еще один важный семантический аспект круглого храма в это время, уже непосредственно связанный с итальянским влиянием. На иконе «Апостольская проповедь со страстями» 1660-х гг., приписываемой Ф. Зубову из церкви Ильи Пророка г. Ярославля (ЯМЗ, рис. 40), изображены двенадцать храмов, обозначающих поместные Церкви, основанные каждым из двенадцати учеников Христа. Три храма имеют очевидно ротондальную композицию; они символизируют Церкви, связанные с деятельностью святых Петра, Павла и Варфоломея (рис. 118, 119, 120). Другие девять представляют собой интересный пример компромисса между прямоугольными и циркульными формами (рис. 121). Все храмы имеют круглые стилобаты и цоколи, что выдает в них композиции с круглым планом, но антаблементы изображены прямыми, а сочленения плоскостей стен и объемов изощренно фантастичны. Создается впечатление, что художник ищет возможность во всех случаях применить ясную композицию ротонды, очевидно привлекательную для него, но пытается ее разнообразить и интерпретирует архитектуру в нарочито усложненных формах.



Рис. 118. Проповедь ап. Петра. Деталь иконы «Апостольская проповедь со страстями», 1660–1662 гг., Федор Евтихийев Зубов(?), ЯМЗ



Рис. 119. Проповедь ап. Павла. Деталь иконы «Апостольская проповедь со страстями», 1660–1662 г., Федор Евтихийев Зубов (?), ЯМЗ



Рис. 120. Проповедь ап. Варфоломея. Деталь иконы «Апостольская проповедь со страстями», 1660–1662 г., Федор Евтихийев Зубов (?), ЯМЗ



Рис. 121. Проповедь апостола Луки. Деталь иконы «Апостольская проповедь со страстями», 1660–1662 г., Федор Евтихийев Зубов (?), ЯМЗ



Рис. 122. Сан-Пьетро-ин-Монторио (Темплетто). Рим, Д. Браманте, 1502 г.

В результате он находит компромиссное решение благодаря использованию условного языка иконы, где сознательно избегается иллюзия действительности. Тем не менее, он рисует простые классические ротонды в качестве церквей первоверховных апостолов. Очевидно, эти наиболее реалистично изображенные круглые храмы имели прототипом конкретное архитектурное сооружение — Сан-Пьетро-ин-Монторио, построенное Д. Браманте на месте казни апостола Петра (рис. 122), что хорошо согласуется с сюжетом иконы, ведь на ней изображена не только проповедь, но и смерть апостолов. Павел, «апостол язычников», наряду с Петром считается основателем Церкви в Риме, где он принял мученическую кончину, о чем сообщает пояснительный текст на иконе. Вследствие этого символическое изображение Церкви, связанной с его именем, повторяет форму той же постройки Браманте. Храм же, обозначающий Церковь ап. Варфоломея, по преданию принявшего смерть в Армении, получил вполне читаемую круглую форму, вероятно, благодаря осведомленности художника о широком распространении ротондальных построек в стране его кончины¹²⁸. Правда, здесь иконописец отказался от «правильного» изображения, включив только с одной из сторон ротонды галерею (причем прямую). Все другие церкви, как мы уже отметили, имеют круглую планировку, что свидетельствует о поиске унифицированного образа, в одинаковой степени приложимого ко всем церквям. При этом общую черту всех церковных изображений на этой иконе — круглый стилобат — можно интерпретировать как камень, на котором Церковь основана¹²⁹. Мы предполагаем, что в этой иконе проявилось знакомство русского мастера с ренессансной концепцией идеального храма с круглым планом, которую он интерпретировал в соответствии со своими архитектурными представлениями. Изображения круглых храмов в сценах казни

¹²⁸ См.: [Ионтисян, с. 100–101], кроме того Кавельмахером и Пановой было высказано предположение об армянских источниках для русских центрических церквей «под колоколы» [Кавельмахер, Панова, с. 76–77]. В данном контексте весьма примечательным может быть факт посвящения св. Григорию Армянскому храма-колокольни в виде ротонды, окруженной обширной двухъярусной восьмигранной галереей, в Хутынском монастыре под Новгородом (1535), постройка сменила свою предшественницу (1445) с тем же посвящением и так же круглую в плане [Булкин]. В. А. Арутюнова-Фиданян предполагает участие в средневековой русской культурной жизни православных армян (армян-халкидонитов), диаспоры которых, по всей видимости, существовали в Северо-Восточной Руси [Арутюнова-Фиданян].

¹²⁹ Ср.: «ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Мф. 16:18).

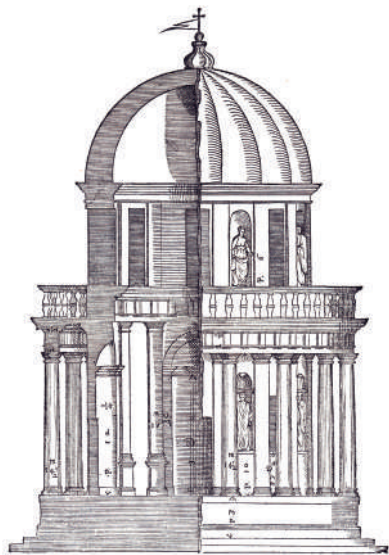


Рис. 123. Совмещенный чертеж фасада и разреза Темьетто Д. Браманте. Из издания «Четыре книги об архитектуре» А. Палладио. Венеция, 1570 г.

ап. Петра и Павла наводит на мысль о знакомстве художника с трактатом Палладио, где Темьетто Браманте, единственному из современных образцов, отводится почетное место среди античных примеров (рис. 123).

Но не только мастер ярославской иконы был знаком со знаменитым римским прототипом, аналогичный выбор круглого храма для сцены казни апостола Петра на уже рассмотренной нами кремлевской иконе «Распятие с апостольскими страстями» сделал ее автор Ф. Рожнов. Из двенадцати сегментов только ап. Петру соответствует изображение очевидно читаемого круглого храма с большим полусферическим куполом¹³⁰ (рис. 124).

Итак, прославленная итальянская постройка Ренессанса была хорошо известна в России.

В связи с вышесказанным мы можем сделать вывод о сознательной ассоциации заказчика Подмокловской ротонды с римской церковью Сан-Пьетро-ин-Монторио, построенной Д. Браманте, и, шире, с итальянской культурой, которая воспринималась как синоним не только высокого искусства, но и просвещения [Сазонова, с. 33; Евсина, с. 49–59]. Русские письменные источники XVII в. свидетельствуют о славе итальянских городов как центров образования [Белоброва, 1985]. Здесь учились многие интеллектуалы от Максима Грека до Феофана Прокоповича, так или иначе оказавшие влияние на развитие русской мысли¹³¹. По всей видимости, Италия как наследница

¹³⁰ В сегменте с изображением казни ап. Иакова Алфеева просматривается часть здания, состоящего из разнообразных по форме объемов, которую можно рассматривать как ротондальную постройку из-за ее криволинейных антаблементов и плоскостей фасада. Трудно сказать, является ли этот прием реализацией идейного замысла, или это чисто декоративное решение.

¹³¹ В Италии учились: Максим Грек — в Падуе, Венеции и Флоренции [Ситицына, 2016, с. 40], Арсений Грек — в Римской униатской коллегии

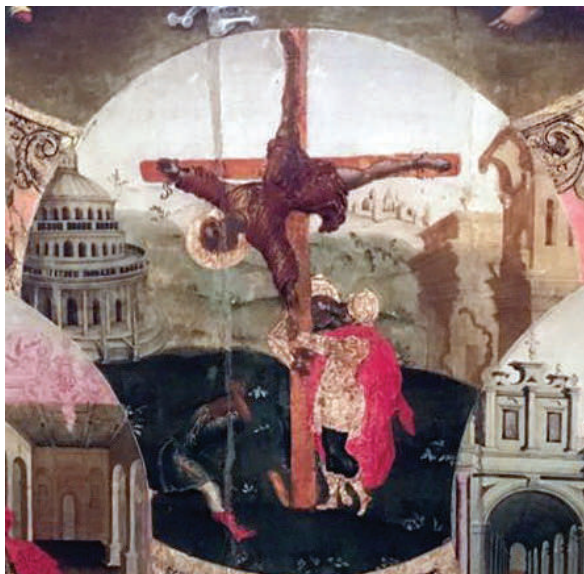


Рис. 124. Казнь ап. Петра. Деталь иконы «Апостольские страсти», Федор Рожнов, 1697–1699 гг., ММК

древнеримской цивилизации предпочиталась другим европейским странам для получения образования не в последнюю очередь из-за возможности приобщиться к античной интеллектуальной традиции. Этот взгляд на место Италии в глобальном процессе распространения «наук и искусств», наконец дошедших и до российских пределов, был присущ Петру I, который по воспоминаниям ганноверского резидента Х. Ф. Вебера в 1714 г. говорил своему окружению: «Историки полагают колыбель всех знаний в Греции, откуда (по превратности времен) они были изгнаны, перешли в Италию, а потом распространились было и по всем Европейским землям; но невежество наших предков были приостановлены и не проникли далее Польши; а Поляки, равно как и все Немцы, пребывали в таком же непроходимом мраке невежества, в каком мы прибываем доселе, и только непомерными трудами правителей своих, открыли глаза

св. Афанасия, а также в Падуе и Венеции [Турилов, Чумичева, с. 428], Юрий Крижанич — в Болонье и в коллегии Св. Афанасия в Риме [Васенко, с. 441], Николай Спафарий — в Падуе [Белоброва, 1978, с. 3], братья Лихуды — в Падуе и Венеции [Рамазанова, с. 311], Петр Постников — в Падуе [Густерин, с. 89], Палладий Роговский и Феофан Прокопович — в коллегии св. Афанасия в Риме [Гузевичи, с. 313; Хондзинский, с. 185].

и усвоили себе прежняя Греческие искусства, науки и образ жизни. Теперь очередь приходит до нас» [Вебер, стб. 1074]. Данная концепция, принадлежащая Лейбницу, интересна еще и тем, что использует образ *кругового движения*, так как ее автор считал, что науки и искусства возвратятся в Грецию через славянские земли.

Очевидно, Италии по-прежнему отводилась роль главного центра европейского просвещения. Вероятно, из желания дать самое лучшее образование своему сыну Григорий Федорович определил его учиться в Венецианскую семинарию. Показателен и факт того, что князь Долгоруков воспользовался поводом обучиться навигационному делу в Венеции и занялся изучением архитектуры в математической школе, причем не «навалис» (кораблестроению), а «цивилис» (гражданской) [Тиц, с. 18; Евсина, с. 31–32, 45]. По нашему мнению, в том же контексте следует рассматривать желание получить наиболее искусный проект и обращение князя Григория Федоровича в мастерскую самого известного римского архитектора Карла Фонтаны. Итак, «храм Премудрости Божией» должен был быть воплощён в самой совершенной художественной форме, каковую заказчик задумал, исходя из представлений об итальянской культуре в это время. Но личное и общественное в петровское время в царском окружении переплетались очень тесно. Слава Рима должна была быть перенесена на московскую землю, в чем сказалось участие кн. Долгорукова в государственной культурной политике Петра I, разрабатывающей старую концепцию «Москва — третий Рим» [Лотман, Успенский]. При этом мы помним, что в формах круглого храма традиционно находила выражение иерусалимская тематика, что является устойчивой топикой общехристианской культуры. Так идеи двух главных центров христианской цивилизации были объединены в одном памятнике, используя концепт «храм Премудрости Божией». Этому способствовало личное знакомство князя Григория Долгорукова с итальянской культурой.

Как мы уже отмечали выше, Григорий Федорович не мог не испытать влияния архитектуры Новоиерусалимского монастыря. Оказавшись в Европе, он, вероятно, подобно Петру Толстому, обращал внимание на круглые постройки и соотносил их с отечественным образцом на Истре¹³². В этом отношении весьма интересно

¹³² Круглые в плане храмы, увиденные в Европе, для людей следующего после патриарха Никона поколения соотносятся уже со знакомой им ротондой Новоиерусалимского собора. Такое сопоставление капеллы Сант-Аквилино базилики Сан-Лоренцо-алле-Колонне в Милане с русской постройкой мы встречаем в дневнике стольника Петра Толстого, отправившегося вместе



Рис. 125. Часовня Сошествия Святого Духа в Варезе



Рис. 126. Часовня Введения Богородицы во Храм в Варезе

предположение о влиянии итальянских «Новых Иерусалимов» на формирование замысла Подмокловской церкви¹³³. Она демонстрирует типологическую близость с некоторыми постройками церковных комплексов Ломбардии и Пьемонта, известных как Святые Горы (Sacri Monti). Эти архитектурные ансамбли возводились, начиная с рубежа XVI–XVII вв. для католических паломников, которые уже не имели возможности поехать на Святую Землю из-за опасности со стороны мусульман. Святые Горы повторяли ландшафт Палестины и напоминали о важных местах Священной истории, которые были отмечены часовнями. Неудивительно, что некоторые из них имели форму ротонды как типологического знака Иерусалима. Часовни Сошествия Святого Духа и Введения Богородицы во Храм в Варезе (рис. 125, 126), Коронации Марии (или Рая) в Креа, Стигматов в Орта (рис. 127), Успения в Оропа, Иоанна Крестителя в Гиффа и некоторые другие окружены открытыми галереями, большинство из которых представляют собой аркаду [Zänker]. С этими памятниками князь Григорий должен был познакомиться по дороге

с князем Григорием Долгоруковым и другими русскими аристократами в 1697 г. в Италию для обучения навигации [Толстой, № 4, с. 524].

¹³³ Благодарим А. Чекмарева за указание на эту группу памятников.



Рис. 127. Часовня Стигматов
в Орта



Рис. 128. Дарохранительница
Л. Бернини из капеллы Св. Даров
собора Св. Петра в Риме, 1674 г.

из Венеции в Париж, куда он отправился для изучения «свободных наук» в ноябре 1698 г.¹³⁴ Варало и Орта находятся непосредственно по дороге, кроме того, князь мог быть в этих местах, когда направлялся в Венецию из Амстердама в 1697 г. [Гузевичи, с. 203–204, 423]. Данное сопоставление заслуживает внимания не только общностью архитектурных решений; оно также может иллюстрировать механизм заимствования чужих образцов, условием адаптации которых является наличие знакомых отечественных аналогов¹³⁵. Думается, что и многочисленные реликварии-дарохранительницы в виде центральных сооружений, столь распространенные в итальянских храмах, виделись русским путешественникам аналогами москов-

¹³⁴ РГАДА. Ф. 32 (Сношения России с Австрией. 1698 г.) Д. 69. Л. 37. Благодарю Д. Ю. Гузевича за эту ссылку и сведения о возможном маршруте.

¹³⁵ Выскажем предположение, что и ныне утраченная Сергиевская церковь в Хотминках, вероятно, также была построена под влиянием часовен Святых Гор Ломбардии и Пьемонта. Ее композиция в виде ротонды с обходной арочной галереей и гладкой поверхностью верхнего яруса, если судить о ней по публикации В. В. Кириллова [Кириллов, 1994, ил. 26–29], очень близка часовне Рая в Креа.

ких и новгородских иерусалимов. Дарохранительница Л. Бернини из капеллы Св. Даров собора Св. Петра в Риме (рис. 128) и русские иерусалимы могут рассматриваться как общие прототипы Подмокловской ротонды: в этих произведениях ротондальная композиция сочетается с изображениями апостолов по кругу фасадов. Таким образом антично-библейский образ был интерпретирован в современных формах итальянской архитектуры.

Как нам видится, князь Григорий выбрал наиболее читаемый «итальянский» тип храма еще и затем, чтобы подчеркнуть свои декларируемые римские корни. Начиная с XVI в. московские цари, а также та часть аристократии, которая принадлежала к Рюриковичам, считали своим родоначальником Пруса — мифического брата римского императора Августа. Легенда стала официальной версией, что отразилось в государственных документах [Дмитриева, с. 110–151]. При жизни князя Григория она вошла в текст «Бархатной книги», фиксирующей статус всех именитых родов после отмены разрядных книг [«Бархатная книга», с. 12]. В связи с этим интересно отметить, что один из иностранных дипломатов вспоминал о князе Г. Ф. Долгорукове: «Он говорит по-латински как римлянин» [Лицей, 1806, с. 81]. Вероятно, этот комплемент делался и самому князю, который, похоже, стремился создать впечатление причастности своих предков к римской истории. Об этом свидетельствует уже выше упомянутая латинская надпись на парных портретах его и жены, созданных нидерландским художником Корнелисом де Брайном в 1721 г.: *Quis venerabilior sanguis qua[e] maior origo [?]* [ППВ, с. 22–25]. Это цитата из «Похвалы Серене» древнеримского поэта Клавдия Клавдиана (ок. 370 — ок. 404), весьма популярного в Европе в эпоху барокко. Фраза обрывается нарочито многозначительно, но вопрос в оригинале не оставлен без ответа. Следующая строка стихотворения гласит: *quam regalis erit?* [Claudianus, p. 152]. Таким образом, перевод полной фразы выглядит так: «Кто по крови более досточтим и у кого более высокое происхождение, *как не царское?*» (выделено нами — Д. К.) Если учесть, что античный поэт в этом произведении обращается к Серене — племяннице римского императора Феодосия Великого и двоюродной сестре императора Гонория, о чем должен был знать каждый образованный европеец того времени, эта надпись на портрете намекает на аналогичное происхождение князя Долгорукова. Нам представляется, что римские аллюзии Подмокловской церкви — еще одна грань сознательной самопрезентации строителя через архитектуру.

Итоги раздела

1. Ренессансная идея круглого храма была известна русским образованным людям до начала строительства Подмокловской ротонды. Она опосредовано проникала в Россию через привозную европейскую графику и непосредственно — через трактаты по теории архитектуры.
2. Круглый храм в древнерусской культуре был связан с идеей Иерусалима согласно общехристианской типологии. К XVII в. этот символ приобрел значение «храм Премудрости Божией» посредством объединяющей фигуры премудрого царя Соломона в иконографии «Премудрость созда себе храм». Он стал изображаться в виде ордерного моноптера на семи столпах. Многочисленные памятники с его изображением могут быть сведены к двум типам иконографии: киевскому и ярославскому, в рамках которых существуют и свои особенные случаи. Этот элемент комбинируется с другими, но, оставаясь смысловым центром, каждый раз по-новому трактует богословскую идею Премудрости Божией.
3. В это же время усилился авторитет наук и искусств, которые представители придворной культуры не противопоставляли богословским дисциплинам, а воспринимали и те, и другие как взаимодополняющие проявления божественной Премудрости.
4. На рубеже веков круглая ордерная ротонда в значении «храм Премудрости Божией» стала эмблемой, прославляющей интеллектуальные дарования деятелей русского государства. Аллегория вышла за пределы церковных жанров и стала широко разрабатываться панегирической литературой и изобразительным искусством. Важную роль в формировании этого культурного знака сыграла аллюзия на Софийский собор в Киеве, используемая носителями киевской учености.
5. Подмокловская ротонда использовала многозначную метафору «круглый храм — Иерусалим» и «храм Премудрости Божией». В последнем случае она символизировала богатый внутренний мир христианской души образованного строителя и его следование просветительской линии политики Петра I. Князь Григорий Федорович дополнительно артикулировал эту символическую трактовку за счет увеличения размера светового барабана на своде храма, который имеет сходство с ордерным моноптером — «храмом Премудрости Божией».

6. В кругу «латинствующих», к которому с юности принадлежал строитель Подмокловской ротонды, итальянская культура особенно ценилась как синтез высоких эстетических достоинств и широкой образованности. Ордерная архитектура стала видаться одним из важных проявлений Премудрости. Этим определялся выбор проекта, генетически связанного с мастерской римского архитектора Карла Фонтана. Кроме того, итальянские аллюзии могли намекать на легендарное древнеримское происхождение рода князя.

Ротонда — образ Рая (Небесного Иерусалима)

Иконография Рая в виде круга

Как мы помним, символизм круга, помимо других аспектов, включает идею присутствия Бога в своем творении и идею вечности. Обе эти идеи имеют непосредственное отношение к иконографии, связанной с христианской эсхатологией, так как грядущее Царство Божие, или рай, по евангельскому учению — это бесконечное и безграничное блаженство, где «будет Бог все во всем» (1 Кор. 15:28). Бог и есть предельная цель человека. «Обожение» — задача, выполнение которой приводит его к райскому состоянию. Эта возвышенная и умопостигаемая идея трудно иллюстрируема через художественные образы, что, разумеется, не могло остановить христианских писателей и художников. В связи с этим С. С. Аверинцев замечал: «Что касается мифологизирующей, наглядно опредмечивающей разработки образов рая в христианской литературной, иконографической и фольклорной традиции, то она идет по трем линиям: рай как город; рай как сад; рай как небеса» [Аверинцев, 2006а, с. 375]. Изображение рая в виде круга широко использовалось в традиционной русской иконографии. Символический язык иконы весьма вариативен, в нем круг может обозначать целый спектр образов, связанных с темой отделения чего-либо (не только рая) от общей среды, равно как и рай может быть изображен и в виде пира праведников, и в виде «лона Авраамова», и через богородичную тему, и в виде огороженного стенами прямоугольного или многоугольного Небесного Иерусалима из видения ап. Иоанна, описанного в «Апокалипсисе» (Откр., гл. 21). Тем не менее образ рая в виде светлого круга с пышной растительностью, заключающего в себе фигуры святых, является устойчивым элементом и встречается в иконографиях «О Тебе радуется», «Что Тя наречем», «Страшный суд», «Лона Авраамова», «Адамово изгнание» и других — то есть там, где разрабатывалась линия райского сада, отгороженного от окружающего мира (рис. 129, 130, 131).

Круг как план ротонды также должен рассматриваться в данном семантическом значении — «рай как сад». С другой стороны, тема Горнего (Небесного или Нового) Иерусалима, то есть «рай как город», естественно прочитывается исходя из облика круглого храма: этот тип сакральной постройки, как уже упоминалось, традиционно являлся символическим образом Иерусалима (и исто-



Рис. 129. «Страшный Суд», фрагмент. Успенский собор Московского Кремля, конец XIV — начало XV в.



Рис. 130. «О Тебе радуется», фрагмент. Новгород, конец XV — начало XVI в., НГМЗ

рического, и эсхатологического) в христианской культуре. Надо сказать, что любой храм в самых общих чертах связан с идеей «неба на земле», а через это — с Небесным Иерусалимом. Толкование «церковь есть земное небо» встречается в русских письменных источниках начиная с XI в. [Бусева-Давыдова, 2001, с. 4]. Иерусалимскую тему исследователи обнаруживали во многих церковных постройках. Она присутствует в белокаменном декоре храмов домонгольского периода (церковь Покрова на Нерли, Дмитровский собор во Владимире) [Лидов, 2013]. Позже она проявляется как в виде столпообразных храмов круглого плана «под колоколы» [Кавельмахер, Панова, с. 79–81], так и в виде многоглавого комплекса нескольких объемов, чему



Рис. 131. «Лино Авраамово», «Изгнание из рая». Дверь пономарская, фрагмент, конец XVI — начало XVII в., ВОКМ



Рис. 132. Белокаменный декор церкви Рождества Богородицы в с. Подмоклое

пример храм Покрова на Рву в Москве [Баталов, 2016, с. 336–411]. Нам видится, что Иерусалим как многозначный образ является устойчивым топосом средневекового зодчества и явно или имплицитно присутствует в замысле любого христианского храма. Строительство Новоиерусалимского монастыря патриархом Никоном акцентировало эту тему в переходный период. Его «ценинное» убранство в виде херувимов, фруктов и цветов еще более усиливало райскую семантику, связанную с Небесным Иерусалимом. При этом патриарх наглядно объединил как символический, так и буквально-копийный замысел иерусалимского образа, дав ему очевидно бинарную трактовку, которая до этого лишь только подразумевалась.

Замысел Подмокловской ротонды, в котором также использована иерусалимская тематика, включал в себя и ее традиционную семантическую грань — «Небесный Иерусалим». Она, судя по всему, особенно заботила князя, значительно усилившего декоративное убранство в виде гирлянд из фруктов и цветов на пилястрах второго яруса фасада (рис. 132), хотя белокаменная резьба и без того в обилии присутствовала в изначальном архитектурном замысле [Крюков, Любимова]. Об этом же свидетельствует использование восьмичастной структуры, идейно восходящей к символике числа «восемь» как вечного райского состояния.

Концепция замены чисел «семь» на «восемь» как символ наступления «будущего века»

Мы уже касались вопроса о несоответствии восьмичастного членения ротонды эмблеме «храм Премудрости» с семью столпами. Между тем, символика чисел «семь» и «восемь» стала актуальна в середине предшествующего столетия. Она, в частности, особо заботила «боголюбцев», что проявилось в издании Октоиха 1649 г. с оригинальным предисловием, где этой символике отведено центральное место [Октоих, 1649, ч. 1, л. 1–8 второй пагинации]. В нем приводится несколько примеров соотнесения чисел «семь» и «восемь» с событиями Священной истории и с вероучительными положениями (например, семь Вселенских соборов, восьмой день обрезания). Главное виделось в следующем. Ссылаясь на 19 Слово подвижническое Исаака Сирина, этот текст трактует жизнь человека в символике дней недели, которая, как известно, есть проекция библейского повествования о сотворении мира. Исходя из него, шесть дней — время жизни, седьмой день (день покоя) есть *день смерти* человека, его метафора — гроб. Восьмой же день — образ *воскресения*. Из этого следует, что восьмичастная структура есть образ райского обновления, превосходящий земную «седмицу» (т. е. неделю).

Тот же концепт развивал несколько позже (1672–1674) Николай Спафарий в заключительном разделе своего трактата «Книга избранная вкратце о девятих мусах и о седмих свободных художествах». Он предлагал аллегорию («чин риторства») жизни и, в большей мере, смерти человека, выражавшую его телесные и душевные проявления в числовых эквивалентах. Несмотря на то, что текст труден для понимания, можно заметить, что здесь присутствует тема воскресения после смерти через замену числа «семь» на число «восемь»: «по седмой сия седмь мудростей — целомудрие, вера, любовь, разум божественный, слава, мечтание, осмая же, будущий век, разтворяет же воображение¹³⁶, понеже душа добродетельно глаголет: поет и славит Господа zde, яко непщую изшедши от тела до воскресения общаго. И по воскресении общем обожена будет и с душами телеса их, и безсмертна будет во веки непреходимья» [Николай Спафарий, с. 50]. Примечательно, что в этом тексте число

¹³⁶ Вероятно, «воображение» является седьмой «мудростью», которую «растворяет» восьмая — «будущий век». Но остается непонятным, что имеется в виду под «славой» и «мечтанием» (да и «воображением», если мы правы), которые объявляются «мудростями»?

«семь» сопоставляется с семью «мудростями» человека, символизовать которые могли семь столпов метафорического моноптера. В Подмоклом строитель заменил «семь столпов храма Премудрости» на восемь в соответствии со сложившимся аллегорическим толкованием числа «восемь» как символа рая — «будущего века». Существовало, что сама по себе замена уже воспринималась как концепт.

Ротонда как образ Райских врат

Тема рая в петровскую эпоху разрабатывалась на государственном уровне. Петр и его окружение называли Петербург «парадизом», «святой землей», «Петрополь святой» [Азеева, с. 62; Русская силлабическая поэзия, с. 355]. Строительство царем новой столицы и оставление Москвы не было эскапизмом. Петр I использовал этот проект для демонстрации своих планов по переустройству всей страны. Этим он подавал пример и своему окружению. Отношение царя к своему любимому детищу должно было перениматься его сподвижниками и прилагаться к тем строительным задачам, которые они решали на местах в разных точках страны¹³⁷ и, в частности, в своих вотчинах. Как уже было отмечено многими исследователями, петровское барокко, в отличие от западноевропейского, отличается оптимистический пафос созидания. Вероятно, его деятели и вправду верили, что строят если не рай, то его земное отражение или «преддверие». Этим также объясняется востребованность темы «апостолы — проповедники Нового Царства» в среде сподвижников Петра I. Но, как уже мы неоднократно отмечали, многие тенденции петровского времени корнями уходят в предшествующее столетие. Посюсторонность религиозности деятелей петровской эпохи была наследием времен их юности, «новой религиозности» переходного периода русской истории, породившей взгляд на земной мир как на отражение небесного [Бусева-Давыдова, 2008, с. 170]. Тема рая, или «хилиастическая настроенность» заявила себя в архитектуре «узурочья» еще в первой половине XVII в. [Вятчанина, с. 212–214]. «Нарышкинский стиль» ее продолжил. Отсюда в его декоре такое обилие белокаменных резных деталей с «райскими» мотивами: фруктовыми гирляндами, херувимами, птицами, цветами.

¹³⁷ В частности, те же вопросы благоустройства города и регулярности застройки 13 декабря 1722 г. решали члены Сената, в числе которых был князь Григорий Федорович Долгоруков, относительно Москвы. См.: [ПРК ГЭ, с. 34].



Рис. 133. Царские врата иконостаса Петропавловского собора, Санкт-Петербург. Арх. И. Зарудный

Для нас важно, как знак ротонды стал читаться в контексте райской темы в культуре этого времени. Обращает на себя внимание устойчивое использование мотива ротонды на царских вратах иконостасов, выполненных по проектам генерал-суперинтенданта «Палаты изуграфств исправления» Ивана Зарудного. Изображение круглого храма в качестве архитектурной декорации для многофигурных рельефных композиций есть на вратах иконостаса Петропавловского собора в Санкт-Петербурге и на двух иконостасах Преображенской церкви в Ревеле¹³⁸ [Погосян, Смержевских-Смирнова, 2011, с. 83–88] (рис. 133, 134, 135). Такое постоянство главного специалиста петровского времени в области церковного искусства в выборе художественного образа заслуживает особенного внимания, так как, очевидно, носит характер эталона для повторения¹³⁹.

¹³⁸ Благодарим И. Е. Путятину за то, что он обратил наше внимание на эти памятники, а также за ценные советы по семантике ротондальных построек.

¹³⁹ Об устойчивой традиции использования этого мотива свидетельствуют царские врата со скульптурным декором и характерным вогнутым верхом в виде антаблемента условного круглого ордерного помещения в храмах провинции на протяжении всего XVIII в. В качестве примера приведем иконостасы из Успенского собора Горницкого монастыря, Ильинской, Знаменской, Троице-Сергиевой, Князь-Андреевской церквей Переславля-Залесского, построенных во второй половине XVIII — начале XIX в. [Попова, с. 4–6, 9, 98, 131]. Вероятно, царские врата в форме экседры также являются разработкой данного мотива (пример: иконостас Андреевской церкви на Васильевском острове в Петербурге).



Рис. 134. Царские врата иконостаса Петропавловского придела церкви в Ревеле. Арх. И. Зарудный



Рис. 135. Царские врата иконостаса Преображенского придела церкви в Ревеле. Арх. И. Зарудный

Пока остановимся на самом общем смысле ротонды как элемента иконографии в системе иконостаса.

Нам представляется, что круглый храм на вратах связан с темой входа в рай. По мнению некоторых исследователей, русский иконостас в XVI–XVII вв. стал рассматриваться как символический образ рая [Троицкий; Звездина, 2000]. Царские и двое боковых врат в этом контексте должны означать вход в него¹⁴⁰. По нашему мнению, иконостас русского храма не ограничивался райской символикой, в нем, как и в храме, очевидно, сочетались разные пласты смыслов, относящихся к духовной реальности. Но функциональность дверного проема как элемент алтарной преграды, разделяющей храм на сакрально неравноценные пространства, несомненно, сказались на семантике. Устойчивая иконография Царских врат — Благовещение и четыре евангелиста — является символической визуализацией Евангелия как такового, Благой Вести о том, что «приблизилось Царство Небесное» (Мф. 10:7). Евангелие, таким образом, — дверь, оно открывает людям вход в это Царство. С XVI в. на боковых дверях иконостаса стали помещать изображения, также связанные с темой рая: «Благоразумный разбойник», «Лоно Авраамово», «Изгнание из рая» (рис. 131). Надо сказать, что еще Кирилл Туровский писал: «Рай бо место есть свято, якоже в церкви олтарь. Церкви бо всем входна» [Кирилл Туровский, с. 146]. Из этого следует, что ассоци-

¹⁴⁰ См.: [Шалина; Бусева-Давыдова, 2000, с. 636].

ация рая с алтарем прослеживается с домонгольских времен. В середине XVII столетия русские люди познакомились с символическим толкованием Симеона Солунского, которое с четкой определенностью трактовало двухчастное деление храма на алтарь и собственно храм. Оно изложено в ставшей популярной на Руси книге Феодосия Сафановича «Выклад о церкви и ее тайнах», изданной в Киеве в 1666 г. [Бусева-Давыдова, 2001, с. 12]. В алтаре предлагалось видеть небо, а за его пределами — землю. Здесь же содержались и другие сопоставления: алтаря — с тайной пресв. Троицы, божественной природой Христа и душой человека, а всего храма в целом — с деяниями Троицы, человечеством Христа и телом человека. Эти бинарные метафоры с точки зрения христианского учения не являются противопоставлениями. Напротив, исходя из них, земля и небо имеют неразрывную связь — как сокровенная и откровенная в деяниях жизнь Бога Троицы, как две природы во Христе, а также как душа и тело человека, способные разлучиться лишь на время от смерти до воскресения. Если учесть, что «небеса» на языке христианской культуры обозначают место пребывания Бога и святых, можно утверждать, что данное толкование окончательно закрепило в церковном сознании семантику алтаря как рая, а наос как его земное воплощение и место действия Бога. Это толкование характерно для религиозного чувства человека переходного времени, одной из черт которой было ощущение тесной связи мира с раем. Исходя из подобных представлений, Царские врата должны были восприниматься как райские. Так, открытые небесные врата, по форме тождественные алтарным, мы видим на иллюстрациях Апокалипсисов с толкованием Андрея Кесарийского, созданных еще во второй половине XVI в. [Чинякова, 2017, с. 63, 65, 209] (рис. 136). Попутно сделаем важное замечание: в Подмокловском храме отсутствие специального алтарного помещения и объединение алтаря и наоса в единый объем можно



Рис. 136. Видение отверстых Небесных врат. Лицевой Апокалипсис из Чудова монастыря, XVI в.

рассматривать как кульминацию тенденции, символически объединяющей «небо» и «землю», в русском зодчестве.

Возвращаясь к ротондам на иконостасах Зарудного, предложим нашу версию появления этого иконографического элемента. Вероятно, он имеет своим прообразом изображения райских врат, встречающихся в иконографии «Страшный суд», «Что Тя наречем», «Во гробе плотски, во аде же с душею» и др. Эти врата часто изображены в виде столпообразной постройки с круглым планом под большим куполом луковичной, конусообразной или грибовидной формы (рис. 137, 138, 139). Назначение постройки определяется порталом, являющимся единственной ее функциональной деталью, по размеру сопоставимой с общим объемом. Двери врат охраняются херувимом, перед ними как правило изображают Благоразумного разбойника и апостола Петра с ключами. Райские врата в некоторых случаях могут иметь и прямоугольный план, но ротондальная форма встречается достаточно часто для того, чтобы констатировать ее типичность для данного элемента¹⁴¹. Нередко рай, фланкированный такими вратами, изображен в виде светлого круга с растительностью, т. е. райского сада.

¹⁴¹ Происхождение этого мотива, вероятно, связано с византийской иконографией. Так, на синайской иконе «Страшный суд» XII в. из монастыря св. Екатерины изображены аналогичные врата красного цвета с пламенеющим херувимом перед сегментом иконы с изображением рая (рис. 140). Они имеют вытянутую форму и арочное завершение, причем сам элемент представляет собой не архитектурное сооружение, а исключительно двустворчатую дверь, скорее узкую, чем высокую, в соответствии со словами Христа о «тесных вратах в Царство Божие» (ср.: Лк. 13:24–29). Из этого следует, что русские художники позже интерпретировали арочное завершение как купол круглого здания, а устье врат трансформировали в высоту. В результате получилось архитектурное сооружение. На наиболее ранней русской иконе «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля (начало XV в., рис. 129) связь данного элемента с византийской иконографией наиболее очевидна: врата также имеют красный цвет и высоту, равную человеческому росту, в сравнении с рядом стоящими фигурами. Плохая сохранность иконы не дает возможности рассмотреть трактовку их объемной формы и характер портала. Более поздние иконы трактуют этот элемент уже в виде небольшого круглого здания с купольным или конусообразным покрытием и высотой более человеческого роста, огненный цвет постепенно забывается: новгородская икона третьей четверти XV в., ГТГ; псковская икона 1460-х гг., ПМЗ; икона середины XVI в. из деревянной церкви Покрова погоста, Лядины Каргопольского района Архангельской области, ГЭ; новгородская икона середины XVI в., ГТГ; сюжет «Во гробе плотски, во аде же с душею» четырехчастной иконы середины XVI в. из Благовещенского собора Московского Кремля; икона «Что Тя наречем» первой половины XVIII в., ЦМиАР.



Рис. 137. «Страшный Суд», фрагмент. Новгород, третья четверть XV в., ГТГ



Рис. 138. «Страшный Суд», фрагмент. Псков, 1460-е гг., ПМЗ



Рис. 139. «Что Тя наречем». Середина XVII в., ЦМиАР



Рис. 140. «Страшный Суд», фрагмент. XII в. Монастырь св. Екатерины. Синай

Триумфальная тема в виде ротонды

И. Зарудный, вынужденный искать художественные средства в новой европейской стилистике для составления иконографических программ, очевидно, должен был обращаться к национальному искусству, чтобы выразить идеи, раскрывающие учение православной церкви. Учитывая актуальность в это время темы триумфальных врат, реципированной и для иконостасов, архитектор заимствовал элемент средневековой иконографии райских врат, давший возможность в ордерной форме выразить традиционные образы. Для Петропавловского собора Санкт-Петербурга Зарудный спроектировал иконостас, имеющий вид триумфальной арки с широким центральным проходом, при этом его главный элемент — Царские врата — имеет вид ротонды, дополнительно окруженной колоннадой (рис. 133).

Композиционный принцип, при котором ротондальная постройка находится посередине круглого двора, отсылает нас к несохранившемуся античному памятнику — храму Чести и Доблести (Templum Honoris et Virtutis), некогда расположенному близ Капенских ворот Рима. Храм был хорошо известен в Европе главным образом благодаря реконструкции Дж. Лауро из его книги *Antiquae Urbis Splendor* (Рим, 1612, рис. 141). Гравюра несомненно повлияла на разнообразные проекты Бернини, а также проект *Ecclesia triumphans* в Колизее Карло Фонтаны [Fagiolo, p. 37]. Римский храм Чести и Доблести являлся прототипом для многих



Рис. 141. Храм Чести и Доблести близ Капенских ворот Рима. Реконструкция Дж. Лауро, *Antiquae Urbis Splendor*, Рим, 1612 г.

круглых построек со значением «храм славы». Их примеры приводит М. Фабианский в своем исследовании, посвященном иконографии круглых построек *musaea* [*Fabiański*, р. 109–122]. В качестве одного из них приведем гравюру, изображающую Капеллу Чести в храме Великодушия и Скромности из книги Бартоломео Бене *Civitas veri sive morum* (Град истины, или этики, Париж, 1609, рис. 142). В этот же ряд вписывается и моноптер на киевской гравюре А. Тарасевича в честь митрополита Варлаама Ясинского — *Cerkiew triumphalna* (рис. 110). Тема славы в последнем случае, также как и в проекте *Ecclesia triumphans* К. Фонтана, артикулирована в заголовке. Все эти примеры дают основание для заключения, что Подмокловская ротонда, демонстрирующая генетическую связь с проектом в Колизее [*Пилипенко*, с. 300; *Аронова*, с. 60], была задумана своим строителем как «храм славы». Как мы указывали выше, церковь в Подмоклом начала возводиться в период, когда ее строитель — герой Полтавского сражения и новоиспеченный Андреевский кавалер — только вернулся после длительного отсутствия из Европы, облаканный царем Петром. Перед ним, безусловно, стояла задача заявить на родине о своем личном успехе, для чего князь избрал архитектурную композицию с соответствующей семантикой.

На двух Царских вратах Зарудного из Преображенской церкви в Ревеле ротонды (или полуротонды¹⁴²) имеют семь столпов, что

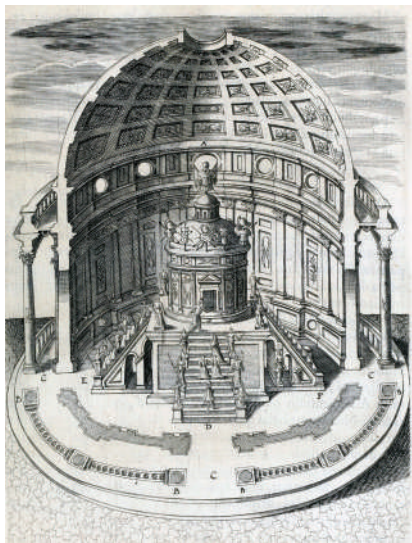


Рис. 142. Капелла Чести в храме Великодушия и Скромности. Гравюра из книги Бартоломео Бене *Civitas veri sive morum* (Град истины, или этики). Париж, 1609 г.

¹⁴² Для художников, судя по всему, не было принципиально количество подразумеваемых опор за пределами видимого изображения. Главное, что читалась круглая форма и то, что зритель мог посчитать семь столбов. Этот подход замечен как в гравюре «Явление Архангела Захарии в Иерусалимском храме» Библии Пискагора, так и в русских произведениях: иконографии «Премудрость созда себе храм» обоих изводов, киевской графике

позволяет видеть в них изображения «храма Премудрости Божией». Помещение данной эмблемы в райский контекст иконостаса имело дидактическую задачу выразить идею о необходимости усвоения знаний для построения цивилизованного государства и достижения его триумфа. Эта же сцепка значений «храм Премудрости — рай — триумф» присутствует и в замысле Подмокловской ротонды. Но во всех трех случаях на Царских вратах Зарудного, помимо общей райской триумфальной семантики, используются различные библейские сюжеты, которые с разных точек зрения позволяют трактовать ротондальный элемент. Их мы рассмотрим в разделе, посвященном принципу множественности толкований единой формы. Это позволит нам еще полнее определить семантическое поле ордерной ротонды и соотнести его с Подмокловской церковью.

Итак, по нашему мнению, башнеобразные круглые постройки-врата русских икон превратились в ордерные моноптеры иконостасов Нового времени. При этом произошло сцепление триумфальной и эсхатологической тем. Ротонда стала символом рая с аллюзией на триумф государственных деятелей.

Итоги раздела

1. Постройка с круглым планом традиционно интерпретировалась в качестве символа Иерусалима, как исторического, так и эсхатологического. Исторический образ иерусалимского храма стал наглядным после строительства патриархом Никоном Воскресенского монастыря с его центральной ротондой. Эсхатологический образ подчеркивался семантикой круга как божественного символа будущего «нескончаемого века» и обиталища святых с Богом и в Боге. В Подмокловской ротонде присутствуют оба эти значения.
2. В петровское время пафос государственного преобразования выразился в теме строительства «парадиза» как в Петербурге, так и во всей стране в целом, что явилось следствием «новой религиозности» предшествующего столетия. Ассоциация апостолов-проповедников Царства Небесного с окружением Петра I вписывается в этот контекст.

и иконостасах Зарудного. Именно поэтому есть все основания рассматривать полуротонды Зарудного в Ревеле, создающие впечатление скорее экседра, в типологическом ряду круглых храмов.

3. Ротонда как идеограмма играет заметную роль в творчестве И. Зарудного — в Царских вратах его иконостасов — и приобретает характер эталона. Она несет в себе идею рая, а также использует аллюзию на современные реальности: строительства подобия рая на земле через усвоение даров Премудрости.
4. Подмокловская ротонда демонстрирует синтез этих же концептов в ее замысле. Идея рая была почеркнута в процессе строительства путем увеличения декоративных элементов. «Храм Премудрости» приобрел не семь, а восемь столбов ради «хилиастического» его переосмысления. Сама замена числового символа «семь» на «восемь» была концептом религиозной культуры в это время. Ощущение «близости» рая в архитектурных формах церкви выразилось в отсутствии специального алтарного объема.
5. Пафос преобразовательной деятельности петровского времени выразился в сцепке значений «Рай — триумф». Ее идеограммой стала круглая постройка. Подмокловская церковь была задумана в качестве прославления своего строителя — героя Полтавского сражения и одного из самых успешных деятелей государства.

Суммарная версия замысла церкви Рождества Богородицы в Подмоклом

Многозначность толкований

Выше мы рассмотрели возможность интерпретировать Подмоковскую ротонду с разных смысловых сторон: как образы апостольской Церкви, «храма Премудрости Божией» и Рая. Всякий раз мы обращали внимание на присутствие образа Иерусалима, как исторического, так и символического. По нашему мнению, идея Иерусалима является объединяющим элементом концепции, выраженной архитектурным обликом церкви в Подмоклом. Образы Иерусалима, его храма, построенного премудрым Соломоном, Церкви и Рая традиционны для православной церковной архитектуры, их можно найти буквально в любом памятнике. Очевидно изначальное единство этих образов, т. к. христианская Церковь — «Новый Сион» — и есть Рай, а Рай в свою очередь — «Небесный Иерусалим», в котором Премудрый Бог «все во всем». Данное внутреннее единство идеи «Горний Иерусалим» при многогранности смыслов удачно определяется понятием «образ-парадигма», предложенным А. Лидовым: «Образы-парадигмы не были связаны с иллюстрацией какого-либо конкретного текста, хотя и обладали целым ореолом литературно-символических смыслов и ассоциаций. Невозможно усмотреть в них и простое воплощение богословского замысла, хотя глубина и многослойность мысли вполне очевидна. Образ-парадигма был видим и узнаваем, но при этом принципиально не формализован, будь то изобразительная схема или логическая конструкция. В этом отношении он похож на метафору, теряющую смысл при пересказе или разделении на составляющие элементы» [Лидов, 2009, с. 26–27]. В образе-парадигме проявляется единство церковного искусства и богослужебной гимнографии как различных способов явить небесную реальность в формах, доступных для восприятия человека. Богослужение — это и есть явление Царства Небесного, поэтому все церковное искусство литургично по природе. В текстах молитв «Горний Иерусалим» и другие символические образы присутствуют на каждом богослужении и в зависимости от повода для празднования расцветаются новыми смысловыми красками. Гимнографическое творчество основано на символической образности и метафоричности. В этом ему следует церковное зодчество.

Одно из толкований храма как «дома Премудрости Божией» также используется в литургических текстах, особенно богородичной тематики, когда в Божией Матери, родившей Христа — ипостасную Премудрость Божию, видится «Храм Божества» и «Невместимого Вместилище». В церковной архитектуре и внутреннем убранстве это особенно заметно в храмах, посвященных Софии Премудрости Божией, где сопоставление «Богородица — Церковь» выступает на первый план, не отменяя множество иных смысловых линий [Аверинцев, 2006б, с. 536–591]. Однако, как мы видели, актуальность идеи просвещения, в частности апологетика наук и знаний в переходный период русской истории, наложила ощутимый отпечаток на трактовку богословской идеи «храма Премудрости Божией» и, как следствие, на архитектурный облик церкви в Подмоклом, а также ее скульптурное убранство.

«Квадрига» — новый метод экзегезы. Иерусалим как хрестоматийный пример

Выше мы рассмотрели процесс формирования эмблемы петровского времени «храм Премудрости». Напомним, существенную роль в нем была отведена панегирической литературе. Еще раз вернемся к одному из наиболее показательных литературных примеров, который, благодаря подробному описанию комплекса его аллегорий, позволяет выявить приемы, формирующие структуру образа. Этим примером будет служить уже упомянутая «Орация» Кариона Истомина к переведенному им сочинению, приписываемому в то время Блаженному Августину, под названием «Боговидная Любовь» и преподнесенному им 13 марта 1687 г. царевне Софье. Истомин пользуется аллегорическим сравнением человека с храмом, но сравнивает царевну не с одним, а с *тремя* храмами. Первой он описывает ветхозаветную Скинию, которую по божественному откровению Моисей повелел соорудить евреям в сорокалетнем странствии в пустыне. Он особо останавливается на том факте, что, после сооружения этого походного храма в виде палатки, в нем свое присутствие являет сам Бог [Браиловский, с. 469]. Для нас существенно, что по образцу ветхозаветной Скинии царем Соломоном был построен Иерусалимский храм. Кроме того, в православном богословии Скиния рассматривается как прообраз христианской Церкви (см.: Евр. 9). Итак, Скиния полисемантическая, она объединяет значение и ветхозаветного Иерусалимского храма, и новозаветной Церкви.

Сопоставляя царевну Софью с этим библейским образом, Истомин говорит о подобии любого человека Скинии: «Состоянием телес и той благородием душевным, и боговидным своим мышлением, (человек) истинная есть скиния Божия. В немже всемогущий владыка Господь вселяется, и различных дарований благодати своя, оного исполняет» [Там же, с. 470]. Эта же мысль дает основание автору перейти к описанию храма, которым, по его мнению, является сама Софья¹⁴³. Карион Истомин подкрепляет аллегорию цитатами из ветхозаветных и новозаветных текстов, где человек уподобляется храму, в котором обитает Бог. Панегирист рисует устройство храма в соответствии с принятым тогда обликом «храма Премудрости Божией»: он стоит на семи добродетелях, из которых главная — мудрость. Семичастный храм включает в себя четыре природных и три «богословесных» добродетели царевны: к первым относятся мудрость, целомудрие, правда и мужество; ко вторым — вера, надежда и любовь [Браиловский, с. 471]. Этот набор человеческих качеств нам знаком по т. н. «киевскому» изводу иконографии «Премудрость созда себе храм», где они уподобляются семи ступеням ротонды. Истомин не конкретизирует, какие архитектурные элементы соотносятся с этими добродетелями, но, очевидно, подразумевается, что в данном случае это столбы. Далее мысль автора все время вращается вокруг темы мудрости как главной цели аллегории. Он, разумеется, не преминул указать на значение имени царевны Софьи — «премудрость», что стало почти обязательным элементом панегирической литературы в годы ее регентства. Истомин определяет качества, характеризующие совершенного человека — «умнодельного словесника»: «ничесоже недостойное творя Богу, но мудрствуя убо сущая его, глаголай же яже мудрствует, а творяй, яже глаголет» [Там же, с. 473]. В контексте произведения автор таким образом восхваляет совершенства царевны: мудрость — не только ее имя, но и сущность.

Наконец, третий храм — тот, что строится на небесах через совершенствование души: «Да будет храм создан преизрядно вечен на небеси живому Богу» [Там же, с. 471]. Этот храм так же соотносится с тем храмом, который автор уже видит в царевне, как земная Скиния соотносится с небесной [Там же, с. 469]. Уподобляя жизненный путь царевны сорокодневному пути пророка Илии до

¹⁴³ Образ Скинии как души человека использован в церковной гимнографии. См., например, 2 песнь Покаянного Канона прп. Андрея Критского: «Внешним прилежно благоуукрашением едином попекохся, внутреннюю презрев богообразную скинию».

горы Хорив, он желает ей: «Не тоию того же святаго пророка подражая во спутешествит до горы Хорив, но достигнет гору Господню и небесную и станет на месте Божиим яко храм» [Там же, с. 473].

Итак, Карион Истомин применил в своей «Орации» герменевтический метод, известный под термином «квадрига». Он использовался для толкования Священного Писания с раннего периода истории христианства. Впервые он был сформулирован как принцип экзегезы прп. Иоанном Касианом Римлянином (360–435) в его 14 «Собеседованиях» с египетскими отцами и в дальнейшем стал самым распространенным способом толкования средневековой схоластики [Юревич и др., с. 370]. *Буквальному* или *историческому* прочтению текста Писания противопоставлялось тройкое духовное разумение. *Аллегорическое* прочтение выявляло вероучительное содержание, *тропологическое* — нравственное приложение отрывка, и *анагогическое* толкование подразумевало поиск указаний на исполнение Божиих обетований в грядущем Царстве Божием. В «Орации» Скиния соответствует аллегорическому, храм души царевны — тропологическому, а небесный храм — анагогическому способу толкования достоинств Софьи. Она сама, таким образом, является объектом *буквального* рассмотрения.

В России «квадрига» стала известна благодаря деятельности Симеона Полоцкого [Панченко, 1973, с. 178; Зеemann, с. 111, прим. 36]. Нельзя сказать, что в средневековой Руси духовные писатели не пользовались этими способами по отдельности или в сочетаниях. Так, К. Д. Зеemann видит буквальный, аллегорический и тропологический способы толкований в «Слове в неделю Цветную» Кирилла Туровского (ум. до 1182 г.) [Зеemann, с. 112–114]. Следует подчеркнуть, что и сама «квадрига» не была порождением католической мысли. Тем не менее, этот метод герменевтики, сформулированный в виде четырехчастной системы, получил развитие в творчестве иеромонаха Симеона, в котором ощущается влияние западноевропейской школы и ее расхожих методов [Панченко, 1973, с. 177–188]. Именно Полоцкий был одним из первых переносчиков на русскую почву барочной культуры. Для нее свойственна концепция единства всех видов искусств, воспринимаемых как продолжение божественного откровения [Голенищев-Кутузов, с. 126–127, 143; Панченко, 1973, с. 178; Сазонова, с. 74–78]. Тематику поэтических произведений составляли богословские вопросы, живопись считалась молчаливой поэзией, архитектура могла рассматриваться как вещественная метафора поэтично-богословских образов и т. п. При этом поэзия барокко опиралась на «общие места»

и популярные сюжеты [Сазонова, с. 128]. К разряду «общих мест» можно отнести классический иллюстративный пример применения «квадриги» к образу Иерусалима. Он принадлежит Иоанну Кассиану и оказался настолько удобен и доходчив, что был пронесен через всю эпоху европейского Средневековья и достиг русских пределов как показательный образец «нового» логического структурного мышления. Итак, слово «Иерусалим» означает: исторически — город на Земле, аллегорически — Церковь, тропологически — душу верующего и, наконец, анагогически — град Божий на небесах [Юревич и др., с. 370; Панченко, с. 178; Зеemann, с. 111].

Мы можем убедиться в важности этого метода и его иерусалимского примера для Симеона Полоцкого по тому факту, что он вошел в состав интеллектуальной поэтической энциклопедии «Вертоград многоцветный». Здесь ему посвящено отдельное стихотворение «Писание» (второе стихотворение цикла) [Симеон Полоцкий, 1996–2000, с. 492–493]:

Священно Писание кто рай нарицает,
нимало от истинны слово погрешает,
Суть бо в нем различная древеса сажденна,
жития лиц, от века бывших, помяненна.
В среде их — древо жизни, житие Христово,
еже воплощенное жизнь есть наша Слово.
Из чювственна четыре реки истекают,
яже наводнением землю напаяют,
Из мысленнаго паки разум исплывает
Четверогубый, иже души оживляет.
Первый разум — писменный, иже деяния,
исторически миру дают Писания.
Вторый — аллегоричный, иже под покровом
иноглаголения дает дела словом.
Третий — нравом учащий, иже вся приводит
к благих дел творению, да ся благость родит.
Есть онагогический в четвертом лежащий
месте, вся ко небесным духовно родящий.
Иерусалим образ сих всех проявляет,
иже писменно град нам чювствен знати дает,
Иносказателно же Церковь нам святыю
знаменает, во мире сем воющую,
Нравом учащим паки душу знаменает,
вся бывшая в Сионе к нравом обрацает.

Анагогический же уму показывает
Церковь, яже в небеси светло торжествует.
Сия из духовнаго рая исплывают
реки живоносныя, и нас оживляют».

Очевидна зависимость идейно-образного и структурного замысла «Орации» К. Истомина от стихотворения Симеона Полоцкого, написанного несколькими годами ранее. Не только сама схема «квадриги», но и красноречивые параллели образов двух литературных произведений — Скинии и Церкви, храма души и души как Церкви (Сиона), небесного храма и небесной Церкви — свидетельствуют о типовом литературном методе. Аристократическая культура не стеснялась шаблонов, напротив, воспринимала их как необходимые узнаваемые элементы новой культуры.

Архитектура как объект экзегезы

Но если архитектурные образы использовались поэтами-богословами как метафоры в духовной и светской литературе, возникает закономерный вопрос: может ли быть применим метод экзегезы библейских текстов к самой архитектуре? Для начала отметим, что сам памятник своим обликом провоцирует на истолкование. Необычный круглый план, скульптурное убранство, намекающее на реальных лиц, избыточный декор и обилие окон, как световых, так и ложных, — все вызывает сильные эмоции, провоцирует удивление и взывает к ответу. Мы также убедились в дополнительной артикуляции идеи «дома Премудрости Божией» в виде бельведера — заказчику было важно, чтобы этот элемент не остался незамеченным. В облике храма проявились такие стороны культуры барокко, как игра в скрытые смыслы, с одной стороны, а с другой — ее риторическая логичность [Сазонова, с. 30–74; Панченко, 1973, с. 181]. Подмокловская ротонда хорошо вписывается в контекст этой культуры загадок с нравоучительными разгадками.

Мы предполагаем, что просвещенному заказчику, каким являлся князь Григорий Федорович, уже был известен популярный в Европе трактат по эстетике барокко «Подзорная труба Аристотеля», написанный итальянцем Эммануэлем Тезауро. Он пользовался огромным авторитетом в Европе. Наряду с другими знаменитыми теоретиками искусства XVII в. (Мацей Казимеж Сарбевский, Даниелло Бартоли, Бальтазар Грасиан) этот автор оказал влияние

на малороссийских деятелей просвещения, позже приехавших в Москву [Сазонова, с. 33]. Таким образом, идеи Тезауро проникали в придворную среду. В свое время И. Н. Голенищев-Кутузов указывал на факты, свидетельствующие о знакомстве с ними Петра I, в частности с представлением о благотворном воспитательном влиянии красивых зданий на народ [Голенищев-Кутузов, с. 142, 146]. По нашему мнению, князь Долгоруков, проживший в Европе на протяжении двадцати лет, должен был испытать его влияние в еще большей степени.

В своем трактате Тезауро, иллюстрируя смысловую общность различных видов искусств, касается и зодчества. Он перечисляет архитектурные детали: «капители с растительными орнаментами, лепнина фриз, триглифы, корабельные носы, скульптурные маски, кариатиды, пилястры, увенчанные бюстами (гермы), медальоны; все это суть метафоры, застывшие в камне, они же немые символы, венчающие труд совершенством, а совершенство тайной» [Тезауро, с. 69]. По мнению Тезауро, назначение таких украшений — в постижении метафорического смысла сооружения, как в деталях, так и в целом. Так проявляется остроумие строителя — качество, особо ценимое автором и его последователями и ставшее в конце концов необходимым атрибутом культурного человека эпохи барокко. Далее автор пишет: «Но все бледнеет в сравнении с остроумными находками прославленных архитекторов, затмевающими саму природу. Такова, к примеру, конструкция Олимпийского портика, посвященного семи свободным искусствам: он так ловко был устроен, что если, вставши перед портиком, запеть, семь мраморных статуй начинали тебе подпевать, и звуки так причудливо отражались в пространстве, что можно было подумать, будто семь Муз, обитающих в той волшебной школе, желают поощрить своих прилежных учеников и для того даруют голос мертвым камням» [Там же]. Для «политического кавалера», каким должен был быть дипломат при европейских монархах, остроумие являлось обязательным профессиональным инструментом. Подмокловская ротонда в изобилии украшена подобными «метафорами из камня» (разумеется, с заменой маскарон и кариатид на херувимов и апостолов). Детали побуждали зрителя к постижению цельного замысла постройки. Она тем самым характеризовала остроумие своего строителя князя Долгорукова. Нам кажется вполне вероятным, что заказчик поставил для себя эту интеллектуальную задачу, вдохновившись примером портика, аналогично с Подмокловской ротондой прославляющего *семь свободных искусств и использующее*

скульптурное убранство. Программа в этом случае должна была иметь в качестве идейной основы некое культурное «общее место», чтобы быть узнаваемой. Тузауро давал многочисленные рецепты желающим научиться искусству метафорического языка, но наиболее подходящим для церковных жанров он предлагал уже упомянутый *структурный метод экзегезы*. Буквальному прочтению он противопоставляет «три вида иносказаний, каковые виды святые толкователи Божественных таинств, исходя из греческих слов, называют тропологическим, аллегорическим и анагогическим смыслами; и все три суть подвиды иносказания метафорического» [Там же, с. 51]. Для круглого храма как нельзя лучше подходит популярный в то время пример толкования слова «Иерусалим», имеющего ассоциативную связь с этим типом постройки.

Истолкование идеограммы «ротонда — Иерусалим» методом «квадриги»

Итак, нам представляется, что образная система Подмокловской церкви хорошо согласуется с «квадригой» толкований, точнее, с ее герменевтическим примером, использующим ключевую для круглого храма образ-парадигму «Иерусалим». Князь Григорий Федорович и люди аристократического круга имели многообразный культурный багаж, как отечественный, так и зарубежный, отсылающий к этому многомерному образу в Воскресенской ротонде на Истре, в литургических сосудах-иерусалимах, на иконах и гравюрах с иерусалимскими сюжетами, в постройках Святых Гор в Пьемонте и Ломбардии как копий Святой Земли и многих иных. Но в круглом Подмокловском храме эта метафора с наглядной очевидностью использована как основа для *исторического* толкования. Скульптурный ансамбль в виде апостолов преломлял его в образ апостольской Церкви, что служило выявлению *аллегорического* значения. Ордерный характер архитектуры и фонарь-бельведер в виде «дома Премудрости» свидетельствовал о просвещенности души владельца — так проявлялось *тропологическое* значение. Наконец, восьмидольное членение, белокаменный декор и мажорная тональность предполагали в храме земное отражение идеи Царства Небесного — Горнего Иерусалима, что можно интерпретировать как *анагогическое* значение. Богословская символика круглого плана объединяла все четыре вида толкований и имела отношение к каждому из них.

Как мы указывали выше, Подмокловская ротонда не была исключительным примером этого визуального образа в русской культуре петровского времени. Она уже «прочитывалась» современниками в семантическом поле определенных ассоциаций. При этом можно заметить, как в переходное время средневековый «образ-парадигма» храма с иерусалимским значением начинает расслаиваться на толкования. Еще раз напомним, после знаменитой строительной инициативы патриарха Никона — Воскресенского монастыря на Истре — этот образ получил двоякую трактовку — историческую (прообраз в виде Анастасиса) и анагогическую (Горний/Новый Иерусалим). Расслоение идеограммы в виде ротонды на составляющие элементы хорошо заметно в иконостасах Ивана Зарудного. Она каждый раз предстает в новом облиции. Архитектор использовал ее в определенной локации — в виде Царских врат, что предполагало прочтение архитектурной метафоры как «триумфального входа в рай». При этом райская семантика в каждом из трех дошедших до нас случаев сцеплялась с новым значением, связанным с библейским сюжетом. В Петропавловском соборе Санкт-Петербурга на фоне ротонды Царских врат изображена Тайная Вечеря. В этом случае ротонде придается значение *иерусалимской Сионской Горницы* (рис.133). В Преображенском южном приделе церкви в Ревеле по центру семистолпной ротонды изображен стол с хлебами предложения, кадильницей, чашей, прозябшим жезлом Аарона, а также кивотом и скрижалями Завета. На переднем плане стоит семисвечник (рис. 135). Все предметы подписаны и соответствуют описанию *ветхозаветной Скинии* из послания апостола Павла к Евреям, отрывок из которого (9:1–4) приведен здесь же [*Погосян, Сморгжевских-Смирнова*, с. 88]. На Царских вратах северного Петропавловского придела этой же церкви семистолпная ротонда имеет атрибуты «храма Премудрости Божией»: на столе приготовлена «трапеза Премудрости» в виде тельца и овна, а также хлебов и чаши [Там же, с. 87] (рис. 134). Здесь также присутствует поясняющая цитата из книги Притч (9:1–6), которая отсылает как к ветхозаветному прообразу таинства Евхаристии, так и к храму Соломона. Налицо использование Зарудным в этих иконостасах изображения ротонды в трех различных сюжетах, связанных с Иерусалимом: Святая Святых ветхозаветного храма в виде его походного варианта — Скинии, «дома Премудрости» как символического образа храма царя Соломона и, наконец, Сионской горницы как исторического места рождения новозаветной Церкви. В этом мы видим подтверждение нашей гипотезы о корреляции в творчестве Зарудного

идеограммы в виде ротонды с общеизвестным в это время примером четырехчастного толкования слова «Иерусалим». На основании данной идейно-образной матрицы архитектор каждый раз создает новую комбинацию толкований, но доминирует одно из них в силу сюжетной конкретизации. Знак ротонды в этих случаях можно интерпретировать тремя способами: историческим (храм Соломона или Сионская горница), аллегорическим (Церковь) и тропологическим (душа — вместилище Премудрости). При этом «райская» локация (т. е. анагогическое толкование) и иерусалимский контекст остаются неизменными. Ротонды на иконостасах Зарудного дополняют примеры множественного толкования иерусалимского образа, которые мы наблюдали в стихотворении «Писание» Симеона Полоцкого и в «Орации» К. Истомина.

Эти примеры демонстрируют, что люди новой барочной культуры почувствовали вкус к структурированной многозначности. Их язык использовал те же образы и идеи, которые можно обнаружить в Подмокловской церкви. Ее строитель был одним из ярких представителей интеллектуальной элиты петровского времени. По воспоминаниям потомков «князь Григорий Федорович, муж ума самого обширного, ума тонкого и острого, души самой возвышенной <...> был одним из замечательнейших русских дипломатов» [Долгоруков, 1840, с. 86]. Его детище является красноречивым свидетельством незаурядности создателя, которое можно прочесть, исходя из принципов художественного мышления эпохи.

Итоги раздела

1. Литература второй половины XVII в. не только в богословских, но и в светских жанрах широко использовала многозначность. Симеон Полоцкий ввел в широкое употребление метод «квадриги» толкований. В это время в литературе стали популярны архитектурные метафоры, применяемые к историческим лицам.
2. В работах европейских теоретиков искусства (Э. Тезауро), оказавших влияние на интеллектуальную элиту Московского государства, архитектура декларировалась как один из видов выражения, способных использовать язык метафор. В них советовался для применения метод «квадриги».
3. В качестве хрестоматийного примера метода «квадриги» использовался образ Иерусалима, который истолковывался как город, Церковь, душа и Рай.

4. Ротондальная форма, связанная с иерусалимской тематикой, могла быть истолкована в структуре квадриги, что хорошо заметно на примере Царских врат иконостасов Зарудного.
5. Выявленные нами ранее семантические пласты иконографии Подмокловской ротонды укладываются в схему истолкования Иерусалима как города-храма, Церкви, просвещенной души строителя и Нового Иерусалима.
6. Кроме того, эта структура могла подразумевать еще один пласт истолкований, при котором каждый из образов имел панегирические аллюзии: храм — как государство, апостольская Церковь — как коллегия преобразователей, душевные добродетели — как просветительство и Рай — как триумф.

Заключение

Итак, во второй половине XVII — начале XVIII в. прослеживается смена символического мышления на аллегорическое. Выше мы приводили мысль А. Лидова о том, что «образ-парадигма», присутствовавший в средневековом зодчестве, при очевидной многозначности, обладал внутренним единством, нерасчлененностью, он не мог быть сопоставим с каким-либо одним текстом. А. Л. Баталов также считает невозможным однозначно истолковать средневековый архитектурный образ, «поскольку это противоречит смыслу литургии, лежащей в основе сакрального пространства и заключающей в себе символ, а не аллегория, подлежащую рационалистической расшифровке» [Баталов, 2016, с. 35]. На рубеже позднего Средневековья и Нового времени происходит расслоение этого органического единства, что является следствием глобальных процессов, вызвавших смену общественно-культурных формаций. Влияние западноевропейской культуры и богословия выразилось в новом структурированном подходе к многообразию смыслов церковного искусства, который был отрефлексирован на данном этапе. Рационализм, в целом свойственный схоластическому богословию, проявился и в популярности метода «квадриги» в западной экзегетике. Этот метод хорошо соответствует схоластической технике расчленения. Он был усвоен русской культурой в контексте идеи христианского Просвещения. В результате появилась возможность структурировать не только богословскую мысль, но и поэтические, изобразительные и даже архитектурные образы. Разумеется, не только «квадрига» применялась как матрица для составления подобных программ. Художественный замысел мог иметь в виду и другие импортированные богословские идеи вроде «вездесущего центра круга», на основе которых создавались произведения с рационализированной визуальной структурой. В нашем случае мы попытались применить «квадригу» — это культурное «общее место» — для разгадки замысла Подмокловской ротонды, в которой использовалась типология, также ставшая общеизвестной эмблемой и связанная с Иерусалимом. Примечательно, что эти культурные штампы нередко контаминировались. В нашем памятнике проявилось видение заказчиком своей жизни и деятельности как служения Божественной Премудрости и как строительства на земле райского подобия не только в границах своей вотчины, но и в масштабах государства. Тропологическое

толкование священных образов, подразумевающее человеческую душу и апеллировавшее к пробудившемуся личностному началу, использовалось в это время для оправдания увлечения барочной эстетикой в качестве наглядного проявления Божественной Премудрости. Тогда же культурное просвещение стало приравниваться к христианской добродетели, апостольская община понималась как аллюзия на круг государственных преобразователей, а строительство новой России актуализировало прежние идеи о Третьем Риме и Новом Иерусалиме, что приобрело «хилиастический» оттенок. Эти открывшиеся новые горизонты смыслов трансформировали символ в аллереию, так как значение прежних устойчивых сакральных образов расширилось до событий современности, которым стали придавать исключительный смысл. Но природа этих интеллектуальных манипуляций с образами — структурирование и осовременивание — была не секулярной, а по-прежнему религиозной. Так проявлялся новый просвещенный подход к духовным вопросам.

На примере Подмокловской ротонды нам видится, что процесс рецепции классического ордерного языка русской архитектурой не сводился лишь к простой реализации иностранного проекта. В нашем случае иностранный проект был составлен явно при непосредственном участии заказчика, так как его целью была самоперсонификация. Несомненно, идейно-художественное видение князем облика своего храма сказалось на изменениях архитектурных решений в процессе строительства, которые выявляются из сопоставления параметров подрядных документов с их реализацией в натуре. Более того, соответствие популярных в это время культурно-религиозных концептов архитектурным элементам Подмокловской церкви дает нам основание считать заказчика участником формирования проекта, что предполагает довольно подробный список пунктов «задания на проектирование» архитектору. К ним могли относиться классическая композиция ротонды без алтарного помещения, восьмеричная структура и ее производные (в частности 24 пилястры в интерьере), фонарь-бельведер, обилие окон, скульптуры на осях пилонов галереи, апостольская тематика скульптур, избыточный белокаменный декор, ребра свода купола с кольцом у основания барабана в интерьере в виде лучей солнца. Мы постарались показать, что все эти позиции, помимо богословского истолкования, могли прочитываться как аллереии на культурные и политические реалии жизни аристократического круга. Причем большинство из приведенных случаев всех этих иноказаний появились в культур-

ном языке придворного общества, к которому принадлежал князь Григорий, еще прежде его непосредственного знакомства с ордерной архитектурой за рубежом. Нам видится, что ротонда в Подмоклом не являлась чужеродным «трансплантатом», а осуществлялась в русле поиска адекватной формы для уже существовавших местных идей. В данном контексте князя Григория Федоровича Долгорукова можно считать соавтором замысла ротонды наряду с архитектором из круга Карло Фонтаны.

Литература

- Аверинцев*, 2006а — *Аверинцев С. С.* Словарь // *Аверинцев С. С.* Собрание сочинений: в 4 томах. Т. IV: София-Логос. Словарь. К., 2006. С. 14–533.
- Аверинцев*, 2006б — *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // *Аверинцев С. С.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. IV: София — Логос. Словарь. К., 2006. С. 548–589.
- Агеева* — *Агеева О. Г.* «Величайший и славнейший более всех градусов в свете» — град святого Петра: Петербург в русском общественном сознании начала XVIII века. СПб., 1999. — 344 с.
- Андросов* — *Андросов С. О.* Петр Великий и скульптура Италии. СПб., 2004. — 418 с.
- Антонова и др.* — *Антонова Н. Е., Вятчина Т. Н., Рыцарев К. В., Шенков А. С.* Архитектура русского православного храма. М., 2013. — 523 с.
- Апанович* — *Апанович Е. М.* Полемические записи на полях харьковского экземпляра Острожской Библии // Федоровские чтения — 1981. Ред. Е. Л. Немировский. М., 1985. С. 172–178.
- Аронова*, 2014 — *Аронова А. А.* Отношение к наследию А. Палладио в русской архитектурной практике первой трети XVIII века // Палладио и классическая традиция. Материалы международной научной конференции, посвященной 500-летию Андреа Палладио. М., 2014. С. 277–298.
- Аронова*, 2015 — *Аронова А. А.* Церковь Рождества Богородицы в селе Подмоклово князя Г. Ф. Долгорукова: к вопросу об источниках архитектурного проекта // Петровское время в лицах — 2015: материалы научной конференции. Труды Государственного Эрмитажа. Т. LXX–VIII. СПб., 2015. С. 55–64.
- Арутюнова-Фиданян* — *Арутюнова-Фиданян В. А.* Православные армяне в Северо-Восточной Руси // Древнейшие государства Восточной Европы: Материалы и исследования. 1992–1993. М., 1995. С. 195–208.
- Асмус* — *Асмус В.* Метафизика Аристотеля // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. I. М., 1976. С. 5–49.
- Балдин* — *Балдин В. И.* Троице-Сергиев монастырь. История и формирование архитектурного ансамбля // *Балдин В. И., Манушина Т. Н.* Троице-Сергиева лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII в. С. 9–242.
- Баранова* — *Баранова С. И.* Золотой век московской архитектурной керамики // Стиль московского изразца. М., 2005. Без страниц.
- «Бархатная книга» — Родословная Книга князей и дворян российских и выезжих, содержащая в себе: 1. Родословную Книгу, собранную и

- сочиненную в Розряде при Царе Федоре Алексеевиче и по временам дополняемую, и которая известна под названием Бархатной Книги... Изданная по самовернейшим спискам. М., 1787. Ч. I. — 393 с.
- Бантыш-Каменский* — [*Бантыш-Каменский Д. Н.*] Словарь достопамятных людей русской земли: Часть 2. Г. И.: в 5 частях / составленный Дмитр. Бантыш-Каменским; изданный Александром Ширияевым. М., 1836. — 459 с.
- Баталов*, 1989 — *Баталов А. Л.* О датировке церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове // Русская художественная культура XV–XVII веков / Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»: Материалы и исследования. Вып. XI. М., 1998. С. 220–239.
- Баталов*, 2013 — *Баталов А. Л.* Ренессансная креативность в русской архитектуре — интерпретация последствий // Италия — Россия: тысяча лет архитектуры / сост. Д. О. Швидковский. Турин — Лондон — Венеция — Нью-Йорк, 2013. С. 113–173.
- Баталов*, 2016 — *Баталов А. Л.* Собор Покрова на Рву: история и иконография архитектуры. М., 2016. — 476 с.
- Баталов, Вятчанина* — *Баталов А. Л., Вятчанина Т. Н.* Об идейном значении и интерпретации иерусалимского образца в русской архитектуре XVI–XVII вв. // Архитектурное наследство. Вып. 38. М., 1988. С. 22–33.
- Бахтин* — *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. — 543 с.
- Бекетов* — *Бекетов П. П.* Собрание портретов россиян, знаменитых по своим деяниям воинским и гражданским, по учености, сочинениям, дарованиям, или коих имена по чему другому сделались известными свету, в хронологическом порядке, по годам кончины, с приложением их кратких жизнеописаний. М., 1821–1824. — 346 с.
- Белоброва*, 1978 — *Белоброва О. А.* Личность и научно-просветительские труды Николая Спафария // Николай Спафарий. Эстетические трактаты. Л., 1978. С. 3–22.
- Белоброва*, 1985 — *Белоброва О. А.* «Итталианских градов похвала англичанина Фомы Едворда» в рукописном сборнике конца XVII — начала XVIII в. // Древнерусская книжность: по материалам Пушкинского дома. Л., 1985. С. 28–35.
- Белоброва*, 1989 — *Белоброва О. А.* Иллюстрированные библии в русском обиходе второй половины XVII — начала XVIII столетия // Православие в Древней Руси: сб. науч. трудов. / Гос. музей истории религии и атеизма. Л., 1989. С. 118–124.
- Белоброва*, 1993 — *Белоброва О. А.* Вирши Мардария Хонькова к гравюрам Библии Пискатора // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. XLVI. С. 334–435.

- Белоброва*, 1996 — *Белоброва О. А.* Симеон Полоцкий — автор вирш к гравюрам Библии Маттиаса Мериана // ТОДРЛ. СПб., 1996. Т. XLIX. С. 526–528.
- Бернацкий* — *Бернацкий М. М.* Дорофей Газский. Переводы // Православная энциклопедия. Т. XVI. М., 2008. С. 36–38.
- Берхгольц* — [*Берхгольц Ф. В.*] Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого, с 1721–1725 год. / пер. И. Аммон: [в 4 ч.] — М., Ч. 1: 1721-й год. 1857. — 271 с. Ч. 2: 1722-й год. 1858. — 358 с. Ч. 3: 1723-й год. 1860. — 292 с. Ч. 4: 1724-й и 1725-й годы. 1862. — 242 с.
- Библиотека Брюса — Библиотека Я. В. Брюса: каталог / сост. Савельева Е. А. Л., 1989. — 410 с.
- Богданов*, 1984 — *Богданов А. П.* Сильвестра Медведева панегирик царевне Софье 1682 г. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1982 г. М., 1984. С. 45–52.
- Богданов*, 1994 — *Богданов А. П.* София — Премудрость Божия и царевна Софья Алексеевна. Из истории русской духовной литературы и искусства XVII века // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 7. М., 1994. С. 399–428.
- Борзин* — *Борзин Б. Ф.* Росписи петровского времени. Л., 1986. — 212 с.
- Борхес* — *Борхес Х. Л.* Сфера Паскаля // *Борхес Х. Л.* Проза разных лет / сост. и предисл. И. Тертерян, коммент. Б. Дубина. М., 1989. С. 200–202.
- Боэций* — *Боэций.* Каким образом Троица есть Единый Бог, а не три божества // *Боэций.* «Утешение философией» и другие трактаты. М., 1990. С. 145–157.
- Браиловский* — *Браиловский С. Н.* Один из пестрых XVII столетия: ист.-лит. исслед: в 2 ч. с прилож. СПб., 1902. — 494 с.
- Брюсова*, 2006 — *Брюсова В. Г.* София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. М., 2006. — 207 с.
- Брюсова*, 2009 — *Брюсова В. Г.* Елепенков Иоаким Агеев (Любим) // Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2009. С. 207–208.
- Булкин* — *Булкин В. А.* Храм-колокольня во имя Григория Армянского в Хутынском монастыре под Новгородом // Художественно-исторические памятники Можайска и русская культура XV–XVI веков. Можайск, 1993. С. 32–49.
- Бусева-Давыдова*, 1988 — *Бусева-Давыдова И. Л.* О роли заказчика в организации строительного процесса на Руси в XVII в. // Архитектурное наследие. Вып. 36: Русская архитектура. М., 1988. С. 43–53.

- Бусева-Давыдова, 1994* — *Бусева-Давыдова И. Л.* Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона // Иерусалим в русской культуре / сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994. С. 174–181.
- Бусева-Давыдова, 1999* — *Бусева-Давыдова И. Л.* Иконостас Петропавловского собора в Петербурге // Искусствознание. 1999. № 2. С. 510–529.
- Бусева-Давыдова, 2000* — *Бусева-Давыдова И. Л.* Русский иконостас XVII в. // Иконостас: происхождение, развитие, символика / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. С. 621–650.
- Бусева-Давыдова, 2001* — *Бусева-Давыдова И. Л.* Представление о символике храма в культуре Древней Руси (по письменным источникам) // Архитектурное наследие. Вып. 44. М., 2001. С. 3–16.
- Бусева-Давыдова, 2002* — *Бусева-Давыдова И. Л.* «Старое» и «новое» как категории русской культуры XVII века // Искусствознание. 2002. № 1. С. 204–219.
- Бусева-Давыдова, 2004* — *Бусева-Давыдова И. Л.* Античность в русской художественной культуре XVII в. // Мир Кондакова. Публикации. Статьи Каталог выставки / сост. И. Л. Кызласова. М., 2004. С. 306–330.
- Бусева-Давыдова, 2008* — *Бусева-Давыдова И. Л.* Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008. — 283 с.
- Буслаев — Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства: в 2 т. Т. I: Русская народная поэзия. СПб., 1861. — 662 с.
- Бушкович — Бушкович П.* Петр Великий. Борьба за власть (1671–1725). СПб., 2009. — 544 с.
- Вагнер, Чугунов — Вагнер Г. К., Чугунов С. В.* Рязанские достопримечательности. М., 1978. — 168 с.
- Васенко — Васенко П. Г.* Крижанич, Юрий Гаспарович // Русский биографический словарь: в 25 т. СПб. — М., 1896–1918. Т. IX. С. 441–443.
- Василий (Кривошеин) — Василий (Кривошеин), архиеп.* Простота Божественной природы и различия в Боге по св. Григорию Нисскому // Богословские труды / сост., автор биографических вступлений диакон Александр Мусин. Н. Новгород, 2011. С. 614–643.
- Вебер — [Вебер Х. Ф.]* Записки Вебера о Петре Великом и его преобразованиях, в переводе с предисловием и примечаниями П. П. Барсова // Русский архив. 1872. № 6. Стб. 1057–1168.
- Вздорнов — Вздорнов Г. И.* Старинные описания и рисунки церкви Знамения в усадьбе Дубровицы // Русское искусство XVIII века: материалы и исследования. М., 1973. С. 20–29.
- Вилинбахов — Вилинбахов Г. В.* Награды России. Ордена. СПб., 2006. — 159 с.

- Власьев — Власьев Г. А. (сост.).* Потомство Рюрика: материалы для составления родословий: в 2 т. Т. I: в 3 ч. СПб., 1906–1907. Ч. 1. 1906. — 667 с. Ч. 2. 1906. — 535 с. Ч. 3. 1907. — 541 с.
- ВМЧ — Великие Минеи-Четии, собранные всероссийским митрополитом Макарием: [вып. 1–16]. Октябрь, дни 1–3. Изд. археогр. комис. СПб., 1870. — 409 с. Стб. 1–792.
- Воскобойников, Попов — Воскобойников О. С., Попов И. Н.* Artes liberales // Православная Энциклопедия. Т. III. С. 468–469.
- Вятчанина — Вятчанина Т. Н.* Храмостроение в XVIII в. // Архитектура русского православного храма / под. общ. ред. А. С. Щенкова. М., 2013. С. 175–224.
- Гатова — Гатова Т. А.* Забытое известие о Меншиковой башне // Русское искусство XVIII века: материалы и исследования. М., 1973. С. 30–39.
- Голенищев-Кутузов — Голенищев-Кутузов И. Н.* Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном развитии. Ред. Ю. Б. Виппер и др. М., 1969. С. 102–153.
- Голубинский, 1903 — Голубинский Е. Е.* История канонизации святых в Русской Церкви. М., 1903. — 606 с.
- Горбатенко — Горбатенко С. Б.* Иконостас Пантелеймоновской церкви Большого дворца в Ораниенбауме // Памятники истории и культуры Петербурга: исследования и материалы. Сост. А. В. Корнилова. СПб., 1994. С. 139–154.
- Гребнюк — Гребнюк В. П.* Панегирические произведения первой четверти XVIII в. и их связь с петровскими преобразованиями // Панегирическая литература петровского времени / издание подготовил В. П. Гребнюк, под ред. О. А. Державиной. М., 1979. С. 5–38.
- Григорий Нисский — Григорий Нисский, св.* Об устройении человека // Григорий Нисский, св. Творения. Ч. 1 // Творения святых отцов, в русском переводе, издаваемая при московской Духовной Академии. Т. XXX–VII. М., 1861. С. 76–222.
- Гузевичи — Гузевич Д. Ю., Гузевич И. Д.* Великое посольство: рубеж эпох или начало пути: 1697–1698. СПб., 2008. — 696 с.
- Густерин — Густерин П. В.* Первый переводчик и первое издание Корана на русском языке // Исламоведение. 2011. № 1. С. 89–97.
- Данте — Данте Алигьери.* Божественная Комедия / пер. с итал. и примеч. М. Лозинского. М., 1961. — 782 с.
- Дионисий Ареопагит — Дионисий Ареопагит.* Сочинения. Максим Исповедник. Толкования / пер. с греч. и вступ. ст. Г. М. Прохорова. СПб., 2002. — 863 с.
- Дионисий (Шлёнов) — Дионисий (Шлёнов), иером. Переводы // «Ареопагитики» // Православная энциклопедия. Т. III. М., 2001. С. 195–201.

- Дмитриева — Дмитриева Р. П.* Сказание о князьях владимирских. М. — Л., 1955. — 465 с.
- Долбнин — Долбнин В. Г.* Православные святые Стрельны. СПб., 2013. — 143 с.
- Долгоруков — Долгоруков П., князь.* Сказание о роде князей Долгоруковых. СПб., 1840. — 337 с.
- Дорофей —* Преподобного отца нашего аввы Дорофея душеполезныя поучения и послания с присовокуплением вопросов его и ответов на оные Варсануфия Великого и Иоанна Пророка. Седьмое издание Козельской Введенской Оптиной пустыни. Калуга, 1895. — 305 с.
- ДРВ —* Древняя Российская Вивлиолика. М., 1790. Ч. XIV. С. 95–111.
- Дьяченко — Дьяченко Григорий, свящ.* Полный церковно-славянский словарь. М., 1900. Репринт. изд. М., 1993. — 1158 с.
- Евангулова — Евангулова О. С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М., 1987. — 294 с.
- Евсина — Евсина Н. А.* Архитектурная теория в России XVII в. М., 1975. — 262 с.
- Емченко — Емченко Е. Б.* Стоглав: исследование и текст. М. 2000. — 504 с.
- Желябужский — Желябужский И.* Дневные записки // Рождение империи: история России и Дома Романовых в мемуарах современников XVII–XX вв. М., 1997. — С. 259–358.
- Живов — Живов В.* Из церковной истории времен Петра Великого: исследования и материалы. М., 2004. — 360 с.
- Живов, Успенский — Живов В. М., Успенский Б. А.* Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // *Успенский Б. А.* Избранные труды: в 3 т. Т. I: Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 110–218.
- Забелин — Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 2005. — 1129 с.
- Запаско, Исаевич — Запаско Я. П., Исаевич Я. Д.* Пам'ятки книжкового мистецтва / Каталог стародруків, виданих на Україні: в 3 кн. Кн. 1: 1574–1700. Львів, 1981. — 136 с.
- Звездина, 2000 — Звездина Ю. Н.* Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики // Иконостас: происхождение — развитие — символика: сб. статей / сост. и ред. А. М. Лидов. М., 2000. С. 651–669.
- Звездина, 2004 — Звездина Ю. Н.* Образ храма в духовной культуре второй половины XVII — XVIII века // Сакральні споруди у житті суспільства: історія і сьогодення. Матеріали Другої науково-практичної конференції «Софійські читання». Київ, 27 – 28 листопада 2003 р. Київ, 2004. С. 106 – 110.

- Звездина*, 2006 — *Звездина Ю. Н.* «Слова на Пресвятую Троицу» в «Огородке» Антония Радивиловского: особенности образного строя // Троицкие чтения — 2005. Большие Вяземы, 2006. С. 45–51.
- Звездина*, 2007 — *Звездина Ю. Н.* Иконы из иконостаса Софии Киевской и украинские духовные тексты второй половины XVII века // Софійські читання. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Пам'ятки Національного заповідника СофіяКиївська та сучасні тенденції музейної науки». Київ, 2007. С. 130 – 138.
- Звягинцев, Виктор* — *Звягинцев Л. И, Виктор А. М.* Белый камень Подмосковья. М., 1989. — 118 с.
- Земманн* — *Земманн К. Д.* Приемы аллегорической экзегезы в литературе Киевской Руси // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XLVIII. СПб., 1993. С. 105–120.
- Зеленская* — *Зеленская Г. М.* Символика изразцов Нового Иерусалима. М., 2012. — 400 с.
- Зернова* — *Зернова А. С.* Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI–XVII веках / Сводный каталог. М., 1958. — 152 с.
- Зубарев* — *Зубарев В. В.* Храм-ротонда в селе Подмоклово // Памятники архитектуры и монументального искусства. Пространство и пластика. М., 1991. С. 108–122.
- Ильин*, 1960 — *Ильин М. А.* Изображение Иерусалимского храма на иконе «Вход в Иерусалим» Благовещенского собора // Византийский временник. № 17 (1960). С. 105–113.
- Ильин*, 1966 — *Ильин М. А.* Подмосковье. Книга-спутник по древним подмосковным городам, селам и старым усадьбам (XIV–XIX вв.). М., 1966. — 336 с.
- Ионнисян* — *Ионнисян О. М.* Храмы-ротонды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре / сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994. С. 100–147.
- Иосиф Волоцкий* — *Иосиф Волоцкий, прп.* Послание иконописцу. М., 1994. — 135 с.
- ИПС* — Иконостас Петропавловского собора: [Альбом]. СПб., 2003. — 126 с.
- Кавельмахер* — *Кавельмахер В. В.* Способы колокольного звона и древнерусские колокольни // Колокола: история и современность / сост. Ю. Пухначев, ред. Б. Раушенбах. М., 1985. С. 39–78.
- Кавельмахер, Панова* — *Кавельмахер В. В., Панова Т. Д.* Остатки белокаменного храма XIV в. на Соборной площади Московского Кремля // Культура средневековой Москвы XIV–XVII вв. / под ред. Л. А. Беляева, Т. И. Макаровой, Б. А. Рыбакова. М., 1995. С. 66–81.
- Карпов* — *Карпов А.* Азбуковники или алфавиты иностранных речей по спискам Соловецкой библиотеки. Казань, 1877. — 285 с.

- Качалова — Качалова И. Я.* К истории ныне существующего иконостаса Успенского собора // Государственные музеи Московского Кремля: материалы и исследования. Вып. II. М., 1976. С. 104–108.
- Кирилл Туровский — Кирилл Туровский.* Слово о человеческой душе и теле // Библиотека литературы Древней Руси. Т. IV: XII в. СПб., 1997. С. 144–159.
- Кириллов, 1994 — Кириллов В. В.* Классические тенденции формообразования в архитектуре Подмосковья петровского времени // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века / отв. ред. Г. Г. Поспелов, ред. Г. Н. Бочаров, Н. А. Евсина, Г. Г. Поспелов. М., 1994. С. 15–24.
- Кириллов, 2000 — Кириллов В. В.* Архитектура Москвы на путях европеизации: от обновлений последней четверти XVII века к петровским преобразованиям. М., 2000. — 120 с.
- Кириллова книга, 1644 — Кириллова книга. М., Печатный двор. 21.IV.1644. — 588 л.
- Киселева — Киселева М. С.* «Орации при поднесении царевне Софии Алексеевны книги блаженного Августина “Боговидная любовь”» Кариона Истомина: текст и его контексты // Вестник ПСТГУ. Серия II: История. История Русской Православной Церкви. М., 2016. Вып. 5 (72). С. 99–115.
- Клибанов — Клибанов А. И.* Протопоп Аввакум и апостол Павел // Старообрядчество в России (XVII–XVIII вв.): сб. науч. тр. / под ред. Е. М. Юхименко. М., 1994. С. 12–43.
- Ключевский — Ключевский В.* Боярская дума Древней Руси. М., 1882. — 543 с.
- Ковригина — Ковригина В. А.* Немецкая слобода Москвы и ее жители в конце XVII — первой четверти XVIII вв. М., 1998. — 434 с.
- Ковтун — Ковтун Л. С.* Символика в азбуковниках // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXVIII. Л., 1985. С. 215–230.
- Комашко, Каткова — Комашко Н. И., Каткова С. С.* Костромская икона XIII–XIX веков: свод русской иконописи. М., 2004. — 672 с.
- Комашко, Мерзлютина — Комашко Н.И., Мерзлютина Н.А.* Церковь Покрова в Филях. М., 2003. — 88 с.
- Комашко, Саенкова — Комашко Н., Саенкова Е.* Русская житийная икона. М., 2007. — 352 с.
- Корб — Корб И.* Главные события из быта москвитян // Рождение империи. М., 1997. С. 187–258. [История России и Дома Романовых в мемуарах современников XVII–XX вв.].
- Кривonos Федор, свящ., и др. — Кривonos Федор, свящ., Теплова В. А., Чаквин И. В., Оржеховский И. В., Шейкин Г. Н., Силова С. В., Лаврецкий Г. А.* Беларусь. Государственное законодательство, религиозные организации // Православная энциклопедия. Т. IV. М., 2002. С. 469–497.

- Крюков, Любимова* — *Крюков Дионисий, прот., Любимова И. Д.* Об архитектурном замысле церкви Рождества Пресвятой Богородицы в с. Подмоклово. Готовится к публикации.
- Кувшинская* — *Кувшинская И. В.* Согопа Аугеа: латинские стихотворные надписи церкви Знамения в Дубровицах // Архитектурное наследство. Т. LIII. М., 2010. С. 84–91.
- Куницкая* — *Куницкая Е. Р.* Меншикова башня // Архитектурное наследство. Т. IX. М. — Л., 1959. С. 157–168.
- Куракин* — *Куракин Б. И., князь.* История о царе Петре Алексеевиче // Петр Великий / сост. Е. В. Анисимов. М., 1993. С. 53–84. [Государственные деятели России глазами современников].
- Курбский* — [Курбский Андрей, князь] Русская историческая библиотека. Т. XXXI // Сочинения князя Курбского / Том первый / Сочинения оригинальные. СПб., 1914. Стб. 172.
- Лавров* — *Лавров А. С.* Колдовство и религия в России: 1700–1740 гг. М., 2000. — 575 с.
- Леонид* — [*Леонид, архим.*]. Историческое описание Ставропигиального Воскресенского, новый Иерусалим именуемого, монастыря, составленное по монастырским актам настоятелем оного архимандритом Леонидом. М., 1876. — 768 с.
- Лейбниц* — *Лейбниц Г.-В.* Начала природы и благодати, основанные на разуме / пер. с франц. Н. А. Иванцова // *Лейбниц Г.-В.* Сочинения: в 4 т: Т. I. М., 1982. С. 404–412.
- Лидов, 2009* — *Лидов А.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009. — 352 с.
- Лидов, 2013* — *Лидов А. М.* Видение храма и града. О иерусалимской символике скульптурных икон на фасадах русских храмов XII века // *Autour l’idée de Sainte Russie.* Paris, 2013. С. 301–318.
- Литературные панегирики — Литературные панегирики. [В 2-х вып.] Памятники общественно-политической мысли в России конца XVII века / подгот. текста, предисл. и коммент. А. П. Богданова. М., 1983. — 320 с.
- Лицей, 1806 — Дипломатические донесения о Петре Великом и его дворе // Лицей. 1806. Ч. 4. Кн. 2. С. 90–100.
- Лопяло* — *Лопяло К. К.* К примерной реконструкции Золотой палаты Кремлевского дворца и ее монументальной живописи // Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40-х — 50-х годов XVI в. М., 1972. С. 193–207.
- Лосский* — *Лосский В.* Отрицательное богословие и познание Бога в учении Майстера Экхарта (гл. 3) / пер. с франц. Г. В. Вдовиной // Богословские труды. Вып. 41. М., 2007. С. 85–132.

- Лотман, Успенский* — *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого // *Успенский Б. А. Избранные труды: в 3 т. Т. I: Семиотика истории. Семиотика культуры.* М., 1996. С. 60–74.
- Максим Грек* — *Максим Грек.* Против латинян о том, что не следует ни прибавлять, ни убавлять в Божественном исповедании непорочной христианской веры // [*Максим Грек.*] Сочинения преподобного Максима Грека в русском переводе: в 3 ч. Ч. 2. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1910. С. 134–190.
- Малиновский*, 2007 — *Малиновский К. В.* Доменико Трезини. СПб., 2007. — 232 с.
- Малиновский*, 2008 — *Малиновский К. В.* Санкт-Петербург XVIII века. СПб., 2008. — 576 с.
- Малков* — *Малков Ю.* «Святая Троица» преподобного Андрея Рублева // *Альфа и Омега: Ученые записки Общества для распространения Священного Писания в России.* 1996. № 2/3 (9/10). С. 321–352.
- Мартынов* — *Мартынов И. Ф.* Три редакции «Службы благодарственной о великой победе под Полтавой» // XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой четверти XVIII века. Л., 1974. С. 139–148.
- Матвеев* — *Матвеев А.* Описание возмущения московских стрельцов // *Рождение империи.* М., 1997. С. 359–414. (История России и Дома Романовых в мемуарах современников. XVII–XX вв.).
- Мейендорф* — *Мейендорф Иоанн, прот.* Введение в святоотеческое богословие. Клин, 2001. — 448 с.
- Микишатьев*, 1993 — *Микишатьев М. Н.* Голландия и Россия: к вопросу отражения культурных контактов в русской архитектуре конца XVII — начала XVIII века // *Архитектура мира: материалы конференции «Запад — Восток: взаимодействие традиций в архитектуре».* М., ВНИИТАГ, 1993. С. 31–38.
- Микишатьев*, 1996 — *Микишатьев М. Н.* Библиотека Петра Великого и русская архитектура Петровского времени // *Петербургские чтения* — 96. СПб., 1996. С. 68–71.
- Микишатьев*, 2005а — *Микишатьев М. Н.* Черты общности в развитии архитектуры России и стран центральной Европы периода перехода от Средневековья к Новому времени // *Архитектура в истории русской культуры: сб. статей. Вып. 6: Переломы эпох.* М., 2005. С. 125–157.
- Микишатьев*, 2005б — *Микишатьев М. Н.* «Нарышкинский стиль» и русская архитектура конца XVII века (к проблеме «переломов» в общественном и художественном развитии) // *Архитектура в истории русской культуры: сб. статей. Вып. 6: Переломы эпох.* М., 2005. С. 197–236.

- Мильдон — Мильдон В. И.* О символике круга и прямой у Аристотеля и Ибн Сины // Культура и искусство античного мира: материалы научной конференции 1979 года. М., 1980. С. 333–350.
- Михайлов А. — Михайлов А.* Подмокловская ротонда и классические веяния в искусстве петровского времени // Искусство. 1985. № 9. С. 64–70.
- Михайлов П. Б., 2001 — Михайлов П. Б.* Аристотель в России // Аристотель // Православная энциклопедия. Т. III. М., 2001. С. 256–257.
- Михайлов П. Б., 2004 — Михайлов П. Б.* Жизнь. Сочинения // Василий Великий // Православная энциклопедия. Т. VII. М., 2004. С. 131–146.
- Мозговая — Мозговая Е. Б.* Скульптура в ансамбле православного храма XVIII столетия // Культура — Искусство — Религия. Проблемы взаимодействия: сб. по уч.-метод. вопр. Л., 1990, С. 19–25.
- Некрасов — Некрасов А. И.* Архитектура Истры и её значение в общем развитии русского зодчества. // Ежегодник Музея архитектуры. Вып. 1. (1936). М., 1937. — 168 с.
- Нікітенко — Нікітенко Н. М.* Бароко Софії Київської. К., 2015. — 272 с.
- Николаева, 1996 — Николаева М. В.* К истории строительства церкви Рождества Богородицы в селе Подмоклово // Архитектурное наследство. № 40. М., 1996. С. 68–69.
- Николаева, 2003–2004 — Николаева М. В.* Частное строительство в Москве и Подмосковье. Первая четверть XVIII в. Подрядные записи: в 2 т. М., 2003–2004. — 472 с.
- Николай Кузанский — Николай Кузанский.* Об ученом незнании / пер. В. В. Биbihина // Николай Кузанский. Собрания сочинений: в 2 т. М., 1979. Т. I. С. 47–184.
- Николай Спафарий — Николай Спафарий.* Эстетические трактаты / подгот. текста и вступ. ст. О. А. Белобровой. Л., 1978. — 160 с.
- Овчинников — Овчинников А. Н.* «Тайная вечеря» Трапезундского Евангелия // Овчинников А. Н. Символика христианского искусства. М., 2001. С. 190–205.
- Октоих 1649 — Октоих:* в 2 ч. М., Печатный двор. 06.01.1649. Ч. 1 — 474 л. Ч. 2 — 445 л.
- Олеарий — Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. Введение, перевод, примечания и указания А. М. Ловягина. СПб., 1906. — 582 с.
- Палладио — Палладио А.* Четыре книги об архитектуре / пер. И. В. Жолтовского. М., 1938. — 352 с.
- Панегирическая литература — Панегирическая литература петровского времени / издание подготовил В. П. Гребнюк, под ред. О. А. Державиной. М., 1979. — 312 с.*

- Панченко, 1973* — *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973. — 281 с.
- Панченко, 2000* — *Панченко А. М.* Религиозный поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема // *Панченко А. М.* О русской истории и культуре. СПб., 2000. С. 301–318.
- Пекарский, 1862* — *Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом: в 2 т. Т. I. СПб., 1862. — 578 с.
- Пекарский, 1865* — *Пекарский П.* Материалы для истории иконописания в России // Известия Императорского Археологического общества. Т. V. Вып. 5. СПб., 1865. Стб. 317–335.
- Петухова — Петухова А. В.* Патриарх Никон и царь Федор Алексеевич. Икона «Поклонение Кресту» // Царь Алексей Михайлович и патриарх Никон. «Премудрая двоица» / сост. И. А. Бобровницкая, М. В. Маргынова. М., 2005. С. 131–135.
- ПиБ* — Письма и бумаги императора Петра Великого: в 13 т. СПб., М., 1887–2003.
- Письма и донесения иезуитов — Письма и донесения иезуитов о России конца XVII и начала XVIII вв. СПб., 1904. — 382 с.
- Пилипенко — Пилипенко А. Д.* К семантике скульптурного ансамбля храма Рождества Богородицы в Подмоклово // Палладио и классическая традиция: материалы международной научной конференции, посвященной 500-летию Андреа Палладио. М., 2014. С. 299–308.
- Плюханова, 1993* — *Плюханова М.* Традиционность и уникальность сочинений протопопа Аввакума в свете традиции Третьего Рима // Christianity and the Eastern Slavs: in 3 vols. Vol. I: Slavic Cultures in the Middle Ages (California Slavic Studies. Vol. XVI) / ed. by B. Gasparov and O. Raevsky-Hughes. Berkeley, Los Angeles and Oxford, 1993. P. 297–327.
- Плюханова, 2004* — *Плюханова М. Б.* Семиотические исследования петровской эпохи в свете Константиновой парадигмы и проблем античного язычества // Pietroburgo capitale della cultura russa: in 2 voll. / a cura di A. D'Amelia. V. I. Salerno, 2004. P. 27–48. (Collana di Europa Orientalis).
- Подобедова — Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40-х — 50-х годов XVI в. М., 1972. — 198 с.
- Погосян, Сморгжевских-Смирнова, 2009* — *Погосян Е., Сморгжевских-Смирнова М.* «Яко аз на раны готов»: Петр I на иконе Таллинского Никольского храма // Humaniora: Litterae Russicae. Тарту, 2009. С. 11–37.
- Погосян, Сморгжевских-Смирнова, 2011* — *Погосян Е., Сморгжевских-Смирнова М.* Иконостас Ивана Зарудного в Преображенской церкви Таллина // Искусство иконы Эстонии: каталог. Таллин, 2011. С. 78–112.
- Подъяпольская — Подъяпольская Е. Н.* Памятники архитектуры Московской области. Вып. 1. М., 1999.

- Попова — Попова Т. Л.* Коллекция деревянной скульптуры и декоративной резьбы в собрании Переславского музея. М., 2009. — 239 с.
- ППВ — Портрет петровского времени: каталог выставки / ред. Э. Н. Ацаркина, Г. В. Смирнов. Л., 1973. — 282 с.
- Привилегия — Привилегия Московской Академии // Антология педагогической мысли Древней Руси и Русского государства XIV–XVII вв. М., 1985. С. 236–240.
- ПРК ГЭ — Памятники русской культуры первой четверти XVIII в. в собрании Государственного Эрмитажа: каталог / под общ. ред. В. Н. Васильева, В. М. Глинки. Л. — М., 1966. — 350 с.
- Прохоров, 1976 — Прохоров Г. М.* Корпус сочинений с именем Дионисия Ареопагита в древнерусской литературе: Проблемы и задачи изучения // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXI. Л. 1976. С. 351–361.
- Прохоров, 2002 — Прохоров Г. М.* От переводчика // Дионисий Ареопагит. Сочинения. Максим Исповедник. Толкования / пер. с греч. и вступ. ст. Г. М. Прохорова. СПб., 2002. С. 5–25.
- ПСП — Полное собрание постановлений и распоряжений по Ведомству православного вероисповедания Российской империи. Т. II. СПб., 1872. — 796 с.
- Пуятин — Пуятин И. Е.* Образ русского храма и эпоха Просвещения. М., 2009. — 416 с.
- Пятницкий — Пятницкий Ю. А.* Московский Кремль и греко-русские связи XVI–XVII веков // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»: материалы и исследования. Вып. XI: Русская художественная культура XV–XVI веков. М., 1998. С. 23–38.
- Разумовский — Разумовский Ф. В.* На берегах Оки. М., 1988. — 216 с.
- Рамазанова — Рамазанова Д. Н.* Лихуды // Православная энциклопедия. Т. XLI. М., 2016. С. 311–314.
- РБС — Русский биографический словарь: в 27 т. / изд. под наблюдением председ. Имп. Рус. Ист. общ-ва А. А. Половцова. СПб., 1896–1918.
- Религиозный Петербург — Государственный Русский музей представляет: Религиозный петербург / Альманах. Вып. 106. СПб., 2004. — 559 с.
- Ровинский, 1884 — Ровинский Д. А.* Материалы для русской иконографии: в 12 вып. Вып. 1. СПб., 1884.
- Ровинский, 1886–1889 — Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравируемых портретов: в 4 т. СПб., 1886–1889.
- Румянцова, Даниленко — Румянцова В. С., Даниленко Борис, прот.* Андреевский монастырь в Пленницах // Православная энциклопедия. Т. II. М., 2001. С. 350.

- Русская силлабическая поэзия — Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. / вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. М. Панченко. Л., 1970. — 437 с.
- Русская старина, 1879 — Журнал путешествия по Германии, Голландии и Италии в 1697–1699 гг., веденный состоявшим при великом посольстве русском, к владетелям разных стран Европы / сообщ. с прим. И. Ф. Горбунова // Русская старина. Т. XXV. 1879. С. 101–132.
- Рындина* — *Рындина А. В.* Большой Московский Собор 1666–1667 годов и судьба русской храмовой скульптуры // Вопросы искусствознания. 1997. № 1 (10). С. 198–207.
- Рязанцев* — *Рязанцев И. В.* Скульптура в России: XVIII — начало XIX века: очерки. М., 2003. — 541 с.
- Сазонова* — *Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко (вторая половина XVII — начало XVIII в.). М., 1991. — 262 с.
- Салтыков* — *Салтыков А. А.* О значении ареопагитик в древнерусском искусстве (К изучению «Троицы» Андрея Рублева) // Древнерусское искусство XV–XVII веков: сб. статей / Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева; отв. ред. В. Н. Сергеев. М., 1981. С. 5–24.
- Самецкая* — *Самецкая Э.* «Евангелие» Стефана Яворского // Мир музея. 1995. № 1 (141). С. 28–31.
- Симеон Полоцкий*, 1955 — *Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения / подгот. текста, ст. и коммент. И. П. Еремина. М. — Л., 1955. — 281 с. (Литературные памятники).
- Симеон Полоцкий*, 1996–2000 — *Симеон Полоцкий.* Вертоград многоцветный: в 3 т. / подгот. текста, ст. и коммент. Э. Хипписли и Л. И. Сазоновой. Köln, Weimar, Wien, 1996–2000.
- Синицына*, 2003 — *Синицына Н. В.* Булев (Люев) Николай // Православная энциклопедия. Т. VI. М., 2003. С. 361–363.
- Синицына*, 2016 — *Синицына Н. В.* Максим Грек // Православная энциклопедия. Т. XLIII. М., 2016. С. 39–47.
- «Служба благодарственная» — Служба благодарственная, Богу в Троице славимому, о великой Богом дарованной победе над Свейским королем Каролом вторым надесять, и воинством его, содеянной под Полтавою. В лето от воплощения Господня 1709, месяца иуния в 27 день // Миняя месячная. Июнь. Московский печатный двор, 1741. Л. 1–16 второй пагинации.
- Службник, 1699 — Службник. М., Печатный двор. VI. 1699. — 352 л.
- Соловьев* — *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен: в 6 книгах. СПб. 1896.
- Словарь, XI–XVII — Словарь русского языка XI–XVII вв. Выпуск XV (Персть — Подмышка). М., 1989. — 288 с.

- Словарь, XVIII — Словарь русского языка XVIII века. Ин-т рус. яз.; Вып. 1–19. СПб. (Л.), 1984–2011.
- Степовик — Степовик Д.* Українська гравюра бароко. К., 2013. — 494 с.
- Стерлигова — Стерлигова И. А.* Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре / сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994. С. 46–62.
- Стоякович — Стоякович А.* Об изучении архитектурных форм на материале некоторых русских икон // Византийский временник. № 18 (1961). С. 116–123.
- Сычев — Сычев Н. П.* Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее // Материалы по русскому искусству. Т. I. Л., 1928. С. 78–111.
- Таруашвили — Таруашвили Л. И.* Эстетика архитектурного ордера: от Витрувия до Катрмера де Кенси. М., 1995. — 178 с.
- Тарусская десятина — Тарусская десятина // Материалы для истории церквей Калужской епархии. Вып. 1 / под ред. И. Ф. Цветкова // Калужская старина: издание Калужского церковного историко-археологического общества / под ред. И. Ф. Цветкова и В. М. Кашкарова. Калуга, 1904. С. 1–37.
- Тезауро — Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля. Пер. с итал. Е. Костюкович. СПб., 2002. — 384 с.
- Тихомиров — Тихомиров Н. Я.* Архитектура подмосковных усадеб. М., 1955. — 351 с.
- Тихонов — Тихонов Ю. А.* Мир вещей в московских и петербургских домах сановного дворянства. М., 2008. — 360 с.
- Тиц — Тиц Р. В.* Неизвестный русский трактат по архитектуре // Русское искусство XVIII в.: материалы и исследования. М., 1968. С. 17–31.
- Толстой — [Толстой П. А.]* Путешествие стольника П. А. Толстого. 1697–1699 // Русский архив. 1888. № 2–8.
- Три века — Три века: Россия от смуты до нашего времени: исторический сборник: в 6 т. / под ред. В. В. Каллаша. М., 1912–1913.
- Триодь Постная, 1630 — Триодь Постная. Московский печатный двор. 24.09.1630 г. — 536 л.
- Троица — Троица Андрея Рублева: антология / сост. Г. И. Вздорнов. Изд. 2-ое, испр. и доп. М., 1989. — 208 с.
- Троицкий — Троицкий Н. И.* Иконостас и его символика // Высокий русский иконостас / сост. Т. Н. Кудрявцева, В. А. Федоров. М., 2004. С. 137–162.
- Турилов — Турилов А. А.* Переводы на славянский язык и славянская рукописная традиция // Григорий, свт., еп. Нисский // Православная Энциклопедия. Т. XII. М., 2006. С. 524.

- Турилов, Чумичева — Турилов А. А., Чумичева О. В.* Арсений Грек // Православная энциклопедия. Т. III. М., 2001. С. 428–429.
- Тюхменева — Тюхменева Е. А.* Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века: проблемы панегирического направления. М., 2005. — 327 с.
- Успенский — Успенский Б. А.* Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI–XVII вв.) // Избранные труды: в 3 т. Т. II: Язык и культура. М., 1994. С. 7–25.
- Устрялов — Устрялов Н. Г.* История царствования Петра Великого: в 6 т. СПб., 1858–1863.
- Ухналев — Ухналев А. Е.* К творческому портрету архитектора Теодора Швертфегера // Архитектурное наследие. № 57. 2012. С. 152–165.
- Ушаков — [Ушаков Симон]* Описные книги царских палат: Золотой и Грановитой, составленные Симоном Ушаковым в 1672 г. и изданные Обществом Древне-Русского Искусства при Московском Публичном Музее под редакцией Г. Филимонова. М., 1882. — 18 с.
- Феофан Прокопович — Феофан Прокопович.* Сочинения / под ред. И. П. Еремина. М., Л., 1961. — 502 с.
- Филимонов — Филимонов Г. Д.* София Премудрость Божия // Очерки Русской христианской иконографии // Вестник ОДРИ. 1874. Кн. 1. Отд. II. С. 1–20.
- Филипович — Филипович Э. Г.* Дубровицкая церковь: каменная и живая: путеводитель. М., 2009. — 56 с.
- Флоровский А. В. — Флоровский А. В.* Московские навигаторы в Венеции в 1697–1698 гг. и римская церковь // Ost und West in der Geschichte des Denkens und der kulturellen Beziehungen. Berlin, 1966. S. 194–199.
- Флоровский Георгий, 2002 — Флоровский Георгий, прот.* О почитании Софии, Премудрости Божией в Византии и на Руси // Вера и культура: избранные труды по богословию и философии. СПб., 2002. С. 460–476.
- Флоровский, Георгий 2003 — Флоровский Георгий, прот.* Восточные отцы Церкви. М., 2003. — 640 с.
- Холмогоровы — Холмогоровы В. и Г.* Исторические материалы о церквях и селах XVII–XVIII столетия. Перемышльская и Хотунская десятины (Московского уезда). Вып. 7 // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1889. Книга 1. С. 1–166.
- Хондзинский — Хондзинский Павел, прот.* «Ныне все мы болеем теологией»: из истории русского богословия предсинодальной эпохи. М., 2013. — 481 с.

- Хромов — Хромов О. Р.* Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI–XIX веков: каталог коллекции Отдела письменных источников Ярославского государственного историко-архитектурно-го и художественного музея-заповедника. М., 2013. — 438 с.
- Чадаева — Чадаева О. В.* Космос как теологическая проблема: к вопросу о «Венце веры кафолическия» Симеона Полоцкого // Вопросы филологии. 2017. № 4. С. 139–149.
- Чекмарев — Чекмарев А. В.* Покровская церковь в усадьбе Репец // Русская усадьба: сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып.10 (26). Научный ред.-сост. М. В. Нащокина. М., 2004. С. 671–678.
- Черная, 1999 — Черная Л. А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М., 1999. — 288 с
- Черная, 2011 — Черная Л. А.* Образец «на польское дело» в русской культуре XVII века // Текст славянской культуры: к юбилею Л. А. Софрониной. М., 2011. С. 344–355.
- Чинякова, 2010 — Чинякова Г. П.* Иллюминированные «Страсти Христовы» в древнерусской рукописной книжной традиции // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 15 / отв. ред. О. А. Туфанова. М., 2010. С. 720–728. (Studia philologica).
- Чинякова, 2010 — Чинякова Г. П.* Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М., 2017. — 374 с.
- Чубинская — Чубинская В. Г.* Икона «Распятие с апостольскими страданиями» 1697–1699 годов: символично-аллегорический замысел в контексте исторических событий // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»: материалы и исследования. Вып. XIII: Петр Великий — реформатор России. М., 2001. С. 144–159.
- Шалина — Шалина И. А.* Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография // Иконостас: Происхождение — развитие — символика: сб. статей / сост. и ред. А. М. Лидов. М., 2000. С. 559–598.
- Шляпкин — Шляпкин И. А.* Димитрий Ростовский и его время (1651–1709) // Записки Историко-филологического факультета Императорского С.-Петербургского университета. Часть XXIV. СПб., 1891. — 581 с.
- Щенков — Щенков А. С.* Храмы XVIII — первой трети XIX вв. // Архитектура русского православного храма / под общ. ред. А. С. Щенкова. М., 2013. С. 225–270.
- Юревич и др. — Юревич Димитрий, свящ., Неклюдов К. В., Петров А. Е.* Герменевтика библейская // Православная энциклопедия. Т. XI. С. 360–371.

- Claudianus* — [*Claudius Claudianus*] Claudii Claudiani opera omnia, ex optimis codicibus et editionibus cum varietate lectionum, selectis omnium notis et indice rerum ac verborum universo recensuit N. L. Artaud in collegio Ludovici Magni romaniorum literarum professor. Volumen posterius. Parisiis. MDCCCXXIV (1824). — P. 708.
- Fabiański — Marcin Fabiański. Iconography of the architecture of ideal musaea in the fifteenth to eighteenth centuries // Journal of the history of collections. Vol 2 no 2, 1990. P. 95–134.
- Fagiolo — *Marcello Fagiolo*. Da Domenico a Carlo Fontana: i progetti per le Colonne coclidi, le Mete e il Colosseo // Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco. A cura di M. Fadiolo e G. Bonaccorso. Roma, 2009. P. 13–38.
- Historia Dyplomacji Polskiej — Historia Dyplomacji Polskiej, tom II 1572–1795 pod red. Zbigniewa Wójcika. Warszawa, 1982. — S. 774.
- Kawalerowie — Kawalerowie i statuty Orderu Orła Białego, 1705–2008 / oprac. Marta Męclewska. Warszawa, 2008. — S. 362.
- Krautheimer* — *Krautheimer R.* Introduction to an “Iconography of Mediaeval Architecture” // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 5 (1942). P. 1–33.
- Natalis* — Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur. Secunda editio. Auctore Hieronymo Natali. Antuerpiae, 1595. — P. 600.
- Provoyeur* — *Provoyeur P., Provoyeur C.* Le temple: représentations de l’architecture sacrée. Nice, 1982. — P. 252.
- Temerinski* — *Temerinski A. D.* The Jerusalem rotunda or the heavenly Jerusalem? Interpreting the image of the church held by the apostles Peter and Paul // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / сост. А. М. Лидов. М., 2009. С. 699–724.
- Wittkower* — *Wittkower R.* Architectural principles in the age of Humanism. N. Y., L., 1971. — P. 240.
- Zänker* — *Zänker J.* Sacri Monti. L’Architettura dei Sacri Monti in Piemonte e Lombardia. Fotografie di: Jørg Winde. Catalogo della mostra fotografica edito in collaborazione con la Fachhochschule (Università di Scienze Applicate) di Dortmund, la Regione Lombardia, il Comune di Torino, il Comune di Milano, le Amministrazioni Regionali, Comunali e Religiose dei Sacri Monti di Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Oropa, Orta, Ossuccio, Varallo, Varese. 2003. — P. 100.

Научно-просветительское издание

Крюков Денис Витальевич

Об идейном замысле
церкви Рождества Богородицы
с. Подмоклое

Дизайн обложки:

М. Ю. Маяков

Компьютерная верстка:

М. Е. Заболотникова

Российский научно-исследовательский институт культурного и
природного наследия имени Д. С. Лихачёва
129366, Москва, ул. Космонавтов, 2
E-mail: info@heritage-institute.ru

