

На правах рукописи

Акимов Павел Александрович

**Русское надгробие XVIII – первой половины XIX века:
идея жизни и смерти в пластическом воплощении и эпитафии**

Специальность 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Москва.
2008

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства Исторического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор Ольга Сергеевна Евангулова

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,
действительный член Российской
Академии художеств, профессор
Алла Глебовна Верещагина

кандидат искусствоведения
Ольга Владимировна Докучаева

Ведущая организация: Кафедра истории художественной культуры
Московского педагогического государственного университета

Защита состоится « » _____ 2008г. в _____ на заседании
Диссертационного совета (шифр Совета Д.501.001.81) в МГУ имени
М.В.Ломоносова
Адрес: 119898 Москва, Ломоносовский проспект д.27 к.4 учебный кор-
пус аудитория _____

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке МГУ (1-й
корпус гуманитарных факультетов)

Автореферат разослан _____ 2008 г.
Ученый секретарь Диссертационного Совета
доктор искусствоведения

С.С.Ванеян

Диссертация посвящена искусству мемориальной скульптуры и массовых надгробий (разновидности архитектуры малых форм) XVIII-первой половины XIX века вместе с необходимо сопутствующим им литературным жанром—эпитафией.

Выбор хронологических границ обусловлен стремлением рассмотреть мемориальный жанр на протяжении трех последовательных этапов его существования в культуре Нового времени в России от становления в эпоху барокко, связанной с появлением эпитафий с литературным элементом, до эпохи расцвета в классицистическую и романтическую эпохи.

История русского мемориального искусства неоднократно находилась в поле зрения отечественных исследователей. Начало изучения жанра связано с первыми характеристиками произведений надгробной скульптуры, данными Н.Н.Врангелем в пятом томе «Истории русского искусства». Специально изучению этой темы было посвящен Ю.Шамуриным очерк «Московские кладбища»¹. В эссеистической форме автор предпринял попытку написать, по его выражению, «историю идей», передать общее ощущение последовательных историко-художественных эпох, оставивших памятники на кладбищах и в церквях Москвы. Его произведение оказалось первой (и оставшейся единственной в своем роде) попыткой комплексного изучения мировоззрения лежащего в основе как скульптуры, так и эпитафии. Многие положения, выдвинутые в данной работе, сохраняют значение до настоящего времени. Как известно, мирискуснический период в отечественной науке об искусстве был насильственно прерван после 1917 года, не успев реализовать до конца свои возможности.

Советский период в изучении темы связан с серией монографий о русских скульпторах конца XVIII-начала XIX века, начатых книгой Н.Н.Коваленской об И.П.Мартосе (1938). В этих работах (написанных в основном в 1950-х годах), основное внимание было сосредоточено на светских, гражданственных и «прогрессивных» с марксистской точки зрения чертах развития стиля, которыми обусловлено содержание произведений. Не уделялось внимание проблеме заказчиков, в основном представителей высшей знати, а так же религиозному компоненту в содержании надгробий.

В центре внимания были произведения мемориального жанра конца XVIII века, в то время как практически не интерпретировались памятники барочной и романтической эпох. Что касается изобразительного искусства религиозного романтизма в целом, то оно не подвергалось исследованию как особый этап в исто-

¹ Шамурин Ю. Московские кладбища // Москва в ее прошлом и настоящем. Вып. 9. М., 1912.

рии развития русского искусства. Итоги данному периоду в изучении русского мемориального искусства подведены в главе, написанной Г.Д. Нетунахиной в коллективной монографии «Русская мемориальная скульптура» (М.1978), а также в статье Г.Н. Шкоды в книге о надгробиях Александро-Невской лавры.¹

Новейший этап исследования истории надгробия в России связан с оживлением интереса к религиозному искусству. Статьи Ю.М.Пирютко и Т.С.Царьковой (и монография последней) о памятниках и эпитафиях петербургского некрополя отличаются новым, адекватным пониманием памятников.² В.С. Турчин посвятил им главу в книге о неоклассицизме кладбищам начала XIX века.³ Однако, до настоящего времени отсутствует обобщающая работа, в которой был бы дан анализ надгробия и эпитафии, как выражающих единое мировоззрение.

Цель данной диссертации – рассмотреть искусство русского надгробия XVIII-первой половины XIX века как пластическое воплощение идеи жизни и смерти в ее историческом развитии. Важнейшей вытекающей отсюда задачей автор считает исследование художественного мировоззрения, воссоздание на материале избранной темы картины мира с характерными для нее поэтапно эволюционирующими представлениями об идеальной жизни и идеальной смерти. Еще одна задача заключается в том, чтобы проанализировать взаимоотношение пластики и эпитафии с точки зрения содержания произведений надгробной скульптуры. Вопрос о стиле ставится как вопрос о мировоззрении культурной эпохи, которое выражается определенными средствами.

Объектом настоящего исследования являются скульптурные и архитектурные надгробия, а также стихотворные и прозаические надписи, на них начертанные, иногда иные литературные произведения на тему смерти или содержащие суждения о надгробиях и эпитафиях.

Автор полагает, что применение метода междисциплинарного исследования является наиболее уместным для решения проблем комплексного по своей природе жанра, которое представляет собой искусство надгробия. В связи с этим в работе использованы приемы искусствоведческого, историко-культурного и там, где это представляется возможным, литературоведческого анализа.

¹ Кудрявцев А.И. Шкода Г.Н. Александро-Невская лавра. Л., 1986

² Пирютко Ю.М. Надгробные памятники: стиль, мастера, заказчики; Царькова Т.С. Николаев С.И. Эпитафии петербургского некрополя. // Исторические кладбища Петербурга. Спб., 1993; Царькова Т.С. Русская стихотворная эпитафия. Спб., 1999

³ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. М., 2001.

Научная новизна диссертации состоит в том, что впервые на обширном материале комплексно рассматривается очень важное для рассматриваемой эпохи в мировоззренческом и пластическом плане явление искусства. Впервые специально анализируется религиозная сторона этого искусства, недооценка которого часто приводила к искажению истолкования и оценки отдельных периодов в истории данного жанра. Вносятся коррективы в характеристики этапов развития, направлений, в оценку творчества некоторых мастеров и отдельных произведений.

Практическая ценность диссертации видится в возможности использования ее результатов в научно-исследовательской и музейной практике, а также в педагогической и просветительской деятельности, связанной с охраной и реставрацией памятников искусства прошлого.

Апробация работы происходила на семинаре по проблемам русского искусства XVIII века на кафедре истории отечественного искусства Исторического ф-та Московского университета, на конференции в Гос. Эрмитаже.

Структура работы определена принятой периодизацией искусства рассматриваемого периода. Во Введении дается характеристика состояния изученности вопроса, обосновываются цели, задачи, метод исследования и хронологические рамки диссертации. В трех главах последовательно излагаются особенности мировоззрения и обусловленная ими эволюция художественных программ избранного для исследования жанра на протяжении трех стилевых эпох барокко, классицизма и романтизма.

Диссертация открывается Введением, содержащем историографическую часть, обоснование целей и методологии работы, что изложено выше.

Первая глава «Надгробия и эпитафии эпохи барокко», охватывает период от 1700 до 1760-х годов. Около 1700 года в Москве в большом количестве появляются на надгробиях стихотворные и прозаические эпитафии, содержащие не встречавшиеся ранее элементы: рассказ о деяниях умершего и оценка их, выражение скорби и нравоучительное поучение о бренности жизни. Параллельно начинается массовое изготовление надгробий по западноевропейским образцам с соответствующей символикой смерти и прославления: черепов, лавровых и пальмовых ветвей, трубящих или поддерживающих гербы ангелов. Создание соответствующих эпитафий (особенно стихотворных) связывается автором диссертации с деятельностью учеников Славяно-Греко-Латинской академии, усвоивших силлабическое стихосложение и барочную риторическую культуру.

Сохранившиеся надгробия этой эпохи по мнению автора могут быть разделены на два основных вида: вделанные в стены плиты (например, надгробие

Б.И. Прозоровского из Сретенского монастыря и И.В. Одоевской из Троице-Сергиевой лавры) и наземные памятники в виде гроба. Начиная с 1730-х годов, в дополнение к традиционным надгробиям, используются и чугунные литые плиты. Новинкой были также барочные саркофаги (такие как памятник Траурнихтов)¹, а также барочная стилистика плит украшенных зачастую пышной высокой резьбой и раскрашенных красками.

Главной задачей эпитафии барокко является подведение итога человеческой жизни, из которого извлекается моральный урок для живущих. По этому признаку создаются эпитафии как знатных и высоких чинами лиц, так и людей более скромного общественного положения, включая женщин. Именно жизнь первых, изложенная как своего рода послужной список, предстает примером для подражания, следуя которому можно достичь больших чинов и бессмертной славы. Эпитафии сподвижников Петра, написанные в 1720-1730-е годы дают ряд тому примеров. Заслуги предстают в наглядном и конкретном воплощении—одержанных победах, наградах и чинах: «Поучайся, чтобы память жизни твоей осталась бессмертна и душа твоя пришла к вечному преупокоению»².

Для этой категории лиц надгробие—памятник фамильной чести, доказывающий врожденное благородство усопших представителей рода, увековечивающий славу рода, распространяющуюся на потомков, которые и были заказчиками надгробия.

В эпоху барокко, видевшую мир в ярких контрастах, жизнь уподобляется пышному цветению, за которым естественно следует увядание—смерть, противопоставляемая жизни, как свет тьме: «Цвет цветши упадет, человек живши умирает»³. Отсюда повышенный драматизм в восприятии смерти, страх перед которой пронизывает барочное надгробие. Хотя смерть видится частью природного цикла — она рисуется внезапной для человека: «Бдящи по утру, но постиже мя ночь»⁴. Трепетное ожидание Страшного суда, соединенное с просьбой молитвы — удел людей малозаметных, непоколебимая уверенность в столь же достойном воздаянии небесном, как и полученные почести на земле — удел высшей знати. «Высшие» упи-

¹ Николаева Т.В. Надгробные плиты под западным притвором Троицкого собора // Сообщения Загорского историко-художественного музея-заповедника. Вып.2. Загорск, 1958; Шокарев С.Ю. Памятник петровского барокко – надгробие Д.А.Траурнихта в собрании Музея истории города Москвы // Археологические памятники Москвы и Подмосковья. М, 1996

² Московский некрополь Спб., 1907 Т.1. С. 151

³ Там же Т.1. С. 308

⁴ Там же Т.1. С.395

ваются блеском, хотя и сожалеют о прошедшей жизни, низшие дают урок смирения. С одной стороны, прощение о поминовении в молитве:

«Молю за мя грешную поклон Богу дати,
Адского мучения да буду избавлена,
И да не утрашит мя вечная геенна.»¹

С другой: «он сам породу и всю фамилию свою прославил своим достоинством, заслугами и отменными преимуществами».

Как показывает автор диссертации, именно опыт смерти дает каждому умершему право поучать. Благочестивый урок ее неизбежности может дать любой умерший, но поучение особенно убедительно, если произноситься от лица первых лиц государства. В уроках достижения земной славы они авторитетны не менее, чем в уроках всеобщей смертности. Эпитафия барокко обращена к условному прохожему—некоему человеку вообще, находящемуся где-то между началом и концом своего жизненного пути. Для наибольшей наглядности ему представляют и сам образ бранных останков—череп с костями. Прохожему словно предлагается взглянуть на образ пребывающего в смертной тьме человека, а затем мысленно вообразить его останки под ногами: «Смотри – теперь в другом увидишь, что с тобой.» Выслушав такой урок, прохожий должен умилиться сердцем, помолиться об успехе и задуматься о собственной кончине. Надгробная плита выглядит своего рода окном или дверью в мир иной, мир тьмы, проницаемый мысленно и непроницаемый физически.

Значение периода барокко в истории русской мемории состоит в том, что он явился подготовительным этапом, на протяжении которого русская культура окончательно вступила в эпоху Нового времени и освоила европейские ценности. Идея ценности человеческой личности, а так же переживаний близких по поводу ее смерти, память о которых заслуживает увековечивания в литературном произведении—эпитафии, представленной на всеобщее прочтение прочно укрепились в отечественной культуре. В силу ряда обстоятельств, в частности отсутствия достаточного числа квалифицированных скульпторов, эпитафия сделала большие успехи в своем развитии, нежели надгробная скульптура, оставшаяся на уровне ремесленных произведений, хотя и отмеченных особой красотой примитива.

В начале второй главы «Надгробия и эпитафии эпохи классицизма» автор показывает, что к середине XVIII века намечается кризис барочной эпитафии, хотя последние образцы ее относятся к 1770-м годам, а барочные саркофаги создаются до самого конца столетия. В качестве определяющего момента оценки личности

¹ Там же Т.2. С.8

классицизм выдвигает понятие добродетели т.е. внутреннего совершенства человека, выражающегося в конкретных деяниях. Оно противопоставляется незаслуженным почестям. Это обстоятельство «дискредитирует» способ составления эпитафий вельмож как послужного списка. Новую элиту, вдохновленную классицистическим понятием долга и классицистической эстетикой, не устраивала идея брутальности смерти и смирения. Боязливо-трепетное отношение к смерти в сознании людей обычных, лишённое страха Страшного суда, превратилось в её спокойное приятие, как общей участи, и забвения, сочетавшееся с насмешкой над претензиями земной гордыни. Отсюда известное произведение П.Сумарокова «Прохожий, ты идешь, но ляжешь как и я...»¹ Отсюда смеющиеся или намеренно страшные черепа на надгробных плитах. Такое направление существует в эпитафии по начало XIX века, не проникая в «ученую» скульптуру.

В 1764 году появилась первая эпитафия классицизма, а в 1780 году – первое скульптурное надгробие, изготовленное в России. «Зазор» между этими датами объясняется тем, что лишь к 1780 году вернулось в Россию первое поколение русских скульпторов – академических пенсионеров. Новые требования, предъявляемые к человеку классицизма — выполнение долга и сохранение внутреннего достоинства способствовали более углубленной оценке личности.

«Не лесь и не родство сие здесь начертало
Его достоинство то в жизни все снискало.»²

Так говорится в одной из эпитафий и вырисовывается образ лица, произносящего эпитафию, некоего условного ритора, беспристрастного и компетентного, могущего граждански скорбеть о смерти видного деятеля и призывающего к такой же скорби и сопереживанию других сограждан. Обращения же от имени самих умерших исчезают.

Понятие добродетели, заключающейся в выполнении долга, подразумевало долг общественный и религиозный:

«Кто в добродетели и в вере укреплен
Любезен на земле, во гробе он почтен.»³

Твердая вера, по-существу скорее рациональное знание, такая же внутренняя непоколебимость, как в выполнении служебного долга—неотъемлемая черта идеального героя эпитафии. Женский идеал—мать семейства, обязательно религиозная, отличившаяся на поприще частной благотворительности.

¹ Русская стихотворная эпитафия. Спб., 1998 С. 122

² Московский некрополь Т.2. С.111

³ Там же Т.1. С.111

Достоинства мужчины—качества, необходимые для государственной службы. Истинный герой эпохи исполняет свой долг одинаково усердно и с успехом на любом поприще, военном или гражданском, трудясь неустанно ради общей пользы, прилагая все усилия на благо монарха-страны-общества, что в мире эпитафии совпадает. Со спокойной совестью и заслуженной славой честный человек уходит из жизни, как, например Н.И. Маслов:

«Кто обществу служил столь доблестно полвека

Тот долг исполнил свой прямого человека.»¹

Элита общества в рациональной вере и сознании собственных заслуг весьма далека от чувства христианского смирения, ее герой «жил добродетельно и кончил жизнь без страха». Земной и небесный приговоры умершему обязаны совпасть. Итог честного гражданского служения иным быть не может.

В этой добродетельности – оправдание смысла человеческого существования, но в таком случае смерть начинает казаться нелепой, не имеющей смысла. Она нечто внешнее – не внутренняя сущность человека, а безжалостное время, символ которого — крылатые песочные часы, обычно увенчивают череп в изножии многочисленных саркофагов. Умерший не уходит в загробную тьму, откуда он смог бы к нам обратиться, как в барочную эпоху. Он лежит неподвижно, скованный «тяжкими смертными железами», словно заключенный внутри массивной глыбы камня, изображающей гроб (белокаменные саркофаги московских кладбищ). Скорбь эпохи классицизма— сочетание выдвинутой напоказ гражданской скорби с недемонстративной, но подразумеваемой скорбью семьи.

Значимость мемориального жанра по отношению к другим жанрам скульптуры в теории классицизма можно определить, исходя из «Рассуждения о свободных художествах» П.П.Чекалевского (1792). В иерархии жанров на первом месте по важности находятся императорские памятники и изображения, затем изображения исторических и мифологических персонажей, наконец, надгробные памятники. Цель их создания совпадает с основной целью скульптуры—«сделать во век незабвенною память великих людей». Произведения прочих жанров в этом перечне отсутствуют, что позволяет сделать вывод о том, сколь высоко ценилась надгробная скульптура теоретиками того времени (как по важности ее цели, так и по уровню мастерства, необходимого для создания многофигурных групп).

Автор диссертации показывает как в соответствии с разделением добродетелей на специфически мужские и женские, различаются программы надгробий классицизма. Многофигурные надгробия разрабатывают тему прославления

¹ Московский некрополь Т.2. С.235

умершего и оплакивания, содержа различный состав персонажей, олицетворяющих личные добродетели для женщин и общественные для мужчин. Произведения, выполненные вне индивидуальной программы—плакальщицы работы неизвестных, обычно второстепенных мастеров, могли использоваться без учета пола покойного, но заказанные крупнейшим скульпторам в 1780-х годах предназначались исключительно для женских надгробий.

Обладает внутренним единством группа надгробий женщин 1780-х годов, состоящая из трех произведений—надгробия Н.М. Голицыной работы Гордеева и надгробий С.С. Волконской и М.П. Собакиной работы И.П. Мартоса. Выражение скорби по усопшим, причем скорби обезличенной, является содержанием этих памятников.

«Сию печали память прискорбнейший сын с бесконечным сожалением поставил...» – сообщает надпись под плакальщицей с надгробия Н.М. Голицыной (1780 г. ГНИМА). Мужчине – заказчику памятника отвечает символизирующая скорбь плакальщица. Сам характер скорби соответствует классицистическому чувству бессмысленности смерти. В образе плакальщицы Гордеева — сломленность, выраженная пластически ощущением тяжести, под которой согнулась женская фигура. Все слезы уже выплаканы, она в состоянии лишь тихо вздрагивать, ощущая собственное бессилие и внутреннюю опустошенность. Чуть более динамичен в форме и более спокойно-сдержан в эмоциях Мартос. Гордеев стремится продемонстрировать крайнюю точку законченного движения, склоняясь к выражению аффекта. Мартос показывает сам процесс движения плавно развернутой фигуры. Общее ощущение подавленности отличает эмоциональный строй обоих произведений. Своеобразным продолжением надгробий Голицыной и Волконской является монумент М.П. Собакиной—первое женское многофигурное надгробие (ГНИМА, 1782 г.). Это своего рода безмолвный диалог, демонстрирующий движение чувства. Переход от горького воспоминания к осознанию невозвратной утраты определяет построение композиции. Вверху изображен образ умершей, к которому обращается Гений, чей взгляд скользит по грани обелиска вверх. Взгляд зрителя опускается по другой грани, соответствуя направлению потупленного взора плакальщицы, которая более не в силах смотреть на образ усопшей, утратив всякую надежду. Сама вечность не радуется ни покойную, ни близких. Ни заслуги, ни добродетели (исключительно домашнего свойства) не находят отражения в женских надгробиях, только семейная скорбь. Пластика всех трех надгробий соответствует ранней стадии развития классицизма. Тонкие и хрупкие, словно влажные складки, облепляют фигуру, сохраняя память о нежности рококо; в самих фигурах нет ничего сильного и

резкого. Тихая проникновенность и подчеркнутая камерность отличают эти произведения.

Как полагает автор диссертации, следующий этап в развитии женского надгробия начался в 1790 году. Наблюдается отход от имперсональности аллегорий ранних произведений. Внутренним содержанием этого этапа становится поиск способов для выражения личных чувств, как в программах, так и в выразительных средствах. Нарочитая сдержанность более ранних произведений «ломается» под влиянием неуправляемого порыва протестных чувств, порожденных ощущением потери близкого. Ярko выраженный драматизм и некоторая пафосность характеризуют поведение персонажей. Обобщенная безличность скульптурных образов, в принципе позволявшая поместить любое имя на пьедестал, сменяется изображением скорбящих родных, показом конкретной жизненной ситуации кончины члена семьи. Мощный эмоциональный заряд, выплескивающийся вовне, требует придания могучей силы самой пластике.

Надгробие П.А.Брюс работы И.П.Мартоса (1790 г. ГМГС) явилось первым в этом ряду. Образ вернувшегося из похода воина, нашедшего лишь гроб своей супруги, исполнен трагического пафоса. Рядом с могилой муж выходит из роли слуги государства, превращаясь исключительно в частного человека, сложившего доспехи и знаки общественного положения. Контраст его горестного порыва, словно разбивающегося о неподвижную застылость мира вечности, придает особую остроту эмоциональному конфликту. Умершая не может внять взывающему к ней живому. Действие происходит в совершенно определенном жизненном моменте, достойном запечатления навечно. Композиция приобретает невиданно динамичный характер, круглая скульптура (а не рельеф) словно находится в одном пространстве со зрителем, которому дана свобода наблюдать и сопереживать. В композициях 1780-х годов фигуры были заключены внутри четко очерченного пространства, композиции же зрелого этапа стиля динамичны, преодолевают эти рамки. Этикет, предписывающий сдержанность во внешнем проявлении переживаний, оказывается отмененным. Пластика надгробия приобретает разительные отличия по сравнению с памятниками раннего классицизма. Глубокие, круглящиеся складки одежд подчеркивают движение фигуры, выявляя ее энергию.

Следующий памятник этого направления, которое автор диссертации определяет как эмоционально-экспрессивное — мартосовское надгробие Е.И. Куракиной (1792 г. ГМГС.). Над гробом умершей вновь рыдает лежащая фигура (Благочестие), словно повергнутая на него какой-то внешней силой, находящаяся в состоянии аффекта, присущим и другим скорбящим фигурам с надгробий этого вре-

мени. Не равномерно нависающая, давящая тяжесть, парализует всякое движение, а бурный порыв страсти. Тот же порыв бросает в объятие двух сыновей покойной, один из которых словно ищет утешения у другого, устремляющего общий безответный порыв к небу. Тема семейного чувства перед лицом общей потери звучит здесь в полную силу.

Памятник С.А.Строгановой (1802 г., ГМГС), исполненный Козловским, завершает эволюцию женского скульптурного надгробия классицизма. Это первый памятник младенцу и матери, решительно невозможный ранее. Значимость внутрисемейных чувств становится намного важнее общественной значимости личности. В этом произведении эмоционально-экспрессивное направление достигает своего апогея, а женское надгробие окончательно сближается с мужскими памятниками, такими, как надгробие И. Лазарева работы Мартоса. В горестном пафосе старик воздевает к небу умершего младенца, посылая ему вопрос «зачем?», остающийся без ответа если не для разума, то для чувства. Автор диссертации отмечает, что победивший вскоре сентиментализм отвергнет выражение горестного пафоса в скульптуре (но не в эпитафии), однако дорога к спокойной элегичности, выражению сугубо личных чувств проложенная рассмотренными выше памятниками, окончательно утвердит их право на выражение. На такой высокой степени душевного накала было сложно продержаться долго.

История мужского надгробия в России началась одновременно с историей надгробия женского. Памятник П.М.Голицыну (1783г., ГНИМА), выполнен по модели Ж.-А. Гудона И.П. Мартосом и Я.И. Земельгаком. Особенностью мужских надгробий со специальной программой, присущей и этому памятнику, являются его значительные размеры (в натуральную величину), трехмерное построение и многофигурность. Основа программы памятника—прославить военные заслуги усопшего, имеющие государственную значимость и олицетворяемые фигурой Марса. Взывая к зрителю, Марс, персонифицирующий военное ремесло, претендует на абсолютную непререкаемость и окончательность оценки. Обращаясь к зрителю, он требует от него скорби. Бог войны играет роль ратора, произносящего эпитафию умершему, адресованную согражданам, призванным разделить скорбь. В то же время Марс искренен и этикетно-церемонен, ему присуща спокойная рассудительность зрелого возраста, сдержанность, чуждая порывов. Эта фигура скорби общественной дополняется персонажем, олицетворяющим скорбь личную. Сидящий гений, скрываемый на втором плане стоящей фигурой Марса, изображен в виде нежного юноши, будто прячущего слезы от посторонних, переживающий горе в одиночестве. По настроению он соответствует плакальщицам женских памятни-

ков. Такое распределение ролей, приличествующих разным возрастам, станет обычным для мужских надгробий классицизма. Прославление добродетелей и великих деяний официально выдвигается в них на первый план, а тема личной скорби остается на втором. Изначально мужские надгробия эмоционально сдержаннее женских, отличаются нарочитой дидактичностью и демонстративностью.

Следующим по времени стало мартосовское надгробие Н.И. Панину (после 1783 г., ГМГС). Сюжет скульптурной композиции памятника—беседа брата умершего с сыном о заслугах усопшего. Подразумеваемые в образах, олицетворяющих умудренную старость и поучающуюся молодость, брат и племянник умершего впервые появляются в числе персонажей композиции. Молодой человек вопрошает мудрого старца и, выслушав ответ, готовится увенчать изображение покойного. Роль риторика исполняется пожилым родственником усопшего. Два венка в руках юноши соответствуют двум заслугам «друга человечества» (на государственной службе и в воспитании наследника престола). О них рассказано в эпитафии на постаменте—своего рода «конспекте» ответа, полное содержание которого соответствует надгробной речи на похоронах. Тема поучения, обычная еще для эпитафий барокко, остается не менее актуальной в эпоху классицизма. Реальные родственники выглядят неожиданно спокойными по сравнению с плакальщицами женских надгробий. Брат покойного—рассудительный старец, философ, дающий наставление юноше-сыну, скорее разговаривает, нежели с пафосом произносит речь, обращаясь скорее к разуму, чем к чувствам своего собеседника. Тем самым преподносится пример жизни достойного старца, выполнившего долг до конца, заслужившего похвалу и спокойно, с сознанием чистой совести ушедшего в другой мир. Сами же члены семьи, разыгрывающие нравоучительный спектакль, играют роль идеальных героев эпитафии.

Самым эмоционально сдержанным, близким к женским памятникам 1780-х годов, является надгробие А.М.Голицына работы Гордеева (1788г.,ГМГС). Оно отличается некоторой непропорциональностью частей (мужская фигура ниже женской), не вполне удачно составленных в единую композицию. Особенностью Гордеева было подчеркивать выразительность отдельных фигур, а не создавать совершенную в своей законченности композицию, что более свойственно творческому почерку Мартоса. Сидящий у подножия обелиска военный Гений сопоставлен с печально и демонстративно указующей на портрет покойного Добродетелью. Риторический пафос, которым в избытке наделена фигура Гения, заметно выделяет ее на фоне уравновешенной и естественной тональности произведений Мартоса. Оплакивание и прославление доверены мужскому и женскому персонажам в необыч-

ном сочетании, дающем основание думать, что женская фигура намекает на супругу покойного, заказчицу памятника. При всей холодноватой красоте, это надгробие кажется скорее отступлением к барочной церемонности в развитии мемориального жанра.

Завершает линию развития официальных мужских памятников XVIII века созданное Мартосом надгробие А.Ф.Турчанинову (1792 г., ГМГС.). По общему смягченному настроению и почти бытовому показу персонажей оно ближе к надгробию Н.И. Панину. Сатурн, указывающий на дела умершего, записанные в книге истории, символизирует Время, одновременно убивающее и увековечивающее. Его атрибуты разящая коса и череп, таящийся под складками одеяния и книга вечной памяти, выставленная на обозрение. Для промышленника не нашлось особой аллегии, раскрывающей характер его деятельности. Сатурн «говорит» о заслугах не детализируя их. Показательно, что надгробия екатерининского классицизма могут отличаться некоторой долей фамильярности в обращении с мифологическими персонажами и этот образ Смерти совсем не страшен. Простодушная и милая плакательница привносит лирическую ноту в композицию, что говорит о наличии сентиментальных веяний, типичных для 1790-х годов. Ими объясняется появление на постаменте рельефа с изображением символического семейного жертвоприношения на алтарь памяти умершего (каким и являлось надгробие). Монумент отличается элегически спокойным характером чувства, движение которого «расписано» по ролям от фигуры к фигуре, что создает ощущение внутрисемейного единства и эмоциональной привязанности. Верхняя часть памятника скорее классицистична по иконографии, нижняя – ближе к сентиментализму, иными словами, памятник соединяет компромиссные черты.

Далее автор диссертации показывает, что рубеж 1790 года стал временем возникновения новых тенденций в русской культуре в целом. Классицизм сосуществует с сентименталистскими и предромантическими веяниями. Тип надгробия, воспевающего доблести усопшего, уходит, чтобы возродиться в эпоху патриотического подъема после 1812 года. Для надгробия остаются два пути: сентиментально-чувствительный элегический по настроению и экспрессивный эмоциональный, причем оба тяготеют в сторону от официальности и риторичности, превращая надгробие в чисто семейный памятник. Мужские надгробия, созданные около 1800 года, уже относятся к экспрессивному направлению, которое отличает ярко драматическое переживание смерти и открытое выражение личных чувств. Такие надгробия перестают отличаться от женских – тема оплакивания становится единственной, выражаемой в мемориальной скульптуре.

Характерно, что новая экспрессивная стилистика приходит в мужское надгробие на десятилетие позже, чем в надгробия женщин. Первым памятником такого типа стал памятник Д.М.Голицыну скульптора Гордеева (1799 г., ГНИМА). Две аллегории, Вера и Щедрость, размещенные по сторонам обелиска, оплакивают покойного. Глубокие и тяжелые, резко ломающиеся под углом складки, приходят на смену пластической моделировке раннего классицизма, основанной на неглубокой проработке поверхности. Появившись в памятниках женщин, эти пластические приемы становятся характерными и для мужских надгробий. Они соответствуют выражению внутреннего переживания большой силы, не стесняющегося и не сдерживаемого рамками этикета. Чувство передано развивающимся во времени от медленного, словно затрудненного нарастания, что выражено в обращающейся к бюсту покойного Вере, до опустошенности и бессилия в фигуре Щедрости, исчерпавшей свою силу в эмоциональном порыве. Композиция словно скреплена изнутри единым движением, показывающим развитие чувства. Зритель призывается к горячему сопереживанию. Фигуры Веры и Щедрости, сменяют аллегории государственных заслуг, олицетворяя именно душевные христианские добродетели. В системе ценностей и критериев для суждения о покойном акцент переносится на религиозные категории, с «внешнего» на «внутреннее».

По степени пронзительности чувства надгробие Лазареву, высеченное Мартосом (1802 г., ГМГС), выглядит завершением линии развития мужских надгробий, соответствуя в этом отношении надгробию Строгановой работы Козловского. Прославляющая символика не нашла места в работе Мартоса . Произведение посвящено памяти молодого человека, не успевшего заметно отличиться, однако его смерть подвигла родителей на сооружение одного из самых больших надгробий в истории жанра. Личная скорбь, а не общественная значимость человека определяет возможность сооружения ему памятника. Здесь использована та же идея показа внутреннего развития чувства, что и в других надгробиях этого направления. Путь человеческой души от отчаяния, олицетворенного фигурой матери до обращения к небесам в фигуре отца – сюжет произведения. В отличие от памятника Строгановой, здесь впервые в истории русского надгробия изображен «адресат» такого обращения—осиянный лучами небесного света образ Богоматери. Идея утешения является смыслом надгробия, этому новшеству предстоит кардинально изменить его эмоциональный строй. Послание к небесам приобретает своего адресата, но ответ еще не получен отцом умершего, не прочувствован и пока не принят, что и предлагается домыслить зрителю. Можно сказать, что в одном памятнике со-

единились крайнее выражение отчаяния и намечено дальнейшее развитие, основанное на обращении к религии.

Немного особняком по своему героическому пафосу стоит надгробие П.И.Мелиссино, выполненное М.И.Козловским (1800 г., ГМГС). Этот компромиссный вариант между экспрессивным и официальным надгробиями, может быть объяснен высоким положением покойного. Желание создать именно памятник герою привела к включению в состав персонажей плачущего Марса. Однако обращение к небу и бурное выражение скорби роднят это произведение с памятниками экспрессивными.

Общей чертой классицистических изображений усопшего является их отстраненность от мира живых: они находятся в мире вечности и не встречаются взглядом со зрителем. Удовлетворенность сознанием выполненного долга написана на лицах мужчин, что отвечает главной задаче надгробий, функции прославления. Они словно застыли на полпути между миром живых и миром вечности. Из данного ряда «выбивается» портрет с надгробия Строгановой, лирически-одухотворенный, рассчитанный на то, чтобы вызвать сочувствие зрителя. Это скорее сентиментальное произведение, свидетельствующее о сочетании новых и старых черт в памятниках экспрессивного направления.

Последние памятники, выполненные в ампирной стилистике, ближе по своей образности гражданским монументам, чем современным им романтическим надгробиям—надгробие Барклаю-де-Толли (В.И.Демут-Малиновский, 1823 г., Йыгевесте в Эстонии) и памятник офицерам-ополченцам в Грузино М.Г.Крылова (не сохранился). Триумфальная торжественность, возникшая на волне победы в войне 1812 года, делает их исключением в ряду надгробий эпохи, тем более, что грузинское надгробие—кенотаф, поставлен патриотически настроенным сослуживцем, а не родственником.

В заключительной части главы автор диссертации приходит к выводу о том, что эпоха классицизма в надгробной скульптуре, относительно поздно начавшись, закончилась на рубеже 1800 года. Она разделяется на два этапа, первый из которых, официально гражданственный, занявший немногим более десяти лет, соответствует эпохе Просвещения, эпохе разума, одерживающего верх над страстями, диктующего значительную сдержанность в выражении чувств, однако остро ощущающего бессмысленность смерти. Второй этап начался в 1790 году и продолжался до начала 1800-х годов. Им была открыта дорога к прямому и непосредственному выражению личного чувства, что было связано с кризисом веры в разум и, в конечном счете, с влиянием сентиментализма. Этому направлению, отбросив-

шему сдержанность и самоконтроль, с самого начала был присущ компромиссный характер. Оно отменило различие между мужскими и женскими памятниками, одинаково ставшими местом семейного культа и средством выражения родственных чувств. Очень быстро на смену пришли тенденции новой сентиментальной религиозности, полагавшей утешение в молитве и сделавшей культ из элегического чувства скорби по почившему родственнику и другу.

Третья глава работы «Надгробия и эпитафии эпохи романтизма» посвящена эпохе, начавшейся на рубеже XVIII-XIX веков и продолжавшейся до середины XIX столетия. Эпоха распадается на два периода—ранний, продолжавшийся до 1820-х годов и поздний, охватывающий вторую четверть века. Скульптуре двух периодов посвящены отдельные части главы.

Зародившиеся в 1790-1800-х годах новые направления в русской культуре—сентиментализм и ранний романтизм начинают соперничать с просветительским классицизмом в сознании общества. Для этого периода характерен комплекс идей новой религиозности, в советское время обозначавшейся как «реакционный романтизм» и бывший ответом на кризис просветительских идей в эпоху после французской революции. В России он соответствует деятельности Н.М.Карамзина и В.А.Жуковского, чье творчество в истории литературы однозначно относится к сентиментализму и раннему романтизму. Частью этого феномена является искусство надгробия, воплотившее в себе синтез скульптуры, архитектуры и эпитафии. Сложность начального периода романтизма состоит в сосуществовании гражданского и интимно-личного направления в культуре, сочетающих идеи века Просвещения и разума в сфере идеологии общественной и сентиментально-романтических (с опорой на чувство) в жизни частной.

Неудовлетворенность системой ценностей классицизма проявилась в недовольстве классицистическими приемами, уже становящимися штампами. Им противопоставляется романтический идеал, чьи определяющие черты—простота и искренняя религиозная возвышенность. Такой настрой объясняет исчезновение официально-прославительских памятников, не соответствовавших новым представлениям о критериях ценности человеческой личности.

В начале XIX века в создании массовых надгробий происходят важные изменения. В изготовлении дорогих памятников окончательно переходят с известняка на гранит и мрамор, соответствующие ампирной стилистике, мыслящей крупными и нерасчлененными объемами. Красота шлифованных граней больше соответствует идеалу геометризма. Место изображений реальных гробов, раскрашенных до прямого натуроподобия занимают абстрактные символы—урны, обе-

лиски, колонны, пирамиды. Эти новые памятники устремлены вверх, обращая к небесам взор посетителя кладбища.

Новая эпитафия также свидетельствует о смене системы ценностей в обществе. То, что продолжало реально цениться в земной жизни: чины, ордена и прочее, как и идеалы служения Отечеству, отходит в эпитафиях на второй план. Умерший дает живым пример «сердечного благочестия», а служебные заслуги (как все мирское) остаются на земле:

«Бестужева здесь прах
Душа на небесах.
Заслуги у царя,
А имя на сердцах.»¹

Кладбище и установленное на нем надгробие уже не место для удовлетворения родовых амбиций и мирского прославления умерших. Ценности религиозные и семейные становятся главными в памятниках новой эпохи. Любовь к богу и ближним, особенно к членам семьи—главное достоинство идеального человека новой эпохи, единственно важное после смерти. Идеал эпохи—ангел в переносном смысле слова, человек не от мира сего душой, но принадлежащий к нему телом. При жизни они являют окружающим образ небесного совершенства, а после смерти становятся ангелами на небесах, хранителями оставшихся на земле родных. Их переход в иной мир бывает тих и незаметен, настолько мало они принадлежали миру живых, стоя на грани земного и небесного миров. Так изображается прекрасная смерть детей, молодых людей и девушек:

«Как ангел, красотой и кротостью своей
Она здесь в мире процветала...»²

Существование тех, кто достиг среднего или старшего возраста, гораздо сложнее. Им суждено испытать на себе, что земная жизнь «тяжкий плен», а ее удел «мятеж и суета». Вся жизнь им доводилось страдать и терпеть от несовершенства этого мира, томясь одновременно страстной мистической тягой к недостижимой красоте мира небесного. Особенно характерно такое видение мира для николаевской эпохи, времени мистического романтизма, не верящего в достижение гармонии на земле.

«Под бременем креста к Тебе, мой Бог, взывала
Любовь твоя с креста надежду мне вдыхала.»³

¹ Петербургский некрополь Спб. 1907 Т.1. С.208

² Там же Т.1. С. 274

³ Там же Т.3 С.542

Умерший изображается осчастливленным божественной красотой мира иного и окончательным воссоединением с ранее умершими родными. Неразрывная связь любящих душ единственная ценность, переносимая из мира земного. Смерть в той же степени радость для умершего, душа которого воспаряет к небесам, что и горе для его родных. Покинутые и осиротевшие родственники ощущали смерть как разрыв душевных связей. Лишь надежда на посмертное свидание могла их отчасти утешить.

Живые и мертвые находятся в постоянном молитвенном контакте. Живые всегда стремятся заглянуть за грань мира иного, а мертвые взирают с небес на оставшихся на земле. Близкие это родные и друзья, все, кто имел и продолжает иметь душевную связь с покойным. Могила особое место для близких и только для них, а не для назидания потомству. Эпитафия обращена к тем, кто, обладая чувствительным сердцем, способен сопереживать горю. Живые словно окружают памятник кольцом, отсюда они ближе к небесам, где находится умерший. «Над камнем сим унылым сплотите навсегда чувствительный венец». Памятник с могилой постоянно находятся в сердцах близких, само надгробие символически соответствует этому монументу в душах: «Часть сердца моего сей камень покрывает.»¹ Могилы в XIX веке часто окружаются оградой или покрываются сенью, ограждая захоронение от остального кладбищенского пространства.

Преобладающая эмоциональная черта эпитафий второй четверти XIX века ощущение мистической тоски по небесному совершенству в противоположность спокойной элегической печали начала столетия.

«Земная жизнь как тяжкий плен стесняет
Удел земли мятеж и суета».²

Человек александровской эпохи мог вполне органично быть приверженцем гражданственных идеалов на службе и сентименталистом в жизни частной и в религии. Для романтического сознания николаевская эпоха—время окончательного кризиса и дискредитации официальной идеологии, неверия в возможность достижения идеала в реальной жизни. Ее кладбищенский романтизм не дополняет гражданственную систему ценностей, как было в эпоху раннего романтизма, а противостоит ей, хотя и пассивно, призывая к безропотному смирению, сознавая невозможность реально изменить несовершенный мир. Другая особенность позднего романтизма—сочетание мистического порыва с отчетливым, все более натуралистическим видением окружающего материального мира, в тяжелые оковы которого

¹ Там же Т.2. С.249

² Там же Т.1. С.628

заключена жаждущая небесного света человеческая душа. Человек—страдалец в этом мире и его страдания вполне конкретны и болезненны. Земной мир перестает быть тем идеальным местом, где мог совершать подвиги гражданского служения герой эпитафии классицизма.

Первым по времени произведением раннего сентиментально-романтического направления стал памятник И.И.Козлову, созданный Г.Т.Замараевым (1793 г., кладбище Донского монастыря.). 1790-е годы следует охарактеризовать как исключительно сложное в истории жанра время сосуществования памятников официальных, экспрессивных и сентименталистских.

Автор диссертации подчеркивает, что художественная задача романтической эпохи в изображении личных чувств членов семьи покойного, не соответствовала печальной гордости надгробий 1780-х годов, или иступленному порыву чувства экспрессивного направления. Памятник И.И. Козлову создает ощущение приятной сладостности добрых воспоминаний об ушедшем, отвечающем сентименталистской чувствительности. Пара из нежной и печальной плакальщицы и умильно ластящегося к ней льва пребывает в дрящемся времени. Посетителю словно предлагается погрузиться вместе с ними. Внутренняя тишина и спокойствие отличают это произведение.

Такое же настроение отличает надгробие Небольсину, созданное Замараевым уже в 1800-е годы (Донской монастырь, кладбище). Впервые в русской мемории в нем воплощена идея продолжающейся духовной связи живых и усопших. Это безмолвный диалог, одна из сторон которого стоящая на могиле женщина, поднявшая глаза ввысь с трепетным чувством беспокойства за умершего и надежды. Ей отвечает взор покойного, чье изображение помещено в виде бюста на высоком постаменте. С ласковой улыбкой, свободный от земных сует, он снисходительно взирает на треволения мира, успокаивая взглядом тревогу.

Покойный на миг отвлекся от ощущения небесного блаженства, чтобы утешить супругу. В этом идея сохраняющегося и после смерти единства семьи, глубинного родства и связи любящих душ, но не стремления следовать семейной традиции службы, как в надгробии Н.И.Панину. Похожую мысль воплощало несохранившееся надгробие одновременно умершим Хлебникову с дочерьми¹. Рассказ о семейной ситуации и обстоятельствах смерти принципиально важен именно для романтического надгробия, увековечивающего глубоко личные чувства по поводу смерти близкого человека. Выразить чувства, а не дать пример исполненного долга главная идея романтического надгробия.

¹ Саладин А.Т. Очерки истории московских кладбищ. М., 1997 С.11

Идеальный образ смерти младенца, описанный выше на примере эпитафий, воплощен в надгробии Н.Демидову работы А.Трискорни (ГМГС). Это первый (1800-е годы) памятник младенцу, смерть которого важна лишь для членов семьи. Его кончина тиха и незаметна, ангельская душа покинула этот мир незаметно для окружающих. Безмятежная кончина, изображенная как тихое засыпание, контрастирует с горем матери. В том же десятилетии этим мастером начато массовое производство надгробных статуй плакальщиц. В течение первой половины XIX века такой тип стал обычным скульптурным памятником, подходящим любому человеку, независимо от общественного положения и выразившим скорбь его близких единственное, что можно было сказать о любом умершем.

Более официальным характером отличается надгробие А.А.Безбородко, выполненное Д.Рашеттом (1803 г., ГМГС). Этот переходный и компромиссный памятник сочетает в себе аллегорическую прославляющую программу (разработанную Н.А.Львовым) и сентиментальную образность. Покойный, чей бюст находится в центре надгробия, представлен не отошедшим в вечность, не в возвеличено-отстраненном виде, а живым человеком. Прославляющие его качества Ревность и Трудолюбие наполняют душевный порыв. Новый идеал вельможи—лицо не столько преданное долгу, сколько искренне желающее приносить добро близким в своей должности и отдающее этому служению свои силы. Он доброжелателен и доступен, добр и милосерден чисто по-человечески. Такое же сочетание душевных качеств, определяющих внутреннее содержание человеческой деятельности, встречалось в гордеевском надгробии Д.М.Голицына.

В другом надгробии того же времени—памятнике П. Завадовскому (Камберлен(?) ГМГС), умерший изображен почти в домашнем, приватном виде, в каком его могли запомнить близкие. Более классичны в своей сдержанности надгробные портреты Чичагова (Шубин) и П.П.Чекалевского (Демут-Малиновский оба – в Александро-Невской лавре). Они изображают людей минувшего столетия, но без превознесения. Их отличает скорее героический стоицизм. Все совершенное на земле оставило спокойное сознание выполненного долга, но в новую эпоху это уже не повод для триумфа. Без радости и сожаления, они предостоят вечности. Одновременно с такими стоическими портретами, дающими пример настроения людей заслуженных. Начиная с 1800 года, с надгробия С.А.Строгановой, появляется портрет сентиментальный. Призванный вызвать жалость и сочувствие зрителя, он отличается трепетностью и сближается с жанром миниатюры по образному решению. Портрет Жернакова работы неизвестного мастера (1800-е годы Александро-Невская лавра) изображает печально смотрящего на нас молодого человека, словно

пытающегося осуществить сентименталистскую мечту о связи мертвых и живых. Такие интимные портреты появлялись на надгробиях молодых людей и женщин, в то время, как большей сдержанности в выражении личных чувств, характерной для классицизма придерживались в памятниках пожилым людям.

Памятник Е. Чичаговой работы Мартоса (1812 г., ГМГС) включает в себя кроме портрета изображение мужа, читающего ее дневник. Недостигаемый образ ее совершенно-прекрасной души оживает в пространстве его памяти. Два соединенных сердца говорят о пути сближения, о неразрывной связи душ после смерти. Воспоминание способно мысленно оживлять образ усопшей, смягчая боль и превращая ее в долгую и сладкую элегическую печаль. Лежащий у подножия надгробия лев отвечает настроению супруга, одновременно являясь стражем священного для него места.

Наряду с надгробиями сентименталистскими, на рубеже столетий существовали и памятники компромиссного характера. Непосредственным предшественником надгробия Безбородко выглядит частично сохранившийся памятник А.А.Нарышкину работы Мартоса (ГМГС). Его же надгробие неизвестного (известно по гравюре и эскизу в ГРМ), экспрессивно по стилистике и классично по иконографии.

Пример сочетания черт нового и старого памятник М.Н.Муравьеву исполненный М.Г.Крыловым (ГМГС). Иконография его двузначна—на одной стороне помещен рельеф с прославляющей аллегорией, на другой—сцена семейной скорби. Гений скорби, изображение которого снабжено надписью «Память вечна», персонаж скорее сентиментальный, вдохновляемый благодарностью (но не рациональным чувством классицизма), а скорее глубокой душевной привязанностью. Семья, собравшаяся у урны покойного, оплакивает свою утрату. Старший сын, желая утешить мать и другого брата, указывает на образ умершего в небесах. Разрываться между чувствами утраты и религиозным утешением – суть внутреннего движения души родных и близких в эпоху романтизма. Можно попеременно горевать о себе и призывать утешение, радуясь райскому блаженству дорогого человека. Необычен горячий и искренний порыв, запечатленный в этом рельефе, живой и непосредственный, далекий от церемонности, присущей официальным памятникам.

К числу надгробий сентиментального романтизма относится памятник Е.И.Гагариной (1803 г., ГМГС) выполненный Мартосом. Его отличают естественная простота и непринужденность. Покойная изображена в состоянии прощания с воображаемыми близкими, находящимися где-то сбоку от памятника, куда обра-

щен взор покойной. Похожая ситуация была в надгробии Небольсина, но в том случае покойный уже вознесся на небо, а в памятнике работы Мартоса изображены последние мгновения души покойной на земле. Она бросает прощальный взгляд перед тем, как отвернуться и навсегда покинуть землю. Этот образ зрелой женщины соответствует стоическим портретам с надгробий мужчин. Она спокойна и полна чувства собственного достоинства, принимая неизбежное. Если стилистика вполне ампирна, то содержание образа романтически-сентиментально и выражает идею неразрывной душевной связи, продолжающейся и после смерти. Античный идеал простоты и величия, воплощенный в этом памятнике, оказался использованным для выражения не гражданственного, а сентиментального мироощущения. Частная жизнь тоже нашла для себя образец в домашней античности. Так, в рамки позднеклассической стилистики скульптор смог вложить сентиментальное содержание.

Проект надгробия М.И.Козловскому работы С.С.Пименова (1802 г., ГРМ)—памятник чисто сентименталистский. Аллегорическая скульптура, отражающая род деятельности покойного—наследие классицизма, являющийся своего рода вариантом плакальщицы. Идея смерти как тихого сна и отдыха типична для сентиментализма. Смягченность настроения и формы также сближают это произведение с памятниками этого направления..

Группа кенотафов из Павловского парка, заказанных Мартосом императрицей Марией Федоровной—памятники конца XVIII-начала XIX веков, относятся к сентиментальному и экспрессивному направлениям. Их интимный характер определяется самим заказом и местоположением в сугубо личном пространстве пейзажного парка. Памятник «Родителям» соответствует элегичности раннего сентиментализма, хотя и содержит прославляющие компоненты классицизма. Памятник Павлу 1 с рыдающим плакальщиком на пьедестале ближе к памятникам экспрессивным, в то время как постамент с изображением скорбящей семьи скорее сентиментален по духу. Тема эмоционального сплочения семьи перед лицом горя выражена здесь гораздо сильнее, чем в рельефе с надгробия Турчанинова. Свобода и непосредственность в передаче чувств делают новый шаг вперед. При всей условности изображения персонажи скорбят и утешают друг друга, их чувства индивидуализированы в зависимости от пола и возраста. На обоих памятниках, впервые в русской мемории, показаны изображения летящих на небо душ умерших.

Памятник великой кн. Александре Павловне не мог быть установлен на кладбище. Посвященный памяти молодой женщины, он исполнен целиком в сентиментально-романтическом духе. Покойная изображена в тот же момент отхода в

мир иной, что и княгиня Гагарина, но следует отметить большую мистичность настроения. Всей душой изображенная уже принадлежит небу, вслушиваясь в его зов, уже не замечая Гименя, легко и ласково пытающегося ее удержать. Эта фигура олицетворяет как житейские радости, так и семейные привязанности. Однако душа усопшей уже прониклась небесным светом и успела отделиться от земных привязанностей. Она образ небесного ангела, воплощение небесного совершенства, стремящегося ввысь, удержать ее невозможно в принципе. Тем самым в надгробном искусстве делается первый шаг к выражению мистического устремления.

Пименовское надгробие М.М.Голицыну (1810 г., ГНИМА) открывает серию сугубо мистических и церковных памятников новой религиозности, изображающих чисто религиозные аллегории и знаменующих поворот в общественном сознании. Религиозная вера и связанные с нею душевные переживания становятся главной темой новых надгробий. Вера утверждает высокий крест как свою опору, одновременно пребывая под его сенью. Она — образ души умершего, узревшей иной мир и растворяющейся в нем, сосредоточенно вглядывающейся душевными очами в его красоту, проникаясь его невыразимой тишиной и спокойствием. Для выражения новых идей потребовалась иная система пластики, чем упругая конструктивность ампира. Создается искусство мистическое, параллельное светскому и официальному. Вслед за этим надгробием появились две статуи Веры сходной иконографии, созданные для надгробных памятников Мартосом (для Алексея и Тутолмина) и выражающие сходные чувства.

Автор диссертации приходит к выводу, что мистическое направление в скульптуре, создающее свой особый вариант пластической системы, обозначилось около 1810 года. Покойный уже не член общества с высоким положением, не генерал такой-то, а христианин и член такой-то семьи.

Диалог двух душевных добродетелей Веры и Надежды, воплощен в исполненном Витали надгробии Бекетову (1823 г., ГНИМА). Они представлены в состоянии безмолвного диалога, в котором торжественно воздымающей свой крест Вере соответствует готовая жадно внимать Надежда, робко склонившаяся на колени перед ней. Обе фигуры иллюстрируют душевную борьбу как самого покойного, так и его родных. Надгробие стало местом выражения религиозных и семейных чувств. Задумавшаяся Вера перестала быть твердым знанием, уверенностью, только догматом, стала отождествлением чувства, внутренней сути души человека.

Надгробие П.А.Потемкиной приписываемое мастерской Мартоса (Александров-Невская лавра 1810-е годы) изображает триаду аллегорий религиозных чувств помещенные на гранях памятника рельефы Веры, Надежды и Любви все,

что должно было наполнять душу истинного христианина. Они не наставляют извне, но скорее отображают состояние ангельской души, ставшей наконец ангелом на небесах. Ими изображаются прекрасные свойства умершей, заставляя вспоминать и оплакивать потерю. Томные, склонившиеся фигуры, словно вплавленные в фон еще один образец сентиментально-романтической стилистики.

Поэтический образ элегической скорби запечатлен в мартосовском надгробии А.И.Загряжскому (1824 г., Павловский дворец-музей). В рельефе высечена плакальщица, находящаяся в маленьком и уютном уголке пейзажа, словно печальющимся вместе с ней. Это произведение практически завершает раннюю сентиментальную эпоху, период надгробий, лишенных религиозных символов, начавшийся в 1790-е годы. До середины XIX века продолжают создавать лишь скучные ремесленные плакальщицы. Религиозное содержание и символика полностью заменяют собой светские, восходящие к античности символы в заказных произведениях, более консервативные типовые надгробия сохраняют старую иконографию. Сентиментальная иконография, предназначенная для выражения скорби родных, исполненная светлой элегической печалью, уходит в прошлое. Этот настрой отличает произведения скульптуры первой четверти XIX века.

Последним памятником сентиментального романтизма является надгробие А.А. Аракчееву работы Мартоса (не сохранилось, заказано прижизненно). Гений или ангел, сидящий на постаменте в полутьме храма, держит неугасимую лампаду памяти перед щитом с гербом покойного. Он олицетворяет собой ангела, охраняющего «душу преселенного к вечному покою» (парафраз к стихотворению-эпитафии Буринского 1800-х годов)¹, одновременно символизируя почитание могилы близкими, у которых памятник «всегда в сердцах». Это своего рода двойник Гименя из памятника Александре Павловне, но с заметным уклоном в мистику. Гений, стерегущий могилу просветленно улыбается, видя небесный покой усопшего и предлагает всем пришедшим приобщиться к созерцанию небесного блаженства.

Рядом с надгробием Аракчееву в церкви в Грузино стоял памятник Павлу I, памяти которого был посвящен сентиментальный по существу культ. Блаженство, обещанное самому графу таким памятником объясняется как воздаяние за преданность и внутреннюю чистоту («сердце чисто и дух прав перед тобою» — гласит эпитафия на памятнике).

Следующая часть главы диссертации посвящена надгробиям позднего, мистического романтизма. Последнее произведение Мартоса в мемориальном жанре и

¹ Жихарев С.П. Записки современника Л., 1989 Т.1. С. 78

одновременно первое произведение позднего мистического романтизма— скорбящий ангел с надгробия А.П.Кожуховой (1830 г., Донской монастырь). Особенность нового этапа вновь появившаяся сила и напряженность переживания, переход из нежного и чувствительного мира сентиментализма в мир аффектированных мистических чувств, мучительной тоски по небесному идеалу. Нарочитая демонстративность, явленная мощь того, кто по определению неосязаем и бесплотен, возносят фигуру скорбящего ангела над пространством кладбища.

Исполненное после 1825 года надгробие В.Д.Новосильцеву работы В.И. Демут-Малиновского (ГНИМА) с изображением женщины, склонившейся под давлением, основано на соотнесении образа Богоматери с образом матери умершего. Горестные переживания выплескиваются в страстную молитву, которая впервые становится сюжетом произведения. Этот образ страдающей женщины был повторен несколько раз с частичной заменой атрибутов, что свидетельствует о его пригодности для типового памятника, изображающего плакальщицу, отдающую себя под покровительство небес.

Барельеф с надгробия И.И.Барышникову (Донской монастырь работа И.П.Витали) представляет семейную группу, оплакивающую умершего. Облаченные в современные одежды и имеющие явные черты личного сходства, они свидетельствуют о влиянии стилистики натуралистического направления на искусство надгробия. Современная одежда не снижает возвышенность чувств, а придает им большую конкретность и жизненную убедительность. Глава семьи патетически простирает руку, утешая родных, указывая им на полет души умершего на небо, где его встречает ранее умершая супруга. Связь мира небесного и земного происходит через своего рода окно, открывающееся между ними в момент смерти человека и дающее благодаря душевному единству родным видеть те же небесные образы, которые представляются и умершему. Верхняя часть надгробия украшена изображениями Евангелия, потира и тернового венца, свидетельствующими об искуплении и надежде на Господа. Спасение достигается не столько заслугами, о которых не место говорить на кладбище, сколько смирением и внутренней чистотой.

На памятнике С.П.Тутолминой того же мастера (1839 г., Донской монастырь), главного представителя мистического романтизма в русской скульптуре, на одной стороне изображен страдающий Христос, на другой — сцена единения усопшей со своими детьми под сенью креста. Эта сцена обещает райское блаженство усопшим и надежду на воссоединение живым.

Большое надгробие было воздвигнуто на могиле детей Пономаревых (1838 г., ГМГС) неизвестным мастером. Надгробная «табель о рангах» окончательно

прекратила существование в эпоху позднего романтизма. Натуралистическая тенденция в изображении вещей и персонажей мира земного доведена до предельного совершенства в тщательном изображении лиц и костюмов семьи, от которой улетает на небеса умерший мальчик. Классицистическая система пластики окончательно преодолена, некоторая память о ней сохраняется в условных драпировках умершего, использованная к изображению того, что нематериально по своей природе. Горе семьи, перемежаемое молитвой, определяет настроение. Близкие скорбят, чувствуя свою осиротелость, но за утешением им довольно обратиться к небу. Это дилемма характерна для романтической эпитафии, колеблющейся между горечью потери, разрывом душевных связей и надеждой на утешением в поддержке неба.

Ярчайшим памятником мистического романтизма стало надгробие А.Г. Белосельской-Белозерской работы Витали (1846 г., ГМГС). Изображение полета души умершей на небо оборачивается темой молитвы и личного заступничества. Богоматерь изображена берущей под свою руку и защиту душу умершей, изображенной в виде хрупкой девочки. По существу это ее явление коленапреклоненно молящимся на земле сыновьям покойной, данное в ответ на их прошение, покровительство умершей и обещание живым в одно и то же время. Душа-ребенок, отказавшаяся от всего мирского, включая возраст и положение, изображена девочкой-подростком, прижимающимся к Марии. Это явление происходит на внезапно открывшейся границе миров земного и небесного, у отверстых врат рая. Система пластической образности, соответствует той, что была использована скульптором при создании скульптуры Исаакиевского собора. Она сочетает идеальный, мистически одухотворенный характер образности с элементами реализма и жизненной конкретности в изображении мира живых, с условностью особого рода, используемой для изображения того, что нематериально. Контраст идеальности и материальной конкретности подчеркивает противоречия между двумя мирами.

Одновременно Витали было создано надгробие великой княгини Александры Николаевны (Музей истории религии). Смерть молодой женщины с ребенком, противная законам природы (как это было бы у детей-ангелов и пожилых) благочестиво трактуется как покорность неизъяснимой высшей воле, призывающей ее на небеса. Фигура летящей к небесам женщины с ребенком обвеивается нематериальным ветром иного мира и обращена к невидимому нам.

Предположительно атрибутируемая Витали Богоматерь с памятника П.П.Нарышкину (Переяславль-Залесский музей)—моленный образ, являющий состояние неземного покоя. Идея невыразимости небесных тайн воплощена в этом произведении со всей возможной выразительностью. Фигура пребывает в вечности,

но не застывшей и неподвижной, а в вечности пронизанной светом, в который вслушивается изображенная. Мрамор становится словно плавленным, лишенным тяжести, каменности и определенности. Это не мистическое обращение-порыв, а достигнутое мистическое слияние. В эту эпоху на памятниках даже стандартных часто помещались иконки, а целый ряд надгробий представляли собой скорее иконные оклады.

Стилистика, выработанная в таких памятниках, как надгробие Нарышкина, найдет широчайшее применение в кладбищенской скульптуре второй половине столетия. После 1850-х годов эпоха романтизма закончится. Стремление к хрупкости и невесомости формы обратится в некоторую сахарность, что станет несколько утрированным изображением идеальности, неотмирности, однако лишенной мощного чувства мистического взлета. Эта идеальность будет обещать мир и покой за трудно прожитую (по совершенно конкретным причинам, без мистической тоски) жизнь. Наступившая эпоха, которую можно было бы назвать постромантической, продлится до начала XX века.

Существенные признаки постромантизма автор диссертации видит в том, что этот романтизм, существует в контексте реалистической эпохи, он отличается гораздо более последовательным разграничением земного и небесного, отказом от кажущейся смешной экзальтации и мистического порыва. Истомившиеся под тяжестью земного бремени люди, ожидают смерти как заслуженного покоя. Главный образ надгробия этой эпохи – ангел, взлетающий на небеса, испытывающий легкость освобождения от земных оков, символизирующий душу, или тихо стоящий у могилы как хранитель. Это направление продолжило в упрощенном виде традиции пластики мистического романтизма, особенно Витали.

В Заключении автор диссертации делает вывод о еще недооцененном значении мемориального жанра в истории русской скульптуры. В особой степени это касается искусства романтической эпохи, важнейшей частью скульптуры которой являлись именно надгробные памятники. Это непрерывный ряд шедевров, возможно лучшее из всего того, что было вообще создано в скульптуре этого времени. Автор выступает против рассмотрения мемории первой половины XIX века с точки зрения теории об упадке стиля и считает это искусство явлением, имеющим самостоятельную ценность. Другая половина века отодвинет скульптуру вообще и надгробие в особенности на второй план в развитии искусства в России.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Русское надгробие XVIII-первой половины XIX века: идея жизни и смерти в пластическом воплощении и эпитафии // Вестник Моск. Гос. Ун-та культуры и искусств — 2007—№6 С.230-233(издание из списка реферируемых журналов, утвержденного ВАК)

2. Жанр эпитафии и художественная форма надгробия петровского времени//Петровское время в лицах-2003 (Краткое содержание докладов научной конференции, посвященной 300-летию основания Санкт-Петербурга. Государственный Эрмитаж) С.7-10 СПб., 2003

3. Надгробие и эпитафия эпохи романтизма в России. М., 2007 4,3 усл. печ. л.