

Андрей Карев

## Надгробие как эмблема. Об одном памятнике эпохи классицизма в России

Статья посвящена прочтению одного из самых известных памятников русской мемориальной скульптуры классицизма, надгробия Д. М. Голицына, как аллегорического послания современникам и их потомкам. Расположенное в храме при Голицынской больнице, построенной М. Ф. Казаковым в 1796–1801 годах, произведение Ф. Г. Гордеева 1799 года сопровождалось разного рода надписями, включая «объяснение экспрессии». Анализ взаимодействия изображения и слова по законам эмблемы в этом памятнике позволил представить его как воплощенную в камне скорбь по «подражателю» главнейшим христианским добродетелям Вере, Надежде и Любви. Именно благодаря его щедрости был создан «Дом милосердия». Надгробие, таким образом, можно рассматривать как формулу программы всего ансамбля больницы.

Ключевые слова:

классицизм, Голицынская больница,  
скульптура, надгробие,  
Ф. Г. Гордеев, Ф. Цаунер, Д. М. Голицын,  
эмблема, аллегория,  
добродетели, милосердие.

Памяти В. С. Турчина

В 1984 году вышла статья Валерия Стефановича Турчина «Надгробные памятники эпохи классицизма в России: типология, стиль, иконография», ставшая этапной в изучении этого жанра скульптуры [20]. В статье, в частности, говорится: «Структура надгробия представляла весьма определенный и сложный комплекс. В ней находился ряд элементов: группа аллегорических фигур, портретное изображение и нередко сопровождающий, комментирующий рельеф (меньшего масштаба изображение). Развитой памятник имел все эти три элемента, плюс надписи и эпитафии. Они придавали произведению «эмблематический» характер» [20, с. 222]. В работе также упоминается опыт «объяснения» одного из памятников с попутным замечанием: «раньше оно помещалось на отдельной доске рядом с ним» [20, с. 215]. Речь идет о главном объекте настоящей статьи — надгробии Дмитрия Михайловича Голицына. Оно было выполнено Ф. Г. Гордеевым в 1799 году для церкви Святого царевича Димитрия при Голицынской больнице (1796–1801)<sup>1</sup>, построенной в Москве М. Ф. Казаковым. Бюст, используемый для этого надгробия, был сделан австрийским скульптором Францем Цаунером в бронзе около 1781 года (ГТГ), а в мрамор переведен, как свидетельствует надпись на тыльной стороне бюста, Бонаром в 1794 году [6, с. 267].

Надгробие располагалось в нише напротив алтаря и фланкировалось двумя мраморными плитами, сохранившимися до нашего времени. На одной из них содержится информация об освящении церкви в 1802 году и открытии богадельни в 1803-м, на другой — упомянутое «объяснение» [5, Приложения, с. 25]. Эта вделанная в стену каменная доска и является одним из самых ярких свидетельств восприятия

<sup>1</sup> Об истории храма, обстоятельствах его освящения, а также о роли двоюродных братьев Дмитрия Михайловича и Алексея Михайловича в создании больницы см.: [14].

современниками надгробия как своего рода эмблемы. В качестве гипотезы можно сказать, что и другие скульптурные мемории не в меньшей степени были «открыты» для подобного восприятия.

Ситуацию в какой-то степени раскрывает надпись на гробнице на латинском языке:

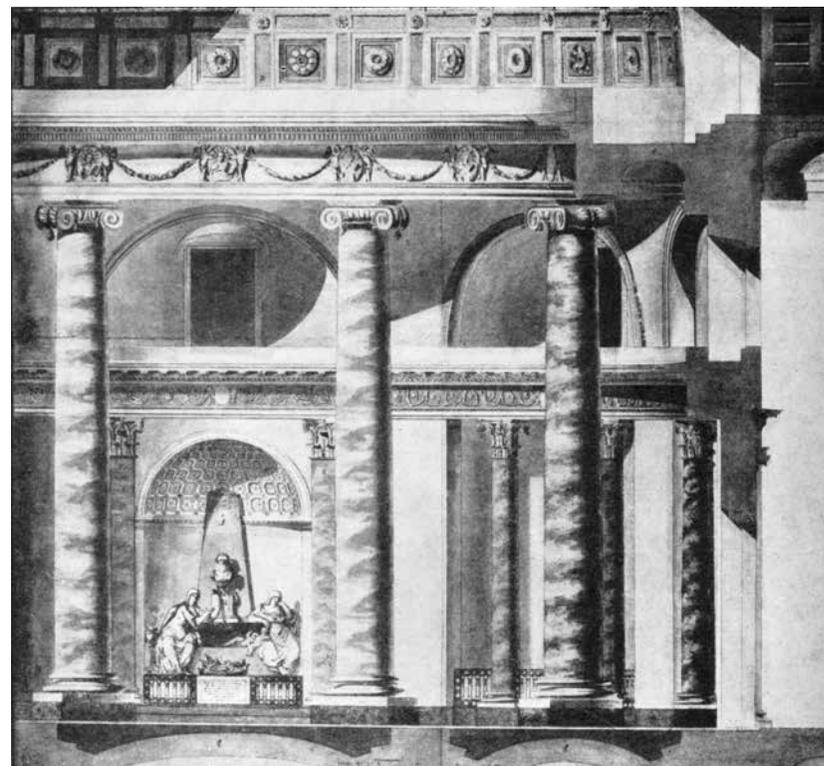
*Demetrius Michaelis filius Princeps a Golitzin, Catharinae II, Russiae imperatricis, apud aulam Caesareo-Regiam olim orator. Natus Aboae anno MDCCXXI, mortuus Vindobonae anno MDCCXCIII, ibique in villa propria, Predigtstuhl dicta, sepultus; inde ex voto suorum et clementi jussu Alexandri imperatoris Moscoviam translatus calendis Februarii anni MDCCCII, ut in aedibus paupertati aegrotae ab ipsius erga patriam amore dicatis ossa pii digne resquiescunt.*

В переводе она звучит следующим образом:

Дмитрий Михайлович, князь Голицын, бывший послом российской императрицы Екатерины II при императорском римском дворе, родился в Абове в 1721, скончался в Вене в 1793 г. и погребен в собственной своей мызе, называемой Предигстухль, но по желанию своих родственников и всемилостивейшему повелению императора Александра I оттуда перевезен в Москву 1802 г. февраля 1 дня. Да почиет прах сего благочестивого и великого мужа в здании, устроенном им из любви к отечеству в пользу к немоществующей бедности [5, Приложения, с. 22–23].

На доске постамента памятника эпитафия отчасти дублирует эту надпись в кратком варианте: «Князю Димитрию Михайловичу Голи-

2 Цит. по: [5, Приложения, с. 25]. Сейчас надпись недоступна для прочтения, как и само надгробие для осмотра, поскольку оно в разобранном виде хранится вне экспозиции Музея архитектуры в закрытой упаковке. В музей надгробие попало после демонтажа в церкви Голицынской (1-й градской) больницы в мае 1935 г. (акт № 37 от мая 1935 г., инв. № Р–XVIII а-2, запись от 3.06.35). Оно было размещено в Голицынской усыпальнице (б. Михайловской церкви) Донского монастыря, в котором по закрытии обители был учрежден Антирелигиозный музей искусств. Его наследником стал Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева. После возвращения монастыря РПЦ (1991) надгробие было перевезено в здание музея на Воздвиженке в феврале 1995 года. Выражаю признательность научным сотрудникам музея З. В. Золотницкой, Ю. В. Ра-томской, Л. Г. Рассадникову за помощь в ознакомлении с музейной документацией.



1. Матвей Казаков. Интерьер церкви Св. Царевича Димитрия при Голицынской больнице с надгробием Д. М. Голицына. Воспр. в кн.: Власюк А. И., Каплун А. И., Кипарисова А. А. Казаков. М., 1957. С. 272

цыну в государственование Екатерины II послом при императорском римском дворе находившемуся, из любви к ближнему больницу сию для бедных и страждущих духовным завещанием в 1793 году назначившему, сооруженную исполнителем его воли двоюродным братом обер-камергером князем Александром Михайловичем Голицыным, оконченную в 1801-м году»<sup>2</sup>.

Возвращаясь к теме, поднятой В. С. Турчиным, уточним детали применительно к данному надгробию. Как известно, классическая структура

эмблемы имеет трехчастный характер, включая надпись обычно латинскую (*inscriptio, titulus, motto, lemma*), под которой располагается изображение или «рисунок» (*picture, symbolon*) и так называемая подпись, порой довольно развернутый текст (*subscriptio, deciaratio, epigramma*), поясняющий изображение и раскрывающий его связь с надписью<sup>3</sup>.

Сначала на плите располагается «Наименование»:

*Наименование Мраморных фигур памятника князь Дмитрия Михайловича Голицына воздвигнутого в здешней церкви святого благоверного царевича князя Димитрия, Голицынской Больницы.*

*Сидящая плачущая фигура с рогом изобилия подле себя, означает щедрость; на коленях которой лежит мальчик, имея в правой руке пылающее сердце, лобзающей Аиста, означает соблезнование.*

*Преклоняющаяся на колени представляет веру и Надежду: вера познается чрез Крест, которой виден подле простертых ея рук; Надежда познается чрез Якорь, которой виден подле сея же фигуры.*

*Портрет, или бюст покойного, при котором есть кольцо означающее вечность.*

Далее следует «Объяснение экспрекции»:

*1-я щедрость с соблезнованием к роду человеческому оплакивает кончину своего подражателя. 2-я Вера в надежде преклонив колени с возвышением своих глаз и с пролитием источника слез, взирая на освященный храм и в нем на жертвенник творителя вселенных, при купели вифезда воздвигнуты мужем благочестивым в прах под камнями покрытого почившим. Вера вопиет в несомненной к тебе надежде: Отче благий! Подаждь венец ему славы твоея вечности: и да успокоится раб твой в недрах святости божества твоего<sup>4</sup>.*

То есть, взглядевшись в структуру и характер текста на мраморной плите, мы обнаруживаем, что внутри него опять воспроизводятся две части эмблемы: надпись в виде «наименования мраморных фигур...» и подпись как «объяснение экспрекции».

3 См., напр: [12, с. 10].

4 Воспроизведение надписи с орфографическими поправками см.: [5, Приложения, с. 25–26].

При рассмотрении с других позиций в первой части («Наименование») мы имеем дело с иконографией, во второй («Объяснение экспрекции») — с иконологией, которую в России XVIII века знали и ценили. Не случайно в 1763 году отдельным изданием выходит иконологический лексикон [4]. В свою очередь, и книга эмблем включала разного рода иконологические описания эмблематических изображений<sup>5</sup>. Весьма значимо в этом отношении и слово «экспрекция», то есть «экспрессия», по разъяснению просвещенного любителя искусств, друга Д. Дидро, русского посла во Франции Д. А. Голицына, «верное и натуральное изображение предметов, а особливо движений телесных, производимых душевными страстями» [1, с. 316].

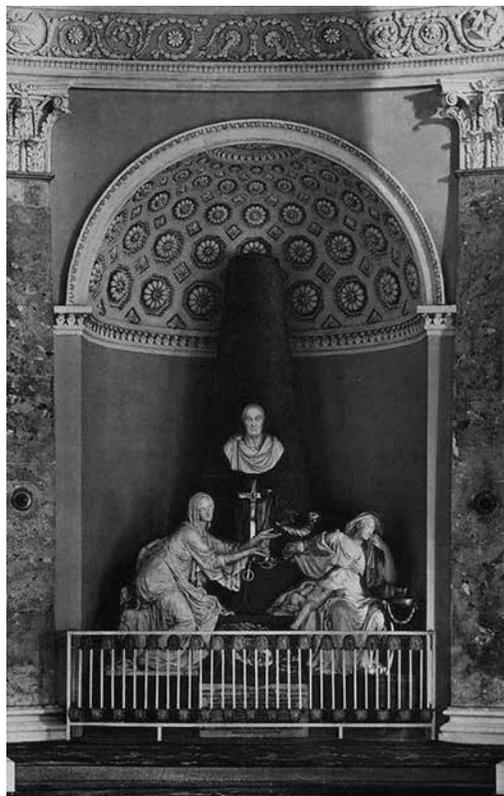
Всмотримся, вчитаемся и задумаемся, к чему как раз и склоняет природа эмблемы. Итак, «Сидящая плачущая фигура с рогом изобилия подле себя, означает щедрость».

Действительно, как сказано, в книге эмблем «Щедроты или Щедрость, изображается женою, держащею в руках рог изобилия, наполненный дорогими камнями, жемчугом, медалями, златицами и сребрениками» [8, с. 35]. На старых фотографиях надгробия кроме упомянутых в «Наименовании» атрибутов Веры и Надежды хорошо виден прикрепленный к обелиску металлический (бронзовый?) Рог изобилия<sup>6</sup>.

В соответствии со сложившейся традицией эта аллегорическая фигура указывала на одну из добродетелей усопшего, прямо связанную с тем, что видит оказавшийся в храме человек, поскольку сама больница, а значит, и храм, и надгробие созданы на завещанные им средства. В опоре на надпись исследователи называют эту фигуру «Щедротью» [15, с. 70; 10, с. 70]. Между тем при внимательном рассмотрении проступают и иные смысловые функции изображенной. Ведь, согласно надписи, на коленях у нее «лежит мальчик, имея в правой руке пылающее сердце, лобзающей Аиста», и этот фрагмент надгробия «означает соблезнование». В иконологическом списке эмблем такая добродетель не обнаруживается, хотя в сочетании качеств соблезнование — щедрость явно ощущается причинно-следственная связь.

5 А именно: «Иконологическое описание Эмблематических изображений», «Иконологическое описание четырех главнейших частей света», «Иконологическое описание знатнейших Государств с их гербами». См.: [8, с. 28–47, 60–65].

6 Например, см. илл.: [9, с. 139].



2. Федор Гордеев. *Надгробие Д. М. Голицына*. 1799. Мрамор, бронза  
 Портретный бюст работы Ф. Цаунера.  
 Воспр. в кн.: 100 лет Голицынской  
 больницы в Москве. 1802–1902.  
 М., 1902. С. 218

«Аист, — подсказывает “Краткое истолкование означения изображений, кои в Эмблемах и Гербах употребляются”, — птица, кормящая своего отца и мать во время их старости и имеющая безмерную любовь к своим птенцам, означает благочестие, кротость, *любовь* (курсив мой. — А. К.), почитание к родителям и благодарность» [8, с. 48]. Образ же пылающего сердца в разных контекстах сводится к одному, явственно обозначенному в эмблеме «Пламенеющее сердце между



3. Федор Гордеев. *Надгробие Д. М. Голицына*. Воспр. в кн.:  
*Грабарь И.Э. и др. История русского искусства*. Т. 5. М., 1913. С. 139

лилиею и розою» — «Красота, чистота и любовь. Непорочность любви есть откровенность и чистосердечие» [8, с. 124]. Иными словами, перед зрителем предстает не просто Щедрость, а Щедрость, движимая Милосердием и Любовью. Вряд ли случайно один из современников, Иван Тодорский, в «Оде на открытие великолепной в Москве Больницы с освящением храма во имя св. Димитрия Царевича», воспевая это «цельбище для больных», пишет:

*Любовь к подобным где гнездится,  
Благодеянье там рождается  
И благодарный человек<sup>7</sup>.*

Воплощением нескольких добродетелей является и коленопреклоненная фигура, представляющая одновременно Веру и Надежду. Любопытно, что такой иконографический синтез не был одиноким в это время. Среди примеров обнаруживается «Надежда на Веру» — созданный И. П. Прокофьевым эскизный рисунок скульптуры для главного иконостаса Казанского собора в Петербурге (1811, ГРМ). Правда, в надгробии Д. М. Голицына акценты взаимосвязи были поставлены по-другому, о чем свидетельствует «объяснение». Таким образом, если абстрагироваться от нюансов, к которым предстоит еще вернуться, то можно с достаточной долей уверенности считать, что в двух женских фигурах представлены три «теологические добродетели» Вера, Надежда и Любовь, которую знатоки символики ассоциируют также с «Милосердием» [7, с. 126, 339, 360–361, 383–384].

Сколь значимы были эти добродетели в России XVIII века, свидетельствует, например, памятник А. В. Суворову М. И. Козловского в Петербурге (1799–1801). Грани защищаемого воином в латах жертвенника, на котором стоят папская тиара и, судя по их формам, императорская и королевская короны европейских государств<sup>8</sup> [18, с. 380], декорированы рельефными изображениями Веры, Надежды и Любви.

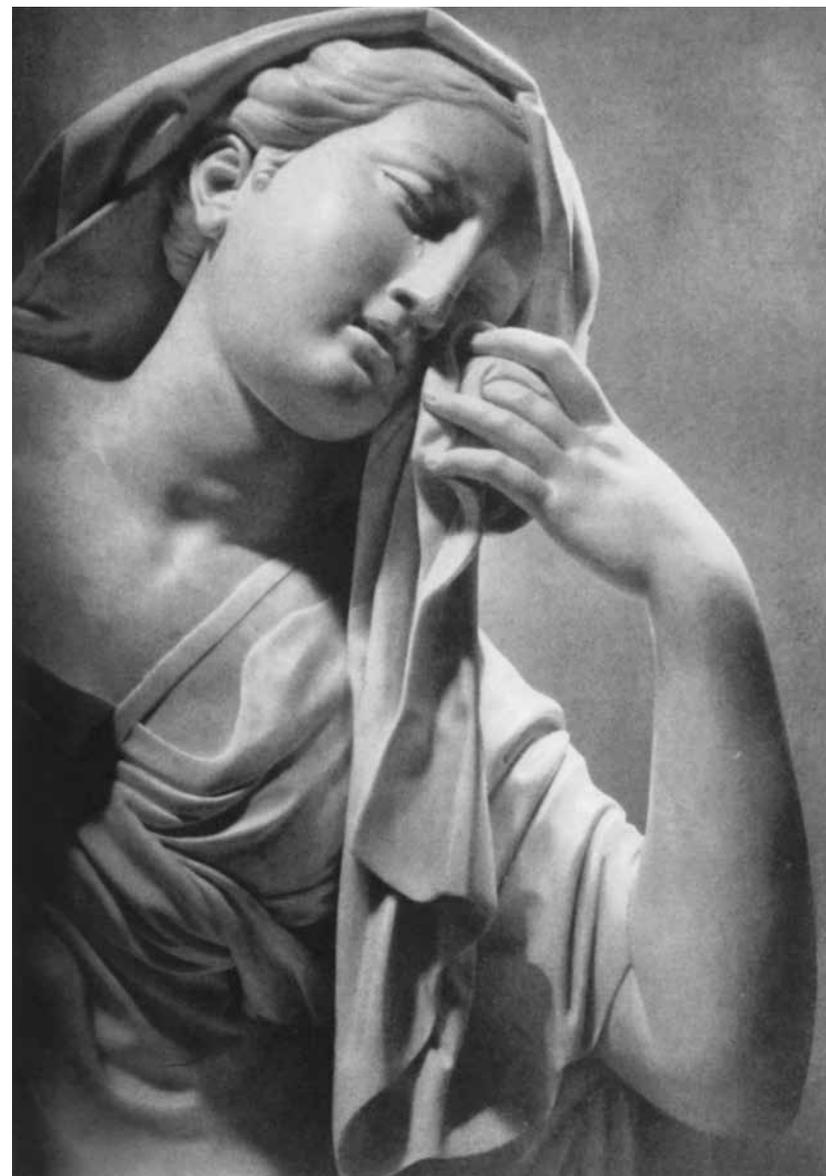
Не забыт в «Наименовании Мраморных фигур памятника князь Дмитрия Михайловича Голицына» и «Портрет, или бюст покойного, при котором есть кольцо, означающее вечность». Скорее всего, имеется в виду венки, который можно видеть на старой фотографии. По версии книги эмблем, «кольцо» придает образу не только значение вечности и соответственно «бессмертия», но также «любви, союза, совершенства и наук» [8, с. 57].

Обратимся теперь к «объяснению».

Прежде всего, отмечается, что «щедрость с соболезнованием к роду человеческого оплакивает кончину своего подражателя». То есть Щедрость, как уже говорилось, обусловлена сочувствием, а точнее —

7 Цит. по: [14, с. 152].

8 Скорее всего, это неаполитанская и сардинская короны.



4. Федор Гордеев. *Надгробие Д. М. Голицына*. Фрагмент. ГНИМА

Любовью к человечеству, или Милосердием. Особо хотелось бы обратить внимание на то, как назван объект скорби: «подражатель» Добродетели. Это очень существенно для понимания практически всех аллегорических фигур в надгробиях эпохи классицизма. Их принято называть «плакальщицами», что требует уточнения, поскольку речь идет не о воспроизведении реального ритуала, а об аллегорическом воплощении скорбящих добродетелей. Плакательная «подражатель», они наглядно демонстрируют не только весомость разнообразных заслуг умершего перед обществом, но и его причастность к сфере Добра. В этом смысле их скорбный образ имеет и воспитательное значение, ибо подчеркивает общую значимость добродетельного пути, в конечном итоге ведущего к тесным вратам Спасения.

Вторая фигура названа «Вера в надежде». Это вполне созвучно «Иконологическому описанию эмблематических изображений», согласно которому Вера представляется «иногда в виде стоящей жены простирающей руки горе, в знак твердой надежды» [8, с. 31]. Она, «преклонив колени с возвышением своих глаз и с пролитием источника слез<sup>9</sup>, взирая на освященный храм и в нем на жертвенник творителя вселенных, (то есть она смотрит на Небо, которое символизирует противоположная, алтарная часть храма. — А. К.) при купели вифезда воздвигнуты мужем благочестивым...».

Слово *вифезда* — одно из ключевых в контексте общего смысла надгробия. Здесь содержится откровенная ссылка на «святое благовествование» от Иоанна (гл. 5, стих 2):

2 *Есть же в Иерусалиме у Овечьих ворот купальня, называемая по-еврейски Вифезда, при которой было пять крытых ходов.*

3 *В них лежало великое множество больных, слепых, хромых, иссохших, ожидающих движения воды,*

4 *ибо Ангел Господень по времени сходил в купальню и возмущал воду, и кто первый входил в нее по возмущении воды, тот выздоравливал, какую бы ни был одержим болезнью.*

9 Как и в других русских надгробиях, здесь изображаются и сами слезы, но делается это по правилам воспроизведения устойчивого образа скорби, включающего соответствующие позы, жесты, ритм складок одеяния. В этом постоянстве ощущается близость природе эмблемы, которая обозначает «непосредственное присутствие в культуре “общего места” в его почти полной наготе» [12, с. 15].

Любопытно, что в сноске *вифезда* переводится как «Дом милосердия».

Иными словами, из всего контекста «объяснения» можно понять, что воздвигнутые «мужем благочестивым» больница с храмом как Дом милосердия созданы для исцеления при Божественном покровительстве, как в свое время в Иерусалиме, «великого множества больных, слепых, хромых, иссохших». Кстати, массовость излечения была изложена в планах больницы. Обещалось, что «все бедные и неимущие обоего пола люди принимаемы и лечимы будут безденежно» [5, Приложения, с. 68]. Имеется и своеобразное отражение в аллегорическом пространстве надгробия темы жертвенника в виде различимой на старых фотографиях металлической курильницы-треножника<sup>10</sup>.

И в заключение «Объяснения» наблюдается повтор на новом уровне с указанием уже на конкретный адрес обращения: «*Вера* вопиет в несомненной к тебе *надежде*: Отче благий! Подаждь венец ему славы твоя вечности: и да успокоится раб твой в недрах святости божества твоего». При этом левая рука Веры «лежит на книге, на корешке которой написано: «Новый завет»» [15, с. 70] Иными словами, в программу надгробия, а объяснение экспрессии и есть апелляция к программе<sup>11</sup>, вводится и прямое обращение к Небесам.

Отдельного внимания заслуживает портрет, созданный другим мастером и представителем иной школы — австрийским скульптором Цаунером. Сын крестьянина, Франц Антон фон Цаунер учился в основном в частных мастерских, хотя посещал и Королевскую Академию художеств, с которой накрепко связал свою судьбу с 1782 года, после итальянского пенсионерства (1776—1781). Видимо, в это время он создает и бюст князя Д. М. Голицына, бывшего тогда (с 1761 по 1792) послом в Вене. Профессор Академии (с 1784, адъюнкт с 1782), а затем и ее директор, Цаунер по праву считается одним из столпов классицизма в Австрии, что ощущается во всех сферах его деятельности от монумента Иосифу II и надгробий до портретов [21]. В совершенстве владея методом

10 Курильница хранится в фондах ГНИМА. Согласно описанию в паспорте памятника (надгробия Д. М. Голицына), она, как и решетка, — «из оксидированной меди с вызолоченными бронзовыми украшениями» (Паспорт памятника к инв. № Р-ХVIII а-2).

11 Так, например, ода «Видение мурзы» Г. Р. Державина была не только объяснением «экспрессии» живописного полотна, но и созданной, скорее всего, Н. А. Львовым программой портрета «Екатерина II — законодательница в храме богини Правосудия» кисти Д. Г. Левицкого (1783, ГРМ). На существование программы указывал и сам автор, скрывая, правда, имя сочинителя. См.: [2, с. 67].

уподобления современного образа древним, он порой антикизирует своих героев до предельного совершенства. Во всяком случае, в его произведениях ощутимо то, что можно назвать археологическим подходом, характерным для скульпторов эпохи классицизма в Риме. Как известно, этот метод предполагал серьезное систематическое рациональное постижение законов красоты при помощи всякого рода штудирования античных оригиналов или их отражений в виде копий и слепков.

Антикизированный портрет — это своего рода «общее место» или «топос» в надгробии, обозначающий не столько некое пластическое совершенство, избранную идеальную натуру, сколько абсолютную значимость строгого вкуса, вполне отвечающего потребности воспроизвести образ Вечности, печать которой неизменно лежит на надгробных портретах<sup>12</sup>. В XX веке исследователи, как правило, безусловный приоритет в художественных достоинствах отдавали профильному портрету, действительно составившему почетный ряд шедевров мемориального назначения (достаточно вспомнить надгробия И. П. Мартоса 1780–1790-х гг.). Но не стоит сбрасывать со счетов известную популярность бюстов в надгробной пластике конца XVIII — начала XIX века. И их холодноватая замкнутость сейчас уже воспринимается скорее как закономерная оппозиция эмоциональности сдержанно или с известной дозой экспрессии скорбящих персонажей, чем некое эстетическое противоречие. Скованный строгим вкусом образ не претендовал на диалог со зрителем. Пребывая в совершенном мире, он был столь же неконтактен, как профильный портрет. Единственно, что сближало подобного рода «кумира» со зрителем, это подобие, выражавшееся в том числе и в близости размеров. Но эта разновидность натуральности в контексте мемории, скорее, была из сферы напоминаний о прошлом и предупреждений о будущем, вроде первой части известной фразы «И я был, как вы...».

О том, насколько принципиально важной была в подобной ситуации антикизация, свидетельствует эволюция бюста А. А. Безбородко от эскиза надгробия (Ж.-Д. Рашетт по инвенции Н. А. Львова) [11, с. 6, 8, 10–11 (ил.)], где он больше похож на созданное Ф. И. Шубиным при-

12 Эту особенность как раз в связи с портретом Д. М. Голицына для надгробия отметил еще Н. Н. Врангель. «Бюст мертвого князя» ему представлялся «памятником герою древности, а не портретом изнеженного придворного красавца, каким изобразил его Друэ» [9, с. 142].

жизненное изображение (около 1798, мрамор, ГРМ), к окончательному варианту мемориальной скульптуры (1801–1803, бронза, мрамор, ГМГС).

Говоря о барочности поздних гордеевских надгробий, что справедливо, В. С. Турчин отличал их, например, от созданных Мартосом меморий риторичностью общего замысла памятника. А в риторике, как в свое время утверждал М. В. Ломоносов, очень важно пользоваться совоображением, позволяющим соединять вроде бы совсем несоединимое, сближать отдаленное. Эти качества совсем не чужды эмблеме, не случайно пережившей расцвет именно в эпоху господства культуры риторического типа, которая «предопределяет особую сопряженность со словом и всего живописного», а также «всегда заключает в себе уже известную истолкованность» [13, с. 183–184].

Конечно, надгробие не сводится к эмблеме. Мало того, русские надгробия конца столетия по развернутости композиции и характеру взаимодействия фигур порой напоминают живописные исторические полотна. Исследователями XX века они подчас и соответствующим образом прочитывались: «В горельефном бюсте Голицына, выполненном австрийским скульптором Цаунером, есть что-то застывшее, мертвенное, условно торжественное, — пишет А. Г. Ромм, — и если сравнить его с аллегорическими фигурами, он не кажется портретом живого человека. Напротив, три нижние фигуры сделаны с большим чувством, в них ощущается пульсирующее движение». Далее подчеркивается, что между двумя женскими фигурами «есть тесная психологическая связь, они беседуют друг с другом: левая как бы увещевает правую, стараясь рассеять ее отчаяние. «Утешение» тянется к «Горю», почти повторяя движения этой фигуры» [16, с. 200, 202]. Автор монографии о Ф. Г. Гордееве В. М. Рогачевский, знакомый с содержанием надписи на мраморной доске, пишет: «Фигуры «Щедрости, оплакивающей своего подражателя» и «Веры» — основная часть композиции надгробия, — несмотря на их аллегорический характер, несут в себе несомненное реалистическое начало: их глубокие переживания, их движения кажутся наблюдаемыми в жизни и перенесенными в мрамор» [15, с. 70]. В таких определениях в эти же годы описывались и мизансцены исторических полотен эпохи классицизма. В целом же, по мнению И. В. Рязанцева, «мизансцена как средство раскрытия сюжета, играет огромную роль в рельефе, в памятнике, в надгробии» [17, с. 105]. И хотя в русской мемориальной скульптуре можно найти и другие примеры подобной сюжетной взаимосвязи внутри мизансцены (хотя бы

в надгробии Лазаревых работы И. П. Мартоса, 1802, ГМГС), в надгробии Д. М. Голицына она может иметь особый смысл во взаимодействии с бюстом. Как справедливо было замечено И. В. Рязанцевым, существующее в сюжете скульптурного надгробия время проявляется сразу в нескольких «ипостасях» или «уровнях»: как настоящее (в эпитафии, атрибутах, геральдике<sup>13</sup>), прошлое (в портрете) и вечность (в аллегорических фигурах). Возможны были и модификации этого порядка [17, с. 118–122]. Иными словами, место каждого компонента в надгробии обусловлено его содержательными функциями, сложившимися за несколько столетий развития этого скульптурного жанра, что, однако, не исключало совмещения нескольких временных слоев и даже исчезновения одного из них.

Впрочем, думается, что в рассматриваемом произведении между портретом и аллегориями имеется связь и иного рода. Хотя используемая в надгробии мраморная копия бронзового бюста была создана после смерти модели, объективно она представляет художественную коллекцию князя. И как знать, нет ли в трактовке аллегорий своеобразной ссылки на живописную часть этой коллекции. В любом случае, в надгробии явно содержится тема художественного вкуса, значимость которого для характеристики собирателя прекрасно осознавали как заказчик, который сам был коллекционером, так и скульптор, несомненно, имевший доступ к собранию Голицыных, тем более что при больнице мыслилось отдельное здание для картинной галереи [19, с. 18–39]. Любопытно, что автор середины XIX столетия увязывает факт коллекционирования с благотворительными намерениями Д. М. Голицына: «Князь Димитрий Михайлович стяжал себе общую любовь в Вене своими благотворениями; он ободрял ученых, покровительствовал художникам, доставляя им способы сбывать произведения; выдумывал работы, для занятия рук неимущих» [5, с. 15].

Использование традиций, структуры и механизма эмблемы в данном надгробии делает его емким и многогранным памятником «подражателю» главнейших добродетелей. Содружество художественного и эмблематического здесь таково, что трудно понять, где кончается одно

13 Кстати, здесь, как и в целом ряде скульптурных надгробий, геральдика используется для демонстрации темы скорби всего рода. Как свидетельствует И. Сейделер, «внизу памятника на пьедестале» находился «бронзовый герб князей Голицыных» [5, Приложения, с. 25].

и начинается другое. В то же время аутентичное прочтение памятника невозможно вне понимания значимости всего ансамбля Голицынской больницы, включая церковь, парк и картинную галерею. Мало того, все так сложилось, что именно памятник в сжатом, формульном виде выражает программу целого комплекса, реализация которой является результатом взаимодействия заказчика А. М. Голицына, архитектора М. Ф. Казакова и скульптора Ф. Г. Гордеева.

В целом же надгробие и эмблему объединяет такое качество, как смысловая недвижность, привязанность к неизменным или слабо изменяемым структурам [12, с. 12], что особенно органично выражает классицистическая пластика, в том числе и русская, пережившая свой расцвет синхронно с ведущими европейскими школами<sup>14</sup>.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Источники

1. Голицын Д. А. Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и о проч. // Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. С. 308–316.
2. Дмитрий Григорьевич Левицкий. 1735–1822. Кат. выст./Государственный Русский музей/Сост. Г. Б. Андреева и др.; авт. вступ. статей Г. Н. Голдовский и др. Л.: Искусство: Ленингр. отд-ние, 1987.
3. Знаменитые россияне XVIII–XIX веков. Биографии и портреты. По изданию великого князя Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX столетий»/Сост. Е. Ф. Петина. СПб.: Лениздат, 1995.

14 Вместо постскриптума, или Еще раз о сближении отдаленностей. Жена Д. М. Голицына дочь молдавского господара, князя Дмитрия Константиновича Кантемира Смарагда — Екатерина страдала неизлечимой болезнью, из-за чего не могла иметь детей. Интересуясь медициной, она пожертвовала проценты с завещанного ей капитала на развитие акушерского дела в России. По условиям завещания трое из учащихся Московского университета, обязательно по происхождению русские или белорусы, один раз в шесть лет должны были направляться в Страсбургский университет для овладения повивальным искусством [3, с. 219]. Среди первых стипендиатов был Нестор Максимович Максимович-Амбодик (1744–1812), ставший врачом-гинекологом и, видимо, не без оснований считающийся «основоположником русского акушерства». В гуманитарной же сфере он известен прежде всего как издатель книги «Эмблемы и символы» в 1811 году, которая обобщила опыт предыдущих изданий в России и легла в основу выпусков 1995 и 2000 годов [12, с. 18]. Без использования материалов этой книги настоящая статья была бы немыслимой.

4. *Лакомбде Презель О.* Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев/С французского переведен академии наук переводчиком Иваном Акимовым. 2-м тиснением. Санктпетербург: При Имп. Акад. наук, 1786.

5. *Сейделер И. И.* Московская Голицынская больница в ряду европейских больниц/д-ра Ивана Сейделера. Москва: Унив. тип. (Катков и К°), 1865–1869.

6. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия: Скульптура XVIII–XX веков. Т. 1: Скульптура XVIII–XIX веков/Под ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой. М.: Красная площадь, 2000.

7. *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве/Д. Холл; пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. М.: КРОН-ПРЕСС: Академия, 1997.

8. Эмблемы и символы = Emblemata et symbola/Вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. [2-е изд., испр. и доп.]. М.: ИНТРАДА, 2000.

#### Литература

9. *Врангель Н. Н.* История скульптуры // *Грабарь И. Э. и др.* История русского искусства [в 6 т.]. М.: изд. И. Кнебель, [1910–1913]. Т. 5. [1913].

10. *Ермонская В. В., Нетунахина Г. Д., Попова Т. Ф.* Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI – начала XX в. М.: Искусство, 1978.

11. *Карпова Е.* Жак-Доминик Рашетт в России // *Жак-Доминик Рашетт (1744–1809)/Государственный Русский музей; науч. рук. Е. Петрова; авт. ст. Е. Карпова, Бент Серенсен; сост. кат. Е. Карпова, Т. Носович, И. Попова.* СПб.: Palace Editions, 1999. С. 3–18.

12. *Махов А. Е.* «Печать недвижных дум». Предисловие // Эмблемы и символы = Emblemata et symbola/Вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. [2-е изд., испр. и доп.]. М.: ИНТРАДА, 2000. С. 5–20.

13. *Михайлов А. В.* Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века // Античность в культуре и искусстве последующих веков. Материалы научной конференции «Випперовские чтения» (XIV, 1982): ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: Советский художник, 1984. С. 179–195.

14. *Постернак О. П.* К истории создания и освящения храма Св. царевича Димитрия при Голицынской больнице // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 4 (16). С. 143–161.

15. *Рогачевский В.* Федор Гордеевич Гордеев. 1744–1810. Л.; М.: Искусство, 1960.

16. *Ромм А. Г. Ф. Г. Гордеев* // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников/Под ред. А. И. Леонова. Восемнадцатый век. М.: Искусство, 1952. С. 191–208.

17. *Рязанцев И. В.* Русская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века. (Проблемы содержания). М.: НИИ Российской АХ, 1994.

18. *Рязанцев И. В.* Скульптура в России. XVIII – начало XIX века: очерки/И. В. Рязанцев; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств. М.: Жираф, 2003.

19. *Савинская Л. Ю.* Каталог князя Голицына // Наше наследие. 2004. № 71. С. 18–39.

20. *Турчин В. С.* Надгробные памятники эпохи классицизма в России: типология, стиль, иконография // От Средневековья к Новому времени: материалы и исследования по русскому искусству XVIII – первой половины XIX века/Акад. наук СССР, Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР; под ред. Т. В. Алексеевой. М.: Наука, 1984. С. 211–228.

21. *Burg H.* Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit: ein Beitrag zur geschichte des Klassizismus in Österreich. Wien: A. Schroll, 1915.