

# Мавзолей в Николо-Погорелом

М. А. Ильин

На известном портрете И. И. Барышникова, выполненном Тропининым, видна на заднем плане усадьба — барский дом, кустарники, цветники, спускающиеся террасами к реке. Темнеющий массив парка оттеняет дом и виднеющуюся слева обычную сельскую церковь. Рядом с ней высится круглый с колоннами храм, венчающий собою прибрежный холм. Этот романтический пейзаж — не досужая выдумка художника, заполнившего свободное место на холсте, а реальное изображение главной смоленской усадьбы Барышниковых — Николо-Погорелого. Ротондальный храм, изображенный на портрете, — одно из лучших произведений русского классицизма. И. И. Барышников выстроил его в память своего отца как мавзолей. Его автором является М. Казаков, построивший для тех же Барышниковых их известный дом на Мясницкой (ныне ул. Кирова) в Москве.

Форма классического круглого храма — ротонды — привлекала к себе Казакова на протяжении всего его творчества. Еще в 70-х гг. XVIII в., когда мастер вступает на самостоятельный путь творчества, он создает ряд произведений, где им последовательно разрабатывается привлекавшая его внимание тема. В этих ранних зданиях еще ощущаются типично барочные приемы, нередко усложняющие основную композицию. Церковь в Виноградове, главный круглый зал Московского сената, усадебный дом в Петровском (близ ст. Алабино), церковь Филиппа митрополита на Мещанской в Москве — вот круг зданий, где зодчий осуществляет свои первые попытки создания классически строгой и ясной формы. Мавзолей в Николо-Погорелом завершил эти искания, породив в свою очередь произведения последних лет жизни московского мастера — церковь Вознесения на Гороховой, храм Голицынской больницы и церковь Иоанна Предтечи «в Казенной».

Несмотря на ясную гармонию архитектуры мавзолея Барышникова, Казакову потребовались годы упорного труда и исканий, чтобы создать это одно из лучших своих произведений. Бесспорно, что барочные основы школы Ухтомского, совместная работа с Баженовым и в особенности практические указания французской книги Нефоржа по архитектуре<sup>1</sup>, к которым не раз обращался мастер, играли значительную роль не только в его творчестве, но и в привлекавшей его внимание теме. Зал Московского сената, созданный Казаковым в 1776 г., предопределил дальнейшую его работу над ротондальным храмом. Круглый колонный зал, обрамленный с внешней стороны тосканской колоннадой, расположен на втором этаже. Первому же этажу придан характер высокого подия. Над колоннадой высится широкий барабан купола с арочными окнами. Положение зала в сложном по плану здании, а также характер его внешней архитектуры говорят о том, что Казакова привлекали не палладианские мотивы, а образцы римского высокого Ренессанса.



Классическая ясность и простота знаменитого вичентипца не заставляли учащенное биться сердце Казакова<sup>2</sup>. Его архитектурные идеалы принадлежали иной эпохе.

Одновременно с постройкой Московского сената Казаков вел и постройку церкви Филиппа митрополита на Мещанской.

Внимание привлекает внутренний облик храма Филиппа митрополита, позволяющий предугадать дальнейшее направление творчества мастера. Мощные каннелированные ионические колонны поднимаются во всю высоту храма. Они кольцом охватывают его внутреннее пространство. Их капители, кессонированный купол, лепные розетки и т. д. прорисованы уверенно и сильно. Здесь нет и тени той нежности, даже хрупкости, которые свойственны отдельным частям наружного архитектурного убранства здания. Таким образом, зал Московского сената и церковь Филиппа митрополита были непосредственными предшественниками ротонды в Николо-Погорелом. Они определили архитектурный облик этого произведения, ставшего одним из выдающихся памятников русского классицизма.

И. С. Барышников умер в 1782 г., передав огромные богатства своим наследникам. Его

Мавзолей  
Барышниковых  
в Николо-  
Погорелом.  
Архитектор  
М. Казаков

сын, И. И. Барышников, известный крепостник своего времени, решил увековечить память отца сооружением грандиозного надгробного храма<sup>3</sup>, создание которого было поручено Казакову. Работы по постройке мавзолея продолжались восемнадцать лет — с 1784 по 1802 г. Совершенство, тщательность исполнения и обилие украшавшей мавзолей скульптуры обусловили столь длительный срок его постройки.

Проект мавзолея может, следовательно, датироваться 1783—1784 гг., то есть годами, когда творчество знаменитого московского зодчего стояло в зените. По своим архитектурно-художественным качествам это здание принадлежало к тому кругу произведений, который составляет гордость русского искусства, поражает изысканным совершенством своих форм, глубиной образа, безупречностью выполнения. Этот изумительный храм погиб в сентябре 1941 г., когда немецкие войска, прорвав оборону под Смоленском, рвались к Москве.

Приступая к выполнению полученного заказа, Казаков, естественно, исходил из тех идей, над которыми ему уже не раз приходилось думать. Созданные им здания вносили свои архитектурные коррективы, помогая с каждым разом добиваться все лучших результатов. То, что было осуществлено в архитекту-

ре внешнего объема сенатского зала Кремля, и то, что так удалось внутри церкви Филиппа митрополита, как бы слилось воедино, породив произведение исключительной силы и непреходящего обаяния. В названных произведениях Казаков стремился к разрешению больших и сложных архитектурных задач; в мавзолее Николо-Погорелого он достиг совершенства зрелого мастерства. Долголетние поиски вылились в создание классического по форме, величественного и спокойного здания.

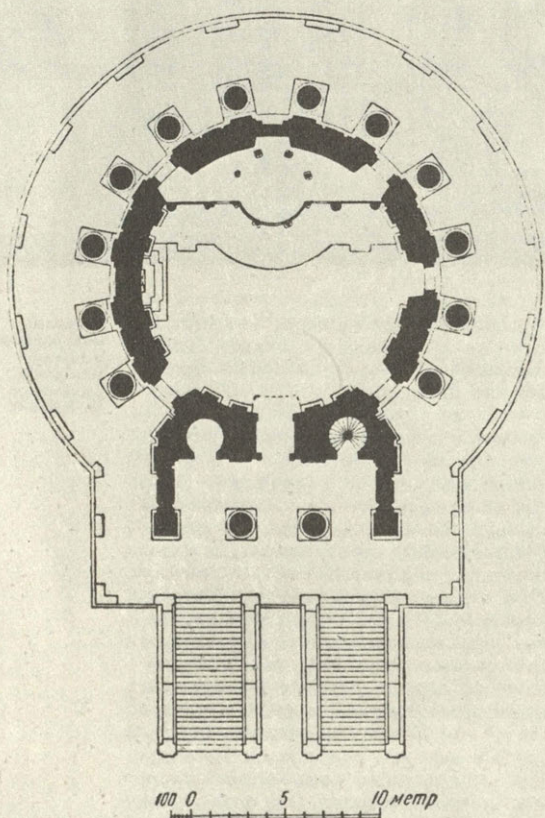
Казаков воплотил в мавзолее Николо-Погорелого не столько идею вечной памяти об усопшем, скорбное чувство о навеки ушедшем, сколько идею вечности, живой, полной жизни и радостного восприятия мира. Здесь Казаков оказался неодиноким. Шубин, его товарищ по работе над мавзолеем, разделял его идеи. Это сказалось в тематике барельефов, в таком щедром изобилии украшавших это чудесное, почти не знавшее себе равных произведение.

Круглое в плане здание, охваченное ионической колоннадой, словно венком, завершено спокойной полусферой купола, олицетворяло великую, вечно юную идею о возрождении человеческого духа на путях к гармонии и совершенству. Здание мавзолея поставлено на высокий и широкий подий. Редко расположенные небольшие квадратные окна последнего темными пятнами своих проемов оттеняют гладкий, ничем не расчлененный массив этой части здания. Легкая обрамляющая решетка еще больше усиливает тяжесть, весомость подия. Он венчает инертной массой слегка подсыпанную вершину холма, длинным скатом спускающегося к Днепру.

Низкому основанию — подию — вторит цилиндрический объем самого храма. Здесь осуществлена не только музыкальная разработка избранной темы, но и сознательно поставлена задача гармонического противопоставления. В отличие от гладкого белокаменного подия архитектурные членения храма основываются на нежнейших сочетаниях различных форм и цвета.

Гладкие ионические колонны хороводом обходят храм кругом. Вторя их стройным линиям, стены расчленены вертикальными филленками. В их рисунок органически вливаются белые пятна плоских барельефов. Они оттеняют архитектурное значение сдержанно обработанной стены, ее основную роль в тектонике здания. Колонны не прижаты к стене, но и не отставлены от нее настолько, чтобы дать возможность окружающему пространству, свету и воздуху свободно и незатесненно проникнуть за них. Колонны мавзолея в Николо-Погорелом не столько несущая часть сооружения, сколько его органическая деталь. Они существуют для максимального выражения пластического начала здания. И в них звучит основная музыкальная фраза, пронизывающая все сооружение. Круглый подий, круглый храм, цилиндрические стволы колонн, легко и свободно возносящихся к плавно изгибающемуся по кругу антаблементу, венчающему ступенчатый кольцеобразный аттик, полусфера купола. Колонны мавзолея выглядят словно круглые скульптуры. Это впечатление достигнуто и их постановкой, и наличием барельефов, которые располагаются между ними на стенах здания. Барельефы, чередуясь, помещены то над большими окнами, то занимают место окон второго света. Благодаря этому избранная архитектур-

Планы мавзолея Барышниковых



ная тема не нарушается, но в нее вносится то разнообразие, которое исключает монотонность.

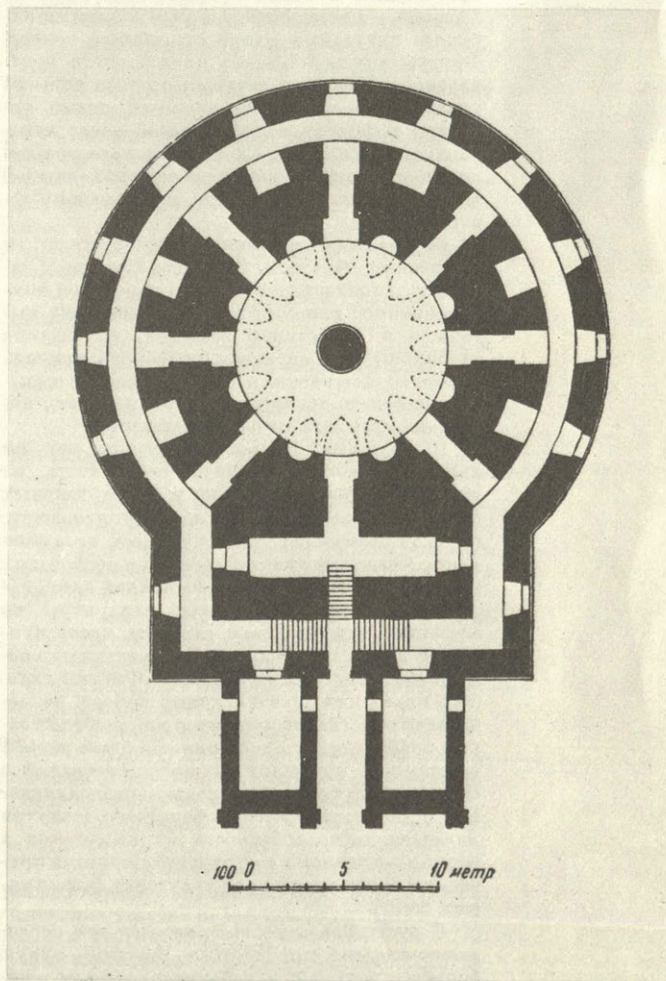
С редким совершенством осуществлен двухколонный входной портик в антах, к которому ведут два марша спокойной лестницы. Ее наклон соответствует скату круглого в плане холма, на котором стоит мавзолей. В отличие от остальной колоннады колонны портика поставлены шире, свободнее. Они дальше отстоят от стены, давая доступ свету и воздуху в расположенную за колоннами лоджию. Барельефы, украшающие лоджию, расположены вверху, а также и на антовых стенках. Это создает здесь то единство, которым проникнуто все произведение. Колонны портика по своей пластичности легче сопоставляются с круглой скульптурой, играя роль своего рода кариатид.

Теми же чертами обладает и завершение мавзолея. Ступенчатый аттик, люкарны купола, своеобразный постамент под четырехконечным крестом, напоминающий базу и нижнюю часть гигантской каннелированной колонны, большой медный вызолоченный шар в подножии креста — все эти детали не только проникнуты общим для всего здания ритмом и лейтмотивом круга, но и передают пластичность и мягкость трактовки, столь свойственные архитектуре мавзолея. Антовые стенки портика, на первый взгляд противоречащие общему замыслу ротонды, при ближайшем рассмотрении оказываются той тонкой деталью, которая одновременно и выделяет портик, и связывает его с основным зданием в единое целое.

Наличие значительного количества барельефов как снаружи, так и внутри и самый характер архитектуры делают мавзолей своего рода образцом архитектурной пластики, подлинным меморативным сооружением, отвечающим основной заложенной в нем идее.

Если мавзолей в Николо-Погорелом был создан Казаковым не как надгробное сооружение, проникнутое мыслью о смерти, а как увековечение идеи о вечно возрождающейся жизни, то внутри храма-мавзолея Казаков стремился воплотить нечто иное. Здесь все должно говорить о смерти, о скорби по утраченному. Жизнерадостная наружная цветовая гамма — густо-розового и белого — заменяется притушенными тонами серого, оливкового, серовато-желтого и розового. Подчеркивая роль архитектурно-скульптурного надгробия со склоненной фигурой плакальщицы, рыдающей над гробом, и медальоном умершего, Казаков заменяет колонны плоскими пилястрами. Внутреннее пространство круглого храма делается от этого шире, выше, значительнее и величественнее. Но, переходя к плоской трактовке ордера, Казаков не нарушает единства внешнего и внутреннего. Подчеркивая значение внутреннего пространственного объема, он увеличивает его за счет уменьшения и утяжеления внутреннего коринфского ордера. Барельефы по-прежнему играют большую роль в архитектуре. Они располагаются в два ряда, вверху под антаблементом и на нем, не отвлекая внимания от надгробия, расположенного внизу у северной стены храма. Но если снаружи они не выделялись на собственном фоне, будучи вместе с ним окрашены в белый цвет, то внутри они располагаются на тонированной плоскости, повышающей их значение в архитектурном убранстве и выделяющей их белый силуэт.

В противоположность сдержанному величию внутренней архитектуры мавзолея и его пространственного объема Казаков придает алтарю вид легкого, почти невесомого сооружения, напоминающего садовую беседку. Гигантская порталная арка, выполненная из дерева — белая с золотом, — опирается на парные колонны. Она легко и свободно устремляется вверх, к куполу. Низкие царские врата вставлены между колоннами надпрестольной сени, стоящей в проеме высокой арки. Необычайная воздушность и легкость свойственны внутренней части мавзолея. Свойства материала (дерева) как в несущих частях, так и в орнаментах использованы здесь в совершенстве. Купол сени, выполненный из ниспадающих по кривой золотых лучей, как бы парит над ее тонкими, хрупкими колонками. Легкие золотые арабески, знакомые нам по «золотым комнатам» Демидовского дома в Москве, украшают порталную арку, архитрав надпрестольной сени и другие части алтаря. Все здесь легко, свободно и радостно, словно луч ворвался в сумрачное и печальное помещение, где все мысли витают вокруг смерти и умершего. Этот контраст не случаен. Он сделан Казаковым сознательно, чтобы напомнить вошедшему о вечной радости нескончаемой жизни, о том прекрасном мире, который лежит за стенами храма. Не случайно и



то, что место погребения находится не здесь, а внизу, внутри подия, сделавшегося семейной усыпальницей Барышниковых. Помещая в мавзолее надгробие-кенотаф, Казаков свободнее решил внутреннюю часть мавзолея и создал вдохновенное произведение, один из прекраснейших памятников русского классицизма.

Рядом с именем Казакова — творцом мавзолея в Николо-Погорелом — должно быть поставлено и имя Шубина, выполнившего богатейшее скульптурное украшение здания<sup>4</sup>.

Несмотря на гибель и распыление Николо-Погорельского архива в конце XIX в., авторство Шубина устанавливается сравнительно легко. Еще в 1779 г. он выполнил бюст И. С. Барышникова.

Внешнее скульптурное убранство мавзолея состояло из пяти горельефов, расположенных в лоджии, и плоских одно- и двухфигурных барельефов, украшающих стены мавзолея. Высоким качеством отличались горельефы портика, преимущественно центральные: «Обретение скрижалей», «Явление Троицы Аврааму» и «Обретение младенца Моисея в Ниле». Несмотря на полную композиционную законченность каждого горельефа, все они связаны в своеобразный скульптурный триптих.

Для того чтобы уравновесить общую композицию барельефов, скульптор помещает три фигуры юношей-ангелов центрального горельефа справа, а коленопреклоненную фигуру Авраама — слева. Между ним и юношами-ангелами проходит средняя ось общего центра. Фигуры юношей-ангелов правой части центрального рельефа и девушек правого рельефа уравнивают многофигурный левый горельеф и фигуру Авраама левой части центрального горельефа. Единство целого при целостности композиционного решения каждой части, осуществлено здесь с подкупающим совершенством.

Весь триптих проникнут непосредственным движением, чувством. Все здесь правдиво, далеко от условности и погони за нарочитой композиционной сложностью. Это прекрасно выражено в «Обретении Моисея», где группа склонившихся к корзине с младенцем девушек не только естественна в своем порыве, но вызывает какую-то трепетно-нежную мелодию, настолько музыкальна все ее движения.

В рельефах Николо-Погорелого нет ни намека на композиционную связанность, на условность трактовки даже в менее удачных фигурах. Одноплановость или двухплановость, столь свойственные Мартосу, здесь не имеют места. Везде действие развернуто в нескольких планах. В то же время мы не найдем здесь нарушения барельефной плоскости, игры на эффектах беспредельной глубины, столь присущей искусству барокко. Скульптурные сцены развертываются естественно. Фигуры дальнего плана или архитектурный пейзаж размещаются там, где это требуется для подчеркивания происходящего действия. Каждый рельеф построен по принципу возможной свободной и естественной трактовки сцены. Это в одинаковой степени относится к барельефам внутри мавзолея, хотя особенность их положения в менее освещенном пространстве заставила прибегнуть к несколько иной трактовке фона и самих фигур.

С русской надгробной скульптурой неразрывно связано имя Мартоса. Известно, какую большую роль сыграла форма пирамиды в по-

гребальных сооружениях русского классицизма и в творчестве прославленного мастера. Достаточно назвать надгробия Собакиной, Брюс и др. Однако пальма первенства в применении этой формы русскими мастерами принадлежит не Мартосу, а Шубину. Еще 2 мая 1769 г. Шубин писал из Парижа о сделанных им работах: «Мосоле, состоящая из группы двух мальчиков и одной женщины, помещенные с их приличностями на некоем пьедестале, которая мосоле с основания присовокупляет к себе некое число ступеней, а в конце возведен обелискою».

Надгробие И. С. Барышникова соответствует тому, о чем пишет Шубин, и противоречит приемам, выработанным Мартосом. Здесь еще со значительной силой видны композиционные приемы, восходящие к искусству барокко: обелиск и фигура плакальщицы поставлены на высокий объемный пьедестал, именно еще обелиск, а не пирамида мартовских памятников. Сам пьедестал представлен в виде саркофага, что повышает общую выразительность памятника. Саркофаг в свою очередь поставлен на цоколь, стоящий на двух ступенях, — последнее усиливает архитектурную сторону памятника. Наконец, перед саркофагом помещена значительная по рельефу стела с мемориальной надписью. Она поднимается выше нижней линии крышки саркофага, чем достигаются общее единство и вертикальная направленность памятника. Последнего свойства мы не найдем в классических надгробиях зрелой поры, где композиция почти неизменно строится на отчетливо выраженных горизонтальных поясах.

Цветовая гамма памятника из серого, белого, розовато-серого мрамора ближе всего к нежной цветовой гамме раннего классицизма, когда еще достаточно отчетливо ощущалась любовь к многоцветности, правда, приглушенной, исходящей от позднего барокко. Объемная трактовка саркофага, горельефность стелы с чеканными золотыми буквами надгробной надписи и т. д. создают те стилистические приемы, которые связывают надгробие-кенотаф Барышникова с барельефами самого мавзолея.

Творческое единение Шубина и Казакова в работе над мавзолеем в Николо-Погорелом говорит об одинаковых принципах и художественных идеалах обоих мастеров. Они творили в атмосфере взаимного понимания. Пластическая мягкость фигур, нежность их трактовки, естественность поз и непосредственность чувств, известная романтизация образа шубинских произведений — все это было близко и дорого Казакову, жившему теми же идеалами и представлениями.

Гибель мавзолея в Николо-Погорелом — это не только гибель первоклассного памятника русской архитектуры XVIII в., это незаживающая рана, нанесенная русскому художественному гению.

<sup>1</sup> Neufforge. Recueil élémentaire d'architecture. Paris, 1757.

<sup>2</sup> Ильин М. Наследие Палладио и русская архитектура конца XVIII в. — Архитектура СССР, 1938, № 10.

<sup>3</sup> Савин Н. Волнение крепостных в вотчинах Барышниковых Дорогобужского уезда Смоленской губернии. Дорогобуж, 1926, с. 8.

<sup>4</sup> Ильин М. Николо-Погорелое. — Архитектура СССР, 1941, № 1.