



Я. И. Шурыгин

КАЗАНСКИЙ СОБОР

Я.И. Шурыгин

КАЗАНСКИЙ СОБОР

ЛЕНИЗДАТ
1987

Рецензенты:

кандидат технических наук

В. Г. Лисовский,

доктор философских наук

Я. Я. Кожурин



ВВЕДЕНИЕ

Есть много зданий и архитектурных ансамблей, без которых невозможно представить себе облик Ленинграда, как невозможно и изучение отечественной архитектуры: в них воплощены ее высшие достижения в XVIII—XIX веках. К таким памятникам относится Казанский собор, построенный в 1801—1811 годах по проекту и под руководством выдающегося зодчего А. Н. Воронихина. Этот замечательный памятник русской архитектуры сыграл большую роль в формировании центральной части города.

История Казанского собора представляет особый интерес. Его главной святыней должна была стать «чудотворная» икона Казанской богородицы, считавшаяся покровительницей дома Романовых. Икона находилась в церкви Рождества богородицы, построенной в 1730-х годах на Невском проспекте по проекту архитектора М. Г. Земцова *.

К концу XVIII века в церковно-правительственных кругах возникло решение о необходимости постройки нового храма, который своим внешним видом соответст-

* Церковь стояла впереди нынешнего Казанского собора, вдоль Невского проспекта.

вовал бы значению «чудотворной». Казанский собор был задуман как главный храм столицы. И ему отводилась роль «общенациональной святыни», способствующей благоденствию царствующего дома.

Однако роль Казанского собора в жизни столицы и всего государства оказалась значительно сложнее и многостороннее.

Высоко ценили Казанский собор современники. Они с гордостью отмечали, что это великолепное здание построено русскими художниками из материалов, добытых и изготовленных в России. Это были голоса ревнителей национальной культуры, утверждавшие великие возможности русских талантов. Тогда подобное мнение имело большое значение, так как в официальных кругах и среди именитых заказчиков еще во многих случаях предпочтение отдавалось иностранным мастерам. Казанский собор с его высокими художественными достоинствами явился ярким свидетельством того, что в России воспитаны кадры художников, не уступающие по своей подготовке и способностям иноземцам.

«Храмом искусства» называли собор. В таком условном определении были правда и глубокий смысл: на первый план выступало значение собора как памятника художественной культуры.

Подобное смещение основного значения памятника, связанного с христианским культом, было возможно, когда культура, искусство освободились от религиозного диктата. Идейное содержание Казанского собора определилось творческой позицией его создателей.

Архитектор А. Н. Воронихин и авторы художественных произведений собора были передовыми художниками. Они принадлежали к тому поколению деятелей русской культуры, для которых были характерны глубокий патриотизм, чувство гордости за укрепление могущества России и ненависть к крепостничеству. В этой связи в их взглядах на совершенствование общественной жизни

основное место занимала проблема гражданских прав и нравственного достоинства не только «привилегированных», но и «низших» сословий, включая крепостных крестьян.

Такие настроения оказывали решающее влияние на творчество художников.

Уже в проекте собора ясно обнаружился отход от традиций церковного зодчества. Лишь высокий купол, увенчанный крестом, напоминал о том, что это православный храм. Сооружение Казанского собора шло в русле развития гражданской архитектуры. Собор построен в стиле классицизма, возникшего в России в 1760-х годах и достигшего расцвета в последующие десятилетия XVIII века. Архитектуре собора присущи черты этого стиля периода его высшего подъема.

В том же стиле классицизма выполнены скульптуры на фасадах здания и живопись (иконы) в его интерьере. Необычна история их создания. Впервые при сооружении православного храма произведения искусства для него были исполнены большим коллективом художников Петербургской Академии художеств, творчество которых не было связано с традиционным церковным искусством.

Большинство скульптурных и живописных произведений, созданных для собора, относятся к высшим достижениям искусства русского классицизма.

Казанский собор, этот цельный выразительный памятник, несет в себе глубокое содержание. В его торжественном, строгом облике нашли выражение героический пафос, триумф ратных побед, идеи патриотизма и гуманизма.

В первые месяцы существования собор стал памятником русской военной славы: в нем разместили трофей Отечественной войны 1812 года. В 1813 году здесь был похоронен великий русский полководец М. И. Кутузов.

Во второй половине XIX — начале XX века парадная

соборная площадь и прилегающие к ней улицы становятся традиционным местом революционных выступлений рабочих, интеллигенции, учащейся молодежи, направленных против самодержавия, против власти помещиков и буржуазии.

В 1932 году в здании Казанского собора был открыт Музей истории религии и атеизма, единственный в то время музей такого рода. Будучи одним из важнейших центров атеистической пропаганды, музей активно участвует в борьбе за полное преодоление пережитков прошлого в сознании и поведении людей, способствует утверждению материалистического мировоззрения среди широких кругов населения.

В настоящей книге рассказывается о строительстве Казанского собора, об особенностях его архитектуры, скульптуры и живописи, его истории, связанной с событиями общественно-политической жизни России, а также об экспозиции и работе Музея истории религии и атеизма.



ВЫДАЮЩИЙСЯ ПАМЯТНИК РУССКОГО ЗОДЧЕСТВА

ПО ПРОЕКТУ ВОРОНИХИНА

В архитектурном конкурсе на составление проекта Казанского собора, который был объявлен в 1797 году, участвовали видные столичные архитекторы Ч. Камерон, Ж. Тома де Томон, П. Гонзага. Конкурс не дал положительных результатов, и разработку проекта собора поручили малоизвестному тогда еще архитектору А. Н. Воронихину. 14 ноября 1800 года проект Воронихина был утвержден и его автору поручено «производить строение собора».

Успех Воронихина был не случаен. Он разрабатывал композицию собора, исходя из новых задач, возникших в процессе развития города.

Воронихин первым из русских зодчих при создании Казанского собора применил новые принципы планировки городского ансамбля, отличительной чертой которого

являлось то, что крупное архитектурное сооружение. главным образом общественного назначения, становилось организующим центром большого пространства города.

Уже вслед за Воронихиным А. Д. Захаров создал Адмиралтейство, а Ж. Тома де Томон — Фондовую биржу. Это были ансамбли, в которых отразились чувства патриотизма, национальной гордости и гуманизма, занимавшие большое место в общественной жизни России начала XIX века. Тогда было положено начало новому этапу в формировании архитектурного облика центральной части Петербурга, завершившемуся архитектурными произведениями, созданными блистательным талантом К. Росси: ансамблем Александринского театра (ныне Академический театр драмы имени А. С. Пушкина), ансамблем Михайловского дворца (ныне Государственный Русский музей), зданиями Главного штаба, Сената и Синода (ныне Центральный Государственный исторический архив СССР).

Таким образом, выполняя проект Казанского собора, Воронихин выступил как передовой художник, тонко почувствовавший требования времени.

При рассмотрении проекта императора Павла I могли заинтересовать своеобразие и грандиозность композиционного решения, величие будущего сооружения. Эти внешние данные соответствовали назначению собора, как «общенациональной святыни». Но судьбу проекта Воронихина решило не только это. У архитектора был высокий покровитель — граф А. С. Строганов, известный меценат и знаток искусств, с 1800 года ставший президентом Академии художеств. Он не только смог увидеть в сыне крестьянина редкий талант художника, дал ему возможность получить образование, ввел в художественную среду, но и в будущем всегда внимательно относился к его творческой деятельности, помогал в затруднительных случаях. Без его поддержки неизвест-

ный, еще не проявивший себя в зодчестве Воронихин не смог бы получить заказ на столь ответственную работу. Но Строганов верил в его талант и содействовал утверждению созданного им проекта Казанского собора.

* * *

Андрей Никифорович Воронихин — художник сложной и трудной судьбы, и многое из его биографии остается неясным. Его путь к деятельности зодчего был необычным и долгим. И все же история его жизни явилась редким исключением среди крепостных талантов, которые гибли в условиях крепостнической России.

Воронихин родился в 1759 году в Пермской губернии в семье крепостного крестьянина графов Строгановых. Мальчиком он обнаружил яркие художественные способности и был отдан в иконописную школу.

В 1777 году Воронихин был отправлен в Москву, где обучался у В. И. Баженова и М. Ф. Казакова. Двухлетний период обучения у этих выдающихся архитекторов, сыгравших большую роль в формировании русского классицизма, был очень важным в жизни Воронихина. Здесь, в Москве, были заложены основы знаний по архитектуре и определился его путь к архитектурной деятельности. В 1779 году, все еще оставаясь крепостным, Воронихин был переведен в Петербург и жил во дворце Строганова, расположенном на углу Невского проспекта и Мойки.

Во дворце Строганова были одна из лучших в России частных художественных коллекций и богатая библиотека. В доме бывали крупнейшие деятели культуры — писатели Г. Р. Державин, Д. И. Фонвизин; живописцы С. С. Щукин, В. Л. Боровиковский; скульптор И. П. Мартос; композитор Д. С. Бортнянский и другие. Широкие культурные интересы, которыми была напол-

нена жизнь в доме Строганова, благотворно влияли на развитие дарования Воронихина. Большое значение для него имела дружба с воспитателем сына Строганова Жильбером Роммом. Благодаря общению с ним Воронихин овладел французским языком. Человек большой культуры и демократических взглядов, впоследствии якобинец, Ж. Ромм оказал огромное воздействие на духовное формирование будущего зодчего. Позднее Ромм в письме своему бывшему воспитаннику П. А. Строганову скажет о «добром сердце Андрэ», о его непреклонности в достижении поставленной цели, о его необычайной скромности и посоветует не терять с ним связи.

В первые годы жизни в семье Строгановых Воронихин выполнял роль репетитора малолетнего сына графа — Павла: обучал его русскому языку, занимался с ним математикой и рисованием, чтением исторических книг.

В 1781—1785 годах Воронихин вместе с Ж. Роммом и Павлом Строгановым совершил несколько поездок по Олонецкой губернии и Финляндии, в Нижний Новгород и Казань, на Урал, в Новгород и Тулу, на Украину, в Новороссию и Крым. Во время этих поездок он изучал памятники зодчества и делал их зарисовки.

17 июля 1786 года все трое отправились за границу. За месяц до отъезда Воронихин был освобожден от крепостной зависимости.

Андрей Никифорович побывал в Швейцарии, Германии и Франции, где изучал математику, механику, рисовал, а с начала 1789 года, когда путешественники прибыли в Париж, и до июля 1790 года брал здесь частные уроки по архитектуре.

В июле 1789 года началась Великая французская революция. Революционные события захватили Жильбера Ромма и его воспитанника. Они посещали заседания Национального собрания. Павел Строганов вступил в якобинский «Клуб друзей закона», основанный

Роммом. Об участии молодого графа в революционных событиях стало известно царскому правительству через русского посла в Париже Смолина. По требованию разгневанной императрицы Екатерины II Павел Строганов в 1790 году был отозван в Россию. Вместе с ним вернулся в Петербург Воронихин, Рому въезд в Россию был запрещен.

К сожалению, мы располагаем очень скудными сведениями о пребывании Воронихина за границей. Жил он на скромное жалованье, посылаемое ему петербургской конторой Строганова. Неизвестно, как он относился, будучи в Париже, к бурным революционным событиям. Однако его дружеские отношения с молодым графом и его воспитателем, как и социальное положение, дают повод предполагать, что он революцию воспринял положительно. Вместе с тем он не забывал свое положение недавно «отпущенного на волю» крепостного, и это порождало в нем известную осторожность. Воронихин, как и Ж. Ромм, понимал, что ему не простится даже незначительная часть того, что будет прощено Павлу Строганову. Да и Строганов, видимо, сдерживал открытое проявление отношения Воронихина к революционным событиям. Граф не мог позволить, чтобы их участником рядом с ним стал его бывший крепостной.

О жизни и деятельности Воронихина в первое десятилетие по возвращении на родину известно очень немного. В этот период Воронихин заново отделал интерьеры дворца Строганова, возведенного архитектором Ф.-Б. Растрелли в середине XVIII века, и построил графу дачу на Черной речке в Петербурге *. Он также выполнял отдельные поручения Строганова и занимался

* Н. В. Мурашова в статье «Кто же автор Строгановской дачи?» (журнал «Ленинградская панорама», 1986, № 6) высказывает предположение, что интерьеры дворца Строганова отделал архитектор Ф. И. Демерцов (выходец из крепостных князя Трубецкого) в 1788 г., он же построил Строгановскую дачу.

живописью, обнаружив в этой области незаурядные способности. В Петербургскую Академию художеств Воронихин вошел (получил первые академические звания) как живописец. В 1794 году совет Академии художеств определил «живописцу перспективы и миниатюры Андрею Воронихину» звание «назначенного»* за большую акварель «Вид картинной галереи в Строгановском дворце». В конце 1799 года за картину «Вид Строгановской дачи на набережной Невы в Новой Деревне» совет присвоил ему звание «академика перспективной живописи».

Переломным в жизни Воронихина стал 1800 год, когда ему было сорок лет. С этого времени он начинает самостоятельную деятельность зодчего.

В 1800 году Воронихин выполнил первый заказ двора: составил проект колоннад у Большого каскада в Нижнем парке Петергофа. За эту работу ему было присвоено звание архитектора. С этого времени и до конца своей жизни Воронихин вел активную деятельность зодчего-строителя, совмещая ее с преподаванием по классу архитектуры в Академии художеств.

В период напряженной работы по сооружению Казанского собора Воронихин проектирует и строит Горный институт, ведет ответственные работы в Петергофе. Кроме колоннад (на месте деревянных галерей петровского времени), о которых говорилось выше, он участвует в реконструкции Большого каскада, для которого разрабатывает эскизы ваз и пьедесталов под золоченую скульптуру, а также постамент под центральную скульптурную группу «Самсон, разрывающий пасть льва».

Тогда же он проектировал фонтаны для Пулкова, вел работы в Гатчине, Павловске, Стрельне, проявив себя талантливым мастером садово-парковой архитек-

* Первое звание, дающее право числиться в составе Академии.

туры и прикладного искусства. Строгой грацией, легкостью и изяществом отличаются созданные им в пригородных парках павильоны, мосты и решетки. Мебель, вазы, канделябры, исполненные по его рисункам, могут быть отнесены к высшим достижениям этой области искусства.

Воронихин прожил яркую, но недолгую жизнь. Он скоропостижно скончался в 1814 году. Его творческая биография занимает всего 22—23 года. Он не оставил ни писем, ни мемуаров, ни теоретических высказываний об искусстве. Но созданные им памятники дают полную возможность судить о его художественных взглядах. В них автор предстает как большой художник, занявший место в первых рядах деятелей русской культуры.

* * *

Вершиной творчества Воронихина явился Казанский собор, которому он отдал много внимания и сил.

Территория, предназначенная для собора, к началу XIX века была уже застроена. У кромки Невского проспекта стояла кирпичная церковь Рождества богородицы с высокой колокольней. Вокруг нее был разбит сад с оградой из крытых железом кирпичных столбов, с деревянной решеткой между ними. Рядом находился большой жилой дом, а в глубине участка — еще одиннадцать небольших частных домов. Все частные постройки снесли перед началом строительства собора, а церковь разобрали в 1810—1811 годах.

Земляные работы начались ранней весной 1801 года, и уже 27 августа состоялась торжественная церемония закладки здания.

Для руководства работами была создана «Комиссия о построении Казанской церкви» из семи человек. Председателем назначили А. С. Строганова, а для надзора за «архитектурной частью» — архитектора V класса»

И. Е. Старова. Комиссия получила широкие полномочия. В ее распоряжение поступали все ассигнования. Кроме того, ей передали государственные кирпичные заводы, продукцию которых она могла реализовывать для пополнения бюджета, а также Олонецкие мраморные ломки (Тивдийские и Рускольские) и строительные материалы от разобранного дворца в Пелле у Невских порогов, построенного в XVIII веке по проекту И. Е. Старова.

Сооружение Казанского собора ставилось, таким образом, в ряд важнейших государственных объектов.

Как председатель комиссии Строганов развил исключительную энергию. Он был настойчив в случаях, когда возникали затруднения, казалось неразрешимые. А их было немало. В частности, в финансировании строительства.

Уже в первый период стало очевидно, что первоначальная смета, составленная Ворониным и утвержденная одновременно с проектом, не отражала всего объема расходов. Общие затраты на сооружение собора превысили эту смету в два раза и составили свыше пяти миллионов рублей.

Когда средства по смете Воронихина были израсходованы, на строительстве создалось очень тяжелое положение. Расходы все увеличивались, так как расширился круг работ (в частности, были широко развернуты художественные работы), с каждым годом росла задолженность за исполнение и материалы, которая не была погашена полностью к концу строительства. Это сдерживало ход работ, и Строганову приходилось периодически «выпрашивать» все новые суммы, что вызывало неудовольствие царского двора, к тому же не выполнялись сроки окончания работ*. Но Строганов не

* Первоначально предполагалось закончить строительство собора в три года. Вскоре выяснилась нереальность этого срока и было прибавлено еще два года. Собор строился десять лет.

отступал. Без его связей некоторые вопросы было бы решать значительно труднее.

Будучи президентом Академии художеств, Строганов смог привлечь к художественным работам для собора лучших живописцев и скульпторов, и его авторитет способствовал тому, что эти заказы выполнялись своевременно.

Конечно, Строгановым руководили в этой деятельности не только любовь к искусствам и желание помочь Воронихину. Он считал возведение собора главным делом последних лет своей жизни и желал увековечить свое имя. Благодаря тому что автором проекта и руководителем строительства был малоизвестный архитектор, Строганов, как председатель комиссии, занял место на переднем плане. Не случайно в XIX веке в некоторых статьях его называли строителем Казанского собора. Он оказывал решающее влияние на ход строительных работ и способствовал укреплению авторитета Воронихина. Для зодчего это имело большое значение, особенно в первый период возведения собора, когда его положение оказалось очень сложным. Некоторые художники, члены комиссии относились скептически к его творческим возможностям. Эти настроения нашли отражение в записках его современника Ф. Ф. Вигеля. «Непонятно,— писал он,— как, имея в своем распоряжении Кваренги и Камерона, можно было что-нибудь великое поручить Воронихину»¹.

Недоверчивое отношение, мелкие оскорбительные придирки донимали зодчего, который поначалу не был даже членом комиссии. Например, в 1803 году «тайный советник и кавалер» Н. М. Карадыгин направил в комиссию заявление, в котором рекомендовал пригласить «искуснейших архитекторов и каменных дел мастеров», чтобы они с участием Старова осмотрели постройку с целью установить, нет ли в ней технических погрешностей. Строганов, на рассмотрение которого было пере-

дано заявление, отклонил его, мотивируя это тем, что Старов никаких сомнений в отношении проекта не вызывал.

Между тем в ходе возведения собора выяснились и организаторские способности Воронихина, умевшего своевременно определить объем, сроки и последовательность выполнения отдельных видов работ, обеспечить строительство рабочей силой и т. д. Дело велось по тому времени с большим размахом. Для закладки фундамента был вырыт котлован размером 3350 кубических сажен (около 32 500 кубических метров) и глубиной 4 сажени (около 8,5 метра); землю из него отвозили к Адмиралтейству, где она использовалась для засыпки рва, проходившего вдоль южной стороны здания. Под фундамент было вбито свыше 18 000 свай длиной от трех до шести сажен (от 6 до 13 метров).

Кирпичные стены здания облицовывали пудостским камнем. Из него же вырезали все наружные барельефы и орнаменты, а также колонны и пилястры *. Камня для этих работ потребовалось 1240 кубических сажен (около 12 000 кубических метров). Добывался он у деревни Пудость, в восьми верстах от Гатчины. Этот камень очень порист и мягок. Только вынутый из земли он легко поддается обработке. С течением времени на воздухе камень приобретает твердость не меньшую, чем обожженный кирпич. Он легкий и поэтому удобен для транспортировки. Добыча этого камня для собора началась в 1803 году и продолжалась до 1808-го.

Широко использовались также гранит, мрамор, рижский известняк и так называемый шокшинский кварцит (однотонного темно-красного цвета). Из красного гранита изготовили 56 монолитных колонн для внутренних помещений. В 1803 году в выборгских гранитных ломках начали заготовку блоков, и уже в следующем году

* Разъяснение архитектурных терминов дано в конце книги.

их доставили на баржах в Петербург, выгрузили на берегу Невы, у Адмиралтейства, а отсюда с помощью катков перевезли на Большую Конюшенную улицу (ныне улица Желябова), где для обработки каменных блоков был построен большой деревянный сарай.

Изготовление колонн было очень трудоемким процессом. Вначале блоки тесали каменщики «грубою и мелкою наковкою», затем полировщики терли их песком и, наконец, полировали мелко истолченным наждаком. Этим делом в течение почти двух лет занималось ежедневно в среднем около трехсот человек.

Одновременно велись заготовка, доставка и обработка серого сердобольского гранита для облицовки цоколя и ступеней колоннады; красного «морского» гранита — для пола колоннады и сооружения подкупольных пилонов и барабана купола; рижского известняка — для балюстрад, расположенных на верху наружной колоннады.

Особую сложность представляли работы по настилке пола. Его собирали по способу мозаики из разного цвета камней. Использовали олонечские мраморы: серый тивдийский и розовый рускольский, а также черный шунгит и шокшинский кварцит. Для пола было высечено, отполировано и уложено на места на алебастровом растворе несколько тысяч пластин разнообразной геометрической формы.

Кроме общестроительных велись большие художественные работы: изготовлялось и устанавливалось около ста сюжетных и орнаментальных барельефов из пудостского камня и гипса, несколько монументальных бронзовых статуй, десятки икон, множество мелких архитектурных деталей.

Работы выполнялись вручную с помощью блоков, воротов, катков. Отсутствие техники возмещалось числом рабочих, доходившим в отдельные годы до пяти тысяч. В основном это были крепостные крестьяне. Ран-

ней весной с котомками и инструментом в столицу шли каменщики из Вологодской и Ярославской губерний, плотники из Костромы, землекопы из Белоруссии. Осенью, в октябре — ноябре, толпы их тем же путем возвращались в свои деревни. Многие оброчные крестьяне жили в столице и по несколько лет.

Поставкой рабочей силы на строительство занимались подрядчики. Но они не всегда справлялись с делом, часто выдвигали неприемлемые условия. Так, в одном из рапортов комиссии Воронихин сообщает о «несоразмерных запросах подрядчиками в ценах, или невыгодными для казны или для рабочих. А потому и нашелся я принужденным сделать условие с самими подносчиками...»²

Вместе с тем Воронихин стремился закрепить на строительстве кадры квалифицированных рабочих. По его настоянию с лучшими каменщиками, работавшими в 1805 году, по окончании сезона был заключен договор на следующий год и выданы авансы.

В истории строительства собора отразились те социальные противоречия, которые давали себя знать на каждом шагу в крепостнической России.

Архивные документы рассказывают о безрадостной, полной нужды и лишений жизни строителей. Их обманывали при заключении контрактов, им задерживали выдачу заработанных денег, на письменные жалобы месяцами не отвечали.

Бесправие, безвыходность, гнет приводили к стихийным протестам отдельных групп строителей, к отказам от работы до срока истечения контрактов, попыткам отстаивать свои права и добиться выплаты заработка.

Рабочий, заключив контракт с подрядчиком, отдавал ему свой паспорт и оказывался в полной кабале. Без паспорта он не мог найти ни работы, ни жилья. В 1806 году, например, в Петербургском надворном суде разбиралось дело 11 крепостных каменщиков, нанятых на

кирпичную кладку Казанского собора подрядчиком Степаном Синявиным. Крепостные жаловались, что Синявин не заплатил им 447 рублей и «покупал на счет их и на кредит дорогою ценою, и продукт несвежий»³. После того как каменщики отказались работать у Синявина, он согнал их с артельной квартиры, а паспортов не отдал. В течение двух недель они не могли наняться «к другим работам». Подрядчик «выдумал обнести их бунту и захватил двух человек... в съезжий двор, теснил голодом...» Далее крестьяне заявляли, что «того сделанного Синявиным контракта, какие он кондиции в оном заключил, не знают и им контракта сего не объявляли, а также и священника подписывать за неумением грамоте не просили, а рядились они словесно на десять человек по 30 рублей в месяц, а двум мальчикам по 20 рублей...» Вместо этого Синявин, ссылаясь на контракт, подписанный за неграмотных крестьян священником, платил им «по 28 рублей 50 копеек и соглашался увеличить плату на 1 рубль, если они вернутся на работы»⁴.

История строительства дала немало примеров обчетов крепостных подрядчиками. В феврале 1802 года в 4-й Адмиралтейской части городского суда разбиралась жалоба крестьянина Филиппа Захтеева с товарищами на петербургского купца Лазаря Пантешина, не заплатившего им 369 рублей 40 копеек, заработанных на строительстве собора. В ноябре 1802 года 50 крестьян Витебской губернии подали жалобу на подрядчика купца Никифора Сергеева, по договоренности с которым они «производили работу у Казанского собора четыре месяца»⁵. Сергеев отказался уплатить полагавшиеся им 2 тысячи рублей. Крестьяне обратились к обер-полицмейстеру. «Потом нас отправили,— сообщали крестьяне в исковых жалобах,— в словесный суд, и там себе удовлетворение не получили, потом подали просьбу в губернское правление, а из губернского правления отосланы в

городовой магистрат, где и поныне дело наше находится, то мы уже без всякой работы за оным делом имеем хождение два месяца и пришли в крайнее разорение и помираем с голоду и холоду»⁶.

«Для порядка в артелях» выбирались десятники. Они вели счет «харчевым припасам и посуде», они же получали и раздавали деньги рабочим. За них, тоже в большинстве своем неграмотных, расписывались знаковые купцы и мещане.

Рабочий день на строительстве собора продолжался летом с четырех часов утра до девяти вечера, а зимой — с пяти утра до восьми вечера и более. Распорядок был такой: «На работу выходить поутру в четыре часа, а завтракать в семь часов на строении, полдничать в два часа... полуужинать в шесть часов на строении ж, с работы шабашить ввечеру в девятом часу»⁷.

Но часто контракты нарушались, рабочий день удлинялся, работали ночами и в праздничные дни.

В смете, составленной Воронихиным на содержание аппарата комиссии, были предусмотрены жалование лекарю и покупка медикаментов. Лекарь был нанят, но в больницы рабочих не принимали. Потребовалось вмешательство М. И. Кутузова, бывшего в то время военным губернатором Петербурга. По этому поводу он писал камеральному департаменту, что «при производстве строения Казанской церкви почасту случается, что рабочие люди ушибаются, для пользования их особого лазарета нет, то дабы не остались без призрения и пользования, когда от комиссии строения Казанской церкви присылаемы будут больные рабочие люди, принимать в больницу для излечения». Департамент сообщил в комиссию, что в соответствии с предписанием военного губернатора присылаемых из комиссии больных рабочих людей будут принимать в больницу, «но не иначе, когда порожные места оставаться будут...»⁸

Но и в этих условиях лечение оставалось по суще-

ству недоступным. За каждый день болезни вычитался из месячной получки средний дневной заработок. Кроме того, за пребывание в лазарете взималась плата 25 копеек в день, что составляло от 25 до 70 процентов дневного заработка. Таким образом, рабочим, получившим ушибы и увечья, по выходе из лазарета едва хватало денег на обратную дорогу в свои деревни.

Несмотря на тяжелые условия труда и эксплуатацию, рабочие с присущей русским людям сметкой и художественным чутьем, с большим мастерством и тщательностью выполнили все работы, начиная от закладки фундамента и кирпичной кладки и кончая безупречной обработкой колонн, стен и всех тончайших каменных деталей, которыми украшен собор. Это о них, тысячах безымянных творцов, писал один из иностранцев, проживавших в Петербурге в период строительства собора: «Им, этим простым мужикам в рваных полушубках, не нужно было прибегать к различным измерительным инструментам; пытливо взглянув на указанный им план или модель, они точно и изящно их копировали. Глазомер этих людей чрезвычайно точен. С окончанием постройки собора торопились; несмотря на зимнее время и 13—15 градусов мороза, работы продолжались даже ночью; крепко зажав кольцо фонаря зубами, эти изумительные работники, забравшись на верх лесов, старательно исполняли свое дело. Способность даже простых русских в технике изящных искусств поразительна»⁹.

На строительстве собора наживались купцы, подрядчики, царские сановники. В 1803 году на заготовку, перевозку и обработку пудостского камня, облицовку здания и строительство наружных колонн было заключено два контракта: с купцами Бекреневыми и крупным подрядчиком Копыловым. Летом 1804 года Бекреневы умерли. Копылов заявил комиссии, что взять на себя всю работу он не может, так как у него нет на это средств.

Комиссия решила помочь подрядчику, выдав ему 20 000 рублей аванса. Получив часть этой суммы, Копылов израсходовал ее на другие цели, а 500 человек бекреневских рабочих были предоставлены самим себе и заработка не получали в течение двух месяцев. Копылов был «изгнан» с работы, и комиссия выслала в Пудость некоего Поспелова. Тот отнесся к поручению так же недобросовестно, запутал дело и в конце концов бежал. Приставленный к работам на Выборгских гранитных ломках Панков запутал отчетность, наделал долгов и был отстранен от работы.

Все это подрывало финансирование строительства. Кроме того, деньги от казны поступали очень неаккуратно, возникла масса непредвиденных расходов. Канцелярия великого князя Константина Павловича, например, потребовала выплаты 62 000 рублей за право добычи пудостского камня, ломки которого находились на территории, принадлежавшей брату царя.

С каждым годом все труднее было добиваться ассигнований, так как непрерывные войны, которые вела Россия в начале XIX века (с наполеоновской Францией в 1805—1807 годах, со Швецией в 1808—1809 годах, с Турцией в 1806—1812 годах), и подготовка к войне 1812 года опустошили царскую казну. Тем не менее работы были развернуты широким фронтом, и с каждым годом темп их нарастал. В 1803 году был выложен фундамент, приступили к сооружению цоколя и кладке кирпичных стен подвальных помещений. В 1804 году началось возведение стен собора.

Тот год принес Воронихину серьезные испытания, которые были вызваны его смелыми новаторскими решениями, непонятными некоторым архитекторам старшего поколения. Зодчий запроектировал не арочные, а прямые перекрытия проездов. Подкупольные столбы он наметил самого минимального сечения. Ознакомившись с моделями проездов, архитектор И. Е. Старов подал в

комиссию рапорт, в котором утверждал, что прямые легкие перекрытия могут рухнуть. Одновременно он указал, что очень тонкие подкупольные столбы не способны выдержать тяжесть купола. Это было серьезным обвинением, подвергавшим сомнению способности Воронихина как зодчего и строителя. Комиссия потребовала от автора собора объяснений.

В своей подробной докладной записке архитектор решительно опровергал мнение Старова. Путем многочисленных примеров, расчетов и ссылок он убедительно доказал обоснованность своих конструктивных решений, обнаружив при этом широкие познания в вопросах теории и практики строительного дела.

По предложению Строганова комиссия разрешила Воронихину построить модель проездов в одну треть натуральной величины и из тех же материалов. Модель прекрасно выдержала испытания. Прочность подкупольных столбов уже проверять не стали. Сложены они из гранитных блоков, скрепленных железными скобами, швы между блоками залиты свинцом.

Этот случай хотя и принес Воронихину много огорчений, но и чрезвычайно поднял его авторитет. Ему было предоставлено больше самостоятельности. В 1808 году, после смерти И. Е. Старова, Воронихина ввели в состав комиссии. За все последующие годы строительства только один раз осматривал здание Д. Кваренги и дал положительный отзыв о его прочности.

Строительные работы между тем продолжались полным ходом. К сентябрю 1805 года здание было выведено до карниза: 1 января 1806 года смотритель работ в своем рапорте сообщал, что «гранитные колонны отделаны и постановлением на месте кончены все по 1-е число сего ж месяца»¹⁰. Затем начали выводить своды. Одних только каменщиков работало свыше 1600 человек.

Пribлижался срок, установленный для окончания

строительства. Двор торопил. Как только закончили выводить своды, их покрыли холстом «для смазки» (здание еще не просохло, стояло без окон и дверей) — и сразу начали штукатурить стены. Эта поспешность привела, как увидим ниже, к печальным последствиям.

Но, несмотря на все усилия, становилось ясно, что к 1809 году собор закончить не удастся. Нужно было просить разрешение на продление срока, а это, в свою очередь, затрудняло ходатайства об отпуске новых сверхсметных ассигнований. В 1808 году финансовое положение оказалось особенно тяжелым. Год начался с перерасходом в 832 000 рублей. Выяснилось, что для завершения работ потребуется дополнительно 1 325 384 рубля.

В последующие три года были закончены штукатурные работы внутри здания, отделаны начисто подрядчиком С. Сухановым наружные колонны (чтобы придать однотонность, их, как и всю поверхность фасадов, затерли рижским алебастром и покрасили известковым раствором под естественный светло-желтый цвет камня), установлены лепные украшения, настланы полы, осуществлено «строение купола».

Об этой последней работе надо сказать особо. Воронихин первым в истории строительства разработал и применил металлическую стропильную конструкцию пролетом в 17 метров. Купольные стропила нужно было собрать на земле, после этого поднять и поставить на барабан. Но оказалось, что «от неведения в сем деле» мастера не справились со сборкой, поэтому Воронихин заказал модель купола. По ней стропила собрали и установили на место к августу 1809 года. Это было одним из важнейших принципиальных творческих достижений архитектора-новатора. В 1810 году купол покрыли белой жстью.

Наступил 1811 год. Строительство подходило к концу и все более привлекало внимание жителей столицы.

В городе с восторгом говорили о новом соборе, о нем часто писала периодическая печать: «Все огороженное место вокруг новостроящегося храма,— писал современник,— равно как и вход во внутренность его... оставались открыты для любопытных... Мне иногда случалось входить в достраивающееся здание, и нельзя было не подивиться богатству, расточаемому для внутреннего его убранства»¹¹.

Посетителей было так много, что они мешали вести отделочные работы. В связи с этим в марте 1811 года комиссия обратилась к Строганову с письмом, в котором просила «впуск зрителям возбранить». О прекращении допуска в собор было дано объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Весной и летом 1811 года спешно заканчивались кровля и балюстрада на колоннаде, установка рельефов, надписей из бронзовых букв на фризах. Тогда же мост через Екатерининский канал (ныне канал Грибоедова) по Невскому проспекту был расширен до проезда колоннады и слился с площадью, значительно увеличив ее и теснее связав весь ансамбль с Невским проспектом.

И наконец 15 сентября 1811 года собор был освящен. Между тем у комиссии образовался долг в 176 500 рублей, и было еще много недоделок. Строганов в связи с освящением собора надеялся, по-видимому, получить не только суммы для покрытия долгов, но и добиться разрешения на работы второй очереди, стоимость которых превышала 2 миллиона рублей. Эти работы были связаны с генеральным планом собора, составленным Воронихиным в 1810—1811 годах на основе первоначального проекта.

По генеральному плану с южной стороны собора предполагалось соорудить вторую колоннаду, совершенно сходную с существующей северной. Крылья второй колоннады замыкались порталами (проездами) по Ме-

щанской улице (ныне улица Плеханова) и по набережной Екатерининского канала. Такой же портал устраивался по Мещанской улице, у крыла существующей колоннады. Порталы примыкали к концам решетки, окружавшей полукруглую площадь против главного — западного — входа в собор. Решетка естественно входила в полукружье колоннад, замыкая их разворот со стороны Мещанской улицы. Два ряда колонн западного портика вытягивались до встречи с крыльями двух колоннад. Таким образом, вокруг собора формировалось четыре площади: парадная со стороны Невского, охваченная крыльями колоннады; точно такая же, только несколько меньшая по глубине, — с противоположной стороны; перед главным входом в собор, замкнутая решеткой, и, наконец, еще одна площадь в развороте крыльев колоннад с восточной стороны, у алтарного выступа (абсиды).

При осуществлении этого замысла устранялась некоторая неуравновешенность композиции, сооружение приняло бы более грандиозный, торжественный характер, еще в большей значительности выделялось как архитектурный центр градостроительного комплекса. Мещанская улица и набережная Екатерининского канала включались через порталы непосредственно в ансамбль. В этой связи застройка кварталов с южной стороны собора велась бы с учетом цельности ансамбля, т. е. собор играл бы более активную роль в организации прилегающей части города*.

Через 12 дней после освящения собора Строганов умер. Никто из членов комиссии не пользовался достаточным влиянием, чтобы помочь Воронихину, не преры-

* В настоящее время трудно представить, какой была бы она. Дома, ограничивающие южную площадь, строились в конце XIX — начале XX в. без учета возможности сооружения второй колоннады и характера архитектуры собора. Они как бы отгородили собор от этой части города.

вая строительство собора, осуществить полностью проект. К тому же вскоре началась война с наполеоновской Францией.

Известно, что правительство не сразу отказалось от постройки южной колоннады. В памятной книжке Александра I 1819 года в числе важнейших сооружений, намеченных к строительству в центральной части города, упоминалось «построение соответствующей колоннады с другой стороны Казанской церкви»¹². Но это осталось только в предположениях.

В 1818 году в Петербурге началось сооружение нового Исаакиевского собора — главного собора столицы. По своим размерам он значительно превосходил Казанский, возводился 40 лет и вызвал огромные материальные затраты.

Дело о генеральном плане Воронихина предали забвению. Вторая колоннада так и не была осуществлена*.

История создания Казанского собора представляет интерес во многих отношениях. Царское правительство, несмотря на экономические и финансовые затруднения, стремилось быстрее довести сооружение собора до такого состояния, при котором было возможно его освящение. Когда же храм начал действовать, вопрос об окончании работ в соответствии с замыслом зодчего утратил свое значение как для правительственных чиновников, так и для служителей культа. Не были завершены даже работы над скульптурой, хотя их стоимость по сравнению с уже затраченными средствами (около пяти миллионов рублей) была незначительной.

* Последний раз вопрос о завершении строительства Казанского собора в соответствии с генеральным планом Воронихина был поднят в 1910 г. в связи с подготовкой празднования столетнего юбилея собора. Предложение группы петербургских архитекторов построить вторую колоннаду было отклонено: для этого необходимо было бы снести дома до Демина переулкa (ныне пер. Сергея Тюленина).

Тем более что большая часть творческой работы была уже оплачена. По-видимому, считалось, что сделанного достаточно, чтобы привлечь внимание горожан, а пустующие пьедесталы будут не каждым замечены.

АРХИТЕКТУРА

Хотя генеральный план, включающий вторую колоннаду, не был осуществлен, Казанский собор воспринимается как законченное и совершенное произведение архитектуры. Главное, что способствует цельности восприятия,— это ясность композиционного решения, соразмерность архитектурных объемов и пропорций. Композиция собора разрабатывалась с учетом его значения как центрального сооружения архитектурного ансамбля. Причем в данном случае перед архитектором стояла сложная задача. В православных храмах алтарь всегда обращен на восток, а вход в храм с противоположной стороны, т. е. с запада. При выполнении этого обязательного требования оказывалось, что Казанский собор ориентировался в сторону Невского проспекта боковым фасадом. Необходимо было создать его парадное оформление.

Воронихин смело вышел из затруднения. Плану здания он придал форму вытянутого креста и со стороны Невского проспекта построил полукруглую колоннаду.

Колоннада состоит из 94 каннелированных колонн коринфского ордера высотой (с базами и капителями) около 13 метров. Она поставлена, как и все здание, на высокий цоколь, облицованный сердобольским гранитом.

В собор ведут три входа: северный (со стороны Невского), южный и западный; в каждом из них три двери. Входы подчеркнуты строгими шестиколонными портиками с широкими ступенями.

Легкий, стройный купол покоится на высоком цилиндрическом барабане с 16 прямоугольными окнами, между которыми расположены пилястры. Воронихин подчеркнул основание купола, устроив в нем 16 круглых окон-люнетов с сильно выступающими наличниками. Основание барабана, ступенчатое, расширяющееся книзу, служит переходом от главной вертикали сооружения к горизонтальным линиям колоннады и фасадов.

Характерно, что собор не имеет широких свободных плоскостей стен. Все его фасады прорезаны огромными окнами, расположенными в два яруса. Между окнами по вертикали остаются небольшие простенки, на которых размещены пилястры. Сверху по всему периметру здания и над проездами проходит массивный аттик. Он увеличивает высоту стен и скрывает крышу. На колоннаде по обеим сторонам устроена балюстрада. Над окнами, по фризу колоннады, на стенах портиков, в аттиках проездов, а также на углах антаблементов размещены рельефные композиции. Богато орнаментированы резьбой по камню карнизы здания и фронтоны портиков. На фронтонах всех трех портиков изображено «всевидящее око в лучах», на северном — бронзовое золоченое, на других — высеченные из пудостского камня. Все декоративные детали по своему исполнению сдержанны, придают зданию живописность и жизнерадостный тон.

В архитектуре собора выявляются две тенденции: монументальность, которую сообщают крупномасштабные объемы, проезды, массивный аттик и мощный цоколь, и одновременно легкость, которую сооружению придают плавные полукружия колоннады с ритмично, широко расставленными, слегка утонченными кверху колоннами, стройный купол, многочисленные окна, а также цветовая гамма собора. Пудостский светло-желтый камень, которым облицованы стены и из которого сделаны колонны, гармонировал с блестящим, серебри-

стым, устремляющимся ввысь куполом, как бы тающим в небесной синеве. Стремление зодчего обеспечить преобладание светлых тонов выразилось и в том, что даже ограда с западной стороны собора была первоначально выкрашена в необычный для городских решеток белый цвет.

Монументальность и легкость, находящиеся в неразрывном единстве,— это одна из существенных особенностей произведения Воронихина, придающая зданию неповторимую выразительность. Другой отличительной особенностью Казанского собора является то, что в его композиции решающее значение имеет не купольная часть (как в традиционных православных храмах), а колоннада. Полностью прикрывая здание со стороны главной магистрали города, она прежде всего привлекает внимание, способствует тому, что собор воспринимается как сооружение светской архитектуры.

Средняя часть колоннады подчеркнута портиком, выступающим несколько вперед. Над колоннами портика — мощный аттик. Издали, со стороны Невского проспекта, аттик воспринимается как основание купола, а портик — как его пьедестал. Благодаря такому впечатлению, купол входит в композицию колоннады как ее часть, венчающая центр. Так утверждена неразрывность колоннады с собственно зданием.

От портика в обе стороны отходят ажурные полукружия колоннады, соединяющие его с проездами. Таким образом, основные части колоннады (полукружия) оказываются замкнутыми прямоугольными формами (портик, проезды), что придает колоннаде устойчивость и законченность.

Центр колоннады доминирует, но не противопоставляется проездам. По масштабам, пропорциям, линейному ритму эти ясно выделенные части приведены к единству.

Становится понятным, как важно было для Ворони-

хина отстоять свое решение устроить прямые перекрытия проездов. Он одновременно решал и техническую, и художественную задачи: при прямых перекрытиях достигалась общность форм проездов и портика, проезды органично включались в композицию колоннады, не нарушалась линейная структура по горизонтали. Последнее имело принципиальное значение в организации ансамбля Казанского собора. Глубоко продуманное сочетание северного портика с куполом вытекает из общего замысла зодчего в организации архитектурного облика собора, его места в городском комплексе. Подобное сочетание характерно и для других портиков — западного и южного, а также для восточного фасада, замкнутого полукруглым алтарным выступом — абсидой. Когда мы посмотрим на собор с противоположной набережной канала, абсида воспринимается как башня, увенчанная куполом*. Такие решения в отношении места купола со стороны всех четырех фасадов приводят к впечатляющим результатам: все выступающие из линий фасадов части «сглаживаются», контуры здания становятся ясными, спокойными, сооружение приобретает цельность, легкость, естественно и просто входит в окружающую городскую среду**. Связь с городом обнаруживается и в том, что здание собора с разных сторон выступает в различных сочетаниях с колоннадой и площадью. Это разнообразие впечатлений еще в большей мере откры-

* При осуществлении второй колоннады «башня» восточного фасада играла бы активную роль как акцент, центрирующий разворот двух колоннад и объединяющий их.

** Воронихин разрабатывал генеральный план собора с учетом наличия открытых пространств со всех его сторон. Ныне разросшиеся деревья сквера у решетки, где планировалось создание площади, скрывают вид на западный портик; дома, построенные вблизи собора с южной стороны, не позволяют отойти на расстояние, с которого портик воспринимался бы в гармоничном сочетании с куполом.

вает Казанский собор к пространству города, усиливает одухотворенность его художественного облика¹³.

Воронихин создал один из самых выразительных городских ансамблей. Он поставил собор на таком расстоянии от Невского проспекта, при котором образовалось наиболее выгодное соотношение здания с размерами площади и окружающих его строений. При этом было учтено, что Невский проспект активно включается в пространство соборной площади, увеличивая его.

Главную роль в организации ансамбля играет колоннада. Она широко раскрыта к Невскому проспекту, не препятствуя проходу к другим городским кварталам через проезды по улице Плеханова и набережной канала Грибоедова. Цоколь восточного проезда соединяется с облицовкой канала, играющего значительную роль в художественном облике этой части города.

С отдельными элементами колоннады композиционно связаны здания, фиксирующие с трех сторон границы Казанской площади. На противоположной стороне Невского проспекта возвышаются два вплотную поставленных здания. Они ограничены с одной стороны каналом, с другой — улицей Софьи Перовской, через которые открывается выход к городским кварталам на север от собора. На одинаковом расстоянии от проездов построены угловые дома по улице Плеханова и каналу Грибоедова, северные фасады которых обращены к Невскому проспекту. Вторя проездам, эти дома ограничивают площадь с двух сторон, и создается впечатление, что линия полукруга колоннады продолжается до этих зданий. А за ними, по мере движения от колоннады к Невскому проспекту, все шире открывается обзор магистралей. Так широко и свободно осуществляется переход от собора к пространству города, близлежащая часть которого вовлекается в ансамбль.

Казанский собор открыт со всех сторон. И отовсюду, с любого направления, вскрываются разнообразные со-

отношения его с домами, расположенными вокруг. Благодаря этому яснее обнаруживается организующая роль собора в архитектурном ансамбле. Здания, входящие в него, по высоте согласуются с высотой Казанского собора. Стилистически они неоднородны, но имеют общую черту — строгость архитектурных форм, которая свойственна облику собора. Цельности ансамбля во многом способствует цвет. Все здания светлого тона, приближенного к светло-желтому цвету колоннады. Различные оттенки окраски отдельных зданий не разрушают единства общей цветовой гаммы, содействуют жизнерадостному звучанию ансамбля. Исключение в нем составляет входящее в общий тон контрастным пятном темное здание Дома книги; его башня, увенчанная сферой, вторит главной вертикали собора, подчеркивает высоту купола.

В ансамбль Казанской площади входят и монументы М. И. Кутузова и М. Б. Барклай-де-Толли, установленные через 26 лет после завершения строительства собора. Они расположены на фоне проездов колоннады. Чтобы точнее определить места для монументов, скульптор Б. И. Орловский предварительно использовал силуэтные дощатые макеты памятников.

С западной стороны собора во второй половине XIX века был разбит сквер. Полукругом охватывает его решетка, которая по художественной выразительности относится к числу лучших в Ленинграде. По характеру, стилевым принципам она гармонирует с собором. В ней так же удачно найдено архитектором сочетание монументальности и легкости, стройности, изящества. Решетка состоит из широких ажурных чугунных звеньев, установленных на высоком цоколе красного «морского» гранита. Между звеньями гранитные столбы с шарами наверху. Тонкие вертикальные стержни украшены в средней части вставками ромбовидной формы из растительного орнамента. Вверху проходит сквозной орнаментальный фриз. Вставки и фриз образуют два пояса, объ-

единяющие все части в единый полукруг протяженностью 171 метр. Монументальность решетки достигается ее большой протяженностью и высотой, глубоким рельефом орнаментации, а также массивными гранитными частями, которые оттеняют спокойный строгий рисунок звеньев, их легкость и ажурность.

Решетка не заняла в общем архитектурном ансамбле того места, которое отводил ей в генеральном плане Воронихин. Из-за отсутствия второй колоннады она оказалась композиционно не связанной с собором, что отразилось на ее дальнейшем существовании. Вход в собор был открыт со стороны Невского проспекта, а западные двери закрыты. К концу XIX века решетку забили с обеих сторон железом и досками, а на площади построили оранжереи, цветочный магазин, фотопавильон, конюшни, сарай, парники.

В начале XX века петербургские архитекторы подняли кампанию за спасение решетки. В результате в 1913 году территория вокруг нее была очищена почти от всех построек*, сама решетка открыта и приведена в порядок. Сквер был благоустроен, и в центре его в 1935 году установлен гранитный фонтан, исполненный по проекту архитектора Тома де Томона в начале XIX века и стоявший на Пулковском шоссе.

К 1950-м годам решетка пришла в катастрофическое состояние. Большая часть ее металлических деталей поржавела настолько, что реставрация была уже невозможна. В 1970-х годах на ленинградском заводе «Буммаш» были выполнены работы по воссозданию решетки: по сохранившимся образцам заново отлили ее металлические части. Одновременно были отреставрированы гранитные колонны и цоколь.

И только два пустующих колоссальных гранитных пьедестала у концов решетки уже свыше ста семидеся-

* Последние два павильона были разобраны в 1939—1947 гг.

ти лет стоят как напоминание о неосуществленном генеральном плане Казанского собора.

В торжественно-строгом характере решен и интерьер здания. Сочетание монументальности с легкостью и изяществом в разработке архитектурного образа является одним из основных творческих принципов Воронихина. В Казанском соборе этот принцип ярко проявляется и в декоративно-художественном убранстве, в общей разработке которого автор исходил из характера здания, его плана, объемов.

В традиционных зданиях православного культа основной предпосылкой пространственных решений являлась задача отрешенности внутренних помещений от внешнего мира. Нужно было создать такую обстановку, чтобы ничто не отвлекало внимания от богослужения, обряда. Отсюда небольшое количество часто узких окон и, как следствие, широкие плоскости стен, массивные столбы, поддерживающие купола и прочее.

Увлеченный задачей создания архитектурного ансамбля, Воронихин смело отошел от традиционных принципов церковного строительства, создал здание светского типа, художественный образ которого несет в себе жизнеутверждающие гражданские идеалы.

Длина собора внутри с запада на восток составляет 72,5 метра, с севера на юг — 56,7 метра. Высота с куполом — 71,6 метра, пролет купола 17,1 метра. Купол имеет два свода: нижний, прорезанный круглым отверстием, и верхний, первоначально покрытый росписью («Коронование богоматери» В. К. Шебуева), а впоследствии выкрашенный в синий цвет.

В плане собор имеет форму вытянутого креста, что и определило пространственные решения интерьера. Главной является его подкупольная часть. Она оказалась несколько сдвинутой к востоку, примыкает непосредственно к центральному алтарному помещению и ограничена с четырех углов пилонами, поддерживающими

ми купол. От пилонов во все стороны — на запад, восток, север и юг — отходят двухрядные колоннады красного полированного гранита; их высота, с базами и капителями, — 10,7 метра. Базы покрыты листовой бронзой, капители — бронзовые *. Они были позолочены, но, так как в поспешности, с которой заканчивалось строительство собора, для золочения не был подготовлен качественный грунт, позолота давно сошла, и капители приняли темный цвет.

Вследствие того что в алтарных помещениях пол приподнят, колонны видоизменены. В нарушение стиливых принципов коринфского ордера они установлены на пол без баз и высота их сокращена.

Колоннады одновременно являются основным компонентом декоративно-художественного оформления помещений и несут конструктивную функцию — поддерживают своды. Их спокойный ритм вносит мотив торжественности и покоя. Широко расставленные колонны (все-го их в интерьере 56) членят пространство, но не изолируют части одну от другой. Значение колоннад в архитектурном облике интерьера отчетливо выделяется в его западной части. Это самое большое помещение собора, предназначенное для верующих. Двумя колоннадами оно разделено на три удлиненных нефа. Средний неф в четыре раза шире боковых и перекрыт цилиндрическим сводом, который покоится на колоннадах. Свод украшен восьмиугольными кессонами, в которых закреплены металлические, покрытые росписью розетки в виде стилизованного цветка. Перекрытия боковых нефов плоские кессонированные, они значительно ниже центрального. Такое же членение пространства имеет место в алтаре и в приделах, и так же устроены перекрытия. Так подчеркивается преимущество центральных частей, «скрывается» ширина помещений.

* Отлиты по модели скульптора С. С. Пименова.

Зодчий удачно решил переход от сводов к куполу. С четырех сторон «срезы» сводов как полуовальные арки подступают к подкупольной части, и кажется, барабан купола стоит на этих арках, слегка касаясь их краем основания. Так достигается связь основных пространств интерьера и как бы расширяется центральная подкупольная часть. Вместе с тем здесь в центре создается гамма из круга и полукружий, удивительно легкая, изысканная, свидетельствующая о тонком художественном вкусе зодчего.

Для интерьера характерны идеальные пропорции архитектурных компонентов: гениально разработаны высота и объемы колонн и глубина сводов, длина и ширина частей «креста», размеры оконных проемов и т. д. Об окнах стоит сказать особо, ибо они огромны и расположены в два яруса, между ними лишь небольшие простенки, прикрытые пилястрами искусственного гранита с алебастровыми золочеными капителями. Обилие окон придает интерьеру легкость, воздушность и связывает его с окружающим внешним пространством. Здание наполнено светом, который, отражаясь в полированном граните колонн и падая на полированный мраморный пол, мягко рассеивается и устремляется ввысь, в купол. Все это придает интерьеру характер дворцовой залы, сдержанно-пышной, величественной и строгой.

Интересен мозаичный пол собора, сделанный из камня четырех цветов: черного, серого и розового мрамора и темно-красного шокшинского кварцита. Рисунок, распределение цветов камня в мозаиках увязаны с планом отдельных помещений интерьера, что также способствует восприятию органической цельности художественных решений.

В центральной, подкупольной части пол оформлен уменьшающимися к центру кругами, вторящими линиям купола, его сводов, постепенно сужающихся кверху. Этой взаимосвязью создается иллюзия: подкупольная

часть воспринимается как отдельный зал круглой формы. Законченность и устойчивость рисунка достигаются с помощью прямых элементов мозаики, идущих веерообразно от центра и соединяющих круги. По форме и цвету части мозаики скомпонованы так, что создается впечатление рельефности рисунка, и это придает ему особую выразительность.

В главном нефе, в северном и южном приделах — чередующиеся цветные полосы, составленные из восьмиугольных плиток черного, красного и серого камня. Рисунок пола подчеркивает удлиненность пространства, кроме того, в нем «отражаются» восьмиугольные кессоны сводов.

В боковых нефах рисунки мозаики соответствуют узкому длинному помещению, заключенному между стеной и колоннадой. Каждому кессону перекрытия соответствует узор: в круге, на черном фоне, — стилизованный цветок из розового и серого мрамора.

Планировка и архитектура определили и расположение икон. В отличие от других церквей, где иконы размещались на подкупольных пилонах и стенах, заполняя все плоскости, здесь большинство их было установлено только в приалтарной части. В соборе было три алтаря, отделенных от основных помещений, где собирались верующие, иконостасами: главный, в иконостасе которого находилась икона Казанской богородицы, и два по сторонам его; южный, Рождество-Богородицкий, и северный, Антонио-Феодосиевский. Примечательно, что главный иконостас никак не удавалось «пристроить» к алтарю. В поисках решения органичного сочетания иконостаса с архитектурой Воронихин составил три варианта проекта иконостаса. По одному из них иконостас был сооружен в 1811 году. Тогда же Воронихиным были установлены «малые» иконостасы в северном и южном приделах. Во всех иконостасах Воронихин усилил декоративный мотив, вероятно решая их как отдельные,

не связанные с архитектурой произведения, желая выделить их. Он ввел узорчатые рельефы и скульптурные композиции. Но по размерам главный иконостас не вписывался в интерьер, был мал.

В 1836 году по проекту архитектора К. А. Тона был поставлен новый иконостас. Пышный, отделанный серебром, с малахитовыми колоннами по сторонам царских врат, он был несоразмерен с объемами помещений, хотя сам по себе являлся высокохудожественным произведением искусства. Тогда же Тон внес изменения в декор боковых иконостасов. Он удалил скульптурные композиции в верхней части, оставив без изменения план размещения икон. Свободные плоскости в нижней части он покрыл рельефным орнаментом. Оформление иконостасов стало спокойнее и строже.

С этого же времени в соборе началась развеска бронзово-золоченых люстр. В 1836 году под куполом была подвешена главная люстра работы мастера Шопена на 180 свечей; в 1862 году — две «средние» люстры в южном и северном приделах на 32 свечи каждая; в 1892 году — между колоннами — 16 «малых» люстр по 16 свечей. Когда включаются все люстры, помещение собора наполняется мягким рассеянным светом, смягчаются контуры деталей архитектуры; интерьер, сохраняя торжественную монументальность, приобретает особо умиротворяющий, спокойный характер.

Казанский собор — один из первых памятников архитектуры классицизма, в оформлении фасадов которого большое место занимают произведения скульптуры. Позднее скульптура используется в декорировке многих крупных сооружений Петербурга: Горного института (1806—1811, арх. А. Н. Воронихин), Адмиралтейства (1806—1820, арх. А. Д. Захаров), Фондовой биржи (1805—1816, арх. Тома де Томон) и др. Именно в этот период совместными усилиями выдающихся зодчих и ваятелей было достигнуто высокое искусство синтеза

зодчества и пластики. Русские ваятели создали великолепные скульптурные ансамбли, исполненные героического пафоса и передовых гражданских идеалов. Статуи, рельефы, архитектурные декоративные формы, не теряя самостоятельного значения, обогащали содержание архитектурных памятников, усиливали их живописность и художественную выразительность. Хотя художники выражали идеи своих произведений аллегорически, через античные либо библейские сюжеты и образы, они прославляли патриотические подвиги своих современников, утверждали силу разума, выражали восхищение человеком, его физическим и нравственным совершенством, возвышенностью чувств.

Идеи патриотизма и гуманизма, лежащие в основе архитектурного образа, определили жизнеутверждающий характер Казанского собора; выступив на первый план, они приглушили культовое назначение здания.

Выразительность и сила эмоционального воздействия этого памятника — не только в совершенстве композиции и архитектурных форм, но и в глубоком синтезе искусств: произведения скульптуры и живописи соединены с архитектурой в единое целое.

Синтез искусств имел место в истории художеств с древнейших времен; на разных этапах и в разных жизненных условиях он приобретал различные формы и глубину содержания. Но всегда источником его формирования являлась общность идейно-мировоззренческой основы искусств и, следовательно, единство стиля. В синтезе искусств было закономерным их взаимовлияние, что содействовало успешному развитию каждого. В этом отношении показательны выдающиеся памятники архитектуры и связанной с ней монументальной скульптуры Древнего мира.

Казанский собор — яркий пример того, что синтез искусств достигает совершенства в те периоды, когда искусства находятся в своем развитии на подъеме, свя-

занном с прогрессивными движениями в жизни общества.

Слияние искусств в Казанском соборе настолько естественно и логично, что они воспринимаются в неразрывном единстве, образующем цельный архитектурно-художественный образ. При этом скульптура и живопись обогащают архитектуру, раскрывают ее сущность, не теряя, однако, собственной художественной ценности.

Еще в марте 1803 года Воронихин подготовил список всех произведений живописи и скульптуры для собора, с указанием мест расположения и размеров. Список был утвержден в высших церковных и правительственных кругах. По этому списку заказ на живописные и скульптурные работы был передан в Петербургскую Академию художеств. Строганов обратился в совет Академии с письмом «о принятии всех мер, дабы будущие для Казанской церкви работы произведены были наилучшим образом к чести Академии и самих господ художников»¹⁴.

О многом говорит этот документ. Прежде всего преследовалась цель показать успехи Академии художеств, а следовательно и отечественного искусства. Заодно решалась еще одна задача: к работе привлекались только русские художники, воспитанные в своей, российской Академии.

Работа над художественными произведениями продолжалась до 1811 года. Она находилась под строгим контролем совета Академии. В ней приняли участие около сорока скульпторов и живописцев, в их числе — лучшие художники России, оставившие глубокий след в художественной культуре: скульпторы И. П. Мартос (1754—1835), Ф. Г. Гордеев (1744—1810), И. П. Прокофьев (1758—1828), Ф. Ф. Щедрин (1751—1825), Ж.-Д. Рашетт (1744—1809), С. С. Пименов (1784—

1833), В. И. Демут-Малиновский (1779—1846), И. З. Кашенков (1782—1808), А. А. Анисимов (1783—1823), И. Воротилов (1783—?) и др; живописцы В. Л. Боровиковский (1757—1825), Г. И. Угрюмов (1764—1823), А. И. Иванов (1775—1848), В. К. Шебуев (1777—1855), А. Г. Варнек (1782—1843), Ф. Я. Алексеев (1753—1824), С. С. Шукин (1758—1828) и др. * В работе приняли участие художники разных поколений, педагоги Академии художеств и их ученики, только что закончившие курс обучения. Некоторые из них здесь начали блестящую художественную карьеру — В. К. Шебуев, С. С. Пименов, В. И. Демут-Малиновский.

Для Казанского собора было создано около ста живописных и свыше сорока скульптурных произведений (без учета орнаментальных рельефов и мелких архитектурных деталей).

Весь комплекс произведений искусства, созданный для Казанского собора, дает возможность судить как о состоянии изобразительного искусства России в начале XIX века, так и о характере творческих позиций некоторых авторов. Работы, выполненные художниками Петербургской Академии художеств для Казанского собора, — это ценный вклад в историю художеств России.

СКУЛЬПТУРА

Почти все рельефы, предусмотренные планом Воронихина как для фасадов собора, так и для его интерьеров, были выполнены в 1804—1807 годах. К середине 1807 года Ф. Г. Гордеев сдал комиссии барельефы, помещенные в северном портике: «Благовещение», «Поклонение пастырей», «Поклонение волхвов», «Бегство в Египет». Авторами рельефов для западного портика бы-

* В 1830-х гг. отдельные произведения для собора написали О. А. Кипренский, Ф. А. Бруни, К. П. Брюллов.

ли И. З. Кащенко («Успение»), А. А. Анисимов («Явление иконы Казанской богородицы»), И. Воротилов («Покров богородицы»), Ж.-Д. Рашетт («Взятие богородицы на небо»). Для южного портика И. П. Мартос и Ж.-Д. Рашетт сделали по два барельефа: первый — «Зачатие богородицы» и «Рождество богородицы», второй — «Введение во храм» и «Обручение девы Марии с Иосифом». Тогда же И. П. Мартос и И. П. Прокофьев закончили работу над широко известными барельефами (размерами 15×1,5 метра) «Истечение воды из камня Моисеем в пустыне» и «Медный змий», находящимися на аттиках проездов, а Ж.-Д. Рашетт — «Вход в Иерусалим» (17×1,9 метра), помещенный на алтарном выступе. В начале 1809 года были изготовлены модели барельефов для боковых сторон аттиков проездов «Явление Моисею в неопалимой купине» (восточный) и «Вручение Моисею скрижалей на Синайской горе» (западный). Высек эти рельефы из камня итальянский художник П. Сколари по моделям И. Командера и И. Лакмана.

Особо стоит сказать о центральных дверях собора в северном портике. Они бронзовые, представляют собой повторение восточных дверей флорентийского баптистерия (крестильного дома), исполненных в 1442 году скульптором Л. Гиберти. Их гипсовая форма хранилась в Академии художеств. Они состоят из десяти рельефных бронзовых панно на сюжеты Ветхого завета. Раму, как и все обрамление, Воронихин изменил — внес простоту и строгость, соответствующие архитектуре здания. Дубовые центральные двери западного и южного портиков заключены в точно такие же обрамления, как и северные, но выполнены они не из мрамора, а из пудостского камня.

Во всех трех портиках Воронихин устроил над центральными дверями строгие карнизы — сандрики, мраморный над северными, из пудостского камня — над за-

падными и южными. На них поставлены скульптурные композиции — два «ангела младенца», привставшие на одно колено, и между ними жертвенник. Эти произведения выполнены по двум моделям, созданным скульптором И. Кашенковым. По одной модели отлита из бронзы группа, установленная в северном портике, и высечена из пудостского камня — в западном; по второй — высечена из камня для южного портика.

Зодчий предполагал установить в портиках восемь монументальных бронзовых статуй и четыре композиции «церковных трофеев» из пудостского камня. Для них в каждом портике, по сторонам входов, он устроил по четыре ниши с полусферическими кессонированными сводами.

Из всех статуй были выполнены только четыре, поставленные к освящению собора в ниши северного портика, где они находятся и в настоящее время. Это статуи князя Владимира, Иоанна Крестителя, князя Александра Невского, Андрея Первозванного.

В 1804—1805 годах С. С. Пименов исполнил модель статуи князя Владимира, а И. П. Мартос в эти же годы — Иоанна Крестителя. Обе статуи были отлиты из бронзы в литейной Академии художеств В. П. Екимовым * в 1807 году.

Как только Пименов закончил модель статуи князя Владимира, ему была поручена вторая работа — статуя Александра Невского. Ее модель он закончил к маю 1810 года, а в 1811 году статуя была отлита из бронзы также Екимовым. Сложной оказалась история создания статуи Андрея Первозванного — с нею связаны имена трех скульпторов. Вначале работа над этой статуей была поручена Прокофьеву. Занятый трудоемкой работой

* При подготовке к отливке статуи князя Владимира С. Тяглев, расчищавший восковую форму, внес по предложению совета Академии изменение: он заменил ствол дерева, находившийся у ног князя, жертвенником, украшенным «рельефами и орнаментами»

над рельефом «Медный змий» скульптор оставил мысль о статуе Андрея Первозванного. В 1806 году заказ на нее был передан Анисимову. В 1807 году Анисимов представил модель статуи совету Академии, который нашел, что она «требуется поправок». Скульптор внес исправления и с помощью формовщика Александра Иванова изготовил с нее гипсовую форму. Однако при вторичном осмотре совет и комиссия отклонили модель. Встал вопрос об изготовлении другой модели, а сметные ассигнования были уже израсходованы. Выручил В. И. Демут-Малиновский. В 1807 году он возвратился из-за границы, где находился четыре года для усовершенствования, как пенсионер Академии. В 1808 году Строганов предложил ему вакантную должность адъюнкт-профессора по скульптурному классу Академии, считая его «наиспособнейшим по сей части». Демут принял предложение и в знак признательности «за прилагаемое о нем попечение» вызвался сделать модель статуи Андрея Первозванного бесплатно. В декабре 1809 года Демут обращается в Академию с рапортом, что с вылепленной им статуи Андрея Первозванного сделана форма мастером Михайлой Ивановым. Во втором рапорте, в июне 1810 года, заверенном Мартосом, он сообщает, «что вылепленная им статуя св. Андрея художником Яковом Ломаковым из воску расчищена»¹⁵.

В 1805 году, когда на строительстве сложилось трудное финансовое положение, Строганов по согласованию с архитектором и комиссией принимает решение сократить работы по изготовлению скульптуры. По-видимому, предполагалось, что после освящения собора правительство отпустит дополнительные суммы для завершения работ в соответствии с проектом. Эти надежды оказались несбывшимися: большая часть круглой скульптуры так и не была сделана. Следует отметить, что модели большинства этих статуй, исполненные крупнейшими мастерами, погибли, вероятно, еще в XIX веке. В ниши

портиков предполагалось установить статуи пророков Ильи и Моисея. Эскиз первой разработал Прокофьев, его утвердил совет Академии. На этом работа прекратилась. Модель второй статуи вылепил И. Воротилов и отформовал ее. В бронзе она не была отлита. Предполагалось изготовить еще две статуи для портика — апостолов Петра и Павла. Но над их моделями работа не начиналась. Не меньшее сожаление можно выразить и по поводу того, что был снят заказ на четыре композиции «церковных трофеев». Никаких материалов об этих композициях, кроме названия, в архивах не обнаружено. Они могли бы представлять интерес, так как сложных монументальных композиций из пудостского камня в русской пластике нет.

Особая роль отводилась в скульптурном декоре двум статуям — крылатым коленопреклоненным архангелам Гавриилу и Михаилу, высотой около 7 аршин (5 метров). Им намечалось место на площади у проездов. Обращенные лицами друг к другу, они должны были оформлять подход к собору со стороны Невского проспекта и акцентировать крайние точки колоннады.

Для работы над моделями этих статуй была сооружена специальная деревянная мастерская. В 1809 году Мартос закончил работу над моделью архангела Гавриила, а Демут-Малиновский — архангела Михаила. Мартос обратился с заявлением в комиссию о том, что литейная мастерская Академии мала для отливки статуй. Мастерскую переоборудовали, доставили в нее модели, но из бронзы не отлили. К освящению собора сделали для этих статуй пьедесталы из сердобольского гранита и на них поставили гипсовые фигуры, тонированные под бронзу. Они были сняты «за ветхостью» в 1824 году и погибли *. Пустующие пьедесталы сохранились до настоящего времени.

* Тогда же убрали временный деревянный обелиск, поставленный к освящению собора на площади у Невского проспекта вместо

Еще два высоких гранитных пьедестала находятся у концов решетки по улице Плеханова. Они были сооружены в 1812 году для двух огромных гранитных фигур (высотой 6,5 метра) апостолов Петра и Павла. Модели статуй изготовил по рисункам Воронихина И. Воротилов. Для этих скульптур в Финляндии заготовили два гранитных блока весом по 1500 пудов каждый. Один из них перевезли в 1813 году в Петербург и доставили в Аптекарский переулок. Лежал он там долгие годы и был использован для фундамента при постройке храма Воскресения Христова на Екатерининском канале. Второй при погрузке упал в воду и пролежал там около ста лет. потом его достали и использовали для пьедестала монумента адмирала Макарова в Кронштадте.

Скульптурное убранство фасадов сохранилось без изменений, Воронихин использует его, чтобы подчеркнуть главные части здания — проезды, портики, алтарную абсиду, выявить четкость архитектурных линий. Проявляя чуткость и такт к ваятелям, Воронихин для сюжетных рельефов и статуй определил лишь темы и размеры, во всем остальном доверившись творческой инициативе скульпторов. Это имело большое положительное значение.

Обращаясь к характеристике скульптуры Казанского собора, нужно иметь в виду, что в ее содержании переплетаются два мотива — религиозный и гражданский.

По замыслу правительственных кругов и служителей православного культа скульптура собора, как и живопись, призвана была служить укреплению религиозно-монархической идеологии. Большинство барельефов посвящены Христу и богородице — двум главным персо-

мраморного, запроектированного Воронихиным. Гипсовых архангелов и деревянный обелиск можно видеть на гравюрах и картинах первой четверти XIX в.

нажам христианской мифологии. Идеи зависимости людей от воли бога нашли выражение в двух барельефах на аттиках проездов колоннады, посвященных теме легендарного «исхода» евреев из Египта. Только якобы ценой страданий можно искупить грехи, за которые наказывает бог, только через молитвы можно дожидаться «чуда», совершаемого богом для избавления от несчастий.

Кроме того, из четырех круглых скульптур, поставленных у входа в собор, две статуи изображали канонизированных церковью русских князей — Владимира и Александра Невского. Тем самым подчеркивалась близость к богу русских царей, имевших в лице своих предков заступников и покровителей. Однако скульпторы при художественном решении этих сюжетов исходили из общественных и эстетических требований своего времени. С полной очевидностью это обнаруживается из высказываний крупнейшего ваятеля конца XVIII — начала XIX века И. П. Мартоса о назначении и содержании скульптурного убранства Казанского собора. Поводом для выступления Мартоса послужили следующие обстоятельства. В 1812 году М. И. Кутузов передал в дар Казанскому собору 40 пудов серебра, отбитого донскими казаками М. И. Платова у французов, которые награбили ценности в русских церквях. Из этого серебра решили отлить для собора фигуры четырех евангелистов. Модели были заказаны Мартосу и исполнены им по рисункам Воронихина в 1813 году. Но они не понравились обер-прокурору синода А. Н. Голицыну, который нашел, что «знатоки, любители художеств будут, конечно, удивляться искусству И. П. Мартоса, но в храм божий входят всякого рода люди. Статься может, что не имеющий понятия об изяществе художеств соблазнится, видя евангелистов толико обнаженными и в положении столь принужденном»¹⁶.

Автору предложено было переделать статуи. Мартос

решительно отказался и послал вице-президенту Академии художеств П. П. Чекалевскому письмо. Он писал, что скульптура ни в коей мере не может быть предметом поклонения, а служит лишь для украшения храма. Поэтому в ней следует сохранить «превосходнейшую красоту», достойную века. Далее Мартос продолжал: «Под видом трудных изгибов главных частей человеческого тела можно подразумевать бывшее в настоящую войну трудное положение возлюбленного отечества; под видом замысловатых оборотов, являющихся на фигурах, можно подразумевать искусство и напряженное действие наших воинств, как прославившихся ныне, так и посвятивших в храм драгоценное приношение; посредством выразительных начертаний, высказанных по всем частям, удобно можно подразумевать повсеместное движение, находившееся в России; наконец, в общем и гармоническом составе моих групп со стороны всякого ревнительного россиянина может быть с особенным удовольствием подразумеваемо знаменование решительного союза государственных сословий, оказавших непоколебимую твердость, неподражаемые примеры любви к отечеству и взаимного согласия,—таков язык скульптуры»¹⁷.

Так ведущий скульптор того времени убежденно объяснял, что в образах евангелистов он стремился выразить не их религиозную сущность, а патриотическое движение, охватившее русское общество в годы тяжелейших испытаний. Скульптура, говорившая таким языком, была очень далека от религиозных настроений и, естественно, вызывала возражения обер-прокурора синода. Но таким языком говорила большая часть скульптурного убранства собора. Мартос фактически изложил в своем письме определенно и ясно общепризнанный в среде художников и в Академии взгляд на сущность скульптуры. В этой связи ваятели допускали такие «вольности» с точки зрения ревнителей веры, при кото-

рых их произведения были связаны с религией только сюжетно. Поэтому в скульптуре явственно обнаруживается влияние античного искусства, под воздействием которого формировалось искусство классицизма*.

Когда Мартос и Прокофьев создавали свои барельефы для аттиков проездов, их увлекала не чудодейственная сторона сюжетов, не идея покорности и смирения, а драматизм темы, массовый подвиг и жертвы, принесенные во имя спасения народа.

Расположение барельефов («Истечение воды из камня Моисеем в пустыне» Мартоса на аттике восточного проезда, «Медный змий» Прокофьева — западного) потребовало согласованности в разработке их композиций, и в общих чертах они одинаковы в обоих рельефах, хотя темы решены каждым художником по-своему, соответственно их творческим индивидуальностям. В каждом рельефе около пятидесяти фигур. Они разделены на группы по вертикали и движутся с обеих сторон к центру, где у источника, вытекающего из скалы, в рельефе Мартоса и у столба, увенчанного «змием», в рельефе Прокофьева стоит Моисей. В барельефе Мартоса группы разделены фоном более отчетливо, нежели у Прокофьева. Контуры фигур более четкие. Композиционным построением, трактовкой фигур Мартос достигает сдержанности, строгой величавости образного строя, подчеркивает героическое начало.

Прокофьев, намечая группы, связывает их, почти не оставляет между ними фона и выделяет только центр. Это придает действию особое настроение. Прокофьева увлекает душевное состояние людей, попавших в беду. Его барельеф отличается большей взволнованностью и эмоциональностью. Заметен и различный подход авто-

* Русские художники обучались в Академии по слепкам с античных произведений и изучали оригиналы древних мастеров в Западной Европе, куда направлялись наиболее одаренные воспитанники для совершенствования художественной подготовки,

ров к образу Моисея. Мартос придает его фигуре, твердой и спокойной, величие и непреклонность. У Прокофьева Моисей проникнут состраданием. Оба рельефа пронизывает единая мысль: победа жизни над смертью достигается ценой огромных усилий всех. Фигуры в обоих рельефах даны в самых разнообразных положениях. Идут, поддерживая друг друга, помогая уставшим, падают, встают, простирая вперед руки, сильные несут ослабевших, сгибаясь и падая под их тяжестью. Огромное напряжение сил чувствуется в каждом повороте тела. Люди охвачены отчаянием, страхом перед смертью, состраданием, уверенностью в победе... Но всех их объединяет одно стремление — выйти победителями в борьбе за жизнь и спасти обессиленных. Мифологический сюжет чудесного спасения нации раскрыт художниками как массовый гражданский подвиг во имя того, чтобы продолжить путь и достигнуть цели.

Несомненным оптимизмом проникнуто содержание этих барельефов. Воля народа, его сплоченность, массовое упорство в борьбе — вот что поддерживает веру в торжество жизни над всеми бедствиями. Этот основной мотив сближает оба произведения, и они воспринимаются как части единого повествования.

Такое переосмысление религиозных сюжетов было закономерным в условиях очевидной угрозы нашествия Наполеона, когда для русского общества становилась ясной тяжесть предстоящей борьбы и зрела идея необходимости объединения народа, чтобы одолеть врага. В многофигурных композициях этих ведущих рельефов здания выражены мысли, которые позднее, в 1813 году, Мартос изложил в письме вице-президенту Академии по поводу моделей евангелистов. Художественное достоинство барельефов кроется в сочетании глубокого содержания и прекрасной обработки формы с блестящим решением архитектурной задачи. Прикрывая полностью аттики, барельефы завершают композицию проез-

дов — триумфальных ворот — как художественное панно; в их пластических образах конкретизируется героическая тема, воплощенная в архитектуре. Барельефы Мартоса и Прокофьева входят в ансамбль Казанского собора обоснованным существенным компонентом.

Третий колоссальный барельеф «Вход в Иерусалим» находится на алтарном выступе. Он интересен как пример талантливого решения архитектурной задачи. Заметно, что скульптор Ж.-Д. Рашетт* в работе над ним согласовывал общие решения с авторами рельефов на аттиках проездов Мартосом и Прокофьевым. Это было необходимо, чтобы в трех монументальных рельефах, акцентирующих ответственные части здания, избежать разнохарактерности построения композиции и усилить связь с архитектурой. Рельеф Рашетта, как художественное панно, завершает алтарный выступ, «башню», подчеркивая основание купола. Композиция барельефа, так же как и на аттиках, построена на встречном движении фигур к центру: встречающие и сопровождающие Христа, едущего на осле. Большая часть фигур находится слева и, чтобы уравновесить композицию, скульптор помещает справа здание и пальмы, с которых встречающие срывают листья. В рельефе четко выявлены ритмично повторяющиеся вертикали — группы людей, деревья, колонны, — как бы вторя вертикальному членению стены, что усиливает связь рельефа с архитектурой.

Героическая тема нашла выражение и в круглой скульптуре, и в орнаментальных рельефах.

* Ж.-Д. Рашетт — единственный скульптор-иностранец из всех работавших в Казанском соборе крупных художников, Француз, окончивший Копенгагенскую академию, он приехал в Россию в 1779 г., и вся его творческая жизнь прошла в Петербурге, где он и умер в 1809 г. Рашетт привлекался к правительственным заказам, получил звание профессора Петербургской Академии художеств,

Статуя Владимира — одно из лучших произведений С. С. Пименова. В скульптуре причисленного «к лику святых» князя автора увлекали героическое содержание, образ государственного деятеля. Скульптор представил Владимира с крестом, отдав дань культовым требованиям. В самом же облике князя ничто не напоминает о его «святости». Его одежда ассоциируется с одеждой римского воина: короткий хитон, перехваченный в поясе, и плащ, скрепленный на правом плече фибулой. Нижний край плаща перекинут через левую, согнутую в локте руку. Под одеждой ощущается сильное тело. Образ проникнут сосредоточенностью, и в положении головы, повернутой влево и слегка опущенной, выражено глубокое раздумье. Перед зрителем предстает мудрый государственный деятель, суровый воин и полководец, возглавивший силы народа на борьбу за укрепление Русского государства и его независимости.

В созданной Пименовым статуе Александра Невского нет глубокой характеристики, свойственной образу Владимира. Князь изображен в момент молитвенного экстаза: его обнаженная голова запрокинута, лицо обращено кверху, к небу, рука прижата к груди. Такое положение сообщает образу надуманную патетику, осталась нераскрытой суть характера Александра Невского; о том, что он — талантливейший полководец, свидетельствуют лишь внешние признаки: на князе «римские» латы, у ног меч, щит и шлем, оставленные на время молитвы. Однако следует отметить высокое мастерство пластического решения. Спокойный, плавный силуэт, мягкие «тихие» жесты и движения, прекрасная тонкая обработка формы — все это в полной мере отвечает внутренней сосредоточенности образа.

Нельзя признать удачей статую Андрея Первозванного. Демут-Малиновский создал традиционный образ святого, проникнутый идеей обреченности. В постановке статуи и трактовке обнаженного тела ощущаются вя-

лость и безжизненность. По-видимому, этот евангельский персонаж не мог увлечь ни Прокофьева, ни Анисимова, ни Демут-Малиновского. Отсюда и возникла сложность в работе над ним, о которой говорилось выше.

Иначе воспринимается полуобнаженная статуя Иоанна Крестителя работы Мартоса.

В упомянутом письме вице-президенту Академии художеств Чекалевскому скульптор указал, что изображение обнаженного тела в скульптуре — есть наивысшая красота. Это убеждение нашло выражение в статуе Иоанна Крестителя. Вдохновенное лицо и протянутая вперед рука обнаруживают в нем проповедника. Но это не «святой» аскет, живущий в пустыне со шкурой зверя на плечах, каким он часто изображался в живописи. Иоанн Мартоса — физически здоровый человек с идеальным строением и упругими формами тела. Скульптор создал образец идеальной мужской красоты, и шкура зверя оказалась неуместна. Часть фигуры Мартос прикрывает плащом, красиво уложенным в крупные складки, подчеркивающим обнаженные части тела. По краю плаща идет бахрома, по-видимому, символизирующая шерсть зверя. Ничто не нарушает гармонии в этом образе, прославляющем красоту человека.

Именно в этом произведении воплощены с большой выразительностью художественные принципы классицизма. Статуя вызвала одобрительные оценки совета Академии, а ее президент А. С. Строганов относил ее к высшим достижениям русской пластики.

Двенадцать сюжетных барельефов размещены в портиках. На каждой стене, над нишами для скульптур, Воронихин установил по четыре рельефа, а над ними, на уровне капителей пилястр, — орнаментальные рельефы, которые проходят по всему периметру здания. Таким образом он связал декоративно-скульптурное убранство с вертикальным и горизонтальным

членением архитектуры: по вертикали — ниши, два рельефа рядом с пилястрами; по горизонтали ниши соответствуют нижним окнам, рельефы — верхним окнам и капителям пилястр. Образуется органическая связь частей. Рельефы установлены в неглубокие ниши, фигуры незначительно выступают из плоскости стен. Благодаря этому они, усиливая живописность архитектуры, воспринимаются как ее неотъемлемая часть, хотя и не теряют самостоятельного художественного значения. Это один из примеров синтеза архитектуры и скульптуры.

Темы барельефов портиков — эпизоды из жизни богоматери. Трактуются они как жанровые, бытовые, семейные сцены. Многие произведения проникнуты лиризмом, интимностью. Стремление создать красоту свойственно всем авторам, и она достигается четкостью рисунка, ясностью композиции, мягкой тщательной моделировкой формы, компоновкой одежды, падающей плавными складками, подчеркивающими физическое совершенство образов, изящество движений и жестов. Четыре барельефа для северного портика созданы Гордеевым. В композиционных построениях, выразительности рисунка и прекрасной обработке формы видна рука большого мастера. Гордеев доносит до зрителя содержание своих произведений просто и ясно.

Простые, глубоко трогательные чувства воплощены в его барельефах «Поклонение пастырей» и «Поклонение волхвов», принадлежащих к числу лучших сохранившихся произведений этого художника. Композиция обоих барельефов построена на встречном плавном движении склонившихся к центру фигур в длинных одеждах, объединенных спокойными линиями контуров. Автор с большой выразительностью передал светлую радость матери новорожденного, занимающей центральное место в произведениях, и взволнованность пришедших людей. Рождение овеяно настроением мира и ти-

шины. В трактовке этого сюжета воплотились мечты художника о гармоничной человеческой жизни.

Тема «Бегство в Египет» решена Гордеевым как жанровая сцена. Здесь представлена путешествующая семья, и о святости сюжета напоминают лишь две головки херувимов, сопутствующих беглецам.

Образ Марии, сидящей на осле с ребенком на руках,— воплощение женственности. Это отражено в ее позе, мягких выразительных жестах, в легкой тонкой фигуре, изящество которой подчеркивается плавными складками одежды. Автор выразил свое восхищение красотой молодой матери. Шагающий рядом Иосиф — пожилой мужчина, образ обыденный, будничныи.

Сцена «Благовещение» решается Гордеевым на противопоставлении образов. Архангел Гавриил, строгий и непреклонный, возвышается над склонившейся Марией, подавленной появлением величественного «небесного посланника».

На примере барельефов Гордеева можно проиллюстрировать, как художники добивались связи рельефа со стеной здания. Рельефы помещены в неглубоких прямоугольных нишах. Скульптор размещает фигуры в двух пространственных планах, причем фигуры второго плана даны низким рельефом. Таким образом подчеркивается первый план, размещенные в нем фигуры как бы вырастают из стены.

Если искать среди барельефов Казанского собора те, в которых художникам удалось, по словам Марто-са, «соблюсти превосходнейшую красоту», нужно прежде всего обратиться к его барельефу «Зачатие богородицы» в южном портике. Этот барельеф характеризуется изяществом лепки, тонкостью рисунка. Ему свойственна та «благородная простота и тихая величавость», которыми отмечено творчество этого крупнейшего мастера русской скульптурной школы классицизма. В композицию входят три фигуры, скомпонованные свободно

и естественно. Фон занимает большую часть рельефа, и этим подчеркиваются четкость силуэта и пластическая объемность фигур. Эпизод решен как интимная сцена. Центральная женская фигура в длинных одеждах, с покрытой головой тихим, глубоким и плавным движением склонилась перед парящим в облаках ангелом. В позе женщины выражены христианское смирение и покорность неизбежному. Напротив, вторая женская фигура, стоящая спиной к зрителю, полна гордого движения. Этот излюбленный мартосовский женский образ, напоминающий античную богиню, часто встречается в созданных им надгробиях. Он отличается материальностью и как бы противостоит лирической религиозной сцене.

Интересен барельеф Кашенкова «Успение» в западном портике. Прежде всего он выделяется своеобразной трактовкой сюжета. Кашенков не наполняет его религиозным содержанием, а отображает величие смерти как неизбежной закономерности, а также передает разнообразные чувства, мысли и переживания людей, потерявших близкого.

Автор очень удачно избежал перегруженности композиции, разделив одиннадцать фигур апостолов на четыре группы (пятая дана в низком рельефе на заднем плане) и разместив их в трех пространственных планах около застывшего тонкого тела на высоком ложе. Их разнообразные чувства — от тихой печали, молчаливого раздумья и скорби до отчаяния — ярко выражены через положения фигур, движения — через жесты. Кажется, что художник изобразил в своем произведении сцену, которую наблюдал в жизни. Это и придает барельефу Кашенкова эмоциональную взволнованность, чем и выделяется он среди других. По передаче настроения и глубины чувств барельеф близок мартосовским надгробным произведениям.

Этой правдивой сцене, ясности ее композиции, чет-

кому линейному ритму явно противоречит вторая часть сюжета, расположенная вверху, «в небесах». Летящий к умершей Христос, за ним ангелы, развевающиеся перепутанные драпировки, куча тяжелых облаков — все это не расчленено, кажется громоздким и грубым. По художественному решению нет закономерной связи между частями: верхняя кажется неоправданной, надуманной.

Удачен многофигурный рельеф Анисимова «Явление иконы Казанской богородицы». Для него характерны уравновешенность композиции, разнообразие и согласованность движений, связь частей, гармоничный линейный ритм, прекрасная мягкая моделировка и умелая разработка складок одежды. В благородной строгой простоте этого рельефа также обнаруживается школа Мартоса.

По манере исполнения несколько отличаются барельефы, созданные Рашеттом. Тенденция к декоративности и театрализации в его произведениях проявляется в большей степени, нежели в работах других авторов. Например, большинство рельефов портиков имеют нейтральный фон, на котором помещаются отдельные предметы: Гордеев намечает вторым планом в низком рельефе цветы («Благовещение»), очертания холмов («Поклонение пастырей» и «Поклонение волхвов»), облако с головками херувимов («Бегство в Египет»), Мартос — дерево («Зачатие богородицы»). Рашетт использует в своих рельефах архитектурный фон («Введение во храм» и «Обручение девы Марии с Иосифом»).

В обоих рельефах действие происходит в интерьере с четко выявленными колоннами. Автор усиливает мотив декоративности, поместив в верхней части рельефа «Введение во храм» драпировку в крупных складках. Создавая такой подчеркнутый «нарядный» фон, автор, по-видимому, намеревался придать действию настроение праздничности. Рашетт выразительно показывает

сердечность отношений главных действующих лиц через движения и жесты. Мария стоит на коленях внизу и в тихом глубоком поклоне склонилась к первосвященнику. Он протянул руки и наклонился к ней, призывая приблизиться.

В барельефе «Обручение девы Марии с Иосифом» Рашетт в нарушение церковной традиции исходит из сущности обряда, связанного с жизнью молодых людей. Он выделяет главных действующих лиц — Марию, Иосифа и священника, совершающего обряд, — в отдельную группу, стоящую в середине рельефа на переднем плане. В этих спокойно стоящих фигурах со сдержанными жестами автору удалось передать торжественность момента. По евангельской легенде, Иосиф вступал в брак с Марией будучи значительно старше ее. В произведениях искусства, в частности в барельефе Гордеева «Бегство в Египет», он обычно изображался пожилым человеком. Рашетт представил его идеально сложенным юношей. Удлиненные пропорции придают ему, как и Марии, элегантность. На нем короткая, выше колен, одежда, через плечо переброшен плащ. Иосиф в изображении Рашетта напоминает молодого римского аристократа. Старец, стоящий слева от Иосифа, опирающийся на посох, оттеняет молодость и красоту Иосифа. Фигура Марии прикрыта с головы до ног. Но и под одеждой заметны ее изящество, женственность.

Из всех произведений, созданных Рашеттом для Казанского собора, именно в этом с наибольшей силой проявилось желание «соблюсти превосходнейшую красоту» человека в его цветущем возрасте.

Рашетт — большой мастер перспективы. Он хорошо передал пространство, лежащее за первым планом, и, как бы раздвинув стену, ввел действие внутрь собора. Некоторые части рельефа он дает почти в полном объеме, с четко очерченным силуэтом. Благодаря этому усиливаются светотеневые эффекты.

Воронихин наряду с сюжетными барельефами в декорировке фасадов широко применил орнаментальный рельеф и архитектурные декоративные формы, выполненные по его рисункам. Орнаментации, как и сюжетные барельефы, подчинены основному идейному замыслу архитектора. Как и в скульптуре, здесь обнаруживается двойственная тенденция автора. С одной стороны — религиозные мотивы, с другой — он насыщает орнаментацию символикой, связанной с гражданской темой.

Орнаментация усиливает живописность здания, оживляет строгие формы классицизма, придает им известную мягкость, поддерживает жизнерадостный тон, вытекающий из общей идеи триумфа и патриотической героики, лежащей в идейной основе архитектурного памятника. Гипсовые формы моделей этих украшений выполнил «лепной мастер» Антонио Абандиоли. Все каменные работы, «как-то: медальоны и прочие по карнизам и стенам из пудостского камня и мрамора, равно и установление по модели и рисункам на месте», начались с февраля 1811 года. Они велись под присмотром мастера «украшений из мрамора и прочих камней» Альберта Кампиони. Имена непосредственных исполнителей, высекавших из камня эти детали, как и создателей их моделей, неизвестны.

В орнаментации обнаруживаются не только свойственные Воронихину изящество, легкость, сочность рисунка, но и высокое художественное мастерство создателей моделей, а также большая культура резьбы по камню, накопленная русскими мастерами. Именно такое сочетание тонкого рисунка, прекрасной моделировки и совершенной резьбы дало блестящие результаты, поставившие орнаментальное убранство фасадов Казанского собора в число лучших памятников этого рода искусства.

Орнаментальная отделка антаблементов и фронто-

нов строга и изящна. Она отвечает общему характеру здания, стройности и легкости колонн, лаконичности скульптурного декора в целом.

Перекрытие колоннады и портиков кессонированное, украшенное розетками в виде раскрытого цветка с двумя рядами лепестков.

Главное место в орнаментальном декоре занимает растительный орнамент: лавровые и дубовые венки, виноградные лозы. Если учесть, что лавровые венки символизировали славу подвига, совершенного во имя отечества (в Древнем Риме лавровые венки возлагали на голову особо отличившихся героев-победителей), а дубовые — силу, могущества государства, становится яснее стремление Воронихина усилить гражданские мотивы в архитектурном образе. Лавровые строенные венки, перевитые в основании лентой, занимают самое видное место: они расположены на фризе колоннады со стороны Невского проспекта. Расположенные над колоннами венки сопутствуют их ритму.

Не менее важное место занимают 55 прямоугольных панно с растительным орнаментом, расположенных над окнами, над сюжетными барельефами в портиках и на проездах. Они представляют собой композиции из виноградных лоз с листьями и гроздьями, которые расходятся веерообразно от центра в обе стороны.

Благодаря глубокому рельефу орнамента усилены контрасты света и тени. Поэтому рисунок рельефов отчетливо виден на далеком расстоянии снизу.

Иначе скомпонован растительный орнамент, размещенный по углам антаблемента здания и проездов. Эти наугольные украшения массивнее, они прикреплены к стене без ниши и обрамления. Таким образом Воронихин создал строго продуманную, пластически завершенную систему декоративной орнаментации здания.

Украшая здание скульптурой, Воронихин не переступил той грани, за которой красочность и живопис-

ность переходят в излишнюю декоративность. Скульптурные украшения отвечают общему характеру собора, его строгой, благородной простоте, оттеняют ясное членение объемов. Вот почему они воспринимаются нами в органической связи с архитектурой здания.

Нужно сказать, что и выбор материала для фасадного декора оказался большой удачей. Мягкость материала, его матовый тон, игра естественного теплого светло-желтого цвета способствовали усилению пластической выразительности орнамента, придали ему материальную осязаемость.

Скульптурный декор Казанского собора представляет цельную композицию с четко выраженными частями, связанными с членением объемов здания. Здесь нет ни одного произведения пластики, доминирующего настолько, чтобы прежде всего привлечь внимание. Поэтому первоначально воспринимаются общие архитектурные формы и лишь затем мы видим скульптурно-декоративное убранство здания. Казанский собор относится к таким памятникам зодчества, которые требуют длительного, вдумчивого рассмотрения. Тогда раскрывается его истинная красота, исполненная глубокого содержания, благородства, изящества, тонкого художественного вкуса. Большое значение в этом имели полная согласованность и взаимопонимание, которые царили среди его создателей во все годы строительства собора.

Воронихин обильно декорировал скульптурными рельефами и интерьер собора. Теперь мы видим здесь роспись по штукатурке — изображения евангелистов, растительные орнаменты, гирлянды из лавровых листьев. Первоначально их место занимали лепные украшения. В описи собора 1813 года сказано: «Во внутренности церкви стены кирпичные, покрыты штукатуркою и по оной выкрашены, все барельефы и другие украшения на стенах, сводах и карнизах поставлены белые алебастровые, равно и капители пилястр... Барельефов

поставлено: под куполом в треугольных частях свода четыре, изображающие евангелистов, и над церковными входами: на северном «Взятие Христа воинами в вертограде» и на южном — «Несение креста Иисусом на лобное место». Около барельефов... грунт вызолочен, тоже и в куполе...»¹⁸

Модели барельефов, изображавших евангелистов, были выполнены И. П. Прокофьевым, И. Моисеевым, Ф. Ф. Щедриным и Гишаром. Скульпторы И. П. Мартос, Ф. Ф. Щедрин, В. И. Демут-Малиновский, И. Моисеев изготовили около двадцати гипсовых фигур и рельефов для декорировки иконостасов.

Вся эта богатая орнаментация погибла при следующих обстоятельствах. Поспешность, с которой по требованию двора в последние годы велось строительство, в некоторых случаях отрицательно отразилась на сохранности здания. В апреле 1814 года, через два месяца после смерти Воронихина, из-за большой сырости в соборе начала падать штукатурка. Пришлось срочно удалить не только ее, но и все лепные украшения интерьеров. Они были заменены росписью, карниз сбит и сделан по новому шаблону.

Из всего скульптурного убранства внутренних помещений до нас дошли только два барельефа: «Взятие Христа воинами в вертограде» Ж.-Д. Рашетта и «Несение креста на Голгофу» Ф. Ф. Щедрина. Находятся они над северным и южным входами, выполнены из алебаstra, имеют вогнутую форму, подчеркивая закругленность концов поперечной части «креста» — плана собора. Как следствие симметричного расположения рельефов явилось некоторое сходство их композиций, а движением фигур слева направо в обоих рельефах вносится их уравниженность. В этих скульптурных произведениях изображены два события из последних дней жизни Христа. В нарушение евангельской легенды, согласно которой в этих событиях участвовало ограничен-

ное число лиц, художники истолковывают сюжеты как массовые сцены *. Это было вызвано их творческими замыслами: в своих произведениях Рашетт и Щедрин стремились прежде всего раскрыть состояние людей в драматических условиях.

Поскольку темы произведений тесно связаны, скульпторы не могли не согласовывать их общий характер, настроение, основные мотивы. Рашетт разделил фигуры рельефа на отдельные группы, выделив центральную, где находятся главные персонажи — Христос, окруженный воинами. Почти все фигуры даны в профиль, они движутся к центру. Взаимосвязь групп достигается движением в одну сторону, обращениями друг к другу, жестикующей. В некоторых случаях автор «затормаживает» движение поворотами либо приостановкой отдельных фигур. Благодаря этому действие приобретает естественный, оживленный характер. По общему решению барельефа можно судить, что Рашетт в своем замысле исходил из того, что для большинства участников исход события — взятие Христа под стражу — был еще неясен. В связи с этим автор показывает, что действующие лица по-разному относятся к происходящему, и эмоциональное состояние их разнообразно: беспокойство, недоумение, растерянность, страх, отчаяние...

У левого края барельефа изображена высокая башня. И фигуры по мере удаления от нее уменьшаются в объеме, создается впечатление, что за башней идет множество людей. Так, расширяя действие «за сценой», скульптор усилил взволнованность и напряженность события.

В барельефе Щедрина изображен трагический эпизод: Христос несет крест, на котором он будет распят. При работе над этим евангельским сюжетом автор сме-

* В барельефе Рашетта около тридцати фигур, в барельефе Щедрина — около пятидесяти.

стил смысловой акцент и создал произведение, насыщенное огромным эмоциональным подъемом. Вместо группы конных и пеших воинов, ведущих приговоренного к распятию, в рельефе показана многолюдная процессия, сопровождающая Христа к месту казни. В результате основным содержанием скульптурной композиции становятся переживания участников процессии. В движении плотной толпы ощущается огромной силы напряженность, вызванная тем, что все собравшиеся здесь люди охвачены сознанием неизбежности с каждым шагом приближающегося трагического конца. Автор показывает разные характеры, положения, выражения лиц. Их внутреннее состояние выражается по-разному, и этим нагнетается драматизм действия. Кажется, нравственные и физические силы всех находятся на грани полного истощения. Это тяжелое положение усиливается нестерпимым зноем, что подчеркнуто источником, вытекающим из-под моста, и припавшими к нему несколькими людьми. И среди этой движущейся массы людей, живущих в данный момент на «едином дыхании», теряется главный персонаж сюжета — Христос. Он не выделяется настолько, чтобы сразу привлечь внимание зрителя. «Несение креста на Голгофу» — единственное произведение Щедрина в Казанском соборе. В нем скульптор со всей силой своего большого таланта ярко раскрыл душевное состояние людей в сложных драматических обстоятельствах.

ЖИВОПИСЬ

В скульптуре, не являвшейся, по словам Мартоса, «предметом поклонения», для авторов открылась большая возможность свободной трактовки религиозных образов, нежели в живописи, которая предназначалась исключительно «для поклонения». Тем не менее и жи-

вописцы в работе над произведениями для Казанского собора не отступали от художественных принципов Академии.

Живопись собора была противоположна канонической иконописи как по идейной направленности, так и по стилю.

В основе иконописи лежала идея аскетизма — отрешения от земной реальной жизни во имя служения богу. Все, что изображалось на иконах, — люди, деревья, горы, реки — носило условный, символический характер. Здесь не было второго плана, глубины и объемной трактовки натуры, фон использовался только нейтральный — золотой, красный и т. д. Плоские «иссушенные» фигуры святых, с аскетическими лицами, тонкими руками и ногами, в одеждах, спадающих прямыми складками, ставились фронтально, в застывших позах, большие глаза были устремлены на зрителя. Ничто не отвлекало внимания от образа, перед которым верующий молился. Так в иконописи создавался особый «мир», ничем не напоминающий окружающую человека природу.

Одним из главных художественных средств иконописи и ее высшим достижением являлся цвет. В сочетании цельных, локальных, часто контрастных цветов, без оттенков, переходов и светотени иконописцы достигали огромной выразительности.

В истории иконописи были талантливые художники: Андрей Рублев, Феофан Грек, Даниил Черный, Дионисий, Симон Ушаков и другие, имена которых остались неизвестны. Эти художники вывели иконопись на путь великого искусства. Одновременно в многочисленных иконописных мастерских живописцами-ремесленниками изготовлялись тысячи икон стандартного типа и распространялись по городам и селам России.

В XI—XVII веках, когда религиозная идеология за-

нимала господствующее положение, а иконопись являлась единственным видом профессионального искусства, православная церковь и правительство строго следили за неизменностью иконописного канона, и нарушения его, попытки внести в икону черты реальной жизни осуждались и преследовались. В XVIII—XIX веках, когда религия утрачивала диктат и иконопись вступила в состояние кризиса, в православном культе стали использовать достижения светского искусства. Передача заказа Академии на произведения для Казанского собора — яркое проявление этой тенденции.

Художники, писавшие иконы для Казанского собора, получили светское художественное образование в Академии художеств — иконописи они не обучались.

Однако заказчики выразили желание, чтобы связь произведений для собора с иконописью все же была осуществлена, для чего требовалось писать образа «по золоту». 8 октября 1804 года совет Академии, передавая заказы художникам, определил, что «находит способ писания образов по золоту противным достоинству художества, как потому, что искусство живописи при оном совсем теряется, так и потому, что самая позолота почернеть может, а потому просить господина Президента отменить писать образа по золоту»¹⁹.

Строганов согласился с мнением совета и отменил первоначальное распоряжение. По существу это было признанием того, что искусство Академии шло своими путями, независимыми от влияния религии.

Механическое сочетание художественного академического стиля с одним из элементов иконописи (нейтральный золотой фон) пагубно отразилось бы на творчестве художников и не могло бы привести к положительным результатам. Принципиальная позиция совета Академии художеств показывает, что в работе над иконами для Казанского собора перед художниками ставилась главная задача: сохранить искусство живописи

на том высоком уровне, которого оно достигло к началу XIX века.

Иконы, написанные для собора, не отвечали в полной мере религиозным требованиям, что и служило поводом для отрицательных оценок. Так, один из историков Петербурга В. Я. Курбатов писал: «Большая часть икон иконостаса сохраняется от прежнего сооружения, но, хотя их и писали лучшие живописцы эпохи, образа не особенно удачны, рассматривать ли их как иконы или как картины»²⁰. Живопись, как и скульптура собора, исполнена в рамках единой художественной школы — классицизма, который господствовал в русском изобразительном искусстве. Авторы, переосмысливая библейские сюжеты, придали героям своих произведений черты реально существовавших людей*. Многие произведения, выполненные для собора, были проникнуты реалистическими тенденциями, получившими позднее широкое распространение в русском изобразительном искусстве. В их основе лежали идеи гуманизма.

По идейной направленности произведения живописи вошли в синтез с архитектурой и пластикой собора. Большая их часть размещалась в иконостасах, и лишь немногие были связаны непосредственно с архитектурой интерьера. Так, на узкой полосе стен, между верхними и нижними окнами, находятся изображения апостолов, написанные Г. И. Угрюмовым, С. А. Бессоновым, С. С. Щукиным, А. И. Ивановым, А. И. Волковым, Ф. Д. Яненко, М. Ф. Воиновым. Эти картины образуют живописный пояс, который охватывает интерьер с двух сторон и подступает к алтарному своду, покрытому колоссальной картиной «Тайная вечеря». Написана она художником С. А. Бессоновым, продолжившим в 1809

* В учебных программах Академии художеств, которая являлась главным центром подготовки художников, и в практической деятельности ее выпускников большое место занимала работа с натурой.

году начатую работу Ф. Д. Яненко после смерти последнего и получившим за нее звание академика. На подкупольных пилонах — три большие картины с изображениями святителей: «Василий Великий», «Григорий Богослов», «Иоанн Златоуст» работы художника В. К. Шебуева. Эти произведения (о них речь пойдет ниже) относятся к числу лучших картин Казанского собора.

Еще одна большая картина находится на северной стене Антонио-Феодосиевского придела, над могилой М. И. Кутузова. На ней изображен крестный ход на Красной площади по случаю освобождения Москвы от польских интервентов в 1612 году. Написана она в 1810 году мастером городского пейзажа Ф. Я. Алексеевым. Роспись в основании барабана купола (сцены из жизни Христа) и на парусах (изображения евангелистов) исполнена в 1830-х годах неизвестным художником. На этих местах были гипсовые барельефы тех же сюжетов, снятые в 1814 году из-за аварийного состояния.

Живописцы создавали произведения для собора в едином стиле. Но каждый из них сохранял свою творческую индивидуальность, свой почерк, даже в тех случаях, когда писали один и тот же образ. Это внесло в живопись собора известную яркость и красочность.

Характер живописи можно показать на произведениях нескольких авторов, определивших ее основной тон.

В. Л. Боровиковский писал картины для Казанского собора, будучи уже известным мастером портретной живописи. Он создал десять произведений, которые высоко ценились, признавались лучшими по красоте и выразительности. Во второй половине XIX века художнику И. А. Тюрину были заказаны копии с четырех больших его картин, находившихся в нижнем ряду иконостасов: «Святая Екатерина», «Царь Константин», «Царица Елена», «Антоний и Феодосий». Копии поставили

в иконостасы, а оригиналы Боровиковского поместили на подкупольные пилоны, каждую на отдельной плоскости. Таким образом они выделялись, привлекали внимание и производили большее впечатление, нежели в рядах иконостасов.

В произведениях Казанского собора Боровиковский применяет разнообразные приемы. Здесь проявилась существенная черта его творческого метода: когда персонаж для него непонятен, он шел по пути декоративности и ярких колористических решений.

Одной из ответственных работ для собора, выполненных Боровиковским, были «Благовещение» и изображения евангелистов для царских врат главного иконостаса. Сцена «Благовещение» была широко распространена в искусстве, и художники придавали ей различное настроение, по-разному трактовали отношения архангела и девы Марии. У Боровиковского эпизод решен в спокойном тоне, характеры его участников контрастны, но не противопоставлены один другому так, как, например, в произведении скульптора Гордеева, о котором говорилось выше. Архангел Гавриил и дева Мария изображены погрудно на разных створках врат. Колористическая гамма, в которой исполнен Гавриил, крайне сдержанна, в ней преобладают светлые тона. Тонкое бесстрастное лицо, тонкие обнаженные руки, удивительно выписанные, как бы просвечивающее платье — все это придает образу архангела легкость, изящество, оттенок невесомости. Короткие пышные рукава перехвачены лентами, унизаны драгоценными камнями, неуместными в одежде «небесного вестника».

В отличие от сияющего светлыми красками архангела Гавриила образ девы Марии будничен и реалистичен. Ее склоненная голова, плечи и грудь покрыты белым покрывалом. Весь ее облик, со скрещенными на груди руками, — воплощение покорности и смирения. Она как бы подавлена вестью, которую принес ей не-

божителю. Преобладанием светлых тонов «Благовещение» выделяется (как и формой в виде круга) от других образов царских врат.

Евангелисты написаны в темной коричневатой гамме. В их изображении также проявляется реалистическая тенденция автора. Боровиковский исходил из господствовавшего в его время убеждения, что евангелисты — Матфей, Марк, Лука, Иоанн — были авторами четырех евангелий. Художник представил их за работой. Двое пишут, а два других в раздумье. Они вспоминают прожитые события, чтобы затем продолжить их запись. Такой подход художника придает жизненную правдивость изображениям, чему способствует и реалистическое исполнение их лиц, по-видимому написанных с натуры.

Иначе подходит Боровиковский к созданию образов царя Константина и царицы Елены. О Константине было известно, что он причислен к лику святых и назван «равноапостольным» за услугу христианству, которое в 324 году объявил «разрешенной» религией, т. е. равной другим религиям Римской империи. Его мать Елена, по церковной легенде, организовала поиски креста, на котором был распят Христос, за что и была канонизирована. Вероятно, в этих образах Боровиковский не видел того содержания, которое дало бы ему возможность выявить индивидуальные характеры, и, создавая эти картины, он широко применил декоративный прием, как бы ставя цель ослепить зрителя пышностью, богатством императорского двора. Широкие одежды царя и царицы из золотой парчи усыпаны драгоценными камнями. Полосой крупного жемчуга шит плат, покрывающий голову Елены. Богатая одежда царицы особенно выделяется стоящим рядом большим деревянным четко выписанным крестом коричневого цвета. На голове царя золотая корона, на престоле, у которого он стоит, золотой напестольный крест, также усыпанный драго-

ценностями. Боровиковский создал отвлеченные образы. У матери и сына бесстрастные молодые лица. Большую роль играет в картинах фон. Голубовато-серебристый, он вносит известную мягкость в образный строй картины «Царица Елена». Наоборот, темно-синий в картине «Царь Константин» придает ей суровость. Но все же золотом в сочетании с горящими разными цветами драгоценными камнями создается необычный сверкающий колорит, сияние которого усиливалось блеском свечей, зажигавшихся во время богослужений. Это и привлекало внимание к картинам, им были отведены выгодные места в Казанском соборе.

Из всех произведений, написанных Боровиковским для Казанского собора, особо выделяется образ святой Екатерины. По церковной легенде, Екатерина, принявшая мучения во имя христианской веры, была царского рода. Художник отметил это легкой ажурной коронкой на ее голове и горностаевой мантией. Образ Екатерины — воплощение идеальной женской красоты, что находит выражение не только в красивом благородном лице. Этому служат все изобразительные средства, и прежде всего колорит, построенный на сочетании трех цветов: белого, занимающего большую часть в одежде и небольшую часть горностаевой мантии, ярко-красного бархата — покрытие мантии и ярко-синего — драпировка. Они даны в таком сочетании, что каждый, выделяясь, одновременно подчеркивает расположенный рядом. Написаны они с таким мастерством, что зримо ощущается материальность ткани. Чистые ясные цвета, лицо Екатерины, ее спокойная поза, мягкий плавный силуэт — все это придает задушевность образу, оживляет его. И здесь Боровиковский включает в цветовую гамму изображения драгоценностей: на правой руке, прижатой к груди, золотой перстень, воротник обшит драгоценными камнями. Но даны они в естественной связи с общим колоритом, обогащая его.

Часто на иконах святой Екатерины, чтобы показать, какие страшные мучения она перенесла за веру, изображались орудия пыток. В картине Боровиковского им не было места. Они разрушили бы цельность образа с его праздничной сияющей красотой. Отдавая дань традиции, художник поместил внизу лишь четко выписанный меч, который Екатерина попирает ногами.

Еще одна картина Боровиковского — «Антоний и Феодосий», изображающая основателей Печерского монастыря, совершенно отлична от всех его произведений. Создавалась она для северного иконостаса как парная к картине Угрюмова «Савватий и Зосима» (основатели Соловецкого монастыря). Следовательно, авторы соглашались в процессе работы основные решения в композиции и колорите.

На иконах встречались групповые изображения святых. Ставились они прямо в ряд, в однообразных позах. Да и лицами они были сходны. В этих образах воплощалась единая сущность — их святость, независимо от того, за какие подвиги они были причислены к лику святых. В этом отношении типична икона «Собор всех святых», находящаяся ныне в экспозиции Музея истории религии и атеизма.

Но среди основателей монастырей были люди с твердыми характерами, большой силой воли и недюжинными организаторскими способностями. Они увлекали за собой последователей и в своем деле были активны и деятельны.

К деятелям такого рода могли отнести персонажей своих картин «Антоний и Феодосий» и «Савватий и Зосима» Боровиковский и Угрюмов, что давало этим двум большим художникам возможность создать образы с индивидуальными характерами и глубоким внутренним содержанием. Обе картины в темной тональности, их композиция одинакова, как и монашеская одежда. Персонажи одной картины являются как бы зеркальным

отражением персонажей другой. Авторы изображают один и тот же эпизод: старший, принявший схиму* (он в одежде схимника), отходит от практической деятельности и передает монастырские дела младшему. Решается этот эпизод символически. Антоний уже передал Феодосию икону «Успение богородицы». Савватий передает Зосиме изображение храма. Постановка фигур, их соотношение друг с другом разработаны авторами без учета иконописных требований: они обращены к зрителю вполоборот или в профиль и поглощены своими мыслями.

Особенно реально выражено состояние углубленности чувств переживаемого момента в произведении Боровиковского. Созданные им образы отличаются задушевностью. Антоний — уже согбенный старец, с лицом, усталым от прожитой жизни. Очень выразительно лицо Феодосия. Еще не старый человек, он несколько согнулся под тяжестью иконы, которую держит перед собою, и снизу вопрошающе смотрит в лицо Антонию. Выражение лица Феодосия оживляет оба образа и наполняет картину глубоким смыслом человеческих отношений. Общему настроению картины отвечает линейный ритм: мягко падает с плеч Феодосия одежда, образуя спокойный плавный силуэт. В этом произведении, написанном для православного храма, Боровиковский, оставаясь верным своему призванию, проявил себя как талантливый портретист, сумевший проникнуть в сложности характера человека.

Образы в картине Угрюмова монументальны. Савватий — высокий тучный старик с одутловатым лицом. Зосима значительно моложе, изображен в профиль. Под одеждой ощущается сильное энергичное тело. Во внеш-

* С х и м а — высшая монашеская степень. Для посвященных в нее (схимников) устанавливаются особо суровые аскетические правила.

нем облике персонажей картины, в их осанке проявляется достоинство, свойственное деятельным людям. Но в отличие от картины Боровиковского в этих образах нет внутренней теплоты чувств, их взаимосвязь носит внешний характер. Угрюмов не преодолел в этом произведении влечения к внешним эффектам и декоративности, свойственных его творчеству. Монашеская одежда Зосимы напоминает плащ, один край которого растянут левой рукой, протянутой к Савватию, и внешне объединяет фигуры.

Два художника, работая над парными произведениями с изображением религиозных персонажей одного порядка, воплотили в них свои представления об искренности человеческих отношений. В их работах ясно проявились противоречия творческого процесса, вызванные двумя тенденциями: религиозной и гражданской. Следуя требованиям светской художественной школы, художники создавали образы живых людей и в то же время вносили в свои произведения религиозные атрибуты. Так, на обеих картинах изображения иконы и храма повторяются дважды в обратном порядке. Там, где один монах передает другому икону, вверх картины, изображен храм. А на картине, где передается изображение храма, вверх написана икона. Такой навязчивый, не обоснованный образным решением прием не обогащает содержание произведений и вносит в них известнейший схематизм.

Угрюмов — один из представителей старшего поколения живописцев классицизма. Крупный педагог, он воспитал многих известных русских художников, в том числе А. И. Иванова, В. К. Шебуева, А. Е. Егорова и других. Многие из его картин на темы русской истории получили широкую известность, были гравированы. Из двенадцати произведений, написанных Угрюмовым для Казанского собора, можно выделить еще картины «Христос» и «Богородица с младенцем Христом», в которых

ярко проявился творческий подход художника к созданию религиозного образа. В иконописи Христос изображался в различном содержании: страдалец, учитель, грозный судья, часто властелин мира, «вседержитель». Иногда в царских одеждах и с регалиями царской власти (скипетр, корона, держава) и пр. Угрюмов, не считаясь с иконописной традицией, дает свое оригинальное решение образа. Христос у него — молодой человек в расцвете сил, с красивым цветущим лицом. Он — воплощение спокойствия. Только в глазах ощущается напряженная внутренняя жизнь. Жизнеутверждающий тон картины акцентируется и колоритом, построенным на двух цветах: красная одежда и синяя пышная драпировка, охватывающая нижнюю часть фигуры, разработанная крупными, как бы вылепленными складками. В сочетании этих сочных звучных цветов есть декоративный мотив, они сообщают картине праздничный характер. Рядом с Христом, несколько отодвинутый на второй план, — деревянный крест — символ страданий Христа, которые он принял для спасения людей. Изображение креста, однако, не находится в логической связи с образом Христа, в облике которого нет и намека на страдания.

Характер картины Угрюмова «Богоматерь с младенцем Христом» определился господствовавшими в искусстве воззрениями на воплощение этого образа. Художники придавали ему возвышенный характер, наделяя чертами реальной земной женщины-матери, выражая восхищение красотой материнства, прославляя душевную щедрость женщины, способной на самопожертвование ради счастья людей.

Спокойная поза богоматери в картине Угрюмова, лаконичность ее силуэта, сосредоточенность художника на передаче внутреннего состояния, чувств придадут образу торжественность и строгость. Мать бережно охватила ребенка обеими руками и слегка прижала к груди.

Ее голова и плечи покрыты мафорием*, классически правильное лицо строго и задумчиво. Глаза опущены вниз, к миру земному, куда она несет своего сына. Реалистически написано пухлое тело младенца.

Оживляет образ яркая цветовая гамма: розовая одежда, золотистый мафорий, темно-синяя драпировка, охватывающая крупными складками нижнюю часть фигуры и придающая ей устойчивость.

Для Рождество-Богородицкого иконостаса Угрюмов написал картину «Взятие богоматери на небо» («Вознесение богоматери»). Парную к ней—«Преображение»—для Антонио-Феодосиевского иконостаса написал ученик Угрюмова А. И. Иванов.

Оба произведения полусферической формы, по композиции и колориту одинаковы, помещались они над царскими вратами «малых» иконостасов.

Тема картины Угрюмова, ее мистический характер представляли известную сложность для воплощения в художественных образах. Видимо, это и определило ее декоративный и в какой-то мере плакатный характер. В ней нет цельности образного строя, и она четко делится на две части. В верхней изображена восседающая на облаках богоматерь. Она широко раскинула поднятые руки, ее одежда развевается, чем и выражено движение фигуры к небу. Несколько ниже, справа и слева, два совершенно одинаковых летящих ангела в белых одеждах. Нейтральный золотой фон, который образуется от сияния вокруг головы богоматери, придает действию условный характер.

Иначе изображается состояние оставшихся на земле апостолов. Они даны на темном фоне, разделены на две группы, все в движении, с разнообразными, иногда патетическими жестами. Цветовая гамма построена на

* Мафорий — головной покров в иконописном образе богоматери.

ярких тонах: синем, красном, белом. Одежда разработана круглыми неровными складками. Все это усиливает впечатление беспокойства, является резким контрастом сцене «вознесения», лишенной эмоционального настроя.

Картина А. И. Иванова «Преображение» сходна с произведением Угрюмова по композиции и цветовому решению.

Так же в верхней части, в центре, на нейтральном золотом фоне изображена фигура Христа в белых одеждах. Обычно на иконах, написанных на этот сюжет, Христос стоит на горе. Здесь же он как бы парит, повторяя положение богородицы в картине Угрюмова. На месте ангелов, которые находятся в картине Угрюмова, у Иванова по сторонам Христа даны традиционные в этом сюжете пророки Моисей и Илья, трактованные реалистически: Моисей в ритуальной одежде, покрывающей всю фигуру, Илья — с обнаженными длинными руками и лысой головой. Они сидят на облаках и своим обыденным видом противостоят торжественности эпизода, каким он дан в евангельском изложении. Внизу — три апостола. Пораженные «чудом», они в смущении и страхе упали на землю. Напряженные позы их мощных фигур противопоставляются тихому свету, условности основной сцены.

Таким образом, хотя эти произведения Угрюмова и Иванова имеют частные отличительные черты, общие композиционные решения сближают их. Картины располагались высоко, над верхними линиями иконостасов, и по существу выполняли функции декоративных пятен, центрирующих всю живопись. Согласованность в работе над симметрично расположенными произведениями ставила целью избежать пестроты и достигнуть гармонии в живописном оформлении иконостасов.

На золотом фоне написана еще одна картина Иванова — «Христос». Живописно части картины не свя-

заны между собой и кажутся приписанными к нейтральному фону. Эта разобщенность усиливается пестротой колорита. Христос изображен в ярко-красной, свободно падающей одежде, подпоясанной золотым поясом. В левой руке, лежащей на земной сфере, он держит древко голубой хоругви, а в правой, высоко поднятой,— золотую чашу (потир). В нижней части фигуры — ярко-синяя драпировка, край которой переброшен через левое плечо и руку. Под правой рукой, тесно прижатые к торсу Христа,— три головки херувимов. Их присутствие в картине настолько неоправданно, что кажется, написаны они художником, чтобы заполнить пустоту и уравновесить композицию. Лицо Христа тяжелое и невыразительное. В легком изящном изгибе торса, хорошо заметного под одеждой, в призывном движении правой руки с чашей ощущаются отзвуки античной скульптуры. Создается впечатление, что перед зрителем предстает образ молодого светского человека, а не христианского бога. Есть в нем нечто щегольское.

Все три произведения, написанные для Казанского собора на нейтральном золотом фоне, стали доказательством того, как справедлив был отказ совета Академии художеств «писать образа по золоту», и ярким примером, как при этом «теряется» искусство живописи.

А. И. Иванов — талантливый художник. Его картина «Подвиг молодого киевлянина» (1810) относится к числу лучших патриотических произведений периода классицизма. В течение многих лет он был профессором Академии художеств, воспитавшим многих живописцев, в том числе своего сына Александра Иванова, автора знаменитой картины «Явление Христа народу» (1857).

А. И. Иванов написал одну из лучших картин Казанского собора — «Архидиакон Лаврентий». Она помещалась на южной двери Рождество-Богородицкого

иконостаса. В ней ярко проявились способности молодого художника и существенные черты его творческого метода, в частности склонность автора к декоративности, закономерно связанной с содержанием образа. Лаврентий представлен во время отправления богослужения. Его движения, взмах правой руки с кадилом естественны, что сообщает образу жизненную правдивость. Реалистическая тенденция автора проявилась в трактовке красивого лица, в тщательно выписанной одежде. На архидиаcone изящное белое праздничное облачение, свободно падающее крупными складками, подчеркивающими движение фигуры. Широкие рукава и нижний край облачения обшиты золотым узорчатым шитьем. Ярко-красный омофор* перекрещен на груди и, как пояс, охватывает фигуру. Архитектурный фон — колоннада интерьера — усиливает мотив реальности действия. Иванов создал картину праздничную, яркую и ясную, выразив в ней свое понимание красоты. И красота, которой восхищается зритель, настолько впечатляет, что она приглушает религиозную сущность образа и придает ему реалистический характер.

Характерно, что нимб намечен в виде тонкого золотого, приподнятого над головой круга (как и во многих произведениях собора).

Своеобразен образ «Иоанна Богослова», написанный А. Г. Варнеком**. Иоанн изображен в движении: с по-

* Омофор — часть облачения священнослужителя в виде широкой длинной ленты. Возлагается на плечи.

** Автором этого произведения в литературе ошибочно называют И. Ф. Тупылева (см.: *Апаксин* А. Казанский собор. СПб., 1911). По архивным материалам удалось установить, что Тупылеву был заказан образ Иоанна Богослова для одного из «меньших» иконостасов. Когда он написал его на картоне, оказалось, картина «не тех мер, кои быть должны». Поэтому было принято решение картину Тупылева поставить в главный иконостас, переделав ее, а А. Г. Варнеку заказали написать «Иоанна Богослова» на холсте. Эту картину поставили в Рождество-Богородицкий иконостас, где она находится и в настоящее время²¹.

сохом в правой и с книгой в левой руке, он идет медленным шагом. Святые часто изображались в иконописи с книгой: в раскрытом виде с назидательным евангельским текстом, обращенным к верующему. Значение книги в картине Варнека иное. Иоанн держит книгу на руке и, склонив к ней лицо, углубился в чтение. Здесь нарушено одно из основных правил иконописи, согласно которому лицо всегда обращено к зрителю.

В тихом медленном движении Иоанна, во всей его позе — полное отрешение от зрителя. Это бродячий мыслитель, ученый, поглощенный всецело своим делом, своими мыслями. Он босой, на нем красный плащ, от которого ложатся на фон картины отсветы красноватого тона, как отблески зари, свет разума.

Такой образ не мог способствовать возбуждению молитвенного состояния. Слишком далек он по внутреннему содержанию от молящегося.

В картине «Мария Магдалина» Варнека обнаруживается та же тенденция, как в большинстве женских образов, написанных для собора, — раскрыть обаяние женской красоты. Мария Магдалина стоит вполоборот к зрителю, на ней легкое, теплого желтоватого цвета платье, красивая обнаженная рука протянута в недоумевающем жесте. Дань религиозной традиции — череп (на столе), на котором лежит правая рука Магдалины, — символ смерти и бренности земной жизни. Этот символ противоречит образу святой, какой написал его художник. Мария Магдалина изображена в расцвете женской красоты и жизненной силы, и трудно поверить, чтобы эта цветущая женщина была постоянно занята мыслью о смерти, о ненужной суете земной жизни. Весь ее облик, в красивом праздничном платье, скорее ассоциируется с жизнью женщины светской. Здесь мы видим еще один пример того, как дань церковной традиции ведет к снижению цельности художественного произведения, к разобщенности его частей, к нагро-

мождению деталей, не связанных с сущностью основного образа.

Среди наиболее ответственных живописных работ были три картины: «Василий Великий», «Григорий Богослов», «Иоанн Златоуст». Эти большие полотна предназначались для подкупольных пилонов, на плоскостях, обращенных к центру. Они были задуманы как основной компонент декоративно-художественного оформления пилонов. Работа над этими произведениями была поручена в 1807 году молодому художнику В. К. Шебуеву, только что вернувшемуся в Петербург из Италии, где он находился три года в качестве пенсионера Петербургской Академии художеств.

Картины к открытию собора были написаны, получили восторженные отзывы. Они положили начало блестящей художественной карьере Шебуева. Он вышел в первые ряды прогрессивных русских художников и сделал очень много для развития искусства.

Персонажи картин, написанных художником для собора,— исторические лица, крупные деятели первых веков христианства. И то, что автору предстояло изобразить конкретных людей, давало материал для проявления реалистических тенденций, свойственных творчеству Шебуева.

Картины написаны в темном тоне, гармонирующем с цветом колонн, и на нем выделяются фигуры святителей в светлых облачениях. Фон архитектурный — детали колоннады. Художник «разрывает» плоскость пилона, увеличивает глубину и связывает свои произведения с архитектурой собора. Шебуев решительно нарушает церковную традицию в композиционном построении картин, согласно которой в храмах на подкупольных пилонах изображались прямо стоящие застывшие фигуры святых с однообразными «лика́ми».

Картины «Василий Великий» и «Григорий Богослов» размещены на пилонах, примыкающих к алтарю. Свя-

тители стоят на коленях лицом к алтарю и спиной, вполупоборот, к верующим, наполнявшим храм. Такое необычное положение активизирует образы: создается впечатление, что эти деятели участвуют в богослужении. Такое впечатление усиливается реалистической трактовкой образов.

Наиболее выразителен образ Василия Великого. Он стоит перед престолом, подняв руки в молитвенном жесте. В его крупном мужественном лице, заросшем густой черной бородой, в больших руках, как и во всей монументальной фигуре, выражены большая физическая сила, энергия и твердость характера. На втором плане — верхняя часть колоннады дорического ордера, усиливающая суровость образного строя картины, торжественность момента. От колоннады Василий отделен низкой перегородкой, создается замкнутость пространства, в котором происходит действие, и на нем сосредоточивается внимание зрителя.

Реалистическая тенденция автора проявляется и в его стремлении передать материальность предметного мира: фактура ткани облачения с «живыми», явно ощущаемыми складками, и покрыва на престоле, и стоящих на нем предметов культа, с приглушенным блеском, как и огонь свечей. Реалистическое изображение обстановки и индивидуальная характеристика образа Василия создают впечатление исторической достоверности.

Картина «Григорий Богослов» решена в такой же тональности, и ее композиция в общих чертах сходна с композицией предыдущей картины. Но автор избежал однообразия благодаря контрастной характеристике персонажей. Василия Великого Шебуев характеризует как человека деятельного, непреклонного в достижении цели. Григорий Богослов — полная противоположность. Это старый слабый человек с редкими седыми волосами и маленькой седой бородкой на сухом лице. Он стоит перед мощной, ничем не отделенной колоннадой, что

еще в большей мере подчеркивает его щедрость. Удел Григория Богослова — культовые действия, слово — проповеди. Шебуев создал образы живых людей с ярко выраженными индивидуальными характерами, различия которых подчеркиваются тем, что размещены картины симметрично, в одинаковом положении, недалеко одна от другой. В этом сказалась глубокая художественная интуиция автора.

Из трех картин Шебуева* наиболее эффектна «Иоанн Златоуст». Этот персонаж известен как проповедник, искусный оратор, поэтому картина с его изображением помещена на пилоне, у которого находится проповедническая кафедра собора. С нее священнослужители Казанского собора произносили проповеди. Следовательно, образ Иоанна Златоуста также решен художником в связи с происходившими в соборе культовыми действиями.

Иоанн стоит на возвышении в позе проповедника перед толпой. На нем богатое, из золотой парчи, облачение митрополита. За ним, на втором плане, служитель культа держит богатую митру. Иоанн молод, полон сил, господствует над слушателями. Его авторитет, популярность отмечены автором: в толпе на первом плане группа — родители держат на руках обнаженного мальчика в болезненном припадке, и мать с мольбой об исцелении сына обращается к Иоанну. Все внимание автора привлечено к образу Иоанна, он подчеркнуто выделяет его. В связи с этим верующие, слушающие проповедь, даны условно: все они с одинаковыми лицами, стоят плотной толпой.

* Кроме них Шебуев написал в куполе собора «Коронование богоматери» (писал на лесах при свете масляных ламп). Роспись погибла в 1820-х гг. Вместо нее в куполе было написано «Всевидающее око». В 1836 г., в связи с тем что в куполе ставилось крепление для большой люстры, это изображение было закрашено нейтральным синим цветом.

Общая тенденция Академии художеств — поиски средств отражения в искусстве явлений реальной жизни — в картинах Шебуева нашла наиболее глубокое воплощение. Его картина «Василий Великий» явилась этапным произведением в истории русской живописи. Это и определило необычайный успех автора. Все три его картины для Казанского собора гравировались, а «Василий Великий» — несколько раз русскими и иностранными граверами. Значение этого произведения ясно определил совет Академии художеств. В 1844 году он поручил граверу Н. И. Уткину сделать с этой картины гравюру и размножить ее. Мотивировал совет свое решение так:

«Причина такого поручения заключается в превосходном художественном достоинстве образа и в желании Академического Совета оный посредством гравирования сделать известным у нас в России и в чужих краях, где успех художеств в нашем отечестве возбуждает общее уважение»²².

Это определение совета проникнуто чувством патриотизма. Не за религиозную тематику, не с целью распространения религиозных взглядов размножается в гравюрах картина, а за ее высокие художественные достоинства, чтобы еще раз продемонстрировать успехи отечественного искусства.

Краткий обзор некоторой части произведений дает общее представление о живописи Казанского собора в целом. Появление в храме такого искусства, в котором приглушены мистические начала, могло вызвать осуждающие мнения ревнителей канонической иконы, но оно было закономерным. Изменилась общественно-политическая жизнь страны — изменились и люди. Выросла их культура, расширились интересы, изменились быт и представления о смысле жизни. Изменились и эстетические потребности и оценки. Церковь, чтобы не утратить своего влияния, не могла не считаться с этими изменени-

ями. Сооружаются новые храмы, в основе композиций которых лежат принципы дворцового и гражданского строительства. Их художественное убранство, по типу дворцовых интерьеров, решается в едином стиле с архитектурой.

Этот процесс, начавшийся в столице, распространился на другие города страны, охватил и села. Известны случаи, когда из храмов выносились старые иконы и вместо них ставились новые, написанные под влиянием светского искусства. Но этот процесс «обновления» икон порождал явления, противоречащие интересам церкви: верующий, находясь перед изображениями святых, подобных тем, какие были на картинах в Казанском соборе, мог впасть «в соблазн», любясь красотой человека и отвлекаясь от молитвы. Искусство тем самым способствовало развитию внешней формы религиозности, связанной с выполнением обрядности, а следовательно, и ослаблению религиозного сознания. Такая угроза становилась понятной, правительство и синод пытаются возродить иконопись «в духе русской старины и византийской древности», но безуспешно. Иконопись изжила себя и утратила живительную почву в жизни общества *.

* * *

Ансамбль Казанского собора существует свыше 170 лет. Естественно, за это время его внешний облик не сохранился в первоначальной свежести и яркости. В течение столетия здание несколько раз (в 1822, 1833, 1882, 1894 и 1910 годах) подвергалось капитальному ремонту и реставрации. При выполнении этих работ стремились лишь поддержать пышность храма, даже ценой наруше-

* Подробнее см.: *Шурыгин Я. И.* Канон и его преодоление в искусстве Древней Руси. — В сб. трудов Музея истории религии и атеизма «Культура и религия», Л., 1977.

ния и искажения замыслов авторов. Так была испорчена помещенная на своде алтаря огромная картина художника С. А. Бессонова «Тайная вечеря». На прорывы, образовавшиеся в истлевшем холсте, прибивали гвоздями кусочки ткани и закрашивали их. Таких «заплат» при реставрации 1955 года обнаружено было около ста.

Пострадал и естественный светло-желтый цвет фасадов. Чтобы предохранить камень от выветривания, колонны и стены были покрыты тонким слоем штукатурки, на который легло несколько слоев краски. Живой цвет камня оказался приглушенным. Внешний облик здания утратил, в известной мере, жизнерадостный тон, так блестяще выраженный Воронихиным.

В годы Великой Отечественной войны (1941—1945) здание собора очень пострадало. Во время одного из артиллерийских обстрелов Ленинграда немецко-фашистскими захватчиками в крышу собора попало два снаряда. Сразу были приняты меры: отверстия прикрыли, чтобы предохранить здание от дождей и снега. Осколками снарядов, которые не один раз разрывались вблизи собора, были повреждены колонны, ступени портиков, стены и гранитная облицовка цоколя, выбиты стекла в окнах.

Внутри собора, вследствие того что вышло из строя отопление, накапливалась влага. От этого пострадали роспись и живопись, находящиеся на стенах.

В 1950-х годах проведена полная реставрация интерьера и произведений искусства, заново устроены электроосвещение и отопительная система, капитально отремонтированы хранилища, крыша, купол покрыт листовым медью, венчающий его шар позолочен.

В 1960-х годах проведены большие работы по реставрации фасадов: заполнены пудостским камнем все утраты, которых было особенно много в скульптурно-декоративном убранстве, очищен от штукатурки и краски весь собор. Все поверхности были пропитаны осо-

бым составом для предохранения камня от выветривания. В 1980—1983 годах внутри здания проведена реставрация всех дубовых дверей, выборочная реставрация мраморных полов, начались работы по восстановлению южного, Рождество-Богородицкого иконостаса. В северном портике реставрированы бронзовые флорентийские двери.

Прекрасный по своей идейной и художественной цельности ансамбль, созданный трудом многих тысяч крепостных крестьян во главе с большим коллективом талантливых мастеров и ваятелей, радуется своей выразительностью, зримым воплощением прогрессивных свободолобивых идеалов минувшего столетия.

* * *

В художественном облике ансамбля Казанского собора и в его истории отразилась борьба двух сил царской России — сил реакции и прогресса.

Будучи в дореволюционную эпоху первым православным храмом империи, а потом вторым после Исаакиевского собора, он играл большую роль в распространении религиозно-монархических идей. пышные богослужения, традиционные процессии, проповеди, религиозные листовки, издаваемые огромными тиражами,— все это способствовало укреплению реакционной идеологии.

В то же время Казанский собор нес в себе жизнеутверждающее начало. На первый план в нем выступал градостроительный замысел, что определило его светский характер. Этот православный храм был наполнен светом, в нем акцентировалась ценность человеческой жизни, красота человека. Но собор ценен не только как выдающийся памятник русской культуры.

Вскоре после открытия в 1811 году он превратился в святыню русской военной славы.



ПАМЯТНИК ВОЕННОЙ СЛАВЫ

В конце 1812 года русские войска закончили разгром шестисоттысячной армии Наполеона и изгнали ее остатки за пределы России. В начале 1813 года они перешли границу и вступили на территорию Европы, освобождая народы от наполеоновского владычества.

16 апреля 1813 года в небольшом городке Бунцлау после тяжелой болезни скончался главнокомандующий русскими армиями фельдмаршал Михаил Илларионович Кутузов. Эта смерть потрясла Россию и Западную Европу. В то время авторитет Кутузова, его слава гениального военачальника достигли апогея. Его называли «спасителем России». В армии отношение к Кутузову было проникнуто безграничным уважением, любовью и верой, что с Кутузовым русским армиям не страшен никакой враг, они непобедимы. От войск скрывали бо-

лезнь Кутузова, опасаясь, что известие о ней отрицательно скажется на их моральном состоянии. Вера в гений Кутузова жила и среди европейских народов, ожидавших полководца во главе русских войск как освободителя. Об отношении к Кутузову свидетельствуют многие факты: так, жители Бунцлау во время его болезни собрали крупную сумму денег: хотели заплатить врачам, чтобы те спасли Кутузова; улицу, на которой находился дом, где лежал больной Кутузов, устлали соломой, чтобы шум экипажей не беспокоил его *.

Тело умершего бальзамировали, положили в цинковый гроб, поставили этот гроб в деревянный, у головы покойного, слева, установили цилиндрический серебряный сосуд с набальзамированным сердцем полководца.

26 апреля на кладбище, в трех километрах от Бунцлау, у деревни Тиллендорф, ближайшие соратники Кутузова похоронили маленький запаянный цинковый гробик с частью останков покойного, вынутых при бальзамировании.

В том же году родные покойного поставили на этом месте памятник в виде обломанной мраморной колонны (знак прервавшейся жизни), обнесенной оградой. Впоследствии возникла легенда, что под этим памятником похоронено сердце Кутузова, якобы согласно его завещанию, высказанному перед смертью **.

* В 1819 г. на площади в Бунцлау по распоряжению прусских властей был установлен обелиск в честь М. И. Кутузова. На двух его гранях, на русском и немецком языках, — перечень всех наград Кутузова. На двух других надпись: «До сих мест князь Кутузов-Смоленский довел свои победоносные войска. Но здесь смерть положила предел славным дням его. Он спас отечество свое, он открыл путь к избавлению народов. Да будет благословенна память героя».

** М. И. Кутузов умер, будучи в бессознательном состоянии, в котором он находился последние двое суток. До этого он считал свою болезнь временной и жил мыслью скорее выехать к армии. Поэтому можно считать, что его завещание о захоронении сердца в Бунцлау — вымысел.

27 апреля из Бунцлау вышла и направилась в Петербург траурная процессия: гроб с телом и сердцем Кутузова был установлен на колеснице, запряженной шестеркой коней, сопровождал ее почетный эскорт из адъютантов полководца. Начались невиданные по характеру похороны, продолжавшиеся полтора месяца, они показали глубину скорби народов России и Европы.

Процессия проследовала через многие города: Нейштадт, Познань, Торн, Даргейм, Тильзит, Мемель, Митаву, Дерпт, Нарву, Ямбург. И везде, на всем пути печальному кортежу устраивались торжественные встречи и проводы: сооружались траурные арки, звонили колокола, совершались похоронные богослужения, гремели пушечные салюты, было сказано в речах много слов скорби и признательности. Собирались жители городов и окрестных сел, были случаи, когда девушки в белых платьях шли впереди колесницы и усыпали ее путь живыми цветами. При въезде в Нарву жители выпрягли лошадей и через весь город провезли колесницу на себе и затем вывезли так же из города.

24 мая траурный кортеж прибыл в деревню Виколово, где его встретили родные и близкие покойного, военные, военачальники, и в тот же день достиг Сергиевской пύстыни, в шестнадцати верстах от Петербурга (около поселка Стрельна). Здесь, в соборе, гроб с прахом Кутузова находился 17 дней, пока в Петербурге шли приготовления к погребению. Здесь же цинковый гроб поставили в парадный деревянный.

11 июня процессия двинулась к столице. «Нужно было видеть,— рассказывает современник,— сколько стеклось народа из города и окрестностей; нужно было видеть, как этот добрый народ не позволил, несмотря на настояния, просьбы и даже приказания властей, чтобы дорогие останки тащили лошади. В двух верстах от города лошадей распрягли, и было много добрых и благочестных граждан, которые пожелали нести остан-

ки к месту их грустного назначения на своих плечах и руках. Блеск и пышность похорон не могут быть сравнимы с этим трогательным, волнующим зрелищем»¹.

Через весь город — от реки Таракановки до Нарвских ворот, по Калинкину мосту, Садовой улице, Театральной площади и Большой Морской (ныне улица Герцена) — процессия проследовала на Невский проспект, к Казанскому собору. Весь путь ее был устлан еловыми ветвями, и по обеим сторонам пути стояли ряды войск в почетном карауле.

Вопрос, где похоронить Кутузова, решался в течение нескольких дней. Нужно было выбрать из многочисленных предложений место исключительное, достойное громкой славы фельдмаршала, которое могло быть напоминанием потомкам, что благодарное Отечество ценит патриотические подвиги своих сынов и память об их заслугах будет жить в веках. Выбор Казанского собора для погребения Кутузова определился тем, что в то время он был самым грандиозным в столице, освящение собора состоялось за 9 месяцев до начала войны, в нем уже хранились трофеи побед Кутузова.

Гроб внесли в собор, установили на пышный катафалк (высотой восемь метров), сооруженный под куполом по проекту А. Н. Воронихина.

Катафалк был задуман архитектором как торжественное сооружение без знаков печали и слез. К высокому помосту с аркой вели с двух сторон ступени. От углов катафалка трофейные французские и турецкие знамена поднимались вверх и склонялись над гробом. Вокруг стояли огромные канделябры в виде пушек. Множество свечей бросало блики на почетный караул из свиты фельдмаршала.

Два дня через собор шли тысячи жителей столицы, чтобы проститься с Кутузовым. 13 июня состоялись похороны. Гроб опустили в склеп, устроенный под полом в северном приделе собора, у стены (стены склепа были

затянуты черным бархатом), и установили на постамент. Могилу замуровали гранитной плитой. В 1814 году ее обнесли строгой бронзовой оградой, сделанной по проекту Воронихина. Для ее оформления зодчий использовал военные атрибуты: с трех сторон — вертикали в виде древков знамен, увенчанных пиками; сверху и снизу — двойные горизонтальные планки, между которыми установлены вплотную золоченые лавровые венки; передние угловые столбики выполнены в виде пушек, увенчаны лавровым венком и шлемом. На передней стороне решетки и внизу, на стене, — изображения гербов Кутузова: родового дворянского и княжеского*. Выше, над гербом, в стену вделана плита красного мрамора с надписью золочеными накладными буквами: «Князь Михаил Илларионович Голенищев-Кутузов Смоленский. Родился в 1745 году, скончался в 1813-м в городе Бунцлау». Над нею — икона Смоленской богородицы, находившаяся у гроба 11—13 июня. Выше — большая картина художника Ф. Я. Алексеева «Крестный ход на Красной площади после освобождения Москвы от польских интервентов в 1612 году», установленная здесь в 1810 году.

Таким образом, в Казанском соборе образовалось мемориальное место, в котором запечатлены два решающих в истории России события, когда русский народ, ведомый великими патриотами-военачальниками, отстаивал независимость страны, стяжав себе славу непобедимого.

В ходе Отечественной войны 1812 года в Казанском соборе начали размещать трофейные французские знамена и штандарты, ключи от взятых русской армией крепостей и городов. Здесь хранился также жезл французского маршала Даву, захваченный в ноябре 1812 года. Всего в соборе находилось 107 знамен и штандар-

* Княжеский титул Кутузов получил в 1811 г. за большие заслуги перед Отечеством.

тов. 93 ключа от восьми крепостей и семнадцати городов. Трофеи были размещены на пилястрах между окнами и на подкупольных пилонках. Знамена закреплялись в специальных кронштейнах. Для ключей были изготовлены восьмиугольные бронзовые золоченные доски; на них выгравированы наименования городов и крепостей. Кронштейны и доски были сделаны по рисункам А. Н. Воронихина.

Большинство этих реликвий в 1913 году было передано в московский Исторический музей *, а маршальский жезл — в Эрмитаж. В соборе у могилы Кутузова осталось шесть знамен и шесть связок ключей.

От облика Казанского собора как памятника русской воинской славы неотделимы монументы М. И. Кутузова и М. Б. Барклая-де-Толли. Решение об их установке на площади у собора было принято еще в 1819 году. Но прошли годы, прежде чем удалось осуществить это намерение.

Модели статуй исполнены скульптором Б. И. Орловским **. Фигуры отлиты мастером В. П. Екимовым, пьедесталы сделаны по проекту В. П. Стасова мастером каменных дел С. Сухановым. Торжественное открытие памятников с участием генералитета и императора состоялось 25 декабря 1837 года. Приурочено оно было

* В Москве предполагалось создать Музей Отечественной войны 1812 года. Но этот замысел не был осуществлен.

** Борис Иванович Орловский (Смирнов) (1797—1837), бывший крепостной помещика И. В. Шатилова, десятилетним мальчиком был отправлен в Москву в мраморную мастерскую итальянца С.-П. Кампиони учеником. В 1817 г. переехал в Петербург, работал мраморщиком в мастерской Трискорни и самостоятельно занимался лепкой. При участии И. П. Мартоса Орловский в 1822 г. был освобожден от крепостной зависимости и зачислен в Академию художеств. В конце того же года был отправлен в Рим к знаменитому датскому скульптору Б. Торвальдсену, у которого обучался почти шесть лет. В январе 1829 г. по вызову прибыл в Петербург для участия в конкурсе на создание монументов полководцев,

к 25-й годовщине полного разгрома наполеоновских армий. Войска петербургского гарнизона прошли по Невскому проспекту мимо памятников парадным маршем.

Кутузов и Барклай-де-Толли изображены в рост. Они стоят на прямоугольных гранитных постаментах, обнесенных низкой цепной оградой на чугунных столбах. Скульптор, вдохновленный подвигами полководцев, создал проникновенные произведения. Он как бы отразил два этапа войны 1812 года: Барклая-де-Толли — «зачинателя», главнокомандующего русскими армиями периода отступления внутрь страны, и Кутузова — «совершителя», уничтожившего наполеоновскую армию. Поэтому монумент Барклая-де-Толли сдержан и спокоен, в лице полководца и в положении всей фигуры выражено глубокое раздумье с оттенком горечи. У ног его — французское знамя с переломленным древком, увенчанным одноглавым наполеоновским орлом. Монумент Кутузова характерен энергией, твердостью, уверенностью в торжестве победы. В протянутой левой руке главнокомандующего — маршальский жезл, которым он указывает путь армиям, в правой руке — обнаженный клинок. Ногами он попирает вражеское знамя: наполеоновский орел уже опрокинут навзничь и бессилён подняться.

Памятники Кутузову и Барклаю-де-Толли — это первые в истории русской монументальной скульптуры произведения, в которых через реалистический портрет выражены глубокие патристические мысли. Из настроений и чувств, охвативших страну в годы военных испытаний, автор выбрал характерные и объединил их в образах полководцев: и суровую тяжесть войны, и горечь отступления, и уверенность в победе, и мужество солдат, и силу ратного духа русских армий.

Монументы отодвинуты от колоннады в такой мере, что не теряют связи с архитектурными объемами. Они замыкают ритм идущих от центра колонн, шире раскрывают полукружие колоннады и служат переходом от

здания к Невскому проспекту. Корпус обеих фигур развернут на внешнюю сторону, как бы усиливая движение колоннады. Головы полководцев слегка повернуты к центру площади. Этим глубоко продуманным и очень удачным движением достигается органическая связь скульптуры с архитектурой.

Монументальность и благородство образов полководцев гармонируют с торжественным ансамблем собора. Через памятники общая героическая идея, выраженная в триумфальных формах здания, связалась с конкретными событиями народного подвига. Тем самым яснее раскрылся замысел зодчего, обогатилось и углубилось идейное содержание всего ансамбля.

В 1899—1900 годах на площади был разбит живописный сквер (проект Р. Ф. Катцера).

Монументы полководцев, могила М. И. Кутузова и многочисленные военные трофеи выделили здание, как уже говорилось, из ряда православных храмов, дав право считать его памятником всенародного подвига в Отечественной войне 1812 года. Такое значение Казанского собора было понятно всем поколениям. Примечательно, что эта тема прозвучала в творчестве великого русского поэта А. С. Пушкина. Посетив могилу Кутузова, поэт написал стихотворение, посвященное памяти полководца. Там есть волнующие строки «о той године»,

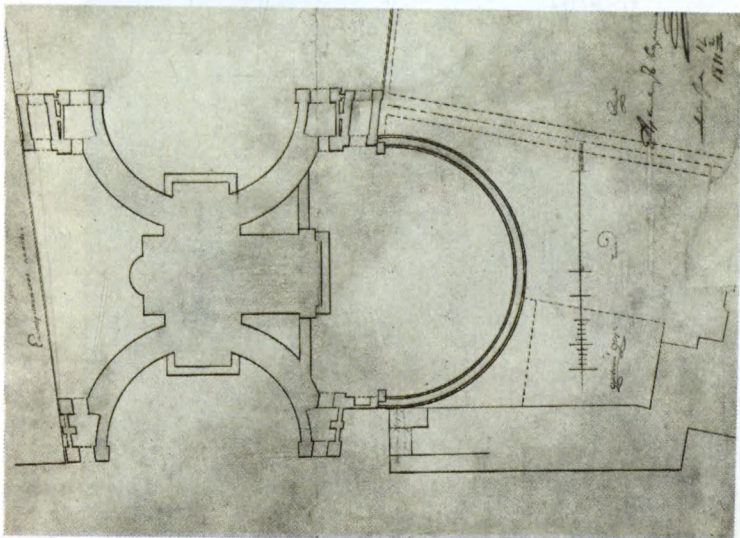
Когда народной веры глас
Воззвал к святой твоей седине:
«Иди, спасай!» Ты встал — и спас².

Таким образом, к 1840-м годам патриотическая направленность ансамбля Казанского собора стала настолько ярко и впечатляюще выраженной, что окончательно заняла главное место и, еще более приглушив религиозно-монархическую идею, будила высокие гражданские чувства. Эти чувства с особой силой проявились в событиях, вошедших в летопись революционной борьбы русского народа.



А. Н. Воронихин. Автопортрет.

Генеральный план Казанского собора. Чертеж А. Н. Воронихина.



Восточный проезд колоннады и памятник М. И. Кутузову.

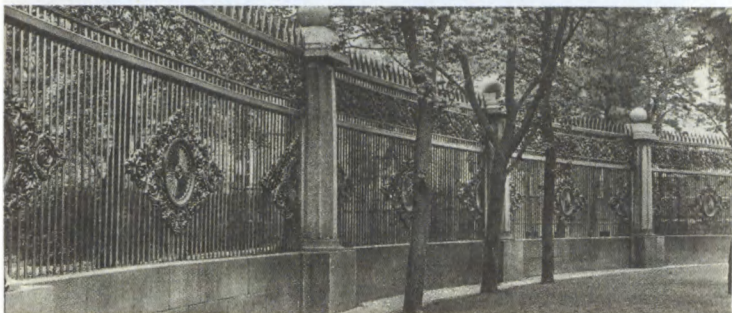


Западный проезд колоннады и памятник М. Б. Барклаю-де-Толли.



Казанский собор. Вид на южный и восточный фасады.

Решетка сквера у Казанского собора.



Бронзовые двери северного портика Казанского собора.



Северный придел собора.

Главный неф собора.



Статуя князя Владимира. Скульптор С. С. Пименов.

«Иоанн Креститель». Скульптор И. П. Мартос.





*«Успение». Барельеф И. З. Ка-
щенкова.*

*«Зачатие богородицы». Барельеф
И. П. Мартоса.*

*«Обручение девицы Марии с Иоси-
фом». Барельеф Ж.-Д. Решетта.*



«Св. Екатерина» (фрагмент).
Копия с картины В. Л. Боровиковского.

«Антоний и Феодосий». Копия
И. А. Тюрина с картины
В. Л. Боровиковского.

«Иоанн Богослов». С картины
А. Г. Варнека.



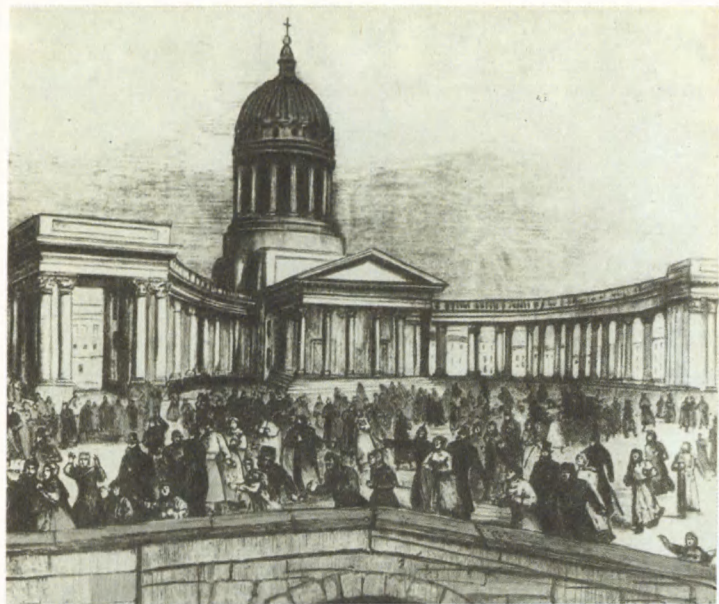
«Архидиакон Лаврентий». С картины А. И. Иванова.

«Иоанн Златоуст». С картины В. К. Шебуева.

Гробница М. И. Кутузова.







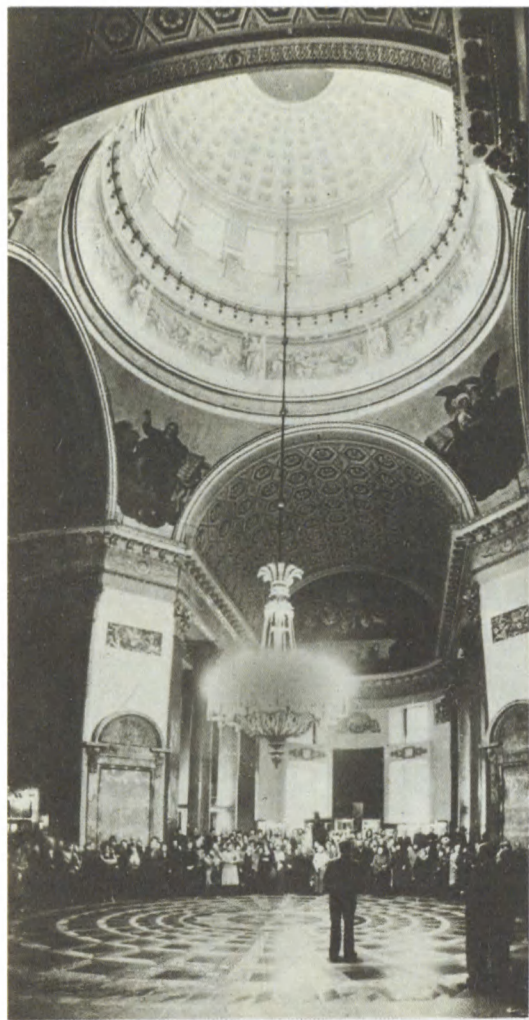
Демонстрация у Казанского собора 6 декабря 1876 г. С гравюры XIX в.

Манифестация у Казанского собора в марте 1917 г.

Выставка «Военное прошлое русского народа», организованная в Музее истории религии и атеизма в 1942 г. Фрагмент экспозиции.

Выставка «Военное прошлое русского народа и борьба с германским фашизмом» у колоннады Казанского собора. Фотография 1941 г.





Открытие новой экспозиции Музея истории религии и атеизма. Фотография 1981 г.

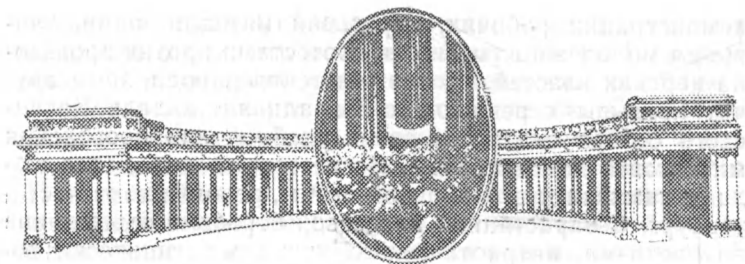
Южный иконостас Казанского собора. Фрагмент.

Фрагмент экспозиции отдела «Православие и атеизм в СССР».



«Труд в советском обществе». Фрагмент панно художников Мстеры.





ПОД КРАСНЫМ ФЛАГОМ

Сооружая пышный храм в аристократической части столицы неподалеку от Зимнего дворца — постоянной резиденции русских царей, власти надеялись придать этому событию значение символа союза самодержавия и православия. Напомним, что главная святыня собора — икона Казанской богородицы считалась покровительницей дома Романовых.

Но притягательная сила этого выдающегося памятника русской культуры с богатым, ярко выраженным военно-патриотическим идейным содержанием определила противоположную направленность его воздействия. Начиная с 1870-х годов, с развитием революционного движения в Петербурге, соборная площадь и прилегающие к ней улицы становятся традиционным местом революционных выступлений. Здесь происходят митинги и

демонстрации рабочих, передовой интеллигенции, учащейся молодежи с гневными протестами против произвола царских властей, против угнетения народа, здесь звучат призывы к революции. Парадная площадь Казанского собора оказалась очень удобной для проведения митингов и демонстраций. Но не только это влекло сюда, к памятнику всенародной славы, революционный Петербург. С нарастанием классовой борьбы в содержание патриотизма, патриотического подвига органически вошли революционный подвиг и самопожертвование ради счастья народа.

70-е годы минувшего века были временем революционного подъема в России. В крупных городах, и в первую очередь в Петербурге, росли волнения и стачки. На многих фабриках и заводах рабочие выступали с конкретными экономическими требованиями: повышение заработной платы, сокращение рабочего дня, отмена штрафов. В освободительном движении тогда господствовали революционные народники. Их самоотверженная борьба с самодержавием сыграла свою роль. Но теория народников и связанные с нею террористические пути борьбы были ошибочны и не могли привести к победе революции.

Члены возникшей в 1876 году народнической организации «Земля и воля» вели революционную пропаганду и среди питерского пролетариата. В числе руководителей землевольцев был студент Горного института Г. В. Плеханов. Он и его товарищи, опираясь на подъем освободительного движения, организовали в декабре 1876 года в Петербурге, на Казанской площади, первую в России политическую демонстрацию с участием рабочих под лозунгом «Да здравствует социальная революция!».

Утром 6 декабря, в день Николая Чудотворца, когда в Казанском соборе шло богослужение, на площади стали собираться рабочие, студенты, интеллигенция. Не-

сколько молодых мужчин и женщин вошли в собор и попросили отслужить молебен за здоровье Н. Г. Чернышевского и панихиду «по всем мученикам, погибшим в тюрьмах и на каторге за народное дело». Священник наотрез отказался. Тогда во время богослужения в разных концах собора стали раздаваться возгласы: «Молебствие за Николая Чернышевского, всю жизнь свою служившего народному делу!» По окончании богослужения около ста человек задержались на площади. К ним стало стекаться все больше народа.

Вскоре толпа достигла четырехсот человек. Перед ними выступил Г. В. Плеханов с краткой речью. Он говорил о героической борьбе революционеров за счастье народа, о грабительском характере реформы 1861 года и призвал посвятить празднование этого дня Чернышевскому. «Он первый,— сказал в заключение оратор,— откровенно заявил, что народ обманули, что народу не дали ни земли, ни воли».

Демонстранты, захваченные пламенной речью, подняли Плеханова на руки. И в тот же миг над толпой заколыхался красный флаг с надписью: «Земля и воля». Алое полотнище знамени держал без древка в руках поднятый на плечи товарищей шестнадцатилетний рабочий Яков Потапов. С революционными возгласами демонстранты двинулись к Невскому. Появившиеся полицейские пытались разогнать манифестацию, но были отражены. Вскоре прибыл крупный отряд городских и с криками «Бейте их!» набросился на демонстрантов. Началась схватка, во время которой несколько человек получили ранения. Демонстрацию разогнали. Рассвирепевшие городовые преследовали и избивали ее участников и даже случайных прохожих. Одну курсистку, потерявшую сознание, полицейский тащил за волосы через всю площадь.

События 6 декабря у Казанского собора произвели в Петербурге огромное впечатление. Правительство бы-

ло напугано и отдало приказ нескольким полковым командирам привести столичные воинские части в боевую готовность. Полиция, III отделение и «высокопоставленные лица», как сообщала газета «Набат», принимали все меры, чтобы успокоить общественное мнение и представить политическую демонстрацию как беспорядки, устроенные «несколькими нахалами»¹. Тем не менее об участниках демонстрации было запрещено писать в газетах.

Пять человек из них были приговорены к пятнадцати годам каторжных работ, десять — на поселение в Сибирь.

Демонстрация 1876 года привлекла к себе внимание передовых умов и сыграла большую роль в развитии революционного движения в России.

Спустя два десятилетия у Казанского собора состоялась крупная демонстрация передовой молодежи столицы в связи с трагической гибелью революционерки, двадцатилетней слушательницы Бестужевских высших женских курсов Марии Федоровны Ветровой. Она была арестована в декабре 1896 года по делу тайной лахтинской типографии «Группы молодых народовольцев» и после месячного пребывания в доме предварительного заключения переведена в Трубецкой бастион Петропавловской крепости. Здесь, не вынеся сурового режима и издевательств надзирателей, Ветрова покончила жизнь самоубийством: вылив на себя из лампы керосин, она подожгла его и 12 февраля 1897 года в страшных мучениях скончалась от ожогов в одной из камер крепости.

Несмотря на все попытки правительства скрыть кончину Ветровой, о ней стало известно в Петербурге. По инициативе слушательниц Бестужевских высших курсов, к которым примкнули студенты, было решено 4 марта 1897 года устроить в знак протеста демонстративную панихиду в Казанском соборе.

На площадь и на Невский пришло много народу. В соборе на просьбу студенчества отслужить панихиду по Ветровой священник ответил отказом. После этого демонстранты, неся венки, с пением «Вечная память...» вышли на площадь и направились по Казанской улице, так как полиция, казаки и жандармы закрыли путь на Невский. Демонстрацию подавили. В Казанской полицейской части переписали около тысячи захваченных студентов и курсисток.

Последовали репрессии: группу демонстрантов исключили из учебных заведений, некоторых выслали из Петербурга.

После «ветровской демонстрации» у столичных властей возникли опасения, что соборная площадь может превратиться в традиционное место революционных выступлений, и они попытались помешать этому. В 1897 году градоначальник Петербурга Клейгельс внес в Думу предложение: разбить на площади сад, чтобы у собора не осталось большого свободного пространства для многочисленных демонстраций. Сад был разбит в 1899—1900 годах, но уже в 1901 году у Казанского собора еще более мощная демонстрация протестовала против отдачи в солдаты 183 киевских студентов за участие в студенческих волнениях. Демонстрация продолжалась несколько часов. По свидетельству А. М. Горького, собралось около трех тысяч человек, а толпа сочувствующих насчитывала более десяти тысяч. Они запрудили Невский и прилегающие улицы. Такое массовое выступление Петербург видел впервые.

Правительство заранее узнало о готовившемся выступлении. В близлежащих дворах и переулках уже с утра 4 марта 1901 года были сосредоточены крупные силы полиции, жандармерии, казаков. Они напали на демонстрацию. Закипела жаркая схватка, закончившаяся дикой расправой с демонстрантами. Группа студентов стала отступать с площади в колоннаду, но и здесь, у

входа в собор, молодежь избивали нагайками спешившиеся казаки.

«А в соборе между тем,— писал корреспондент газеты «Искра»,— били смертным боем несчастных курсисток, думавших найти защиту у священников... Городовые хватали курсисток за волосы и били их о стены головами»². На помощь курсисткам в собор ворвались студенты.

Когда священника собора попросили отвести в безопасное место одну из курсисток, «которая находилась почти в обмороке», «служитель бога отвечал с свирепым видом: „Я не помогаю бунтовщикам”».

По официальным данным, 4 марта 1901 года у Казанского собора убито 4 и ранено 96 демонстрантов, а также ранено 54 полицейских, жандармов и казаков.

После подавления демонстрации начались репрессии. Были арестованы и высланы из Петербурга сотни людей.

Волнения 4 марта 1901 года долгое время находились в центре внимания прогрессивной общественности. Жестокая расправа царского правительства над демонстрантами вызвала волну возмущения в среде лучших представителей русской интеллигенции. Петербургские литераторы выступили с протестом, направив его в одну из газет. «Казаки,— говорилось в этом протесте,— окружив беззащитную толпу и лишив ее возможности разойтись, без всякого предупреждения врывались в нее, топтали ее лошадьми и увечили нагайками. Полицейские вырывали отдельных лиц и, наваливаясь по несколько человек на одного, нещадно били их кулаками и нагайками... били лежащих, били до потери сознания, били до смерти. Это не слухи, неизвестно откуда идущие, это факты, которых многие из нас были очевидцами»³.

Протест подписали 75 человек и среди них А. М. Горький, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Н. Г. Гарин.

Площадь у собора — одно из многих памятных мест

первой русской революции, когда российский рабочий класс и беднейшее крестьянство открыто поднялись на борьбу с ненавистным кровавым царизмом.

9 января 1905 года на Невском у Казанского собора казаки и солдаты стреляли в народ. А вечером в тот же день демонстранты пытались здесь соорудить одну из первых в Петербурге баррикад.

Командир лейб-гвардии Преображенского полка, занимавшего центральный район с целью предупредить революционные выступления, доносил об этом: «Около шести часов вечера толпа, воспользовавшись несколькими минутами, когда дозоры и разъезды были в других местах, мгновенно снесла в одно место и поставила поперек Невского все скамейки с бульвара у Казанского собора, сделав таким образом баррикаду, препятствующую действиям кавалерии, но подошедшая полурота разогнала демонстрантов прикладами, баррикаду разобрала, скамейки сдала дворникам церкви св. Петра и восстановила свободное движение. Неоднократные попытки толпы запрудить Казанскую площадь и папёрть католической церкви удавалось предупредить, выбивая оттуда толпу прикладами»⁴.

Во время знаменитой Всероссийской октябрьской стачки 18 октября 1905 года у Казанского собора демонстрация рабочих и революционной молодежи выступила с решительным призывом к вооруженному восстанию.

Факты говорят о том, что к 1905 году за Казанской площадью прочно закрепилась слава традиционного места революционных выступлений питерских рабочих и интеллигенции. В 1905 году сатирический журнал «Пулемет» выходил с обложкой в виде листовки «Марсельеза». На ней в красном зареве была изображена мощная демонстрация, которая проходит через Казанскую площадь с пением «Марсельезы». В 1917 году огромным тиражом была издана открытка, изображающая мани-

фестацию на фоне Казанского собора; на первом плане реяло знамя с надписью: «За свободу народа».

В дни Февральской буржуазно-демократической революции, в период подготовки и проведения Великой Октябрьской социалистической революции на Казанской площади часто устраивались митинги. В августе — октябре колоннада собора использовалась как трибуна для большевистских ораторов, выступавших с призывами к свержению контрреволюционного буржуазного Временного правительства. А в памятные дни Октябрьских боев по Невскому проспекту мимо Казанского собора шли и шли отряды Красной гвардии, революционные части солдат и матросов на последний штурм оплота старого мира — Зимнего дворца. Старинные стены собора стали свидетелями славных подвигов питерского пролетариата, первого под водительством ленинской большевистской партии свергнувшего капиталистическую тиранию и возвестившего всему миру о торжестве Великого Октября.

Вечно живые ленинские революционные традиции со всей силой проявились в суровую годину Великой Отечественной войны. И вновь высоко поднялось знамя героического питерского пролетариата, ленинградского рабочего класса, отстоявшего в труднейших условиях голодной блокады город великого Ленина. И вновь Казанский собор, подобно многим историческим зданиям Ленинграда, сыграл свою яркую роль в пропаганде славных воинских и революционных деяний русского народа.

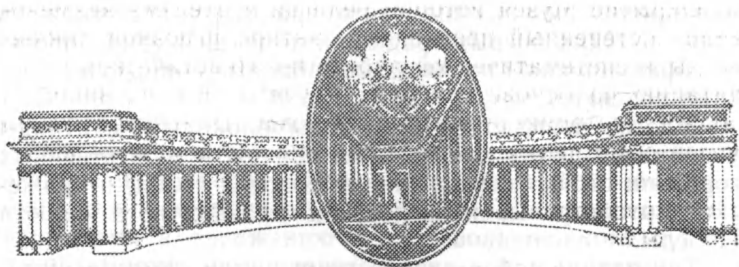
Когда наша страна вела смертный бой с немецко-фашистскими захватчиками, образ М. И. Кутузова с новой силой оживал в памяти советских людей и неизменно связывался с Казанским собором — усыпальницей полководца. К усыпальнице фельдмаршала шло много делегаций воинских частей, училищ и подразделений, отправлявшихся на фронт. Они возлагали венки и клялись

над прахом полководца свято хранить и приумножать славу русских боевых традиций, не щадя жизни бороться с фашистскими полчищами. Молодые воины здесь давали присягу.

Многое повидал собор в годы блокады — и отряды шедших на передовые позиции воинов, и мужественных горожан, стойко переносивших холод и голод, и вражеские артобстрелы, и фейерверк праздничного салюта Победы.

Так здание собора стало памятником самоотверженной борьбы советского народа за свободу и независимость социалистической Родины.

Преемственность традиций сказалась и в том, что в Казанском соборе действует ныне Музей истории религии и атеизма. Музей хранит память о том лучшем, что несли в себе прошлые поколения, увековеченном в ансамбле Казанского собора: их талантливость, стремление беречь честь и приумножать славу Родины, их готовность к подвигу во имя счастья народа. Хранит благодаря тому, что, являясь очагом научных знаний, центром научно-атеистического воспитания населения нашей страны, музей активно участвует в решении благородной задачи, поставленной Программой КПСС по идеологической работе среди трудящихся, чтобы обеспечить «все более полное приобщение их к сокровищам духовной культуры, искоренение нравов, противоречащих социалистическому образу жизни».



ПО ЗАЛАМ МУЗЕЯ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ И АТЕИЗМА

К ИСТОРИИ МУЗЕЯ

15 ноября 1932 года в здании Казанского собора был открыт Музей истории религии и атеизма Академии наук СССР. Создание музея явилось заметным событием в той огромной культурно-просветительной работе, которая была развернута среди населения после победы Великого Октября. Одной из главных задач в этой работе было распространение материалистического мировоззрения среди широких народных масс и в этой связи освобождение от религии, веками утверждавшей полную зависимость человека от воли сверхъестественных сил.

Порожденная революцией антирелигиозная пропаганда сыграла большую роль, она активизировала стихийный массовый отход от религии, возникший после опубликования ленинского декрета «О свободе совести, церковных и религиозных обществах».

Открытие Музея истории религии и атеизма знаменовало постепенный переход от антирелигиозной пропаганды к систематической работе по атеистическому воспитанию на основе глубоких научных исследований в области истории религии и атеизма. Поэтому и начал музей свою деятельность в системе Академии наук.

Размещение музея в здании Казанского собора было закономерным в условиях, сложившихся к началу 1930-х годов. За прошедшие после Октября годы большинство трудящихся порвало с религией, опустели многие здания религиозных культов либо влачили жалкое существование из-за крайне ограниченных средств. В то время в общественной жизни страны возникло еще одно своеобразное движение: коллективы предприятий, учреждений, общественных организаций, собрания (сходы) крестьян обращались к органам власти с ходатайством о закрытии церквей. «Маломощные» два-три прихода объединялись при одном храме.

По решению Советского правительства здания закрытых церквей передавались местным Советам, чтобы использовать их под избыточные читальни, клубы, музеи и т. д.

Казанский собор не избежал общей для храмов участи и оказался в очень тяжелом положении. Средств не хватало, чтобы обеспечить нормальную эксплуатацию здания. И Казанский собор, как ценный памятник архитектуры, был принят на государственную охрану в соответствии с декретом Советского правительства «Об охране памятников культуры и старины».

По ежегодным актам обследования, составлявшимся органами, осуществлявшими контроль за состоянием зданий, принятых на охрану, создается впечатление, что к концу 1920-х годов здание Казанского собора оказалось в угрожающем состоянии. Крыша протекала, через незастекленные слуховые окна снег попадал в чердачные помещения, при таянии весной вода проникала в интерьер, подвалы были залиты, вышла из строя отопи-

тельная система, в соборе накапливалась сырость, и весной по колоннам и стенам текла струйками вода. В результате пострадали художественные произведения — они покрывались плесенью, росписи осыпались.

Вопрос о состоянии здания Казанского собора рассматривался на заседаниях Смольнинского районного исполнительного комитета, Ленинградского городского и областного Советов. Было принято решение о закрытии собора (указано, что верующие могут посещать Пантелеймоновскую церковь).

В начале 1932 года по решению правительства собор был закрыт, здание передано Академии наук для устройства в нем Музея истории религии. Большая часть произведений живописи была передана на хранение в Государственный Русский музей. Некоторые картины остались на местах: «Тайная вечеря» (С. А. Бессонов) в своде главного алтаря, изображения апостолов (разных авторов), расположенные по периметру здания между верхними и нижними окнами, картина «Крестный ход на Красной площади по случаю освобождения Москвы от польских интервентов» (Ф. Я. Алексеев); часть произведений передана в фонды музея, куда поступили также предметы культа, имеющие художественную ценность, — кресты, чаши, подсвечники, дарохранительницы, облачения священнослужителей и пр.

Подготовка к созданию Музея истории религии и атеизма велась несколько лет. Его основой явилась антирелигиозная выставка, устроенная инициативной группой научных сотрудников Ленинграда в 1930 году в залах Зимнего дворца. Экспонаты для выставки были выделены из фондов ленинградских музеев, главным образом из Музея антропологии и этнографии Академии наук СССР, из Эрмитажа, Русского музея. Выставка пользовалась большой популярностью. За год ее посетили около ста тысяч человек.

В период подготовки к открытию Музея истории ре-

лигии и атеизма ему были переданы материалы выставки.

Организатором музея, как и выставки, его первым директором был крупный ученый-этнограф профессор В. Г. Богораз-Тан. Он организовал первый научный коллектив музея, привлек к участию в его работе известных ученых, которые занимались проблемами истории религии. Они оказали огромную помощь в определении задач, которые должен решать музей, направленности и содержания его деятельности и, главным образом, в определении научной программы как основы всей работы.

В практике музейного дела проблемы религии и атеизма ставились впервые: музей подобного рода был первым и единственным в то время.

Содержание работы музея на первоначальном этапе определялось решением следующих проблем:

1. Происхождение и ранние формы религии.
2. Религия классового общества от Древнего мира и до нового времени.
3. Современное состояние религии и атеизма с учетом больших изменений, которые происходят в мире.
4. История атеизма и антирелигиозные движения.

С первых дней перед коллективом встала серьезная задача по сбору экспонатов, книг, рукописей. Они поступали из музеев, от частных лиц, из церквей, монастырей, молитвенных домов, которые в связи с массовым отходом трудящихся от религии прекратили свое существование.

Приходили некоторые материалы из зарубежных стран: Китая, Японии, Индии, Польши.

Ценные материалы поступали от этнографических и археологических экспедиций, в которых участвовали научные сотрудники музея.

Эта важнейшая для плодотворной деятельности каждого музея работа не прекращается до настоящего времени. Ценные экспонаты собраны в послевоенные годы

экспедициями музея в разных районах страны. В западных областях — по католицизму, униатству, сектантству; в центральных районах — по православию; в Бурятской АССР и в восточных республиках — по буддизму, исламу; несколько экспедиций в Приамурье и Якутскую АССР собрали интереснейший материал по первобытным верованиям, пережитки которых до последних лет существовали среди коренного населения (нанайцы, ульчи).

В 1956 году в музей поступил архив В. Д. Бонч-Бруевича по сектантству, который он собирал в течение десятилетий. Так в музее накопилось к 1983 году свыше ста пятидесяти тысяч экспонатов, имеющих отношение ко всем основным религиям мира. Большое место заняли также коллекции по истории формирования атеистического мировоззрения и по истории борьбы науки с религией.

Среди экспонатов — картины и скульптура, графические материалы, народный лубок, подлинные рукописные документы, предметы культа, египетская мумия, саркофаги, орудия пыток инквизиции. В числе культовых предметов — изделия из металла, кости, дерева, фарфора, камня, керамики, стекла, ткани, которые представляют собой высокие образцы отечественного, западноевропейского и восточного прикладного искусства.

В фондах музея хранится собрание православных икон, в том числе 150 работ мастерского письма, представляющих большой интерес для истории живописи и для истории религии и атеизма. Эта коллекция отображает роль церкви как служанки эксплуататорских классов, дает полную иконографию христианского пантеона.

Интересны в собрании живописи картины и рисунки И. К. Айвазовского, С. А. Бессонова, В. Л. Боровиковского, В. М. Васнецова, А. И. Корзухина, К. А. Коровина, В. А. Кузнецова, Б. М. Кустодиева, Н. С. Матвеева, В. Е. и К. Е. Маковских, Н. В. Неврева, М. В. Нестеро-

ва, Л. И. Соломаткина, В. И. Сурикова, В. Г. Петрова, Г. И. Угрюмова. Среди скульптур — гипсовые отливки с авторских моделей М. М. Антокольского, произведения И. П. Витали, Ф. И. Шубина. Кроме того, имеется много ценных полотен западноевропейских художников XV—XVIII веков.

К числу наиболее значительных собраний музея относится буддийско-ламаистская скульптура и графика, а также коллекции по исламу, иудаизму, индуизму, религии синто, конфуцианству, даосизму и буддизму, распространенному в разных толках в Индии, Китае, Японии, Монголии, Таиланде, Бирме и других странах. Тысячи скульптурных изображений божеств сделаны из различных материалов — серебра, меди, дерева, глины, папье-маше, камня, фарфора, кости.

Уникальна коллекция академика В. М. Алексеева, собранная им во время экспедиции в Китай в 1906—1907 годах. Сюда входят 1000 китайских лубочных картин, в основном религиозного содержания. Особое значение имеют 227 акварельных рисунков безымянных китайских художников, фотоальбомы буддийского, ламаистского и даосского пантеонов.

Специализированная библиотека музея по истории религии и атеизма к 1985 году насчитывала свыше 120 тысяч томов, среди них большая часть — редкие книги. В рукописном отделе хранится свыше 25 тысяч единиц. Музей уже в начальный период деятельности приобрел популярность, ежегодно его посещали до 70 тысяч человек. Научные сотрудники не только проводили экскурсии по экспозиции музея, но и вели систематически внемузейную работу: читали лекции на заводах и фабриках, в учреждениях, домах культуры, в общежитиях и т. д.

Еще одна традиция зародилась в первые годы деятельности музея: оказание методической помощи музеям в организации атеистической работы. Все это явилось

следствием профиля музея, актуальности атеистической пропаганды. Учась, накапливая опыт, музей щедро делился им, чтобы шире охватить своим влиянием население. Он оказывал помощь в создании атеистических музеев, в частности в республиках Средней Азии.

Из многих городов Советского Союза в музей приезжали на стажерскую практику музейные работники, лекторы, организаторы атеистической работы. Сотрудники музея выезжали для оказания методической помощи на местах.

Музей издавал наглядные пособия в виде плакатов, фотоальбомов, красочных открыток с антиклерикальных картин русских художников. Систематически устраивались стационарные (в музее) и передвижные выставки. Музей становился все более значительным центром. С первых лет началась его научно-издательская деятельность. В 1935—1940 годах были опубликованы труды профессора В. Г. Богораз-Тана, С. Г. Лозинского, доктора исторических наук Г. П. Францева, кандидата философских наук М. И. Шахновича. Эти книги сыграли большую роль в атеистической работе как в музее, так и во всей стране.

Экспозиционная работа представляла особую сложность в подборе экспонатов и их организации. Нужно было мировоззренческие проблемы показать в предметном выражении. И первые годы были годами напряженных поисков формы и методов в создании экспозиций. Одна из отличительных черт первых экспозиций — экспонаты сопровождалась обширными пояснительными текстами, в которых раскрывалась их атеистическая направленность.

В годы Великой Отечественной войны небольшая группа сотрудников, оставшихся в музее, принимала все возможные меры, чтобы сохранить ценные коллекции. В то же время научные сотрудники продолжали пропагандистскую работу по военно-патриотической тематике.

„Уже в первые дни войны на колоннаде была устроена выставка «Военное прошлое русского народа и борьба с германским фашизмом».

В 1942 году на эту же тему была развернута большая выставка в помещении музея. Главное место в ней занимали материалы об Отечественной войне 1812 года. В годы войны был открыт доступ к могиле М. И. Кутузова. В 1945 году у могилы прославленного полководца торжественно отмечалось двухсотлетие со дня его рождения.

В 1946 году на должность директора был назначен В. Д. Бонч-Бруевич, в прошлом видный политический и государственный деятель, соратник В. И. Ленина. Он много сделал для возрождения музея.

В 1950-х годах в здании музея проведены ремонтно-реставрационные работы: отреставрированы все росписи, рельефы, картины, находящиеся в интерьере, заново сделаны отопительная система и электроосвещение, проведен капитальный ремонт хранилищ.

К 1956 году силами уже вновь созданного коллектива развернуты новые экспозиции шести отделов. В 1950—1960-х годах расширилась научно-издательская деятельность. Были опубликованы несколько монографий, а также популярные книги по отдельным вопросам истории религии и атеизма. С 1957 года вышло семь выпусков «Ежегодника» — сборника научных трудов, в котором печатались статьи сотрудников музея, ученых Ленинграда, Москвы и социалистических стран.

В 1961 году музей был переведен из системы Академии наук СССР в ведение Министерства культуры РСФСР.

В 1970-х годах научный коллектив музея работал над новой экспозицией. Та, что была создана в 1950-х годах, уже не удовлетворяла требованиям как по содержанию, так и по художественному оформлению. Поэтому было принято решение построить новую, с учетом до-

стижений в атеистической науке и в музейном деле. Новая экспозиция была открыта в 1981 году. Она состоит из семи отделов: «Религия первобытного общества», «Религия и свободомыслие Древнего мира», «Происхождение христианства», «Основные этапы истории атеизма», «Ислам и свободомыслие народов Востока», «Христианское сектантство в СССР», «Православие и атеизм в СССР».

Экспозиция получила высокую оценку общественности, в ней шире, нежели в предыдущей, тематический диапазон и критическая характеристика антинаучной сущности религии, и в этом отношении удачно используются предметы религиозных культов. Шире представлена история атеизма.

В экспозиции достигнуто единство содержания и художественных решений. Создан выразительный образный строй, в котором при общем едином стиле каждый отдел и даже отдельные темы внутри отделов имеют отличительные черты, обусловленные и характером экспозиционных материалов. Благодаря этому экспонаты играют активную роль в раскрытии содержания, достигается выразительность и доходчивость экспозиции.

Удачно решено и соотношение экспозиции с архитектурой высокохудожественного интерьера. Благодаря облегченным конструкциям экспозиционного оборудования (из металла и стекла) экспозиция не загромождает пространство интерьера и не мешает восприятию его в целом и в деталях.

РЕЛИГИЯ ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА

В экспозиции отдела на этнографических и археологических материалах объясняются причины возникновения религии на определенной стадии истории человечества и

показаны разные формы религиозных представлений, возникавших в ходе развития первобытного общества.

Экспозиция состоит из семи разделов: начальный этап истории человечества; зарождение религиозных представлений; религия периода становления родового общества; религия раннеродового общества; религия развитого родового общества; религия периода разложения родового общества; религия периода разложения родового и формирования классового общества.

В разделе *«Начальный этап истории человечества»* экспонируются копии каменных орудий труда, найденных археологами в Кении, Китае и других местах, и схема *«Происхождение и развитие человека»*. В этот период человек (гомо хабилис, питекантроп, синантроп) выделился из мира животных благодаря труду и изготовлению орудий труда.

В жизни первобытного общества был длительный безрелигиозный период. Зарождение религиозных представлений ученые относят к тому периоду, когда на земле жили, 10—40 тысяч лет назад, палеоантропы (неандертальцы). В. И. Ленин указывал, что основной причиной возникновения религии было *«бессилие дикаря в борьбе с природой»*¹. Жизнь палеоантропов была очень трудной (это был ледниковый период). Основным видом их деятельности была охота на крупных зверей (мамонтов, пещерных медведей), что являлось весьма опасным занятием, не обеспечивавшим к тому же постоянного запаса пищи.

Материалы, экспонируемые в разделе *«Зарождение религиозных представлений»*, дают возможность судить о жизни первобытных людей этого периода. В разделе выставлены слайды и фотографии: *«Стоянка неандертальцев»*, *«Охота на пещерного медведя»* и др. Следующая группа материалов свидетельствует о зарождении в этот период культовых действий (зачатки охотничьей магии), имевших целью обеспечить удачу в охоте. Среди

этих материалов особый интерес представляют фотографии научных реконструкций погребений людей и животных, которые являются наиболее ранними свидетельствами зарождавшихся религиозных верований. «Погребение ребенка в пещере Тешик-Таш» (Узбекская ССР) было окружено попарно вбитыми рогами горных козлов, а вокруг «Череп из пещеры Чирчес» (Италия) выложен круг из камней. Предполагают, что это следы обряда, связанного с непониманием явления смерти.

В разделе *«Религия периода становления родового общества»* экспонируется скульптурное изображение неантропа-кроманьонца (реконструкция М. М. Герасимова), внешний вид которого приближается к типу современного человека. Неантропы жили 40—10 тысяч лет назад. Они оставили памятники искусства, а археологические находки дают возможность утверждать, что у них существовала религия. В экспозиции имеются материалы, подтверждающие это. Фотографии погребения, открытого в Костенках (близ Воронежа), где для захоронения устроено из костей мамонта изолированное помещение; погребения из стоянки Мальта (около Иркутска) и погребения двух подростков на реке Сунгирь (около Владимира), в которых обнаружен погребальный инвентарь (мечи, кольца, браслеты и пр.), свидетельствуют, что в этот период развивается погребальный культ и зарождаются представления о загробном мире, где умерший будет вести жизнь, подобную земной.

Содержание раздела *«Религия раннеродового общества»* раскрывается на материалах австралийских племен конца XVIII—XIX века, в жизни которых в это время еще сохранялись пережитки стадии раннеродового общества. На этой стадии люди занимались охотой и собирали съедобные растения. Характер жизни порождал представление о тесной связи человека с природой: ведь она давала человеку средства для существования. Эти воззрения нашли отражение в религии. У австралийцев

существовал тотемизм — вера в родственную связь с тотемом, определенным видом животных, растений, птиц и др. Тотем считался родоначальником рода, с помощью магических обрядов можно было умножить число тотемных животных и пр. В экспозиции помещена копия австралийского рисунка «Колдовской обряд умножения тотема».

В разделе находятся чуринги — пластинки, покрытые символическим орнаментом. Они считались таинственным двойником человека, связывающим его с тотемом. От них зависели благополучие и жизнь человека, поэтому чуринги бережно сохранялись.

У австралийцев была распространена «вредоносная магия». В экспозиции находится редкий экспонат — художественно обработанная «кость смерти». По верованиям австралийцев, если направить острие «кости» на врага и произнести соответствующее заклинание, его постигнет смерть. Воздействие этого обряда было огромно. Человек, на которого он был обращен, считал себя обреченным.

В разделе представлены также материалы, характеризующие погребальный культ у австралийцев и их представление о душе. На фотографиях показаны разные формы погребения: на ветвях деревьев, в пещерах, в земле. Они зависели от пола, возраста, общественного положения умерших. Австралийцы верили в переселение душ. По их представлениям, души умерших входят в камни, деревья и т. д., а затем воплощаются в рождающихся детях.

В разделе *«Религия развитого родового общества»* представлены материалы народов Меланезии XIX — начала XX века и индейцев Северной Америки XVIII — XIX веков.

В этот период у меланезийцев существовали вера в душу и духов, разные виды магии. Особенно был распространен культ предков, возникший и бытовавший в

результате кровнородственных связей и власти старейшин семьи и рода.

Большой интерес вызывают у посетителей полинезийские материалы тайного союза «Дук-Дук». Подобные союзы являлись зачатками церковных организаций. Союзы имели специальные ритуальные маски, головные уборы, одежду, которые члены союза надевали при совершении обрядов, связанных с почитанием умерших, лечебной и вредоносной магиями. Богатый материал представлен в экспозиции, характеризующей религию индейцев Северной Америки: сосуды, ритуальные маски, фотографии. Они показывают, что у индейцев указанного периода существовали пережитки тотемизма. Это выявляется в названии родов, в рисунках на лодках, домашней утвари и т. д., а также в ритуальных плясках в честь тотемов.

У индейцев, занимавшихся земледелием, был развит культ растений и явлений природы. Индейцы верили, что урожай зависит от духов, имеющих форму растений, которые выращивались людьми. В экспозиции имеются скульптурные изображения духа кукурузы и маска из листьев кукурузы, олицетворяющая солнце. После сбора урожая устраивались праздники.

В экспозиции имеется фотография «Принесение лани в жертву солнцу у индейцев». Приносились подобные жертвы, чтобы умиловить силы природы и вымолить урожай.

Отдельный комплекс материалов экспозиции характеризует представления о душе и загробном мире, имевшие место в религии некоторых индейских племен.

В загробном мире, по представлению индейцев, души умерших ведут тот же образ жизни, как и живые люди на земле. В этой связи считалось, что умершим нужно носить на могилу пищу, зажигать костер у могилы, чтобы душа могла согреться, и т. п.

В разделе *«Религия периода разложения родового*

общества» экспонируются материалы народов Сибири и Дальнего Востока конца XIX — начала XX века. У этих народов были широко распространены культ духов — хозяев природы, культ покровителей семьи и рода, вера в злых духов. В каждом роде деятельности человек ставил себя в зависимость от духов, считая, что без них он бессилен обеспечить хорошие результаты в охоте или рыболовстве и избежать опасностей. В экспозиции имеются скульптурные изображения духов: хозяина гор в виде великана (буряты), хозяина тайги в виде медведя или тигра (нанайцы, ульчи), хозяина охотничьих угодий (орочи, чукчи), хозяина моря в виде морского животного. В культе хозяев природы большое место занимали праздники. Они совершались перед началом промысла, после него и т. д. В экспозиции представлены ритуальная одежда, специальная посуда, которая употреблялась на «медвежьем празднике», главным актом которого являлось поедание медведя. Считалось, что после того как медведь съеден, его дух возвращается опять в тайгу и опять от него зависит охота.

С разложением родового общества приобретает значение патриархальная семья во главе со старшим мужчиной. Это нашло отражение в религиозных представлениях: наряду с пережитками культа покровителей рода появляются духи — покровители семьи, дома, хозяйства. Они изображались обычно в виде человека, а в экспозиции представлен дух чукчей в виде деревянного огнива. Это было связано с жизненной необходимостью поддержания огня в условиях Крайнего Севера и его очистительной силы, в частности способности отгонять злых духов. Эти духи вредили в промысле, приносили несчастья и особенно причиняли болезни. У нанайцев, ульчей и других народов Сибири духи изображались в деревянной скульптуре в виде человека, истощенного данной болезнью. В экспозиции находятся две небольшие скульптуры, изображающие духов чахотки и водянки. На при-

мере духов болезней особенно наглядно представлено, как человек создавал богов. Антисанитарные условия жизни, полное отсутствие медицинской помощи и отрыв от просвещения порождали непонимание причин болезней и веру в злых духов.

В разделе представлены материалы по шаманству, распространенному в прошлом среди народов Сибири и Дальнего Востока — якутов, бурят, орочей, нанайцев, эвенков и др. Центральное место в экспозиции по этой теме занимает научная реконструкция «Камлание эвенкийского шамана». Шаманы — «специалисты» религиозного культа — играли большую роль в жизни народов. Их влияние было обусловлено тем, что они, как полагали бесхитростные люди, «обладали способностью общаться» с духами и, следовательно, «исцелять» болезни. Главное в шаманстве — камлание шамана. Одетый в особую одежду с символическими деталями, погремушками, с бубном и колотушкой в руках шаман импровизировал танец с резкими движениями, с пением, выкриками и ударами в бубен, доводил себя до исступления. Считалось, что в это время он общается с духами, изгоняет злых духов, ищет душу больного, похищенную злыми духами, может обеспечить удачу в предстоящем промысле и т. д.

В «сцене камлания» — на манекене подлинный костюм эвенкийского шамана: плащ, шапка, обувь, в руках основные атрибуты при камлании — бубен и колотушка. Направо от шамана, на дереве — шкура жертвенного оленя, слева — изображение духов — помощников шамана в виде птиц. На втором плане, как фон, — увеличенная копия бубна алтайского шамана с изображением схемы миров. Народы Сибири верили, что существует три мира: верхний — небо, средний — земля, нижний — подземный мир. Каждая деталь костюма шамана символична, как и содержание обряда камлания. Плащ символизирует зверя или птицу, в которых шаман может

превращаться во время камлания, бахрома на рукавах и нижней части плаща — шерсть зверя или оперение птицы, подвески на плаще — духи — помощники шамана, бубен — олень, конь или лодка, на которых шаман проникал в другие миры — верхний или нижний; колотушка — плеть-погонялка или весло (в зависимости от того, на чем он совершал свои «путешествия»). Вера людей в то, что их благополучие полностью зависит от воли шамана, приводила к безраздельной власти последнего.

Раздел *«Религия периода разложения родового и формирования классового общества»*. В нем показано, что с зарождением классов религия используется для укрепления власти вождей и правителей государств. Сохраняются формы религии, присущие более ранним этапам истории человечества, и возникают новые. Для характеристики этих более сложных религиозных представлений в экспозицию привлечены материалы народов Полинезии и Тропической Африки XVIII—XIX веков.

В этот период у полинезийцев существовал политеизм (многобожие) — вера во множество духов и богов. Эта форма религии была связана с почитанием сил природы, а также поисками покровителей, которые помогали бы в хозяйственной деятельности. В религии полинезийцев уже существовали главные боги, соответственно главным членам общества, управляющим его жизнью. Таким образом, уже на первом этапе формирования классового общества религия используется для укрепления власти вождей и правителей государств, саванников. В экспозиции представлены изображения разных богов: бог войны, бог — хранитель амбаров, бог — покровитель рыбаков и другие. Богам приносили жертвы, иногда, в особо важных случаях, в жертву богам приносили людей — рабов, военнопленных. Этим обычаем пользовались вожди и жрецы, обрекая на жертву неудобных им членов племени.

В этот период у полинезийцев и народов Тропической Африки был широко распространен культ вождей. Вожди наделялись мистической силой, и это заставляло людей слепо подчиняться их воле. Почитались не только живые, но и умершие вожди, что является показателем того, что в этот период образуется, с помощью религии, особая привилегированная социальная группа. Доходило до обожествления вождей: с ним нельзя было разговаривать, смотреть на него; чтобы он не прикасался к пище, его кормили приближенные. В религии народов Тропической Африки наряду с местными верованиями было много религиозных представлений, свойственных всем народам. Кроме того, материалы экспозиции показывают, что религиозные верования, характерные для одного этапа развития общества, не умирают, а продолжают бытовать, в несколько измененном виде, в следующем этапе. Так, в религии народов Африки периода разложения родового и формирования классового общества еще существует культ родовых и семейных предков, типичный для поздней стадии развитого родового общества.

Важное место в религии народов Тропической Африки занимал фетишизм. Фетиш — это предмет, наделенный сверхъестественной силой. Им могут быть камни, части тела животного (копыта, кости, рога и т. д.), кусочки дерева, фигурки, изготовленные людьми, и т. д. Фетиши, по представлениям указанных народов, помогали при болезнях, в промыслах и т. д. Отношения с фетишами были простые: если фетиш плохо помогал, его наказывали или выбрасывали и заменяли другим. В экспозиции имеется уникальный фетиш из Лоенго (Конго): небольшая фигурка, обильно утыканная гвоздями и острыми железками. Этот фетиш находился, вероятно, в хижине охотников или рыбаков. Когда отправлялись на охоту, в него вбивали раскаленный гвоздь, чтобы он знал, что надо помогать в промысле.

В экспозиции находятся еще несколько фетишей с различными функциями: охранять здоровье людей, лечить больных и др.

В Африке был широко распространен культ вождей. Кресло вождя — прообраз будущего трона. Там, где сформировались государства, был культ правителей, царей, а также высших сановников. В экспозиции представлены несколько бронзовых скульптурных изображений (копий) умерших царей древнего Египта. Эти скульптуры хранились во дворце царя, на алтаре, посвященном культу предков царя. Культ царей, в отличие от культа родовых и семейных предков, имел общегосударственное значение, способствовал укреплению власти царей.

В Тропической Африке существовали также религиозные союзы, сфера деятельности которых была значительно шире тех, о которых говорилось выше. Здесь уже тесно переплетались религиозный культ с общественно-политической деятельностью. Союзы занимались взиманием долгов, разбором споров и жалоб, наказанием провинившихся, т. е. выполняли судебные функции. Религиозные обряды члены союза проводили в специальной одежде — прообразе будущих церковных облачений в мировых религиях. Предметы ритуальной одежды выставлены в экспозиции. Центральное место среди них занимает костюм, сплетенный из травы.

* * *

Размещенные в отделе подлинные экспонаты помогают понять причины появления религиозных верований. Различные формы религиозных представлений (тотемизм, анимизм, вера в душу и в духов), магия создаются людьми в зависимости от условий их жизни. Создав в своей фантазии мир сверхъестественный, человек поставил себя в полную зависимость от этого мира, ждал

помощи и боялся его. Это принижало волю людей в борьбе за существование, оказывало парализующее влияние на развитие творческой мысли и инициативы. Но суровые условия жизни требовали активной деятельности, чтобы выжить. Люди без помощи религии и вопреки ей совершенствовали орудия труда, экономическую деятельность, накапливали опыт в познании окружающего реального мира.

Это непримиримое противоречие между требованиями реальной жизни и религией обнаруживается в дальнейшей истории человеческого общества, что раскрывается в следующих отделах музея.

РЕЛИГИЯ И СВОБОДОМЫСЛИЕ ДРЕВНЕГО МИРА

Экспозиция отдела делится на две части: «Религиозные представления Древнего Востока» и «Религия и свободомыслие античного мира». Разделы экспозиции: религиозные представления Месопотамии; религиозные представления Древнего Египта; религия Древней Иудеи, Малой и Передней Азии; религиозные представления Древней Греции; религиозные представления Древнего Рима; празднества и мистерии античного мира; представления о загробном мире; жрецы и храмы античного мира; свободомыслие в Древней Греции и Риме.

В экспозиции, охватывающей длительную эпоху — четвертого тысячелетия до н. э. до первого тысячелетия н. э., — показано, что в классовых государствах того времени религия используется как мощное средство для укрепления власти господствующих классов, способствует усилению гнета и эксплуатации народных масс.

Политеизм (многобожие), зародившийся в первобытном обществе, в Древнем мире получил развитое выра-

жение. В Древнем мире еще жили некоторые формы верований первобытного общества — тотемизм, культ природы, вера в духов, культ предков. Но в это время из массы духов уже выделялись боги. Их было много — все явления природы, общественная, частная жизнь имели своих богов. Иерархия богов соответствовала иерархии общества, и это подчиняло волю и мысли людей.казалось, что боги установили свои порядки на земле и нарушить их невозможно — это разгневает богов.

В экспозиции показано, что с накоплением знаний, развитием науки и общества появляются скептическое отношение к религии и свободомыслие.

Сведения о религии и свободомыслии Древнего мира получены в результате многочисленных археологических изысканий, продолжавшихся столетия.

Раздел *«Религиозные представления Месопотамии»*. В Месопотамии (Двуречье), расположенной в плодородной долине между реками Евфрат и Тигр, сложилось около трех тысяч лет до н. э. рабовладельческое общество. В центре экспозиции помещено скульптурное изображение (копия) богини плодородия Иштар, а на стенде — увеличенная копия печати с изображением Таммуза — божества воскресающей и умирающей растительности. Эти два образа явились центральными в той массе богов и духов (более 2500 имен), которые имели место в религии Месопотамии.

В экспозиции помещены копия крылатого гения — хранителя власти и силы царя и копия клинописной надписи царя Саргона II, в которой утверждается, что победы и действия царя — результат покровительства богов. Эти экспонаты — свидетельство социальной роли религии в классовом обществе.

В экспозиции имеются керамическая деталь (копия) облицовки «Ворот Иштар» в Вавилоне, уникальный экспонат — кирпич из развалин Вавилонской башни с пе-

чатыю царя Навуходоносора. Эта башня была в храме бога Мардука, считавшемся самым величественным сооружением Двуречья. Большой интерес представляет помещенный в экспозиции перевод текста «Диалог господина и раба». В этом произведении отчетливо проявляется скептицизм в отношении покровительства богов и загробного воздаяния.

Раздел *«Религиозные представления Древнего Египта»*. Древний Египет — рабовладельческое государство, возникло в дельте Нила в конце IV века до н. э. В его религии имели место пережитки первобытных верований — почитание сил природы, культ животных и т. д. Была еще одна черта, характерная для религий Древнего мира, — вера в существование получеловека-полуживотного (сфинкс у египтян), получеловека-полурыбы (нереиды у греков), получеловека-полулошади (кентавр у римлян) и т. п. Это свидетельство того, что в эту эпоху люди не отделяли себя от природы, признавали свою связь с ней, что также наложило отпечаток на их религиозные воззрения, в частности обожествление явлений природы, вера в возможность перевоплощения, например человека в дерево.

В экспозиции на стеле — рельефные изображения богов Древнего Египта, а схематическая карта Египта иллюстрирована подлинными бронзовыми и фаянсовыми фигурками богов. Было много храмов, и очень сильным влиянием в общественно-политической жизни пользовалась каста жрецов, от воли которых иногда зависела судьба фараонов.

В Древнем Египте был развит, как ни в одном государстве Древнего мира, погребальный культ. Исходил он из разработанного жрецами учения о загробном мире и загробном воздаянии.

В экспозиции по этой теме представлен богатый материал: деревянный саркофаг с мумией (I век до н. э.), ушебти, скарабей-амулеты и т. д. Имеются копии рисун-

ков из «Книги мертвых», где представлен «суд Осириса» — умирающего и воскресающего бога.

Вещественные памятники погребального культа вскрывают его социальную сущность, а следовательно, и религии. На фотографии — изображения наиболее значительных пирамид фараонов в Гизе. Тут же деревянный саркофаг, о котором говорилось выше, и погребальная доска, условный саркофаг бедняка.

В разделе *«Религия Древней Иудеи, Малой и Передней Азии»* выставлены предметы религиозного культа (XIX век) — семисвечник, ритуальное блюдо, надгробия (I—II века). В Древней Иудее сложился монотеизм — вера в единого бога, а также учение о воскресении мертвых, загробном воздаянии.

На местные религиозные культы Малой и Передней Азии оказывали влияние и смешались с ними вавилонские, а затем египетские и греческие культы. В начале новой эры здесь распространился культ фригийской богини плодородия Кибелы. Ее изображение на мраморной стеле (I—II века) представлено в экспозиции. Большое место в религии Малой Азии занимал широко распространенный в Древнем мире культ бога Митры. Этот бог почитался в Индии, Иране, позднее в Риме. Он наделялся многими функциями: бог света и солнца, создатель Вселенной, бог добра, правды и справедливости. В экспозиции находится его изображение — «Митра, убивающий быка» (гипсовая копия). Культ Митры и связанная с ним обрядность широко использовались в христианстве, в процессе формирования этой религии.

Много интересных экспонатов находится в разделах *«Религиозные представления Древней Греции»* и *«Религиозные представления Древнего Рима»*. Богатейшая древнегреческая мифология возникла на основе почитания сил природы. Со временем люди наделяли богов не только своей внешностью, но и своими свойствами: боги

могли радоваться, пировать, страдать и т. д. Богов было много, и они, по примеру общественного устройства Греции, делились на ранги — главные, второстепенные, мелкие божества. 12 главных богов жили, по представлениям греков, на горе Олимп, и главный бог Зевс имел роскошный дворец.

Это прямое соотношение общественной иерархии с религиозным пантеоном служило господствующему классу. В экспозиции имеются гипсовые слепки с древнегреческих скульптур: Зевс — главный бог, Аполлон — бог солнца и покровитель искусств, одна из муз — спутниц Аполлона.

В древнеримском пантеоне ярко выражено влияние и заимствование из древнегреческого пантеона. Та же структура, но боги носят другие имена. Например, Зевс у римлян — Юпитер, бог морей Посейдон — Нептун; богиня красоты, любви Афродита — Венера и т. д. В экспозиции большой интерес представляют две коллекции: одна — античных монет, на которых помещены изображения богов греко-римского пантеона и символика, согласно которой отдельный предмет олицетворяет бога, например, колос — Деметру, трезубец — Посейдона и т. п. Это напоминание о связях с пережитками первобытных религий, которые проявлялись значительно в религии Древнего Рима. Вторая коллекция — бронзовые статуэтки богов и героев — показывает, какими внешними чертами наделялись божества античного мира.

Раздел *«Празднества и мистерии античного мира»*. В Древней Греции и Риме было много общегосударственных праздников, а также праздников отдельных городов-государств. Праздники посвящались обычно богам даже в тех случаях, когда они были связаны с производственной деятельностью. Ведь каждым видом хозяйственной жизни «управляло божество». Например, праздник, посвященный сбору винограда, широко распространенный в Греции, связывался с почитанием и

прославлением Диониса — покровителя виноградарства. Праздники способствовали укреплению религии.

Большой популярностью пользовались Олимпийские игры — празднества, посвященные главному богу греческого пантеона Зевсу.

В экспозиции находится амфора с изображением сцен праздника Панафиней, посвященного покровительнице города Афины богине Афине. Представленная в экспозиции копия фрески из Помпеи «Приготовление к мистерии» напоминает о другом виде праздников. Связанные первоначально с земледельческим культом, мистерии позднее приняли чисто религиозный характер. Участие в них являлось залогом посмертного благополучия.

В разделе *«Представления о загробном мире»* выставлено позднеантичное женское погребение (II—III века) и в витринах — предметы, которые помещали в могилу, — погребальный инвентарь. Как и во многих религиях Древнего мира, в античной религии загробная жизнь представлялась подобной земной жизни. Заупокойный культ в ней не был так сложен, как в Египте. Однако древние греки считали, что души умерших, попадая в подземное царство мертвых — Аид, нуждаются в тех предметах, которыми они пользовались при жизни. Поэтому в могилы умерших клали одежду, украшения, бытовые предметы и пр. Это напоминает о захоронениях в первобытном обществе. Таким образом, с развитием общества возникали новые религии. Они использовали элементы прежних религий, которые видоизменялись соответственно новым религиозным представлениям.

Раздел *«Жрецы и храмы античного мира»*. Храмы строились во имя того или иного бога и считались его жилищем на земле. Обычно в храме устанавливалась статуя бога, перед которой совершались жертвоприношения. Хозяиничали в храмах жрецы: вели хозяйство, приносили жертвы богам и т. д.

Раздел *«Свободомыслие в Древней Греции и Риме»*. Идеи свободомыслия, религиозного скептицизма Древней Греции и Рима нашли отражение в мифологии в форме богоборчества. Наиболее выразителен миф о Прометее. Прометей был наказан Зевсом за то, что облегчил жизнь людям, передав им огонь и научив ремеслам. Этот миф, возникший на основе борьбы людей за овладение силами природы, принял религиозную окраску, поскольку действие — столкновение двух сил происходит в сфере религиозного пантеона. Однако образ Прометея являлся символом героизма и самопожертвования во имя счастья людей. Прометей — один из наиболее ярких богоборческих образов античной мифологии. О нем К. Маркс сказал: это «самый благородный святой и мученик в философском календаре»².

Идеи богоборчества широко распространялись в античном мире. Они нашли место в литературе, искусстве, в театре, со сцены которого обличались пороки богов.

Развитие свободомыслия, обличение богов явились закономерным следствием успехов в социально-экономическом, культурном развитии античного мира, в результате накопления научных знаний и развития философской мысли. В античном мире зарождается атеизм, показанный в отделе музея «Основные этапы истории атеизма».

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ХРИСТИАНСТВА

Экспозиция отдела состоит из четырех разделов: социально-экономические, политические и религиозно-философские предпосылки возникновения христианства; христианство первых веков; превращение христианства в государственную религию; распространение христианства и его вероучение.

Раздел *«Социально-экономические, политические и*

религиозно-философские предпосылки возникновения христианства». Исторической наукой доказано, что христианство имело земные корни, оно возникло в I веке в Римской империи в результате тех исторических условий, в которых оказалась эта самая крупная в Древнем мире держава.

Почти вся история Древнего Рима отмечена войнами, во время которых были завоеваны часть Европы, Малая Азия, северное побережье Африки. Завоеванные территории были объявлены римскими провинциями. Управляли ими римские чиновники, назначаемые императором. На рубеже новой эры было неспокойно в провинциях, империю потрясли вызванные отчаянием восстания рабов и бедноты.

Подавлялись они с беспощадной жестокостью. В экспозиции имеется фотография с картины В. А. Кокорева «Казнь восставших рабов» (1951). Вдоль дороги от Капуи до Рима было распято шесть тысяч рабов, взятых в плен после подавления восстания (71), которым руководил Спартак. Несмотря на поражения, восстания рабов способствовали углублению кризиса Римской империи. Кризис охватил изживший себя рабовладельческий способ производства, политическую систему, идеологию. В большей части общества распространялись чувства пессимизма и безнадежности, религиозные поиски, отказ от старых нравственных ценностей. В этих условиях возникло христианство. Новая религия многое заимствовала из многочисленных языческих культов разноречивой империи, приспособив эти заимствования к своему вероучению.

Основой христианства стала идеалистическая философия античности. Вскрывая идейные корни христианства, Ф. Энгельс писал: «Новая мировая религия, христианство... возникла в тиши из смеси обобщенной восточной, в особенности еврейской, теологии и вульгаризированной греческой, в особенности стоической, филосо-

фии»³. В экспозиции размещено панно «Религиозно-философские источники христианства» (1980). На его фоне — мраморный бюст римского философа Сенеки (ок. 4 года до н. э. — 65 год), которого Ф. Энгельс назвал «дядей христианства». Философские взгляды Сенеки явились важным источником христианства: он утверждал бессмертие души, а главный смысл жизни — в подготовке к загробной жизни. На панно даны схематические изображения культов, использованных христианством. Иудейский бог Яхве взят в основу образа христианского «бога-отца»; древнеегипетская богиня Исида, часто изображавшаяся с младенцем на руках, явилась прообразом христианской богородицы; образ Христа, с его мученической смертью и воскресением, формировался под влиянием культа древнеегипетского умирающего и воскресающего бога Осириса. Под влиянием этого же культа в христианстве разработано учение о «страшном суде», на котором Христос, как и Осирис, будет судить живых и мертвых, когда настанет его второе пришествие на землю. Это далеко не полный перечень заимствований христианства из древних культов.

В разделе «Христианство первых веков» показано, что на первоначальном этапе новая религия, отражая настроения обездоленных масс, была проникнута ненавистью к рабовладельческой Римской империи, резко осуждала богатство. В ней находили место демократически-революционные тенденции, которые не могли проявиться в действиях людей. Христианство возлагало все надежды на небесного избавителя и тем отвлекало массы от революционной борьбы за переустройство жизни.

В общих чертах вероучение первоначального христианства выражено в «Апокалипсисе» или «Откровении Иоанна». Это первое известное литературное произведение христианства 68 года.

Главная идея этого произведения воплощена в гра-

вюре немецкого художника А. Дюрера «Апокалипсис» (1498), фотография которой находится в экспозиции. Четыре небесных всадника огнем и мечом, голодом и мором уничтожают грешников. Потом должно наступить «тысячелетнее царство справедливости». Идеи «Апокалипсиса» жили еще века. В экспозиции находится старообрядческая миниатюра середины XVII века с изображением «Небесного Иерусалима» — фантастического царства блаженства и бессмертия, куда попадут (согласно «Апокалипсису») рабы и бедняки за земные лишения. Это царство пронизано вечными лучами солнца, символизирующими христианское вероучение. Такая же символика изображалась на христианских светильниках, копии которых находятся в экспозиции. В христианстве первых веков было распространено изображение Христа в виде агнца — символ неизбежности страдания и смирения в земной жизни, которые вознаграждаются после смерти.

Раздел *«Превращение христианства в государственную религию»*. В первые века существования христианство распространялось, создавало церковную организацию и укреплялось экономически. Притягательной силой христианства было обращение ко всем людям, независимо от национальности и расы, а также объявленное новой религией равенство всех перед богом. Христианство стало проникать в привилегированные слои общества. В первой трети IV века император Константин Великий (306—337) объявил христианство государственной религией. Этому акту предшествовали многие обстоятельства: христианство уже пользовалось известным влиянием в обществе, отказалось от бунтарских настроений, церковная верхушка сближалась с господствующим классом.

Получив право государственной религии, христианская церковь приложила много усилий для укрепления своей организации, совершенствуются и усложняются

догматы и культ, в который вносится пышность с целью поразить своих приверженцев во время богослужений. Одновременно церковь ведет активную борьбу с идеологическими противниками. Все эти проблемы решались на Вселенских соборах — съездах высшего христианского духовенства. Достаточно обратить внимание на некоторые вопросы, решаемые соборами, чтобы понять, что христианство создавалось людьми. Причем иногда в жарких спорах и острых конфликтах. В экспозиции имеются акварельные рисунки и фотографии, воспроизводящие четыре картины художника В. И. Сурикова (1873). Это первые четыре Вселенских собора.

Первый собор проходил в 325 году в Никее. Он принял краткое изложение основ вероучения («Никейский символ веры») и осудил Ария, который доказывал, что Христос не «единосущен» (не равен) богу-отцу.

В 381 году Второй Вселенский собор в Константинополе дополнил «Никейский символ веры», утвердил учение о троице — троичность бога.

В 431 году Третий Вселенский собор в Эфесе утвердил учение о богородице — матери Христа.

В 451 году Четвертый Вселенский собор в Халкидоне принял учение о Христе как богочеловеке.

В разделе *«Распространение христианства и его вероучение»* помещена карта распространения христианства в I—II и III—IV веках. Интересны каменные надгробия, найденные на территории нашей страны, в Северном Причерноморье. Самое раннее из них датируется 304 годом. Эти надгробия, которые датированы IV—VI веками, свидетельствуют о широком распространении христианства в середине первого тысячелетия.

В экспозиции находится русское издание XVIII века евангелий от Матфея, Марка, Луки, Иоанна, которые являлись основными «священными» книгами христианской религии. Евангелия — это литературная обработка

преданий, сказаний, мифологических сюжетов о жизни Христа и его учении.

В предыдущем разделе экспозиции упоминалось о том, что Второй Вселенский собор утвердил догмат о троице. В данном разделе экспонируется икона XIX века «Тронца». Согласно этому догмату, христианский бог предстает в трех лицах (ипостасях) — бог-отец, бог-сын и бог — дух святой. Догмат непонятен для большинства верующих, но они все христианские истины принимают на веру. Учение о троице заимствовано христианством из восточных культов, в которых были распространены представления о божестве в трех лицах, в большинстве представлявших божественное семейство.

В экспозиции представлены фотокопии гравюр французского художника Г. Доре, исполненных в 1864 году на евангельские сюжеты, раскрывающие некоторые положения христианского вероучения, в частности, «Крещение Иисуса Христа в реке Иордан Иоанном Крестителем». По церковному преданию Христос, будучи уже взрослым, крестился в воде Иордана, т. е. принял созданную им религию — христианство. Этот эпизод из жизни Христа послужил началом таинства крещения, которому подвергаются новорожденные в христианских семьях. Крещение восходит к религиям древних, которые верили в очистительную силу воды (как и огня) и омовение водой воспринимали как очищение от грехов.

Одним из основных таинств в христианстве является причащение («евхаристия»). Оно восходит также, по учению церкви, к одному из важных эпизодов из жизни Христа. Зная, что будет скоро схвачен римскими воинами, так рассказывается в евангелии, Христос устроил трапезу со своими постоянными учениками (12 апостолов). Эта «тайная вечеря» также изображена на гравюре Доре. Во время трапезы Христос завещал причащаться сго «телом и кровью». Во время таинства причащения верующим дают ложечку вина с кусочком спе-

циально изготовленного хлеба. Считается, что они приобщились к богу, «вкусив» его тела и крови.

Обряд причащения встречался в некоторых древних культах, в частности у почитателей бога Митры. Его участники ели мясо и пили кровь жертвенного животного, считавшегося богом.

В заключении экспозиции помещена большая икона XIX века «Страшный суд». По христианскому вероучению, «конец света» будет сопровождаться «страшным судом». Христос вторично придет на землю и будет «судить живых и мертвых» за жизнь, прожитую на земле. Праведники (безупречно вели себя, выполняли требования христианства) пойдут в рай на вечное блаженство, а грешники — в ад на вечные муки. Такие иконы служили устрашающим напоминанием верующим о загробном воздаянии и оказывали сильное воздействие на психику.

Материалы экспозиции показывают, что христианство, как и всякая религия, возникло не сразу по божескому велению. Формировалось оно в течение столетий, переживало эволюцию, совершенствуя свое вероучение и культ. Не на пустом месте определилась его сущность. Христианская религия заимствовала элементы дохристианских верований, культов, идей, перерабатывая их в соответствии с новыми историческими обстоятельствами. Можно считать, что к VI веку христианские деятели окончательно отработали вероучение, догматику, культ.

Христианская церковь к IV веку стала мощной организацией, способной вести активную идеологическую и политическую борьбу с противниками. Превратившись в государственную религию, христианство верно служило господствующим классам в Римской империи, при феодальном строе и при капитализме.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИСТОРИИ АТЕИЗМА

Экспозиция отдела состоит из четырех разделов: античный атеизм; свободомыслие и атеизм в эпоху средневековья и Возрождения; атеизм нового времени; марксистско-ленинский атеизм. Такая структура отдела объясняется тем, что атеизм (в переводе с греческого это слово означает «отрицание бога») в различные периоды истории имел различное конкретное содержание, обусловленное социально-экономическими и политическими отношениями, уровнем научных знаний, а также характером религиозных вероучений. Экспозиция строится с учетом того, что история атеизма связана с развитием материалистической философии.

В разделе *«Античный атеизм»* показаны основные направления атеизма Древней Греции и Рима. Материалы экспозиции свидетельствуют, что критическое отношение к богам, их всемогуществу нашло выражение в идее богоборчества. В разделе экспонируется скульптура «Прометей» Ф. Г. Гордеева. Она напоминает о мифе, согласно которому герой Прометей был прикован к скале и орел прилетал и выклевывал ему печень. Такое наказание определил главный бог Зевс за то, что Прометей принес людям огонь и научил их ремеслам, послушавшись бога. Античный атеизм имел огромное значение в дальнейшей его истории. В нем были выдвинуты многие проблемы, которые позднее были развиты учеными. Большая заслуга античного атеизма в том, что в нем нашли выражение научно-материалистические представления об окружающем мире.

Так Анаксагор (500—428 годы до н. э.) стремился научно обосновать некоторые явления природы: солнечные и лунные затмения, землетрясения и т. д. Протагор (481—411 годы до н. э.) выражал сомнения в существовании богов. Это послужило поводом для осуждения их

за безбожие и преследования афинскими властями. Об этом напоминают картины «Осуждение Анаксагора» (художник И. П. Васильев, 1961) и «Сожжение сочинений Протагора» (художник В. Мулляр, 1939).

В экспозиции находятся рельефные изображения двух крупнейших представителей материалистического направления в древнегреческой философии — Гераклита (ок. 530—470 годы до н. э.) и Демокрита (460—370 годы до н. э.), исполненные художником Н. В. Дыдыкиным.

Гераклит первый дал «очень хорошее изложение,— отмечал В. И. Ленин,— начал диалектического материализма»⁴.

Глубокий след в античной атеистической мысли оставил Эпикур (341—270 годы до н. э.). Он открыто нападал на религию, отрицал бога, в частности едко «осудив» его за то, что он не может, или не хочет, уничтожить зло, царящее в мире. В экспозиции находится портрет Эпикура, копия с эллинистического портрета.

Об атеизме в Древнем Риме дают представление произведения Тита Лукреция Кара (99—55 годы до н. э.), выставленные в экспозиции. Они изданы в советское время на латинском и русском языках. Лукреций в поэме «О природе вещей» излагает свои материалистические взгляды и приходит к атеистическим выводам.

Раздел *«Свободомыслие и атеизм в эпоху средневековья и Возрождения»*. В эпоху средневековья, когда в обществе господствовала религиозная идеология и все явления окружающего мира воспринимались людьми с точки зрения религиозного вероучения, церковь, обладая богатствами, политическим влиянием и имея мощный аппарат, подавляла развитие науки, открытия которой опровергали религиозные «истины». «Умертвить» науку (к чему и стремилась церковь) было невозможно, как невозможно прекратить историю связанного с научным прогрессом атеизма. Среди людей всегда было много сомневающихся в истинности религиозных учений, фор-

мально, по обязанности, выполняющих обряды, наконец, отрицающих веру в бога. Развитию этих настроений способствовали богословские ереси, с которыми ортодоксальная церковь вела ожесточенную борьбу, и народно-еретические движения против церковно-феодального господства. Наука, светские знания развивались. Существовали школы и университеты. В экспозиции это отражено в гравюрах «В средневековой школе» и «Преподаватель и студенты средневекового университета». В процессе преподавания в них нередко имели место противоречия с христианскими догматами.

В этих условиях развитие свободомыслия и атеизма являлось закономерным. Не прошли бесследно для средневековья и научные достижения античности, против которых христианская церковь также вела неустанную борьбу.

Ярким представителем свободомыслия средних веков в Европе, смело выступавшим с критикой церкви, был Пьер Абеляр (1079—1142). В экспозиции находится миниатюра XIV века с изображением Абеляра и его ученицы Элоизы. Абеляр пользовался огромной популярностью. Его лекции в Париже и других городах привлекали массы слушателей. В этих лекциях они искали ответа на назревшие вопросы и находили их. Абеляр, критикуя церковь, утверждал право разума на критику церковного учения.

Более активно развивались идеи свободомыслия и атеизма в эпоху Возрождения (XIV—XVI века), которой посвящена вторая часть экспозиции раздела. Нарождавшаяся в эпоху Возрождения буржуазия выдвинула новую оценку человеческой жизни, противоречащую христианскому вероучению. Идеалом становится человек, активный, смело идущий к намеченной цели в жизни земной, а не пассивный «мученик за веру Христову». Главное место в буржуазной культуре эпохи, направленной в конечном итоге против феодального мировоззрения

и засилия церкви, занял гуманизм с его утверждением ценности человеческой личности, призывами к защите ее достоинства и духовной свободы. Гуманисты смело отстаивали свои взгляды, выступали против богословских догм, препятствовавших развитию науки, отстаивали право на их критику и свободу суждений.

Несмотря на известную ограниченность мыслителей эпохи Возрождения, попытки примирить христианское вероучение с требованиями разумного начала, их деятельность сыграла огромную роль в истории атеизма. Например, итальянский философ Пьетро Помпонацци (1462—1525) в трактате «О бессмертии души» утверждает, что это одно из кардинальных положений религии противоречит разуму. Он доказывал ложность трех религий: иудаизма, христианства, ислама.

В экспозиции находится портрет известного французского писателя Франсуа Рабле (1494—1553), который в своих сатирических произведениях критиковал религию, утверждал величие человека.

В экспозиции выставлена редчайшая книга итальянского материалиста и атеиста Джулио Чезаре Ванини (1585—1619) «Амфитеатр вечного провидения», изданная в 1615 году. Эта книга уцелела случайно. Ее автор и все его книги погибли на костре инквизиции. Католическая церковь расправилась с ученым за то, что он отрицал бессмертие души, божественную сущность Христа, указывал, что религия служит богатым, чтобы держать народ в рабстве.

В экспозиции находятся материалы о деятельности известных ученых эпохи Возрождения: Николая Коперника (1473—1543), Джордано Бруно (1548—1600) и Галилео Галилея (1564—1642). Научные открытия этих мыслителей заложили основы современной астрономии и имели важное значение в материалистическом познании Вселенной.

Польский ученый Николай Коперник разработал ге-

лиоцентрическую систему мира, согласно которой в центре Вселенной находится не Земля, как утверждало богословие, а Солнце, и вокруг него движется множество планет. Земля — одна из них.

Развивая открытия Коперника, Джордано Бруно основал учение о множестве миров и материальности Вселенной. Свою научную деятельность Бруно сочетал с резкой критикой христианского вероучения. В экспозиции выставлена уникальная книга, изданная при жизни Бруно, — «Об исчислении миров».

Галилео Галилей своими наблюдениями, опытами и расчетами подтвердил открытия Коперника и Бруно.

Высшие церковные иерархии, понимавшие, что научные открытия наносят удар по всей системе религиозного учения о мире и человеке, якобы созданных богом, ужесточили преследования мыслителей. Джордано Бруно сожгли на костре инквизиции, под давлением церкви Галилей был вынужден отказаться (для видимости) от своего учения. Католическая церковь установила строгий контроль за книгопечатанием, а с 1559 года и в продолжение 400 лет издавались «Списки запрещенных книг» для католиков. В них входили произведения величайших умов человечества. Один «Список» представлен в экспозиции.

Процесс материалистического познания мира и обогащения атеистической мысли эпохи Возрождения получил дальнейшее развитие в последующие столетия. Причем наступление на церковное учение становится все активней, расширяется круг ученых, философов, которых привлекает проблема «Религия и церковь в общественной жизни» в различных аспектах и, в частности, их значение как силы, способствующей угнетению народа.

Характеристика материализма и атеизма XVII — начала XVIII века дается в начале следующего раздела экспозиции «Атеизм нового времени».

Одним из ярких представителей философской мысли XVII столетия явился голландский ученый Бенедикт Спиноза (1632—1677). В экспозиции выставлен его скульптурный портрет работы М. М. Антокольского (1882).

Исчерпывающую характеристику Спинозы-философа и его место в материалистической философии дал Ф. Энгельс. Он указал, что, доказав закономерность развития природы, частью которой являлся человек, Спиноза тем самым объективно утверждал, что в мире нет сверхъестественных сил, и выступил против религии как видный философ-материалист.

Исследования Ветхого завета, в котором Спиноза вскрыл противоречия, открывали путь к критике Библии и оказали огромное влияние на формирование антиклерикальных взглядов французских просветителей.

В экспозиции находится редкая книга французского философа Пьера Бейля (1647—1706) «Исторический и критический словарь». Бейль сыграл огромную роль в борьбе против засилия религии и церкви в жизни общества. Исследуя проблему «Мораль и религия», ученый приходит к выводу о необходимости освобождения морали от религиозного влияния. Более того, Бейль первым из философов возвестил возможность существования общества атеистов, причем, подчеркивал он, нравственность такого общества будет выше, нежели того общества, нравственность которого обусловлена религиозными установлениями.

«Нет иной морали,— утверждал Бейль,— кроме той, которая основана на принципах разума и вытекает из естественного стремления человека к добру».

Далее в разделе выделены в отдельный комплекс материалы, характеризующие деятельность Вольтера (1694—1778). Здесь выставлен его бюст, работы французского скульптора Ж.-А. Гудона (1741—1828), гравюры XVIII века «Вольтер в Бастилии», «Вольтер на Ели-

сейских полях блаженства», «Франция венчает лавровым венком Вольтера» и другие материалы, отражающие борьбу Вольтера против церкви и религиозного фанатизма, его непревзойденную популярность. Идеолог Великой французской революции, Вольтер выступил в период ее подготовки. Всю жизнь он посвятил борьбе с церковью и религией. В своей критике он был беспощаден и непреклонен. Он вскрывал пороки церковной организации, критиковал абсурдность религиозных учений и догм, осуждал пороки духовенства. Его непримиримая и непрерывная борьба, острый ум, сарказм, с которым он нападал на своих противников, снискали ему славу и восхищение современников; он был подлинным «властителем дум» Европы и оказал огромное влияние на распространение в ней антиклерикального движения и атеизма. О характере борьбы Вольтера говорит девиз, под которым он выступал против церкви: «Раздавите гадину».

Следующая тема экспозиции раздела — «Свободомыслие и атеизм в эпоху Великой французской революции».

Развитие свободомыслия и атеизма XVIII века было связано с подготовкой буржуазной революции во Франции и ростом антифеодального движения в Европе. С наибольшей последовательностью и яркостью атеизм нашел выражение в деятельности французских просветителей — идеологов революционной буржуазии. Выступления просветителей против феодальных порядков сочетались с беспощадной критикой религии и католической церкви, которые являлись главным оплотом «старого режима». Это был воинствующий атеизм, в его основе лежали идеи материалистической философии. Просветители отрицали религию как форму мышления. Отсюда вытекала страстность и убежденность критики всего, что было связано с религией.

Главное место в экспозиции занимают портреты про-

светителей, редкие издания их трудов, произведения графики. Открывается экспозиция характеристикой одного из первых просветителей, философа материалиста Жана Мелье (1664—1729). Свои воззрения он изложил в «Завещании», обнаруженном после его смерти. В этом произведении Мелье критикует религиозные догматы, отрицает бога, призывает к восстанию, к уничтожению религии, которую, наряду с государством, признает «нестерпимым злом». Критикуя религию с философских позиций, утверждая, что основой ее является идеализм, Мелье обнаруживает себя как последовательный материалист.

Далее в экспозиции представлены материалы, характеризующие деятельность энциклопедистов. Под таким названием вошла в историю передовой революционной научно-общественной мысли большая группа французских просветителей, объединившихся при издаваемой Дени Дидро (1713—1784) «Энциклопедии». Первый том «Энциклопедии» вышел в 1751 году. Уже цель, поставленная перед «Энциклопедией»;— изменение способа мышления нации — свидетельствовала, какому уничтожающему обличению и непреклонному отрицанию подвергалось все связанное со «старым режимом». Правительство и католическая церковь понимали, какую опасность несет «Энциклопедия». В 1759 году издание было запрещено, а папа предал «Энциклопедию» проклятию, Д. Дидро обвинен в распространении безбожия. Среди редких изданий произведений просветителей, представленных в экспозиции, следует обратить внимание на первый том Собрания сочинений К. Гельвеция (издание начала XIX века), а также советское издание 1924 года произведения П. Гольбаха «Разоблаченное христианство». В них утверждается материалистическая природа человека, подвергаются критике религиозная мораль и церковь как рассадник суеверий и орудие угнетения народа.

Материалы экспозиции показывают, какой сокрушающий удар нанесла Великая французская революция по католической церкви во Франции. «Декларация прав человека и гражданина», принятая как закон в 1789 году, провозгласила свободу совести, свободу личности, слова, печати. Революционное правительство, учитывая требование народных масс, приняло закон против господствующего положения в стране католической церкви, провело секуляризацию церковных имуществ, лишило привилегий духовенство, передало часть церковных зданий в общественное пользование для устройства в них клубов, проведения собраний и пр.

Об антиклерикальном движении народных масс в революции рассказывают помещенные в экспозиции народные сатирические лубки, разоблачающие контрреволюционную деятельность духовенства.

Особый интерес вызывает у посетителей музея новый революционный календарь, введенный в 1792 году и действовавший до 1806 года. В нем отменялись летоисчисление от рождества Христова, религиозные праздники и дни святых. В основу календаря были взяты природные и сельскохозяйственные циклы, введены новые всенародные праздники, посвященные искусству, науке, труду как высшим достижениям человеческого разума. Этот календарь явился символом решительных революционных преобразований, связанных с освобождением нации от векового диктата религии и церкви.

Придя к власти, французская буржуазия отказалась от многих завоеваний революции, в том числе от преобразований в отношении церкви. Она понимала, что религию и церковь можно использовать для укрепления ее диктатуры. Наполеон отменил законодательство о церкви и восстановил ее преимущества. В 1806 году он отменил революционный календарь. Но заглушить атеизм французских просветителей было невозможно. Следующим этапом в его развитии явились труды немецко-

го буржуазного философа-материалиста Людвиг Фейербаха (1804—1872). В экспозиции находятся мраморный бюст Фейербаха (скульптор А. М. Блонский, 1979) и редкие издания его сочинения «Сущность христианства» (Лейпциг, 1841; Петербург, 1906). О влиянии идей Фейербаха в Европе свидетельствуют представленные в экспозиции его книги на русском языке, изданные за границей,— «Сущность христианства» (Лондон, 1861) и «Сущность религии» (Гейдельберг, 1862). В России эти «опасные» произведения не печатались и заграничные издания распространялись нелегально.

Фейербах сделал решительный шаг в развитии материализма и атеизма по сравнению с французскими просветителями XVIII века, хотя, как и они, не преодолел классовой ограниченности.

Французские просветители не смогли вскрыть социальных корней религии, утверждая как главную причину ее зарождения страх человека перед стихийными силами природы. Фейербах лишил религию ее «святой» таинственности, он указал на ее земные корни. Философ-материалист выводит религию из человека, своеобразия его содержания, его психологии.

Бог, по мнению Фейербаха,— это порождение фантазии стремящегося к земному счастью человека. Классовая ограниченность Фейербаха обнаружилась в том, что человека он рассматривал в его биологической неизменной сущности, вне общественных связей.

В. И. Ленин высоко ценил Л. Фейербаха и одновременно подчеркивал: «...диалектический материализм Маркса и Энгельса идет дальше энциклопедистов и Фейербаха, применяя материалистическую философию к области истории, к области общественных наук»⁵.

Во всей истории атеизма высшим его достижением явился *марксистско-ленинский атеизм*. Экспозиция, раскрывающая его содержание, состоит из трех частей.

В первой части, посвященной атеизму К. Маркса и

Ф. Энгельса, выставлены книги, в которых изложены основополагающие принципы марксистского атеизма. Основой марксистского атеизма явился диалектический и исторический материализм. Формировался и развивался он как составная часть марксистской материалистической философии, как мировоззрение рабочего класса, ведущего борьбу за освобождение от гнета и эксплуатации. Следовательно, марксистский атеизм связан с рабочим движением. Эта связь, как научная последовательность и неопровержимость, порождает непримиримость марксистского атеизма ко всякой форме религии, определяет пути ее полного преодоления.

Связь марксистского атеизма с революционным движением и освобождением пролетариата выражена в кратком и четком определении атеизма, данном К. Марксом: «Атеизм является *отрицанием бога* и утверждает *бытие человека* именно посредством этого отрицания»⁶. Отрицание бога не является самоцелью. Во всей истории классового общества, с момента его возникновения, религия служила орудием господствующих классов в угнетении и эксплуатации народных масс. Следовательно, подлинное утверждение «бытия» человека возможно только с уничтожением классового общества. Это подтверждается и в программе победы атеизма, которую в общих чертах определил К. Маркс. Он писал: «Религия будет исчезать в той мере, в какой будет развиваться социализм. Ее исчезновение должно произойти в результате общественного развития, в котором крупная роль принадлежит воспитанию»⁷.

Вторая часть экспозиции раздела посвящена проблеме развития марксистского атеизма в трудах соратников и учеников К. Маркса и Ф. Энгельса.

В экспозиции раздела выставлены книги, статьи по вопросам атеизма наиболее видных последователей марксистского атеизма Европы.

Против марксистского атеизма, как и против идей

коммунизма, выступили наиболее реакционные силы «старого мира». В таких условиях его отстаивание и развитие было величайшей заслугой соратников и учеников К. Маркса и Ф. Энгельса. Среди них особо видное место заняли в Германии Иосиф Дицген — рабочий-самоучка, самостоятельно пришедший к пониманию некоторых идей диалектического материализма; Август Бебель — один из основателей Германской социал-демократической партии, выдающийся деятель рабочего движения конца XIX — начала XX века и Франц Меринг — видный марксист, теоретик и публицист; во Франции — Поль Лафарг, пропагандист марксизма, марксистского атеизма, неутомимо боровшийся против религии; в Италии — Антонио Лабриола; в России — Г. В. Плеханов, выдающийся пропагандист марксизма, философ, автор многочисленных сочинений, в которых большое место занимают критика религии и проблемы атеизма. Важное место в его трудах отводится вопросам происхождения религии и характеристике ее как силы, препятствующей прогрессу науки и культуры. Эти деятели много сделали для конкретизации положений марксистского атеизма, его развития и распространения среди народов Европы.

В третьей части раздела характеризуется ленинский этап истории марксистского атеизма.

В. И. Ленин выступил в сложную эпоху империализма, пролетарских революций и обострения классовой борьбы. Обострилась идеологическая борьба. В науке, философии возникали различные «направления», «теории», имевшие целью ослабить позиции марксизма, ревизовать его, «исправить», «внести изменения».

За этим скрывалось стремление укрепить идеализм и религию и в конечном итоге ослабить революционное движение пролетариата, расколоть его, внести в его ряды растерянность и неуверенность.

В. И. Ленин всегда связывал теорию с рабочим движением, отстаивая интересы пролетариата, выступал

как страстный последовательный защитник марксизма и внес огромный вклад в его развитие, как и в развитие марксистского атеизма.

Среди ленинских научных трудов особенно важное значение имеет «Материализм и эмпириокритицизм» (1909). В этой книге Ленин разоблачает различные «течения» в философии и убедительно показывает связь идеализма с религией, разоблачает попытки связать науку с религией, в какой бы форме она ни выступала. В этой книге Ленин показал пути выхода из кризиса в естествознании, который возник в связи с крупными открытиями в нем в конце XIX — начале XX века. Не в религии и мистике, как были склонны растерявшиеся буржуазные ученые, надо искать выход из кризиса, а через осмысление природных явлений с позиций материалистической диалектики.

В. И. Ленин конкретизировал положение К. Маркса и Ф. Энгельса о социальных корнях религии. Он доказывал, что силами, питавшими религию, были силы природы, а с возникновением классов — подавленность трудящихся, эксплуатация, нищета и несправедливость.

В. И. Ленин всегда уделял неослабное внимание вопросам религии и атеизма. Его труды в этой области явились исчерпывающей программой на длительный период борьбы с религией и ее окончательного преодоления.

Как основную предпосылку борьбы за преодоление религии Ленин неоднократно подчеркивал ее связь с борьбой рабочего класса за освобождение, не ставя борьбу с религией на первое место. Она должна исходить из стратегии и тактики классовой борьбы пролетариата. В этой связи, борясь за единение рядов рабочего класса, Ленин не упускает из виду ничего, что могло бы внести раскол в рабочее движение, ослабить силы трудящихся.

3 декабря 1905 года в газете «Новая жизнь» была

опубликована статья Ленина «Социализм и религия». В ней он со всей силой и яркостью своего таланта разоблачает постоянные попытки наиболее реакционных кругов царской России внести вражду на религиозной почве между последователями разных религий либо между верующими и неверующими и тем внести раскол в ряды трудящихся, отвлечь от революционной борьбы.

Опираясь на разработанные им положения о социальных корнях религии, он указывал, что в борьбе за преодоление религиозного сознания необходимо учитывать не только учение Маркса и Энгельса, но и опыт революционной борьбы пролетариата, а также учитывать современные условия, в которых протекает эта борьба.

Эти ленинские положения были реализованы после победы Октября в законах и постановлениях Советской власти.

2 ноября 1917 года обнародована «Декларация прав народов России». В ней отменялись все религиозные и национально-религиозные привилегии. Этим подрывалась основа религиозных и национальных распрей, которыми была богата история дореволюционной России.

20 января 1918 года был принят декрет Совета Народных Комиссаров «Об отделении церкви от государства и школы от церкви», обеспечивший подлинную свободу совести в нашей стране. Декрет был отредактирован и подписан В. И. Лениным. Затем было принято несколько постановлений, конкретизирующих эти основные документы. В. И. Лениным была написана Программа партии, принятая VIII съездом, в которую была внесена статья о преодолении религии в нашей стране. Ставилась задача полного освобождения трудящихся от религиозных предрассудков и намечались пути ее осуществления: широкое развертывание научно-просветительной и антирелигиозной пропаганды. В Программе подчеркивалась недопустимость оскорбления чувств верую-

щих, которое приводит к разжиганию религиозного фанатизма. Ленин всегда выступал против агитационной шумихи. В 1921 году он писал: «борьбу с религией поставить научнее»⁸.

Мысль о необходимости вести атеистическую пропаганду на глубокой научной основе Ленин настойчиво подчеркивал. Эта мысль с наибольшей остротой выражена в его статье «О значении воинствующего материализма», опубликованной в журнале «Под знаменем марксизма» в 1922 году. Эта статья явилась по существу ленинским завещанием, программой дальнейшей работы по пропаганде атеизма, «воинствующего атеизма», как определил В. И. Ленин. Научный вклад Ленина в марксистский атеизм имеет огромное значение для развертывания атеистической работы в условиях социализма.

КПСС, используя научное атеистическое наследие В. И. Ленина, уделяет постоянное внимание организации и проведению работы по атеистическому воспитанию населения как неотъемлемой части идеологической работы, основное направление которой дает Конституция СССР. Содержание этой работы и формы, с учетом конкретных условий, определяются решениями XXVII съезда КПСС по вопросам идейно-воспитательной работы.

ИСЛАМ И СВОБОДОМЫСЛИЕ НАРОДОВ ВОСТОКА

Экспозиция отдела состоит из пяти разделов: происхождение ислама и его «божественных» книг; социальная сущность ислама; вероучение и культ ислама; история свободомыслия народов Востока; ислам и его преодоление в СССР.

В разделе *«Происхождение ислама и его „божественных“ книг»* показано, что ислам — одна из мировых религий — возник на Аравийском полуострове среди

арабов в VII веке, в период разложения родоплеменного строя и формирования феодальных отношений. По своей социальной сущности эта религия явилась идеологией феодального государства и способствовала укреплению власти племенной знати, владевшей жизненно важными богатствами.

В экспозиции представлены «мусульманские» плакаты и копии миниатюр со средневековых рукописей. Центральное место среди них занимает плакат с изображением «священных» городов Мекки и Медины, где проповедовал основатель ислама Мухаммед. Начал он в Мекке — крупном торговом и религиозном центре Аравии.

Особенно оживлялась жизнь в Мекке в месяцы паломничества к языческому святилищу «Кааба» — сооружению кубической формы, в ограде которого были установлены изображения языческих божеств. Паломничество и ярмарка, которая устраивалась тогда же, приносили городу большие доходы, город богател.

Проповеди Мухаммеда были встречены враждебно городской знатью: сыграла роль сила традиций, а также опасение, что город может потерять значение религиозного центра аравийских племен. Вражда принимала угрожающие формы, и в 622 году Мухаммед с единомышленниками переселился в Медину. Об этом напоминает миниатюра, помещенная в экспозиции, — «Мухаммед и Абу Бекр на пути в Медину». С года переселения Мухаммеда ведется мусульманское летосчисление. В Медине Мухаммед вел не только проповедническую деятельность. Под его влиянием там возникла первая мусульманская община, положившая начало образованию мусульманского государства. Большое значение для укрепления новой религии имело признание ее жителями Мекки. Изображения племенных богов были уничтожены, а Кааба превращена в мусульманское святилище. Паломничество к нему, но уже во имя служения Аллаху, про-

должалось. После смерти Мухаммеда в 637 году многие племена отказались исповедовать ислам. Халифы — «заместители пророка» на земле силой оружия вернули их к вере в Аллаха.

В процессе формирования феодального строя укрепились власть и экономическое могущество верхушки арабского общества, углублялось социальное неравенство. Это вызвало религиозно-политические движения, в результате которых в исламе возникло несколько направлений. Одно из них получило название шиизм (от арабского слова «шиа» — группа, партия). Шииты — сторонники двоюродного брата Мухаммеда, Али, выдвинули принцип наследственной власти: халифами могут быть только прямые наследники Мухаммеда, в данном случае Али, который правил всего пять лет (656—661). До сих пор шииты обожествляют Али, приписывая ему величайшие подвиги. Подтверждается это шиитской иконой с изображением Али, находящейся в экспозиции.

Шиизм — одно из двух крупнейших в исламе направлений, противопоставляющий себя второму — суннитам (от арабского «сунна» — священное предание) — последователям официального ислама. Эти два направления существуют и в современном исламе.

Основой вероучения ислама является Коран. Мусульмане верят, что Коран ниспослан Мухаммеду Аллахом. В действительности Коран состоит из речей и поучений Мухаммеда, собранных в единую книгу уже после его смерти по распоряжению первых халифов. Ставилась цель — исключить возможность использования отдельных поучений в борьбе против халифов.

Коран для мусульман имеет огромное значение, и его почитание доведено до крайности. Коран принимают за руководство в разных сторонах жизни людей, он является основой мировоззрения, науки, культуры.

В экспозиции имеются материалы, характеризующие положение Корана в жизни приверженцев исламской ре-

лигии. Здесь миниатюрные Кораны-амулеты, амулеты с изречениями из Корана, плакаты, знамена с изречениями из Корана, халат — весь в изречениях из Корана. Многие приверженцы ислама считают, что Коран обладает магическими свойствами, может избавлять от несчастий, болезней и т. п.

В экспозиции находится огромный Коран — одна из пятидесяти копий, сделанных в 1905 году в России с «Корана Османа». Такое название оригинал получил вследствие предания, согласно которому халиф Осман был убит во время чтения именно этого Корана, на листах которого сохранялись, как уверяли верующие мусульмане, пятна от крови Османа. «Коран Османа» считался первым Кораном и потому глубоко почитался мусульманами, хранился он в одной из мечетей Самарканда, привлекая массу паломников.

«Коранов Османа» оказалось несколько, находились они в разных местах мусульманского мира, и каждый из владельцев утверждал, что именно его Коран истинный. Обычный способ служителей религиозных культов, чтобы привлечь больше почитателей. А это укрепляло веру и повышало доходы.

После присоединения Средней Азии к России «Коран Османа» был куплен у мусульманского духовенства и отправлен в Петербург. Здесь его впервые описал и датировал VIII веком востоковед А. Ф. Шебунин. Он же определил, что пятна крови нанесены на листы рукописи позднее.

После Великой Октябрьской социалистической революции «Коран Османа» был передан мусульманам. В настоящее время он хранится в Музее истории народов Узбекистана в Ташкенте.

В разделе *«Социальная сущность ислама»* приводятся документы, показывающие, что эта религия освящала власть господствующих классов.

Все порядки на земле, учит ислам, установлены Ал-

лахом, поэтому попытка нарушить их — грех, и самые тяжкие из грехов — выступления против эксплуататорских классов или захват чужой собственности. Коран, таким образом, примиряет с социальным неравенством, а бедность объясняется «милостью Аллаха». В вероучении ислама обнаруживается особенно тесная взаимосвязь религии с интересами государства эксплуататорских классов. Согласно своду мусульманских законов, исходящих из установлений ислама, шариата, выступление против господствующих классов считается преступлением против религии, а всякое нарушение религиозных «истин» признается преступлением перед государством.

Экспонируемые в этом разделе предметы женской одежды паранджа и чачван — свидетельство положения женщин-мусульманок. Многие религии обрекают женщину на бесправие и унижение, но в исламе женщина ставится в положение рабыни. Купля-продажа, право мужчин на развод, брак с несовершеннолетними, многоженство — все это узаконено шариатом. Женщина должна вести затворническую жизнь, выходить из дома закутанной в паранджу и с закрытым сеткой — чачваном лицом. Женщина изолирована от общественной, культурной жизни, что приводит к ее отсталости.

В конце 1920-х годов в нашей стране среди женщин Средней Азии прошло широкое движение — сбрасывание и уничтожение паранджи. Это был вызов старым традициям, освящаемым Кораном, и утверждение равноправия женщин с мужчинами. Этот процесс не прошел безболезненно, он вызвал ожесточенное сопротивление духовенства.

В экспозиции находятся мусульманские военные доспехи — меч, секира, шлем и щит, на которых выгравированы религиозные изречения. Это памятники «священных» войн «во имя бога». Участие мусульман в таких войнах было обязательным, таково требование ислама.

Такие войны использовались в классовой борьбе и для разжигания ненависти к народам «неверным», исповедующим другие религии.

Большое число выразительных экспонатов представлено в разделе *«Вероучение и культ ислама»*.

Общий смысл вероучения выражается в слове «ислам» — «покорность богу». В основе вероучения лежат вера в единого бога, всемогущество властелина мира Аллаха и утверждение ничтожества, беспомощности человека. Все зависит от воли Аллаха, и в связи с этим богобоязнь выдается как положительное проявление достоинств человека, готового выполнять всегда волю бога.

Идея единого бога окончательно оформилась в исламе в эпоху халифата. В ней нашло отражение единовластие халифа: эта связь единого владыки на небе и на земле способствовала укреплению власти халифов, освященной Аллахом.

На плакате в экспозиции — один из основных догматов ислама: «Нет божества кроме бога (Аллаха), и Мухаммед — посланник божий». Эта формула — выражение уверенности в превосходстве ислама над другими религиями. Вместе с тем многое в вероучении ислама сходно с другими ранее возникшими религиями, в частности иудаизмом и христианством.

Много сходных текстов имеется в Коране и Библии. Мусульманские богословы объясняют это так: Аллах и до Мухаммеда отправлял своих посланников на землю. Но те не смогли донести его «слово» до людей. В результате явились иудаизм и христианство, они не восприняли истинное учение Аллаха. Эта легенда давала повод к утверждению, что только ислам является истинной религией, что и служило источником враждебного отношения к «неверным» и вело к замкнутости, изолированности исповедующих ислам от других народов. Почитание мусульманами Мухаммеда предопределило формирование позднее культа святых в исламе.

Общность между исламом и другими религиями, в частности христианством, обнаруживается в его учении о смысле жизни и загробном воздаянии, о бессмертии души и страшном суде, об аде и рае. В этой связи смысл земной жизни человека Коран сводит к подготовке к жизни загробной, где души праведников будут вечно пребывать в постоянном блаженстве в раю, а души грешников — в вечных мучениях в аду.

В экспозиции, на миниатюрах из средневековых рукописей,— изображениерая и ада. Они напоминают картины «страшного суда» в христианстве, и сюжеты их заимствованы из жизни. Так, вода — самая большая ценность в пустынных землях восточных стран, от нее зависит жизнь. В раю, изображенном на миниатюре, много воды. В аду грешники подвергаются мучениям разными средствами, а главное из них — огонь. В средневековье огонь широко применяли как средство для мучительных пыток и сжигания людей.

Култ в исламе крайне усложнен и занимает много времени. Обязательна ежедневная пятикратная молитва — намаз; много длительных изнуряющих постов; по пятницам и в дни религиозных праздников, после окончания постов — молитвы в мечети.

В экспозиции представлен комплекс культовых предметов, которые используются при намазе: кувшин для омовения водой лица и рук перед молитвой, коврик, на котором молятся, а также Коран и др.

На следующем стенде размещены фотографии о паломничестве в Мекку, которое не входит в догматы ислама. Хотя верующему не вменяется в обязанность посещение Мекки, мусульманин стремился хотя бы раз в жизни совершить это паломничество. Здесь велико влияние традиции, уходящей в глубокую древность, когда сюда шли паломники поклониться языческой святыне. Мусульманское духовенство закрепило эту традицию,

разработало новую обрядность. В двенадцатом месяце мусульманского календаря в Мекке собираются толпы паломников (они изображены на почтовых открытках, изготовленных в разных мусульманских странах). Паломники семь раз обходят Каабу (бывшее языческое святилище), касаясь рукой вделанного в одну из стен «черного камня», пьют воду из «священного» колодца, совершают ритуальный бег между двумя холмами, «побивают дьяволов», бросая в трех истуканов камешки, совершают жертвоприношение.

Следующая группа экспонатов, в центре которой находится плакат «Гибель Хусейна», показывает культ мучеников в шиизме. Хусейн, сын халифа Али, погиб в неравном бою в 680 году в местности Кербела (Ирак). Он был во главе отряда шиитов, на который напали враги. Хусейн был объявлен мучеником. В память Хусейна в первые дни месяца мухаррама (первый месяц мусульманского календаря) устраиваются траурные церемонии, во время которых, стремясь воспроизвести мучения Хусейна и приобщиться к ним, участники истязают себя: бьют по спине, плечам и груди цепями, тупыми саблями. Бывали случаи, когда умирали от потери или заражения крови. В экспозиции находятся копия гравюры с рисунка В. В. Верещагина «Религиозная процессия на празднике Мухаррам в Шуше» и подлинные орудия для самоистязания. Кроме того, здесь находится много предметов, которые использовались в церемониях, посвященных культу мучеников. Среди них — меч зульфикар, символ непобедимости первого шиитского имама (руководителя шиитской общины Али), металлическая «рука» — навершие для древка знамени, символ шиизма, и т. д.

Культ святых имеет важное значение в исламе. Функции святых те же, что и у христианских, — помощь в делах, избавление от несчастий, болезней и пр. Как и в христианстве, в исламе сохраняются священные деревья,

камни, а также различные амулеты (от болезней, злых духов) и др.

Завершается раздел вероучения и культа ислама материалами о суфизме. В экспозиции выставлены халат дервиша и его экипировка: две чаши — для пищи и подаяния, посох. Дервиши — это нищенствующие странники, которые ходили по всем странам мусульманского мира, жили подаянием, знахарствовали, гадали. Труд они презирали, общественную жизнь отрицали. Дервиши — это последователи суфизма, еретического течения в исламе, возникшего на рубеже VII—VIII веков. Дервиши отрицали исламскую обрядность, проповедовали аскетизм и мистику. Их жизнь считалась идеалом суфизма. Суфизм оказал значительное влияние на философию и поэзию народов Востока. Поэты использовали его для выражения еретических идей и свободомыслия.

Несмотря на деспотическое засилие ислама во всех сферах жизни, он не мог заглушить развитие науки. В экспозиции раздела «История свободомыслия народов Востока» выставлены материалы, характеризующие двух ученых Востока средних веков — астронома Улугбека (1394—1449), ученого-энциклопедиста Ибн Сины (Авиценны) (980—1037), а также иранского поэта Омара Хайяма (1048—1131). Большой интерес представляет портретный бюст Улугбека — реконструкция профессора М. М. Герасимова. Улугбек построил в Самарканде обсерваторию. Она была разрушена религиозными фанатиками после смерти ученого. На рисунке, который находится в экспозиции, — реконструкция обсерватории. Улугбек составил «Звездные таблицы», в которых с особой точностью показаны данные о звездном мире, что подтвердили исследования последующих поколений астрономов.

Не менее интересны представленные в экспозиции копии рукописных сочинений Авиценны и стихотворных произведений Омара Хайяма. На раскрытой странице

рукописи поэта, в одном из четырехстиший,— еретическая мысль, смысл которой сводится к тому, что человеку, познавшему тайну мира, чужда вера в рай и ад.

В экспозиции, кроме того, имеются гравюры, фотографии с изображениями ученых, поэтов, просветителей Востока разных времен, в творческой деятельности которых большое место заняли идеи свободомыслия.

Заключительный раздел экспозиции отдела — *«Ислам и его преодоление в СССР»* — построен на фотографиях и документах, охватывающих большой период от 1920-х годов и до наших дней. Эти материалы показывают, как изменилась жизнь восточных республик нашей страны, где коренное население исповедовало ислам, какие перемены произошли в жизни народов, в быту, в семейных отношениях, в культуре, как изменились люди, их взгляд на мир.

Все это явилось основой преодоления ислама. Этот процесс был трудным, напряженным, потребовал много жертв именно потому, что ислам подчинял своему диктату все стороны жизни людей. Среди верующих господствовало убеждение, что установленный Аллахом в их странах порядок единственно правильный, вечный, неизменный.

В экспозиции показано, что большую роль в изменении жизни в среднеазиатских республиках сыграло «Обращение ко всем мусульманам России и Востока» Совета Народных Комиссаров, подписанное В. И. Лениным 20 ноября 1917 года. В обращении указывалось, что Октябрьская революция покончила с правовыми и религиозными ограничениями мусульманских народов, Советская власть гарантировала равные права всем народам и свободу вероисповедания. Отход трудящихся от ислама и развитие новых форм жизни происходили в ожесточенной борьбе с реакционным духовенством в союзе с защитниками старого феодально-байского уклада — баями, кулаками, басмачами. Документы экспозиции пока-

зывают, что во время движения женщин-мусульманок против паранджи сотни передовых женщин, сбросивших паранджу и включившихся в общественную жизнь, были убиты. Был убит и узбекский поэт Хамза Хаким-заде Ниязи (1889—1929).

За годы Советской власти в республиках Средней Азии произошли огромные социально-экономические изменения. Бывшие окраины царской России, где подавляющее большинство населения было неграмотным (женщины грамоте не обучались), по культуре и образу жизни стоят в одном ряду со всеми народами нашей страны. В республиках есть академии наук, высшие учебные заведения, готовящие кадры для всех областей хозяйства, культуры, просвещения, медицины. Больших успехов достигли литература и поэзия. Изменились и люди, большинству свойственно материалистическое мировоззрение. Поэтому духовенство ищет способы задержать развитие кризиса, в который вступил ислам в нашей стране. Они ведут модернизацию некоторых положений ислама, оставляя в неприкосновенности его сущность, а также обрядовую сторону, учитывая характер жизни, культуру людей. Но ислам еще живет среди многих, и преодоление его требует систематической кропотливой работы по атеистическому воспитанию населения.

ХРИСТИАНСКОЕ СЕКТАНТСТВО В СССР

Экспозиция отдела состоит из четырех разделов: до-реформенное сектантство; протестантское сектантство; сектантство в условиях социализма; отход от религии.

Сектантство (от латинского *secta* — учение, школа) возникало внутри установившихся религий в результате классовых противоречий. В большей части секты возникали в среде эксплуатируемых классов. О причинах сек-

тантского движения В. И. Ленин писал: «Известен факт роста в крестьянской среде сектантства и рационализма, а выступление политического протеста под религиозной оболочкой есть явление, свойственное всем народам, на известной стадии их развития, а не одной России»⁹.

В России сектантство зародилось во второй половине XVII—XVIII века среди крепостного крестьянства как протест против феодального гнета, бесправия и эксплуатации народа, а также против официальной религии — православия, — которая освящала феодальный строй. Поэтому в царской России сектантство всегда подвергалось преследованиям государственной властью и православной церковью.

В первом разделе экспозиции — *«Дореформенное сектантство»* представлены материалы, характеризующие наиболее распространенные в России секты христововеров, скопцов, духовоборов, молокан.

Христововеры — одна из ранних сект, возникшая в конце XVII века в среде крепостного крестьянства. Идейное направление секты изложено в «Двенадцати заповедях Христовых» (представленных в экспозиции), проникнутых требованиями ухода от мира, аскетической жизни.

Эти идеи выражены и в картине экспозиции «Плоть нападает на христианина» (неизвестный художник начала XIX века). На фотографиях — молитвенные собрания христововеров, которые сопровождались судорожными плясками, в результате которых участники собраний впадали в иступленное состояние. Считалось, что так они «соединяются с богом». Крайним течением секты христововеров было изуверское скопчество, выделившееся в отдельную секту в 1770-х годах. Скопцы считали: для «спасения души» есть единственное средство — оскопление.

В экспозиции находятся фотографии руководителей

скопческих сект. Это купцы, кулаки, предприниматели, беззастенчиво эксплуатировавшие рядовых членов общин.

В нашей стране эта изуверская секта запрещена. Встречаются лишь отдельные случаи скопчества.

Секта духоборов возникла во второй половине XVIII века. Духоборы не только порвали с православной церковью и ее культом, но отказывались подчиняться властям. Поэтому они особо жестоко преследовались. Духоборы считали, что на земле можно построить «справедливое общество», «царство божие», и образом жизни своих общин стремились доказать это. Религиозно-социальное учение духоборов играло реакционную роль в период обострения классовой борьбы в стране в начале XX века. Оно отвлекало от участия в революционной борьбе.

Вероучение духоборов определяется составленной ими «книгой жизни», наиболее распространенное ее название — «Животная книга». Это сборник устных преданий, переложенных на стихи псалмов, которые духоборы поют на молитвенных собраниях.

Не осуществив свои иллюзорные стремления в России, духоборы переселились в другие страны, надеясь там построить «царство божие». Их жизнь там показана на фотографиях, размещенных в экспозиции: «Проповедь перед отъездом в Колумбию», 1911; «Духоборы пашут на себе» (Канада, 1901); «Духобор-фермер» (Канада, 1920) и др.

В нашей стране действуют небольшие группы духоборов.

Секта молокан возникла в 1760-х годах. Согласно их вероучению, главным в религии является ее духовная сущность, и в этой связи молокане отрицают всю обрядность православной церкви. Они утверждают, что их «освященное богом» вероучение определяет поведение людей в личной и общественной жизни. На их молит-

венных собраниях чередуются чтение выдержек из священного писания и проповеди.

Основатель одного из толков молоканства Максим Рудометкин выразил идеалы молокан в рисунках, копии которых помещены в экспозиции. В этих рисунках изображается путь «к царству праведников». К числу «праведников» относятся лишь те, кто исповедует вероучение молокан. В этой секте оказалось много торговцев и промышленников (вероучение молокан освящало предпринимательство), образовалась буржуазная верхушка, что привело к классовым противоречиям внутри общин. В результате секта распалась на несколько толков, а в конце XIX века наступил ее кризис. Большинство толков влилось в протестантские секты.

В настоящее время в СССР несколько небольших молоканских общин. После Великой Октябрьской социалистической революции дореформенное сектантство, утратив окончательно питательную почву, пришло в упадок.

В разделе *«Протестантское сектантство»* представлены материалы, характеризующие баптизм, адвентизм, пятидесятничество.

Протестантизм — это буржуазное религиозное течение, отколовшееся на Западе от католической церкви. Протестантские секты распространялись по многим странам в связи с развитием капитализма и укреплялись благодаря экономическим возможностям буржуазии, которая являлась их опорой. Рост влияния протестантизма был обусловлен и тем, что в нем были разработаны догматы, обрядность, имелась возможность содержать кадры проповедников, которые вели активную деятельность во многих странах мира.

В России протестантские секты получили распространение во второй половине XIX — начале XX века в связи с развитием капиталистических отношений и деятельностью протестантских миссионеров из разных стран и

главным образом из Англии, Германии, США. В русской действительности этого периода вероучение протестантских сект отвечало настроениям мелких производителей, их страху перед беспощадными стихийными силами капитализма. Протестантские секты главное значение придают воспитанию «внутренней религиозности», познанию религиозной морали.

Единственным «истинным» источником христианской веры они считают Библию.

В экспозиции выставлена карта распространения баптизма, которая демонстрировалась на Первом Всемирном конгрессе баптистов в Лондоне в 1905 году. На этой карте отмечены места распространения баптизма в России, они совпадают с районами, где наиболее развит капитализм.

Материалы об отношении сектантов к первой русской буржуазной революции 1905—1907 годов показывают, что руководство сект поддерживало самодержавие и выступало против участия в революции народа, особенно сектантов.

В экспозиции имеется картина «Христос», написанная неизвестным художником с баптистского плаката, в котором революция осуждалась. Кроме того, представлена рукопись воззвания «Союза свободы, правды и миролюбия противников всякого насилия». «Союз свободы» возник в 1905 году как политический блок буржуазной верхушки протестантских церквей: баптистской, евангельско-христианской и меннонитской. Он стоял на позициях конституционной монархии и отвлекал сектантских верующих от революционной борьбы, распространяя среди них иллюзорные надежды, что именно при такой форме государственной власти в России будут достигнуты свобода, правда и миролюбие.

Учитывая позиции сектантства в революции, царское правительство манифестом 17 апреля 1907 года «О веротерпимости» предоставило сектантам, как и другим ре-

лигиозным организациям неправославного вероисповедания, некоторые права.

РСДРП развернула пропаганду, стремясь вовлечь крестьян-сектантов в революционную борьбу против самодержавия; с целью политического просвещения сектантов, на необходимость которого указывал В. И. Ленин, по решению II съезда РСДРП стала издаваться газета «Рассвет». Ксерокопия одного из номеров этой газеты находится в экспозиции.

В разделе *«Сектантство в условиях социализма»* экспонируются материалы о баптистах и адвентистах седьмого дня.

После Великой Октябрьской социалистической революции положение сектантства в нашей стране изменилось. Ленинский «Декрет о свободе совести, церковных и религиозных обществах» гарантировал право граждан исповедовать любую религию или не исповедовать никакой. Все религии были поставлены в одинаковое положение, никаких преимуществ и никаких ущемлений, преследований в связи с религиозными взглядами не допускалось.

В новых условиях в среде сектантов начались колебания, произошли организационные изменения.

Октябрьскую революцию руководители сект встретили враждебно. По мере укрепления социалистического строя сектантские организации встали на путь лояльного отношения к Советскому государству. Коренное изменение в политической ориентации сектантства было закреплено в решениях их съездов.

В этой связи в разделе экспонируются «Постановление о государстве», принятое на 25-м съезде баптистов в 1923 году, «Декларация пятого съезда адвентистов» и другие материалы.

Самая крупная сектантская организация в нашей стране — церковь евангельских христиан-баптистов (от греч. baptizo — погружение в воду или крещение водой).

Эта церковь образовалась в результате объединения баптистов с евангельскими христианами в 1944 году. В 1945 году к этой церкви присоединилась часть пятидесятников, а в 1963 году — часть меннонитов.

В вероучении баптистов акцентируется «спасение через личную веру в Христа и учение о предопределении». В остальном для них характерны общехристианские принципы: полная зависимость человека от воли бога, перед которым человек, вследствие своей греховности, в вечном долгу, и т. д.

В экспозиции идеология баптизма раскрывается на баптистских плакатах и картине художника Чумакова «Крест Голгофы». Основной обряд баптистов — крещение водой взрослых. Он изображен на фотографии «Крещение по вере». После крещения верующий входит в общину как ее полноправный член. Баптисты отмечают основные христианские праздники, кроме того — своих два: «День единения» и «День жатвы». Первый посвящен объединению баптистов с евангельскими христианами. Второй — он изображен на фотографии — имеет двойной смысл: в связи с окончанием полевых работ и жатвой «на ниве божьей» — подведение итогов миссионерской деятельности общин.

Миссионерской деятельности в баптизме придается большое значение. Ее ведут и рядовые члены общин, что придает особую активность баптистской церкви.

В экспозиции имеется серия фотографий, характеризующих деятельность молитвенных домов баптистов, которые являются основным местом деятельности баптистских общин.

В экспозиции представлены материалы о расколе в церкви евангельских христиан-баптистов (ЕХБ), который произошел в конце 1950-х — начале 1960-х годов.

Часть общин, отколовшихся от Всесоюзного совета евангельских христиан-баптистов (получившие название «откольников»), организовала свой «Союз церквей еван-

гельских христиан-баптистов». Откольники противодействуют советскому законодательству о культах и требуют усиления религиозной активности верующих.

Следующая секта, показанная в экспозиции, — пятидесятники. Эта секта организовалась в России в начале XX века из особо мистически настроенных баптистов. Название секты связано с евангельским мифом о том, что на пятидесятый день после воскресения Христа на апостолов сошел «дух святой». Отличительной чертой секты являются молитвенные собрания. Их участники доводят себя до истерического состояния, во время которого начинаются бормотания, выкрики. Это называется «говорением на ангельском языке». Такие «моления» доводят иногда людей до психического расстройства.

Выразительные материалы экспонируются по секте адвентистов (от лат. *adventus* — пришествие). Главное в учении адвентистов — вера, что близится второе пришествие Христа на землю, во время которого погибнет мир и бог вторично сотворит его. В экспозиции находится графическое изображение «Пророческих часов мира» (1923), по которому идеологи адвентизма определяют время «второго пришествия». Срок наступления этого события предсказывался уже несколько раз.

В экспозиции находятся вышитые на холсте «Десять заповедей» (1971). Это основной библейский завет для адвентистов, который они стремятся выполнять, так как, следуя в жизни заповедям, верующий обретает «внутреннее обновление». Кроме того, они проповедуют библейские заповеди как путь к уничтожению зла на земле, не признавая революционного пути преобразования общества.

Еще экспонат — «Состояние сердца верующего, обратившегося к вере и „нераскаившегося“». В этом изображении утверждается чистота сердца верующего адвентиста как символ «внутреннего обновления». Вместе с

тем здесь проводится мысль об «избранности» и «исключительности» приверженцев секты адвентистов по сравнению с верующими других религий и неверующими.

В адвентизме существует течение — адвентисты седьмого дня. Они празднуют субботу как «день отдыха бога» после сотворения им мира.

В экспозиции представлены также материалы об *отходе от религии* в нашей стране на примере сектантства. Здесь выставлены фотографии, книги лиц, отошедших от религии, где они пишут о том, как проходила их жизнь в религии, что привело их к разрыву с религией. В жизнь вступают новые поколения, выросшие в условиях социализма, уже одно это не может не повлиять на состояние и состав сектантских общин. Научно-технический прогресс, рост культуры и образования меняют сознание советских людей, в том числе и сектантов. Даже верующие, особенно молодежь, не могут верить многим фантастическим «историям», которым учит религия. Поэтому сокращение численности верующих сектантов закономерно. Некоторые секты, особенно дореформенного сектантства, прекращают свое существование. В сектантстве, как и других религиях, идет процесс модернизации, попытка приспособить религиозные требования к современному человеку. Изменяется оценка труда, участия в общественной жизни. И все же сектантство находится в состоянии кризиса, о чем свидетельствуют материалы экспозиции.

ПРАВОСЛАВИЕ И АТЕИЗМ В СССР

Экспозиция отдела охватывает огромный период — с IX века до наших дней. В ней представлено свыше 1500 разнообразных экспонатов. Экспозиция посвящена православию, которое является одним из трех основных

направлений христианства и в прошлом было самой распространенной религией в России. В экспозиции раскрывается антинаучная сущность православия и его культа, показывается, что во всей истории России православная церковь была связана с интересами господствующих классов, способствовала укреплению их власти, эксплуатации народа, выступала против революционного движения.

В экспозиции находятся материалы по истории свободомыслия и атеизма в России, показано, как после Великой Октябрьской социалистической революции происходит массовый отход от религии и утверждается научно-материалистическое мировоззрение среди большинства населения нашей страны.

Экспозиция строится по историко-хронологическому принципу и состоит из трех разделов: православие и свободомыслие в эпоху феодализма и крепостничества (IX — первая половина XIX века); православие и атеизм в эпоху капитализма (1861 — 1917); атеизм и православие в советском обществе (1917—1980).

В начале экспозиции раздела *«Православие и свободомыслие в эпоху феодализма и крепостничества»* выставлены материалы, характеризующие верования восточных славян до введения христианства: фетишизм, анимизм и связанные с ними культ природы и почитание предков.

Большой интерес представляет копия збручского идола, снятая с оригинала X века, найденного в 1848 году на дне реки Збруч (приток Днестра на Украине). Это выразительный памятник, свидетельствующий о мирозерцании и религии древних славян. Все четыре грани идола покрыты рельефными изображениями, по горизонтали он разделен на три части: нижняя символизирует 'подземный мир, средняя — землю, верхняя — небо.

Не меньший интерес вызывает у посетителей научная реконструкция святилища бога Перуна на Перыне,

созданная на основе археологических раскопок. Далее в экспозиции выставлены экспонаты, показывающие, что после крещения Руси в 988 году (это событие показано на копиях миниатюр Радзивилловской летописи XV века) христианство не только насаждалось насильственным путем на Руси. Сила приверженности к старым языческим верованиям была настолько велика, что православная церковь и княжеская власть допускают, в некоторой степени, их существование. Более того, на предметах древнерусского христианского культа имеются следы дохристианских культов в виде языческих знаков: каменный массивный крест XIII века с изображением солярных знаков, змеевики XI — XIII веков и другие. Эти материалы — свидетельство тому, что в борьбе с язычеством, которая велась столетиями, православие использовало разнообразные средства.

В процессе преодоления языческих верований большое место занял культ святых. Ф. Энгельс писал, что христианство «...могло вытеснить у народных масс культ старых богов только посредством культа святых»¹⁰.

В экспозиции находятся иконы и скульптуры православных святых, свидетельствующие об одном из способов этой замены. «Илья Пророк» — икона XVII века, в нем воплотились черты языческого бога Перуна; деревянная скульптура XVII века «Параскева Пятница» — покровительница женщин и женского труда — восприняла функции языческой богини Мокошь; икона «Святые Власий и Модест» — покровители лошадей; Власий вытеснил культ языческого бога покровителя скота Велеса.

Культ святых — посредников между человеком и богом — играл большую роль в распространении и укреплении христианской веры. Поэтому широко распространены были иконы с их изображениями. Влияние икон в православии было огромно, так как с иконой была связана вся жизнь верующего. В иконах вместе с тем,

отражено мирозозерцание людей средневековья, их взгляды на жизнь и т. д.

В экспозиции выставлены иконы XVII — XIX веков. Среди них — «Символ веры», «Троица», «Сотворение мира», «Изгнание Адама и Евы из рая» и др. Иконы служили одним из главных средств распространения и укрепления христианского «учения» о ничтожности человека, его полной зависимости от воли бога и т. д. Тем самым православная церковь внедряла в сознание верующих необходимость смирения и терпения, примирения с эксплуатацией и гнетом, в котором находились народные массы. Таким образом, иконы — документы, вскрывающие социальную роль православия на Руси.

В экспозиции показано, что церковь была тесно связана с феодальным строем, являясь крупным земельным собственником. Это показано на карте «Монастыри и земельные владения в XVII веке». В экспозиции имеются копии книг XVII века, свидетельствующие о том, что монастыри способствовали распространению культуры в эпоху феодализма. Реконструкция монашеской кельи характеризует быт монахов в XVII столетии.

Следующая тема экспозиции — вольнодумство и еретическое движение на Руси в XIV—XVI веках. Здесь показано, что православная церковь не была в свой ранний период «благополучной» и единой. Еретическое движение явилось отражением стихийного протеста против феодального гнета, который освящала церковь. Еретики выступали с критикой различных сторон православной церкви. Так, новгородско-псковские «стригольники» осуждали корыстолюбие духовенства, выступали против церкви, как феодальной организации. С новой силой еретическое движение возникло в середине XVI столетия. Еретики решительно выступали против основных догматов православной церкви, против монастырей и монашества. До нас дошли имена видных представителей еретического движения. Матвей Башкин отрицал

догмат о триничности бога, утверждал, что Христос не бог, а только человек. Он открыто связывал свои выступления с политическим протестом, возражая против владения холопами — крестьянами.

Холоп еретик Феодосий Косой отрицал догматику и церковную организацию.

Еретическое движение иллюстрируется копиями миниатюр «Лицевого летописного свода» XVI века. На одной из них изображено изгнание еретика XV века митрополита Зосимы, который выступал против одного из основных учений христианства. Он говорил: «А что там царство небесное, что там воскресение мертвых! Ничего того нет. Умер кто — значит умер, до тех пор и жил, пока не умер!»

Правительство и православная церковь жестоко преследовали еретиков.

В центре экспозиции помещается большая картина художника Г. Н. Горелова «Казнь еретиков в 1504 г.». В один из декабрьских дней этого года в Москве сожгли на костре, по примеру испанской инквизиции, Волка Курицына, Ивана Максимова, Дмитрия Коноплева.

Противоречивой была политическая деятельность православной церкви в период татаро-монгольского ига на Руси. По христианскому вероучению, все несчастья посылаются богом за грехи людей. Этой «истине» следовал московский митрополит Феогност (1328—1353), призывая народ смириться и покориться постигшей его участи (икона с изображением Феогноста находится в экспозиции). Такая позиция главы русской церкви парализовала волю народных масс в борьбе за освобождение. Ханы, принимая во внимание роль религии среди населения Руси, стремились привлечь на свою сторону духовенство путем некоторых привилегий, в частности освобождения от уплаты дани. Об этом свидетельствуют помещенные в экспозиции копии ханских грамот XIII—XIV веков. В дальнейшем, в связи с нарастанием осво-

бодительного движения в стране, православная церковь поддерживала московского князя Дмитрия Донского, который нанес первое решительное поражение войскам хана Мамай в 1380 году на Куликовом поле.

В связи с централизацией государства происходит и централизация православного культа. Об этом напоминают в экспозиции несколько икон.

В 1589 году в России учреждено патриаршество, что должно было повысить роль церкви в жизни страны. Однако в XVII веке возникает конфликт между царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном (1605—1681), который пытался поставить власть патриарха выше власти царя. Конфликт закончился победой царя, Никон был лишен патриаршего сана.

Далее в экспозиции представлен комплекс экспонатов по расколу в русской православной церкви в XVII столетии. Будучи патриархом, Никон провел в 1653—1654 годах церковную реформу. Были исправлены богослужебные книги по новогреческим образцам, внесены некоторые изменения в обрядность и пр. В экспозиции находится картина XVIII века «Спор о вере», по изображению которой можно видеть, какие изменения внесены в связи с реформой. Против реформы выступила часть духовенства во главе с протопопом Аввакумом (1620—1682), значительная часть крестьянства и городской бедноты, а также некоторая часть боярства. Борьба между приверженцами старой веры и «никоновцами», на стороне которых была государственная власть, носила в течение многих лет напряженный характер. В 1682 году Аввакум вместе с тремя единомышленниками был сожжен на костре в городе Пустозерске.

В экспозиции выставлены икона «Протопоп Аввакум», акварельные рисунки конца XVII — начала XVIII века «Старообрядческие старцы», копия сочинения неизвестного автора «Житие протопопа Аввакума» и другие материалы.

Протест приверженцев старой веры против иконовских реформ выразился в массовых самосожжениях, которыми были охвачены многие районы страны и в результате которых в конце XVII — начале XVIII века погибли 1800 человек. Это был протест доведенных до отчаяния людей против феодального гнета и официальной церкви, освящавшей его. В экспозиции находится карта с указанием мест, где происходили самосожжения.

Материалы, представленные в музее, свидетельствуют, что православная церковь всегда поддерживала самодержавие и выступала против революционной борьбы крестьян. В 1670 году патриарх Иоасаф обратился к населению страны с призывом не присоединяться к восстанию Степана Разина. Копия грамоты патриарха находится в экспозиции. Еще документ в экспозиции — определение синода о борьбе против восстания Пугачева. С. Разин и Е. Пугачев были преданы анафеме.

Союз церкви и крепостнического государства отражен в экспонатах: иконах «Богоматерь воинствующая» (XVIII век) и «Богородица на фоне герба Российской империи» (XIX век), а также в гравюре XVIII века «Царица Елизавета Петровна».

Далее в экспозиции показано, что Петр I упразднил патриаршество и поставил во главе православной церкви коллективный орган синод, ввел в его состав государственного чиновника — обер-прокурора синода с контрольными функциями. Так церковь была превращена в государственный орган.

В экспозиции представлен обширный материал о свободомыслии и атеизме в России в эпоху феодализма. Фрагмент фрески (копия) «Скоморохи» (XI век) из Софийского собора в Киеве напоминает о народных песенниках, затейниках и музыкантах, бродивших по стране и развлекавших народ. Скоморохи своими «игрищами» отвлекали людей от церкви, высмеивали духовенство, разносили нежелательные для правящих классов «ве-

сти». В XVII веке, при царе Алексее Михайловиче, скomorохи, эти носители народного художественного творчества, жестоко преследовались, их выступления прекратились.

В связи с развитием науки, культуры, общественной мысли в XVIII веке свободомыслие и атеизм приобретают более широкое развитие, связанное с передовыми умами века. Большое значение в этом отношении имела научная деятельность М. В. Ломоносова (1711—1765), стоявшего на материалистических позициях. А. Н. Радищев (1749—1802) в своей оде «Вольность» говорит о «вере» как союзнице царской власти в угнетении народа. Идеи свободомыслия нашли яркое выражение в диссертации профессора Московского университета Д. С. Аничкова (1733—1788) о происхождении религии. Представлены портреты и книги этих выдающихся деятелей, а также русские переводы произведений французских просветителей XVIII века, оказавших значительное влияние на развитие свободомыслия и атеизма в России, как и во многих странах Западной Европы.

В экспозиции находится серия портретов декабристов, а также их сочинения, в которых нашли выражение идеи свободомыслия и атеизма,— П. И. Пестеля (1793—1826), К. Ф. Рылеева (1795—1826), И. Д. Якушкина (1793—1857) и др.

В этом же разделе есть материалы, показывающие роль церкви в подавлении восстания декабристов. В годовщину разгрома восстания декабристов синодом был организован в столице общецерковный молебен в благодарность за подавление восстания.

В дальнейшем ходе экспозиции даются материалы об атеизме А. С. Пушкина.

Более последовательный характер атеизм принимает в мировоззрении революционных демократов, сыгравших большую роль в развитии атеистической мысли в России XIX века. В экспозиции можно увидеть портреты и

сочинения А. И. Герцена (1812—1870), Н. Г. Чернышевского (1828—1889), В. Г. Белинского (1811—1848), Н. А. Добролюбова (1836—1861).

В экспозиции выставлен комплекс предметов культа, которые являются обязательными при выполнении обрядов и таинств в православии: купель для крещения младенцев, когда дается имя святого, чаша (потир) и прочие предметы, употребляющиеся при таинстве «евхаристия» — причащении, брачные венцы, свечи, используемые при «венчании» вступающих в брак жениха и невесты, водосвятная чаша и другие предметы. Кроме того, здесь же выставлены образцы одежды священнослужителей, которую они надевали при выполнении культовых действий: парчовые и бархатные, шитые позументами облачения дьякона, священника и архиерея, а также митра и посох митрополита и пр. Все эти предметы напоминают о пышности православного культа, к оформлению которого привлекали различные виды искусства: живопись, музыку (пение хора), театральные действия (каждые движения, выходы и прочее совершаются по строго установленному порядку). Особые одежды, блеск позолоты и серебра при мерцании свечей и лампад — все это создает необычную обстановку, в которой все направлено к тому, чтобы вызвать религиозное настроение, укрепить веру.

Все культовые действия символичны, как символичен каждый предмет культа. Например, когда священник дает верующему с маленькой ложки проглотить вино, разбавленное водой, и в нем маленький кусочек специально испеченного хлеба — считается, что верующий принял тела и крови Христа, приобщился к богу. Вспоминается обычай причащения язычников, митраистов, а еще древнее — поедание тотема. Когда окунают в воду младенца — считается, что он очистился от греха. Магическое действие воды как очистительной силы использовалось в религиях глубокой древности.

Эти примеры показывают, что в христианском культе многое уходит своими корнями еще в первобытные верования. Как в первобытной магии с помощью определенных действий и заклинаний человек достигал, так казалось ему, желаемых результатов, так и в православии: если священник, одевшись в соответствующие одежды, произведет положенные по догмату действия и произнесет установленную для данного таинства молитву — хлеб превратится в тело бога, а разбавленное водой вино — в кровь. Если произвести установленные действия и произнести молитвы (заклинания) над чашей, наполненной водой, вода приобретает чудодейственную силу — так думают верующие, бережно храня ее в пузырьках, используют при болезнях (что не мешает пойти потом к врачу). Смысл обрядов тот же, что и в древние времена, но форма выполнения магических действий стала усложненной, «утонченной». Многие передовые умы России подвергали критике православное вероучение и культ. В экспозиции помещены высказывания М. Горького и Л. Толстого. Толстой писал: «Учение церкви есть теоретически коварная и вредная ложь, практически же — собрание самых грубых суеверий и колдовства»¹¹.

В первой части раздела *«Православие и атеизм в эпоху капитализма»* расположены материалы, показывающие, что церковь различными способами стремилась к сохранению крепостного права. Одно из центральных мест в экспозиции занимает уменьшенная копия фрески из церкви села Ивановского Льговского уезда Курской губернии «Ной с сыновьями». В этом произведении выражена мысль, что распределение людей по сословиям предопределено богом. В экспозиции находятся иконы «Федор Тирон» и «Иоанн Воин», помогавшие, как утверждало духовенство, найти украденных коней и бежавших крепостных. Ряд икон, выставленных в экспозиции, свидетельствует о насаждении среди темных забитых крестьян суеверий, невежества, тем самым прими-

ря с невыносимым положением. В. И. Ленин писал: «...благодаря предрассудкам темных масс крестьянства держится неслыханно бесстыдная эксплуатация крестьян помещиками в нашей деревне»¹².

С развитием капитализма в России православная церковь стала служить буржуазии так же верно, как ранее служила помещикам. Каждое новое предприятие, открытие заводов и фабрик, открытие железных дорог сопровождалось молебнами о ниспослании благоденствия, т. е. прибылей, капиталистам. Как ранее «обожествлялись» представители дворянства и царствующего дома, так же стали изображаться в виде святых представители буржуазии. В экспозиции находится портрет московской купчихи Чихачевой с нимбом — в виде богоматери. Здесь же фотография фабриканта Грязнова с подрисованным нимбом вокруг головы. За «особые заслуги» его предполагалось причислить к «лику святых».

Выразительные материалы представлены в экспозиции об отношении православной церкви к великому русскому писателю Л. Н. Толстому. Вместе с царскими чиновниками церковь подвергала Толстого травле. В этом разделе находится выразительный экспонат: фрагмент фрески «Лев Толстой в аду», написанной в 1883 году на стене притвора церкви села Тазово Курской губернии. Так церковь мстила за жесточайшую критику православия, ярко выраженную, в частности, в его романе «Воскресение». В 1901 году передовая интеллигенция подняла через газеты и журналы протестующий голос против такого изображения великого писателя земли русской. Под влиянием общественного мнения руководители курской епархии отдали распоряжение закрасить фреску. В 1920-х годах она была расчищена, снята со стены и передана в музей. В экспозиции находятся также материалы об отлучении Толстого от церкви, которое вызвало резко отрицательную реакцию не только в России, но и в Западной Европе.

Следующая тема раздела — «Церковь и первая русская революция 1905—1907 годов». В ней на документах, литературных источниках, листовках и других материалах показана реакционная деятельность духовенства, помогавшего самодержавию и господствующим классам подавлять революцию. Среди этих материалов — фрагмент картины В. Е. Маковского «Девятое января 1905 года на Васильевском острове», карта антиклерикальных выступлений крестьян в период революции, сатирические журналы, в которых разоблачалась провокационная деятельность священника Гапона. Очень яркую характеристику контрреволюционной деятельности церкви в революции дал на одном из заседаний III Государственной думы ее депутат от рабочих П. И. Сурков. Он говорил о том, что церковные деятели всех рангов «осветили и своим словом и своим молчанием намыленную веревку, расстрелы, плахи, виселицы, палачей».

Интересна примитивная по художественным данным картина, написанная по заказу новгородского игумена Арсения (одного из организаторов черносотенного «Союза русского народа»). В ней показана революция как противное богу дело. В центре картины, у распятия, — освещенная небесным светом царская семья. Ее держат на плечах «столпы» самодержавия, среди которых портретные изображения игумена Арсения, протоиерея Иоанна Кронштадтского, В. М. Пуришкевича и других; сверху бог мечет в революционеров молнии и стрелы. Картина — памятник, обличающий контрреволюционную роль церкви в первой русской революции.

«Святые отцы церкви» не только «словом и молчанием» помогали самодержавию, но и выступали с оружием в руках, защищая свои, накопленные за счет народа, богатства. В экспозиции находится фотография вооруженного отряда монахов Глинской пустыни Курской губернии во главе с курским архиепископом Питиримом, ко-

торый обратился в синод с предложением организовать также отряды при монастырях и пύстынях по всей России для защиты от революционеров. Открытое выступление православного духовенства на стороне контрреволюции против народа привело к упадку авторитета церкви среди рабочих и крестьян, способствовало росту безразличия к религии.

Церковь активно поддерживала самодержавие в первой мировой войне. В этом направлении вели проповедническую деятельность полковые священники, выпускались картинки, листовки, в которых утверждалось, что война освящена богом.

Большое место занимает в экспозиции характеристика ленинского этапа атеизма в России в конце XIX — начале XX века, и представлены материалы о роли В. И. Ленина в разработке вопроса об отношении Коммунистической партии к религии и церкви. В этой связи в экспозиции помещены газеты «Искра» (1902, № 21) с проектом Программы РСДРП; «Новая жизнь» (1905, 3 декабря) со статьей В. И. Ленина «Социализм и религия»; копия афиши о чтении В. И. Лениным в клубе редакции газеты «Пролетарий» 21 мая 1909 года реферата «Религия и рабочая партия»; статья В. И. Ленина «Об отношении рабочей партии к религии», опубликованная в газете «Пролетарий», № 45, 1909 год; труд В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», изданный в Москве в 1909 году, а также материалы о борьбе В. И. Ленина с богостроительством и богоискательством.

В заключительной части раздела представлены материалы о позиции православной церкви в период Февральской буржуазно-демократической революции 1917 года. Церковь встала на сторону Временного правительства, во всех церквях по распоряжению синода молились о его благоденствии. В благодарность правительство высылало карательные отряды для расправы

с крестьянами, захватывавшими церковные и монастырские земли.

В начале раздела *«Атеизм и православие в советском обществе»* помещены материалы, характеризующие политику Советского государства в отношении религии и церкви в первый период после Великой Октябрьской социалистической революции. Здесь находится Декрет о земле, принятый Вторым Всероссийским съездом Советов рабочих и солдатских депутатов. Все земли, в том числе монастырские и церковные, объявлялись всенародным достоянием. Было подорвано экономическое состояние церкви, во владении которой находились огромные земельные площади.

«Декларация прав народов России», подписанная В. И. Лениным 2 ноября 1917 года, положила начало ленинской национальной политике в нашей стране, установила равные права всех наций и ставила в одинаковое положение все религии. Православие, таким образом, лишалось привилегий, которыми оно пользовалось, как государственная религия.

Декрет «О свободе совести, церковных и религиозных обществах» обеспечил подлинную свободу совести в нашей стране, объявив, что каждый гражданин может исповедовать любую религию или не исповедовать никакой. Декрет явился основой ленинской политики в отношениях между Советским государством и церковными организациями и до настоящего времени служит руководством в этом вопросе, а также в организации работы по атеистическому воспитанию среди народов нашей страны.

Все эти законодательные акты оказали революционизирующее влияние на широкие массы рабочих и крестьян и положили начало массовому отходу от религии, которым были отмечены первые десятилетия Советской власти.

Часть служителей культа встретили социалистиче-

скую революцию враждебно. В экспозиции представлены материалы о контрреволюционной деятельности духовенства, в частности серия плакатов, показывающих его связь с контрреволюционными силами: буржуазией, кулачеством, Колчаком, Врангелем и др.

Следующая часть экспозиции посвящена вскрытию мощей святых. Мощи, якобы нетленные тела божьих угодников, пользовались особым почитанием верующих и способствовали укреплению религиозного мировоззрения. Что скрывалось в пышных гробницах, где в разных храмах хранились мощи,— об этом рассказывают помещенные в экспозиции документальные кадры 1920-х годов. По требованию собраний коллективов предприятий и учреждений было вскрыто 63 гробницы, в которых оказались восковые куклы, кости, тряпки, кирпичи и т. п. Были и пустые гробницы. В экспозиции имеется копия записки В. И. Ленина П. А. Красикову, чтобы скорее показать в Москве фильм о вскрытии мощей Тихона Задонского и Сергия Радонежского. Так был обнаружен вековой обман, которым пользовалось духовенство, чтобы держать в «лоне церкви» темные неграмотные массы народа. Вскрытие мощей также способствовало усилению процесса отхода от религии.

Не меньшее влияние на активизацию этого процесса оказало отношение духовенства во главе с патриархом Тихоном к народному бедствию — голоду, постигшему многие районы страны в 1921—1922 годах. Умирали от голода тысячи людей. Чтобы закупить хлеб за границей, Советское правительство приняло декрет об изъятии церковных ценностей. Большая часть духовенства выступила против декрета: провоцировались кровавые столкновения при изъятии, уничтожались инвентарные списки, ценности прятались.

В экспозиции находятся материалы об антирелигиозном движении в 1920—1940-х годах и, в частности, о деятельности Союза воинствующих безбожников (СВБ —

1925—1947). Эта добровольная общественная организация, в которую к концу 1920-х годов входило около миллиона человек, организовала и вела активную деятельность против религиозной идеологии. СББ издавал газету «Безбожник», журналы массовыми тиражами, популярные книги, плакаты. В деятельности СББ принимали участие крупные художники, иллюстрировавшие периодические издания: М. М. Черемных, Д. С. Моор, В. Н. Дени и др.

Антирелигиозной работой руководила Коммунистическая партия. В ее организации принимали участие видные деятели партии и государства П. А. Красиков (1870—1939), И. И. Скворцов-Степанов (1870—1928), Е. М. Ярославский (1878—1943) и др. Деятельность СББ носила революционный характер. В ней отразилось отрицательное отношение народных масс к религии и церкви, которые веками способствовали их угнетению.

В экспозиции находятся материалы о современном состоянии православия в СССР: переход православной церкви на лояльные позиции в 1927 году, деятельность церкви в период Великой Отечественной войны, ее участие в борьбе за мир, за разоружение в наши дни.

Имеются в экспозиции материалы, свидетельствующие о том, что церковь, учитывая условия развитого социализма, культуру советских людей, вносит изменения в вероучение и культовую практику, которые, однако, не затрагивают основ религии. Вера в загробное воздаяние, подготовка к которому является главным смыслом земной жизни, по-прежнему остается основой вероучения, парализует активность верующих в решении задач, которые ставит жизнь.

Большую часть заключительного раздела занимают экспонаты о новых советских обрядах, которые входят неотъемлемой частью в социалистический образ жизни нашего общества. Особо выделяются в разделе шесть живописных панно на тему «Социалистический образ

жизни». Они написаны художниками Мстеры в 1985 году.

Материалы об атеистическом воспитании населения в наши дни показывают, что в нашей стране господствует научно-материалистическое мировоззрение.

* * *

Музей истории религии и атеизма за пятьдесят пять лет своей деятельности внес значительный вклад в дело атеистического воспитания населения нашей страны. В настоящее время в связи с решениями XXVII съезда и Пленумов ЦК КПСС о решительном улучшении идеологической работы перед музеем стоит задача, используя имеющиеся у него возможности, коренным образом улучшить работу по всем направлениям.

Коллектив музея уже ведет подготовку к расширению экспозиций, что позволит представить в них больше конфессий и с большей убедительностью раскрыть историю атеизма. Предстоит повысить качество научной работы, увязав ее с требованиями времени, и улучшить научные издания музея, чтобы они привлекали большее количество читателей и были более действенны. Изживая формализм, предполагается совершенствовать экскурсионную и лекционную работу, разрабатывать новые формы пропаганды.

Особое внимание будет уделено атеистическому воспитанию молодежи. Намечается создать студенческое общество «Друзья музея», организовывать атеистические чтения, вечера, диспуты, привлекать юношей и девушек к участию в научных исследованиях.

Музей является методическим центром, и потому его сотрудники принимают порой непосредственное участие в создании экспозиций атеистических музеев в других городах страны. Так, при содействии директора Я. Я. Кожурина и заведующей сектором «История православия

и атеизма в СССР» Л. И. Емелях во Владимире открылся музей «Православие и атеизм во Владимирском крае». Оказывалась конкретная помощь музеям в Кишиневе, Гродно и других городах. Такую форму методической работы музея предполагается расширить, чтобы распространить опыт, накопленный многими поколениями сотрудников Музея истории религии и атеизма.

АРХИВНЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

К главе *«Выдающийся памятник русского зодчества»*

- ¹ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928, т. 1, с. 189—190.
- ² ЦГИА, ф. 817, оп. 1, 1804, д. 392, л. 174.
- ³ Там же, л. 299—301.
- ⁴ Там же.
- ⁵ ЦГИА, ф. 817, оп. 1, 1802, д. 132, л. 2.
- ⁶ Там же, л. 3.
- ⁷ Из контракта 30 марта 1807 г. ЦГИА, ф. 817, оп. 1, 1804, д. 374, л. 4.
- ⁸ ЦГИА, ф. 817, оп. 1, 1801, д. 76, л. 10.
- ⁹ Цит. по: *Саверцев Г. Т.* С.-Петербург в начале XIX века. — Исторический вестник, 1903, май, с. 632.
- ¹⁰ ЦГИА, ф. 817, оп. 1, д. 374, л. 119.
- ¹¹ Вигель Ф. Ф. Записки, с. 374.
- ¹² См.: История русского искусства, М., Изд-во АН СССР, т. VIII, кн. 1, с. 49.
- ¹³ См.: *Алпатов М.* Архитектура русского классицизма начала XIX века. М., Искусство, 1961, с. 327.
- ¹⁴ ЦГИА, ф. 789, оп. 19, 1804, д. 32, л. 15.
- ¹⁵ О статуе Андрея Первозванного см.: ЦГИА, ф. 789, оп. 19, 1804, д. 32, л. 64; ф. 817, оп. 1, 1807, д. 607, л. 44, 54, 85, 140.
- ¹⁶ С.-Петербургский духовный вестник, 1895, № 29-30, с. 726—727.
- ¹⁷ Там же, с. 727.
- ¹⁸ ЦГИА, ф. 817, оп. 1, 1811, д. 902, л. 30.
- ¹⁹ ЦГИА, ф. 789, оп. 19, 1804, д. 32, л. 16.
- ²⁰ *Курбатов В. Я.* Петербург. СПб., 1913, с. 179.
- ²¹ ЦГИА, ф. 818, оп. 111, 1804, д. 348.
- ²² Цит. по кн.: *Аплаксин А.* Казанский собор. СПб., 1811, с. 72.

К главе
«Памятник военной славы»

- ¹ Из писем Н. М. Логинова С. Р. Воронцову 12 июня 1813 г. —
Архив Воронцова. СПб., т. 23, с. 266.
² Пушкин А. С. Сочинения. Л., ГИХЛ, 1936, с. 424.

К главе
«Под красным флагом»

- ¹ Набат, 1876, № 11—12, с. 13—14.
² Искра, 1901, № 3.
³ Революционный путь Горького. М.—Л., 1938, с. 43.
⁴ Начало первой русской революции. М., 1955, с. 60.

К главе
«По залам музея»

- ¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 142.
² Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений, М., 1956, с. 25.
³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 21, с. 313.
⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 311.
⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 418.
⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений, с. 598.
⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Об атеизме, религии и церкви, М., 1971,
с. 470.
⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 54, с. 440.
⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 4, с. 228.
¹⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 490.
¹¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т. Т. 34. М., 1952, с. 247.
¹² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 4, с. 420.

СЛОВАРЬ АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

- Абсида* — алтарный выступ в церковных зданиях, обычно полукруглой формы в плане.
- Антаблемент* — перекрытие пролета или завершение стены, состоящее из трех частей: архитрава (нижняя часть — балка), фриз и карниза.
- Архитектоника* — сочетание частей в одном целом, в данном случае — архитектуры и скульптуры.
- Аттик* — стенка над венчающим архитектурное сооружение карнизом.
- База* — утолщенное основание колонны.
- Балюстрада* — невысокое ограждение балконов, террас, лестниц и т. п., состоящее из фигурных столбиков, объединенных снизу общим основанием, а сверху — плитой, балкой.
- Барельеф* — см. рельеф.
- Интерьер* — художественно оформленное внутреннее помещение архитектурного сооружения.
- Каннелюры* — продольные желобки на стволе колонны или пилястры.
- Капитель* — венчающая часть колонны или пилястры.
- Кессоны* — углубления квадратной или многоугольной формы на потолке или внутренней поверхности арки или свода, применяемые для художественной обработки перекрытий.
- Колонна* — вертикальная опора, обычно круглая в сечении, элемент несущей конструкции зданий и архитектурных ордеров, имеет три части: основание (базу), ствол, капитель.
- Люнет* — небольшой арочный проем, ограниченный снизу горизонталью, расположенный в сводах, в куполе, над окном или дверью. Служит для освещения помещения и для обогащения архитектурных форм здания.

Неф — продольное членение помещения культового здания; нефы отделяются один от другого колоннами или аркадами.

Ордер — тип архитектурной композиции. Различается сочетанием конструкций, их структурой и художественной обработкой. Классические архитектурные ордера — дорический, ионический, коринфский — сложились в Древней Греции в V в. до н. э. и получили свое наименование от племен и областей Греции.

Пилоны — в данном случае опоры, поддерживающие купол.

Пилястра (пилястр) — вертикальный выступ на поверхности стены, имеет те же части и пропорции, что и колонна.

Портик — галерея, обычно перед входом в здание, образованная рядами колонн или столбов, несущих перекрытие.

Рельеф — выпуклое изображение или орнамент на плоскости (здесь — на стене). Различают: а) барельеф — изображение выступает на плоскости менее чем на половину полного объема; б) горельеф — выступает более чем на половину полного объема.

Сандрик — карниз, выступающий над наличником окна или двери.

Фриз — средняя часть антаблемента, заключенная между архитравом и карнизом.

Фронтон — завершение портика, обычно треугольной формы, ограниченное по бокам двумя скатами крыши и снизу — карнизом.

Цоколь — нижняя, слегка выступающая часть наружной стены; покоится непосредственно на фундаменте.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Выдающийся памятник русского зодчества	7
По проекту Воронихина	7
Архитектура	28
Скульптура	42
Живопись	65
Памятник военной славы	89
Под красным флагом	97
По залам Музея истории религии и атеизма	106
К истории музея	106
Религия первобытного общества	114
Религия и свободомыслие Древнего мира	124
Происхождение христианства	130
Основные этапы истории атеизма	137
Ислам и свободомыслие народов Востока	151
Христианское сектантство в СССР	161
Православие и атеизм в СССР	169
Архивные и литературные источники	187
Словарь архитектурных терминов	189

Шурыгин Я. И.

Ш95 Казанский собор. — Л.: Лениздат, 1987. — 191 с., ил.

Казанский собор — замечательный памятник русской архитектуры периода расцвета классицизма, сыгравший большую роль в формировании центральной части Ленинграда. Книга рассказывает о строительстве собора, его истории, связанной с событиями общественно-политической жизни России, об особенностях его архитектуры, скульптуры и живописи, а также об экспозиции и работе расположенного здесь Музея истории религии и атеизма.

Для широкого круга читателей.

**Ш 1905040000—264
М171(03)—87 133—87**

63.3(2)Л6

**Яков Ильич
ШУРЫГИН
КАЗАНСКИЙ
СОБОР**

*Зав. редакцией А. М. Березина
Редактор Э. Ф. Кузнецова
Художник Л. А. Унрод
Художественный редактор А. А. Власов
Технический редактор Л. П. Никитина
Корректор В. Д. Чаленко*

ИБ № 3819

Сдано в набор 05.06.87. Подписано к печати 17.09.87. М-38377. Формат 70 × 108^{1/32}. Бумага тип. № 1. Гарн. литерат. Печать высокая. Усл. печ. л. 8,40 + вкл. 0,70. Усл. кр.-отт. 10,33. Уч.-изд. л. 8,66 + 0,59 = 9,25. Тираж 100 000 экз. Заказ № 167. Цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Лениздат, 191023, Ленинград, Фонтанка, 59. Ордена Трудового Красного Знамени типография им. Володарского Лениздата, 191023, Ленинград, Фонтанка, 57.

70 коп.

Уже свыше
ста семидесяти
лет многие
поколения
восхищаются
совершенством
и гармонией
архитектуры
Казанского
собора,
расположенными
в нем
произведениями
скульптуры
и живописи



Лучшие
художники
во главе
с архитектором
А. Н. Ворониным
отдали годы
творческой
жизни,
чтобы
создать
этот
прекрасный
памятник
во славу
России

ЛЕНИЗДАТ