

УДК 726.71+82

ББК 85.113(2)

DOI 10.18688/aa2313-6-50

М. А. Башкирова

## Вифанский «Фавор» митрополита Платона: типология, функция, иконография

Сооружение, ставшее впоследствии известным под названием «Фавор» (Илл. 140), было заказано митрополитом Платоном для Спасо-Преображенского собора Вифанской обители, основанной им в 1783 г. Оно, несомненно, являлось самой заметной частью художественно-богословского «ландшафта» обители, и ни один автор, писавший о Вифании в XIX – начале XX в., не обходился без его упоминания.

Солидный корпус этих текстов являет картину тотальной зависимости от традиционного толкования, основанного на посвящении главного престола и закрепленного одной растиражированной цитатой из проповеди иерарха [9]. Мемуаристы и авторы путешествий всех поколений — вне зависимости от того, восхищались они или же выражали неодобрение — принимали вифанский собор как должное и не пытались проникнуть в суть интенций митрополита Платона. Ни формы вифанского «Фавора», ни сам факт «вторжения» имитации скалы в пространство храма за редким исключением не подвергались критическому осмыслению за все время существования монастыря. В историографии «Фавор» как частная проблема изучения подмосковной Вифании также неизменно оказывался «в тени» архитектурного ансамбля монастыря в целом [1], Преображенского собора [19; 20; 21] и его символизма [12; 13].

Устоявшееся восприятие «Фавора» как «само собой разумеющейся» части некогда существовавшего храма создает впечатление, будто бы он создавался вне какого-либо художественного контекста, не имеет ни прототипов, ни параллелей, а его назначение тавтологически сводится к изображению горы в церковном интерьере. Единственную попытку *объяснить* появление столь замысловатого сооружения внутри монастырского храма предпринял в 1830-е гг. С. П. Шевырев, и эта попытка весьма примечательна:

«Основная мысль этого двоякого храма, как мысль, внушенная верой, принадлежит всем векам. Но на форме ее исполнения лежит печать XVIII столетия, которое любило блеск фантазии и игру эффектов. Предстоятели Церкви считали у нас за нелишнее снисходить этой слабости. Отсюда объясняю этот искусственный Фавор, изображающий самую гору с ее потоками» [18, с. 38–39]

Сведя «Фавор» к антитезе «вечные ценности — стиль XVIII века» (очевидно, подразумевая под последним обобщением только эстетику рококо), которой соответствует другое противопоставление «простота — внешнее великолепие», Шевырев пришел к выводу, что эта конструкция просто оформляет прописные истины христианского вероучения в игровой манере XVIII в. В сущности, попытка критического анализа па-

мятника так и не состоялась и была подменена умеренно обличительной «отповедью», поставившей под сомнение его ценность. Для Шевырева добраться до сути вифанского «Фавора» значило обнаружить в нём перенесённый Платоном из Троицкого собора Лавры в 1786 г. древний деревянный гроб Сергия Радонежского, «совлекая» с этой реликвии как поздние наслоения то, что он назвал «блеском фантазии и игрой эффектов» [18, с. 38]. Так, в процессе анализа сам объект анализа был фактически устранен, как эстетически и нравственно несостоятельный.

Если диапазон смыслов и библейских аллюзий, составивших эксплицитное «содержание» платоновского «Фавора», в общем, определен [3; 13], то сама структура этого художественного произведения так и не была проблематизирована. Между тем, форма существовала едва ли не автономно от программных толкований, позднее опубликованных основателем. Природа этого замысловатого сооружения, его происхождение и назначение проясняются, если определить «Фавор» в трёх «координатах» — тип, функция и иконография. По ним можно обнаружить тот объективный контекст художественной реальности, в которой он был создан.

### Типология

Митрополит Платон, выступая в роли ктитора, участвовал в создании «Фавора» как автор концепции. Строительство вели два архитектора — Н. М. Одоевский и В. С. Яковлев, и последнего даже считают автором проекта вифанского собора [5, с. 72]. Так или иначе, архитектору, работавшему над проектом будущего собора, не позднее 1783 г. должна была быть представлена программа алтаря-усыпальницы, которую ему предстояло облечь в структуру, пригодную для воплощения и функционирования в реальном храмовом интерьере.

То, как протекало такого рода сотрудничество, можно попытаться представить по сохранившимся примерам совместного творчества митрополита Платона с другими художниками. Так, С.К. Смирнов передает историю создания двух живописных аллегорий, помещавшихся в пандан друг другу в пристроенной галерее, расширившей наос после поновления собора в 1832 г.: первая из них, означенная Смирновым как «сень законная», была, очевидно, посвящена Закону Моисея — и, как будет показано ниже, это свидетельство отсылает к предыстории сложения замысла «Фавора», вторая изображала «истинного христианина». Композиции были снабжены текстом и, очевидно, являлись «реликтами» барочных конклюдий. Заслуживает внимания то обстоятельство, что картины были не просто заказаны митрополитом, но «обе оне писаны по мысли Платона и сюжет и надписи принадлежат, ему, а работа итальянцу Клаудио<sup>1</sup>» [14, с. 23]. Порой Платон-концептуалист ставил своих подчиненных в тупик: «От о. Афанасия мне случалось слышать анекдоты о митрополите Платоне и его управлении; иногда он показывал мне рисунки прежней своей работы, в числе прочих рисунок митры, заказанный ему Платоном, с тем, чтобы на митре был «весь рай». Иконописец не мог решить такой мудреной задачи, но посоветовался с учителем лаврской семинарии, Василием Михайловичем Дроздовым (тем же Филаретом впоследствии)» [15, с. 280].

В начале строительства композиция в алтарной части ещё не была осмыслена как образ Фавора или какой-либо другой библейской горы [16, с. 47], и архитектор, по-

<sup>1</sup> Вероятно, речь идет об Антонио Клаудио, выполнившим в 1780-е гг. ряд монументальных росписей в московских храмах.

ставленный перед необходимостью изобразить пещеру Лазаря, возводит внутри вифанского собора грот.

Именно к типу искусственных гротов, которые распространились в Европе вместе с модой на пейзажные парки начиная с середины XVIII в., следует отнести «Фавор». Его происхождение от этого рода сооружений становится очевидным при сопоставлении их объёмно-пространственного решения. Подобную вифанской, трёхчастную композицию из центральной широкой арки и малых боковых проходов внутрь Лазаревской церкви мы находим в типичном гроте английского пейзажного парка. Композиционное сходство довершает имитация скальной породы на склонах, растительный декор и даже способ устройства входов. Разнообразные «рецепты» возведения подобных построек были выпущены в виде альбома [27] английским архитектором и теоретиком садово-паркового искусства Томасом Райтом ещё в 1750-е гг. (Илл. 141). Нередким было и сочетание грота с ротондой (или другим павильоном, в основе которого лежал центральный план), установленной на его вершине. Так, к типу грота принадлежит и царскосельский «Каприз», возведённый архитектором и инженером Иоганном Герардом в первой половине 1770-х гг.: в силу некоей закономерности, на русской «почве» он, как и вифанский «Фавор», сохраняя структурное сходство, утратил первоначальное назначение и трансформировался из паркового павильона в парковые проездные ворота.

Что касается исполнения, то мы располагаем весьма скудными сведениями. Имитация «горы» в восточной части собора должна была быть не просто прочной, но способной поддерживать верхний алтарь. Внутри находился маленький, но полноценный придел со своим престолом, и, несомненно, стены «Фавора» были завершены сводом. Кроме того, известно, что лестничные входы на «Фавор» были выполнены из белого камня, представлявшего особый пункт расходов [5, с. 72]. С. К. Смирнов указывает в качестве автора «Фавора» скульптора Конана Пескова [14, с. 15], и, учитывая конструктивную нагрузку алтарной композиции, сообщение о специальности К. Пескова следует понимать так, что он отвечал за декор её поверхности. Сам же «Фавор» был, скорее всего, выложен из кирпича, как и весь собор. Имитация фактуры дикого камня могла быть выполнена разными способами: нельзя исключить технику папье-маше [20, с. 167], равно как и гипсовый налп. Менее вероятна резьба по белому камню, который митрополит Платон всячески экономил.

И, тем не менее, при всем остроумии своего архитектурного решения, вифанский «Фавор» заставляет задуматься о степени мастерства архитектора: не было ли устройство паркового грота внутри собора вызвано до некоторой степени беспомощностью перед поставленной задачей?

Будущий «Фавор», судя по сохранившимся изображениям, был, несомненно, изящным, но не столь торжественным и искусным сооружением, которое можно было бы ожидать, учитывая приуроченную к нему богословскую программу. Он действительно походит на типовый проект, приведённый к некоему среднему показателю, и наводит на мысль о том, что парковый грот в Вифании «попал в алтари» просто потому, что более адекватной архитектурной формы найти не удалось.

Стоит также учитывать особенности строительной практики того времени. Проект вифанского собора не сохранился, поэтому невозможно судить о художественных достоинствах первоначального рисунка намеченной к строительству «горы». Архитектор, непосредственно наблюдавший за работами в соборе, мог соорудить в алтаре кон-

структивно более ясный и простой, благодаря доступной тиражной графике, садовый грот.

### Функция

Как известно, внутри «Фавора» находилась Лазаревская «церковь», а на его вершине был установлен главный алтарь-ротонда в честь праздника Преображения Господа. Кроме всего прочего, в одной из двух симметричных боковых камер Лазаревского придела помещалась гробница основателя, напротив которой располагалась главная реликвия собора — гроб Сергия Радонежского. Помимо двух очевидных назначений — быть алтарем и усыпальницей — у вифанского «Фавора» была ещё одна функция — амвон для проповедника.

Беглое упоминание о таком использовании «Фавора» в богослужебной практике Вифании впервые встречается в историческом исследовании монастыря С.К. Смирнова [14, с. 6]. Впоследствии, минуя этап рефлексии, это положение утвердилось в историографии [13, с. 158]. Тем не менее, нет никаких оснований сомневаться в его истинности: на фотографиях и гравюрах, запечатлевших «Фавор» в XIX в., хорошо видна огороженная площадка перед ротондой, выдающаяся вперед в наос, а в проповедях, произнесенных в вифанском соборе недвусмысленно говорится о том, что проповедник обращается к пастве, стоя непосредственно на гроте в восточной части собора [3, с. 342].

Трудно судить, была ли функция амвона сознательно включена Платоном в число требований к проекту до начала строительства, или же произнесение проповедей с «Фавора» стало практиковаться со временем. Но, так или иначе, пафос оглашения паствы с вершины имитации скалы очень точно соответствовал оценке, которую дал деятельности митрополита Платона прот. Георгий Флоровский: «Платон был больше катехизатором, чем богословом» [17, с. 148].

Размещение амвона на вершине искусственного грота, при всей фееричности замысла и исполнения, нельзя недооценивать и причислять вслед за Шевыревым к «кунштюкам» XVIII в. Во-первых, подобное решение является вехой в самой широкой исторической ретроспективе<sup>2</sup>: место проповедника, «воспарившее» над наосом, принципиально обновило способ организации пространства православного храма (хотя эта линия эволюции и осталась побочной и не имела значительных последствий). Во-вторых, оно заставляет иначе взглянуть на масштаб замысла митрополита Платона, который отвечает не только одной категории — «интерьер собора»: ассоциация архитектуры, пластики и слова в литургическом действии «работала» как синтетическое произведение религиозного искусства.

Наконец, существует третий аспект проблемы «Фавора» как амвона, более существенный для понимания закономерностей формообразования. Его составляют некоторые параллели этому сооружению, которые обнаруживаются во французской архитектуре того же времени: как раз в 1780-е гг. парижские архитекторы-неоклассицисты модернизируют традиционный западно-христианский тип проповеднической кафедры «в стиле той риторической эпохи» [17, с. 147]. В данном случае, следует гово-

<sup>2</sup> Амвон мог символически осмысляться как скала, принадлежащая евангельской топографии, ещё в Византии: «Когда разыгрывались сцены церковной драмы, то амвон символизировал пещеру, в которой родился Христос, либо Голгофу, на которой он был распят» [7, с. 64].

речь не о прототипах, но об аналогии, так как созданы они были несколькими годами позже начала строительства Преображенского собора в Вифании. Кафедра в соборе Сен-Сюльпис, осуществленная Ш. де Вайи в 1788 г., отвергнутые проекты той же кафедры Ж.-Ж. Лекё (Илл. 142) из Французской национальной библиотеки, и вифанский «Фавор» являют три разные аранжировки, в сущности, одних элементов — ротонды, лестничных входов (антикизирующих у де Вайи и предромантических у вифанского архитектора), искусной полихромной имитации природного объекта в основании (скалы или всей земной сферы).

Даже анализ прикладного содержания «Фавора» приводит к вопросу о происхождении его формы и, в конечном счете — принадлежности к определённом стилевому направлению. Если практическое исполнение, как было показано выше, происходило по «лекалам», заимствованным из Англии, то архитектурный замысел отвечал скорее идеям французского неоклассицизма.

### Иконография

«Фавор» в Вифании, как сооружение неординарное и очень яркое, побуждает прежде всего искать ответы на вопросы «как это сделано?» и «какое применение нашло в пространстве храма?», постепенно приближая к своей сути и отправной точке — образу некой «святой горы», который увлекал митрополита Платона и, несмотря на разнообразие трактовок посредством посвящения алтарей и риторических сравнений в проповедях, оставался неизменным «ядром» этого архитектурно-пластического произведения.

Приходится задаться вопросом — а можно ли, в принципе, рассуждать об образах гор или какого-либо природного объекта? Думается, иконография архитектуры, как признанный метод искусствознания, и «картины» пейзажного парка, воспроизводившие композиции живописцев, как факт истории искусства Нового времени, «легитимизируют» поиски устойчивой иконографической схемы прославленного ландшафта. Святая Земля, несомненно, являлась самым влиятельным в этом отношении объектом в истории христианского искусства, и воспроизведение её топографии составляло в нем особую область со своими иконографическим «аппаратом».

В условия этой иконографической «задачи» непременно должно быть включено архитектурное «обрамление» — то есть план и объёмно-пространственное решение Спасо-Преображенского собора. В целостном восприятии «горы» и здания-реликвария, заключившего её внутри себя, опознается иконографическая схема «великого образца» христианской архитектуры — Храма Гроба Господня.

Платон никогда не упоминал Анастасис в связи с Вифанией, но наличие его черт, специфического «паттерна», в Преображенском соборе оттесняет на второй план все последующие богословские толкования самого основателя, оставляя объективную художественную реальность: подмосковная Вифания, несомненно задуманная в контексте воспроизведения *Iosa sansta*, репрезентovala и главный образец христианского храма — Храм Гроба Господня.

И очертание продолговатого овального плана, который со временем приобрел Храм Воскресения [26, р. 68], и сама идея храма-реликвария, который заключил в себе некий горный ландшафт, явно отсылают именно к этой святыне: ротонда на горе в вифанском соборе корреспондируется с Кувуклией в центре Ротонды, оформляющей скалу с

расположенной под ней гробницей Спасителя.

Вифанский собор обладает ещё целым рядом черт, выделенных Ричардом Краутхаймером как характерных для средневековых воспроизведений Храма Гроба Господня [25, р. 5]: центральное пространство в нижнем ярусе было окружено колоннадой, создававшей возможность кругового обхода наподобие средневековых амбулаториев, имела и верхняя обходная галерея, которая воспроизводилась во многих средневековых вольных копиях Анастасиса. Ещё одно условие такого рода — центричность плана. Его «выполняла» ротонда верхнего Преображенского алтаря, которую на момент основания обители предполагалось освятить в честь праздника Входа Господа в Иерусалим [16, с. 47]. Кроме того, Вифания «отвечает» и тенденции устраивать реплики иерусалимского Храма Гроба Господня на кладбищах [25, р. 17], а «пустынь» митрополита Платона основывалась именно как кладбище для лаврской братии.

Образ Святой Земли создавался поколениями русских паломников в Иерусалиме. Но в литературных «хожениях» (как, впрочем, и в западной паломнической традиции) Фавору или Елеонской горе уделено не так много внимания, как Храму Гроба Господня. Следуя за посвящением вифанских алтарей в область описаний и иллюстраций к ним, мы рискуем упустить из виду целое тематическое направление, существовавшее в европейской художественной культуре с эпохи Возрождения и до конца XVIII в. и выразившее интерес к изображению мифологических и библейских горных ландшафтов как самоценных образов, которое коррелировало со строительством искусственных гротов в парках в XVII–XVIII вв.

Горы Премудрости и Добродетели, Парнас, Синай, гора Гроба Господня и Голгофа изображались в виде живописных и торжественных природных структур на аллегорических картинах и фантастических пейзажах Святой Земли, отзываясь устройством Кальварий (начиная с капелл и заканчивая миниатюрными настольными украшениями) и эфемерной архитектуры городских праздников.

Искусственные горы, увенчанные скульптурой или архитектурным сооружением, воздвигали в Риме, как это было сделано в 1666 г. по проекту Дж. Л. Бернини, и в Неаполе, где около 1770 г. был сооружен особенно близкий аналог архитектурно-пластической композиции вифанского «Фавора»: искусственная гора, с покрытыми зеленью склонами и ротондой на вершине, в которую можно было попасть, поднявшись по извилистым всходам [28, р. 175]. В следующем столетии мотив горы питал и французские праздничные иллюминации. Так, за год до основания Вифании и начала строительства Преображенского собора, в 1782 г. в Париже был устроен фейерверк в честь рождения дофина: декорациями к нему послужила искусственная гора с деревьями, вершину которой венчал храм с портиком (Илл. 143). Известен, по крайней мере, один пример подобной фестивальной архитектуры в России: в 1772 г. Лев Нарышкин устроил в своей Приморской даче праздничную ретроспективу Турецкой войны, кульминацией которой стало представление с «горой», «разступившейся» при приближении Екатерины II и открывшей «храм победы, состроенный о двух жилиях» [11].

Такого рода сооружения были рассчитаны на эффект вторжения и диссонанс со средой, в которую они помещались: фантастическая гора с античным храмом, выросшая посреди городской площади или в алтаре собора, при формальном сходстве бесконечно далека от паркового грота, существовавшего в гармонии с окружающей средой, будучи «точкой» сверхконцентрации определяющей её эстетической категории — «ди-

кой» живописности.

С праздничными сооружениями Западной Европы вифанский «Фавор» объединяют и закономерности формообразования, и целеполагание. Однако, связь эта была скорее типологической. Замысел «Фавора» вырос из древнерусской традиции почитания Святой Земли, носителем которой, несомненно, был митрополит Платон, а художественным импульсом для него послужили европейские изображения библейских гор — но, по всей видимости, взятые не из репертуара праздника, а из числа других, родственных, воплощений этой темы. Структура паркового грота, параллели с итальянской и французской архитектурой явились в процессе работы над проектом и, возможно, были привнесены архитектором, которого Платон привлек к работе.

Письменными источниками подтверждено, что митрополит непосредственно располагал станковыми скульптурными изображениями «святых гор», о которых, впрочем, он никогда не упоминал ни в одном из своих текстов. Тем не менее, эти свидетельства представляют большую ценность, обозначая «траекторию» того пути, который проделала барочная эстетика имитации образов сакральных ландшафтов в России, прежде чем воплотиться в вифанский «Фавор».

В 1777 г. князь Г.А. Потёмкин, желая увековечить свой успех в Валахии, заказал у придворного ювелира Л.Д. Дюваля драгоценную дарохранительницу [8]. Вклад предназначен для Успенского собора Московского кремля, куда и был доставлен в 1778 г. [8, с. 224]. Дарохранительница не сохранилась, но была описана протопресвитером Владимиром Марковым в 1902 г.: она изображала гору Синай с цветами и деревьями на склонах, в основании которой была сделана «пещера», где помещался ларец для Святых Даров; вершину горы венчали фигурки Моисея и Господа во Славе [8, с. 222].

Событие это прямо касалось Платона — не только как московского архиепископа, но и как доверенного лица Потёмкина — на которого в своём письме в Синод он возложил труд «поставить» дарохранительницу в алтаре Успенского собора [8, с. 221].

Типологически «Синай» следует отнести к числу настольных изображений различных евангельских сцен, к примеру, Крестного пути на Голгофу или Воскресения, распространенных в Западной Европе в XVII в. Подобное изображение Воскресения из Гроба находилось в ризнице вифанского собора: «образ Воскресения Христова, не на доске написанный, но представляющий искусственно сделанный из мелких камней и других горных веществ вертеп с гробом Спасителя и над ним воскресшаго Господа» [14, с. 16]. От них потёмкинский вклад отличался только материалом — «Синай» был составлен из литых золотых и серебряных частей.

Иконографический прототип «Синая» из Успенского собора читается достаточно ясно — это «переложение» гравюры «Монастырь Св. Екатерины на Синае» Никодима Зубрицкого конца XVII в., в свою очередь восходящей к гравюре Дж.-Б. Фонтаны середины XVI в. Выбор делает честь художественному чутью князя Потёмкина: гравюра Фонтаны была востребована не только в среде украинского духовенства, но и некогда вдохновила Эль Греко на создание двух живописных копий [24].

Вифанский «Фавор» был инспирирован латинскими барочными образами «святых гор». Ещё в 1785 г. Платон собирался изобразить только склон Елеона с гробом Лазаря, который затем «преобразился» в Фавор, а в 1803 г. раскрылся как Синай: «Ты, Пастырю, восходящий на сию гору, подобно Моисею, и беседующий внутренно с Богом ... воззвал ныне меня, яко стоящего низу горы со трепетом, к сему святому и страшному

месту» [10, с. 5]. Эта чрезвычайная гибкость смысла очень показательна: «Фавор» возник благодаря силе художественного впечатления, под влиянием которого дарохранительница «выросла» в целый алтарь собора. Толкования же оказываются вторичны по отношению к образу.

### Стиль

Тип, функция и иконография — три «координаты», которые позволили определить расположение вифанского «Фавора» в истории европейского искусства Нового времени, которое является его настоящим контекстом. При всей занимательности перипетий образов — визуальных и богословских — в программе, созданной митрополитом Платоном, конечной целью всестороннего анализа все же является форма вифанского «Фавора», которая, несмотря на ведущую роль ктитора, не была целиком и полностью обусловлена его волей.

Интерьер собора был искусно срежиссирован первоклассным архитектором, который был знаком с новейшими тенденциями в архитектуре своего времени, так что ни качество исполнения на стадии строительства, ни искажения поздних ремонтов не в силах заслонить первоначальный замысел. Некоторые наблюдения над художественными качествами и стилем вифанского интерьера подытожат все, изложенное выше.

Сама по себе идея имитировать некий природный объект — будь то горная порода, органическая форма или целый ландшафт — внутри архитектурного сооружения имеет отчётливые параллели. Так, поиски нового стиля во Франции в 1780-е гг., выразились, в частности, в реанимации наметившейся ещё в эпоху барокко утопической идеи «покорения» архитектором природного ландшафта. В проектах Ж.-Ж. Лекё [23, р. 9] или Ж.-Ж. Тевенана мы встречаем ту же тему воспроизведения «дикой» горной породы в интерьере здания.

Отчасти эта традиция наследует итальянским гротам эпохи барокко, однако между ними есть существенное отличие: французские архитекторы устраняют декоративность барочных гротов — в их проектах нет ни раковин, ни минералов, ни настенной живописи. Различие подходов основывается на разнице в целеполагании. Французские неоклассицисты вовсе не стремятся создать эффект природного пространства пещеры, который оказался схож с барочной идеей «перетекания» пространства. Напротив, зрителю предлагается прочувствовать контраст скульптурной «маэстрии» и абстракции классического ордера.

Павильон «Молочная ферма королевы» в шато Рамбуйе (1787), выстроенный Ж.-Ж. Тевенаном при участии Ю. Робера, скрывает за пуризмом фасадов в духе проектов К.-Н. Леду изысканный классицистический интерьер, который обрамляет устроенный у дальней стены павильона, против портала, искусственный грот в виде живописного нагромождения обломков скал со статуей Амалфеи посередине. Идеальная геометрия кессонированных сводов и мраморной вымостки пола риторически подчёркивает превосходство «творения природы» над мастерством архитектора — «оправы» для языческой «святости».

Ту же идею иррационального вторжения ландшафта в структуру архитектурного произведения развивают проекты неосуществленных церковных капелл Лекё: к примеру, акварельный лист из собрания Французской национальной библиотеки, изображающий алтарь со сценой Вознесения Богоматери («Алтарь и солея часовни



Пресвятой Богородицы в замке», FRBNF40290976, ark:/12148/cb40290976d), или более поздний проект, предположительно датированный уже первой четвертью XIX в., изображающий капеллу со скульптурной композицией на тему Крещения, которая включает имитацию скалистого берега Иордана («Купель церкви Св. Иоанна Крестителя», FRBNF40290636, ark:/12148/cb40290636b). Эти проекты не столько противопоставляют природу и архитектуру, сколько уподобляют пространство храма всему мирозданию, сотворенному искуснейшим Архитектором.

Все эти проекты объединяет один приём — архитектор заключает внутрь здания, как в архитектурную «оболочку», малое самостоятельное сооружение, скорее скульптурное, нежели архитектурное, которое представляет из себя имитацию горных пород, целых сцен из Священной истории и даже земного шара, как в рассмотренном выше проекте кафедры для Сен-Сюльпис. Сталкивая эти противоположности, архитектор добивается впечатления их синтеза.

«Отголоски» подобного утопического синтеза природы и архитектуры встречаются и в проектах загородных домов конца 1770-х гг.: так, К.-Н. Леду поместил на фасаде отеля Теллюсон ризалит в виде ротонды, которая «вырастает» из субструкций, устроенных в виде грота, облицованного диким камнем и декорированного растениями.

В Вифании лаконичный образ ротонды на вершине горы обходился без скульптуры и как будто не нуждался ни в сюжете, ни в аллегории, но все же не был лишен натуралистичных эффектов, которые выводили его за границы мимезиса в область, граничащую с суррогатом. Есть мемуарные свидетельства того, что и растения, и изображения зверей действительно украшали склоны грота, по крайней мере, до середины XIX в.: при жизни Платона они возмутили Е. П. Янькову [4, с. 128], и ещё в 1850-е гг. забавляли девятилетнего внука Николая I, великого князя Николая Николаевича [6, с. 46–47].

Несколько наивный декор напоминает *sacri monti*, возникшие на севере Италии на волне Контрреформации. Многофигурные сцены Священной истории в этих капеллах были воспроизведены при помощи полихромной скульптуры и дополнены иллюзионистическими фресковыми композициями. К примеру, капелла Адама и Евы в Варало дополнена изображением райского ландшафта со всеми его обитателями. Известно, что здесь же существовали капеллы горы Синай, Голгофы, горы Елеон. Капеллу Преображения [22, р. 91] можно назвать параллелью замысла Платона, обнаруживающей его неожиданное сходство с молитвенными практиками иезуитов.

Павильон «Грот Амальфеи», капеллы Леке и продолжающий этот ряд вифанский собор реанимируют барочную поэтику и вводят её в «инструментарий» неоклассической архитектуры. Как произведения, осуществленные в русле одной стилистической тенденции, они развивают найденный создателями барочных имитаций Святой Земли и сцен Священного Писания приём столкновения зрителя с изображением иной, сакральной, реальности, шокирующей своей визуальной и осязаемой достоверностью. Взору вошедшего предлагалось сверхнатуралистичное «видение» конкретного места, известного ему по религиозным или мифологическим нарративам. Оно заключалось внутри компактного зального сооружения, которое располагалось на природе и являлось местом уединения.

Митрополит Платон, заказывая вифанский «Фавор», мыслил в контексте западноевропейской архитектуры — в её формах и образах. Однако, такого сочетания алтаря, гробницы и кафедры проповедника в виде паркового грота до основания подмосков-

ной Вифании не существовало. Это сооружение явилось результатом синтеза образов Святой Земли, обогащённых художественным опытом европейского Нового времени.

\*\*\*

Выстроенный митрополитом Платоном храм, перефразируя Шевырева, принадлежал двум эпохам: он вырос из религиозного искусства барокко и воплощал поиски предреволюционного неоклассицизма. «Всем векам» христианской архитектуры в этом проекте Платона принадлежала идея воспроизведения образов Святой Земли. Формы, которые были приданы «Фавору», в действительности, были выражением безыскусной, естественной красоты в понимании архитекторов пейзажного парка. В основе их лежала эстетика новой французской архитектуры предреволюционной эпохи, имевшей мало общего с блеском и игривостью, приписанной Вифании позднее. Интерьер вифанского собора говорил на языке визионеров и был пронизан мистической торжественностью.

## Литература

1. [Свирин А. Н.] Сергиевский историко-художественный музей. Б. Троицкая лавра. / Подмосковные музеи. Путеводители. Под ред. Ив. Лазаревского и В. Згура. — М., Л.: Гос. изд-во, 1925. — Вып. 5. — С. 75–81.
2. Башкирова М. А. Вифания митрополита Платона в зеркале русского романтизма // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. — С. 328–341 DOI: 10.18688/aa2212-04-24
3. Башкирова М. А. «Проповедующая архитектура»: Спасо-Вифанская обитель митрополита Платона // Художественная культура. — 2023. — № 2 (45). — С. 324–353.
4. Благово Д. Д. Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. — СПб.: Тип. А.С. Суворова, 1885. — 462, 31 с.
5. Вифания митрополита Платона / Ред.-сост. А. В. Ключикова. — Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2018. — 412 с.
6. Кавелин Леонид, арх. Из записок преосвященного Леониды, архиепископа ярославского. — М.: Университетская типография, 1907. — 413 с.
7. Лазарев В. Н. История Византийской живописи. — М.: Искусство, 1986. — 331 с.
8. Марков В., против. Из московской старины (С приложением двух рисунков. Дарохранительницы Московского Большого Успенского собора) // Душеполезное чтение. — 1902. — Ч. 2. — С. 220–228.
9. Митрополит Платон (Левшин). Слово на Преображение Господне. Вифания, 1793 года, Августа 6 дня / Поучительныя слова преосвященнейшим Платоном, митрополитом Московским и Калужским и Свято-Троицкия Сергиевы лавры священно-архимандритом, проповеданные в разных местах. Т. 16. — М.: В Университетской типографии, у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия, 1797. — С. 298–307.
10. Неофит, иер. Таиниче Божий / Речи, говоренныя Его Высокопреосвященству, Митрополиту Платону, в Вифании. — М.: в Университетской типографии, 1810. — 6 с.
11. Описание маскарада и других увеселений, бывших в приморской Льва Александровича Нарышкина даче, отстоящей от Санктпетербурга в 11 верстах по Петергофской дороге, 29 июля 1772 году. — СПб: Тип. Акад. наук. 1772. — 8 с.
12. Путьтин И. Е. Образ русского храма и эпоха Просвещения: к 250-летию Акад. Художеств. — М.: Гнозис, 2009. — 416 с.
13. Путьтин И. Е. Представления об идеальном образе храма митрополита Московского Платона (Левшина) и пустынь в Вифании в конце XVIII века // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 3. Желанное и действительное. — М.: НИИТАГ, УРСС, 2001. — С. 152–161.

14. Смирнов С. К. Спасо-Вифанский монастырь. — М.: Тип. Готье, 1869. — 121, [2] с.
15. Толстой М. В. Воспоминания графа М. В. Толстого // Русский архив. Историко-литературный сборник. — 1881. — Вып. 2. — С. 245–313
16. Филимонов К. А. К начальной истории Спасо-Вифанского монастыря (1783–1797) // Платоновские чтения. — Вып. 8. — М.: Перервинская духовная семинария, 2011. — С. 41–47.
17. Флоровский Г. В. Пути русского богословия. / Отв. ред. О. Платонов. — М.: Институт русской цивилизации, 2009. — 848 с.
18. Шевырев С. П. Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. Вакационные дни профессора С. Шевырева в 1847 году. — М.: Индрик, 2009. — 366 с.
19. Яковлев А. Н. Ротондальные храмы России XVIII – первой четверти XIX века: формирование и распространение устойчивых архитектурных типов: дис... к. иск. — М., 2022. — 546 с.
20. Яковлев А. Н. Церковь в подмосковном Быкове: архитектура и иконография // Василий Баженов и греко-готический вкус / ГИИ; ред.-сост. А. С. Корндорф, С. В. Хачатуров. — М.: ГИИ, 2019. — С. 160–183.
21. Яковлев А. Н. Церковь в подмосковном Быкове: иконография и прототипы // Архитектурное наследство. — 2016. — Вып. 64. — С. 120–136.
22. Alessi G. Libro dei Misteri. — Bologna: Arnaldo Forni. 1974. — 327 p.
23. Boeri E. Voyage souterrain au coeur du XVIIIe siècle: la “Maison Gothique” de Lequeu et ses antécédents livresques // Fabula, la recherche en littérature. — 2017. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document4760.php> (дата обращения 03.04.2023).
24. Deluga W. Views of the Sinai from Leopold // Print Quarterly. — 1997. — Vol. 14, No. 4. — P. 381–393.
25. Krautheimer R. Introduction to an “Iconography of Mediaeval architecture” // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1942. — Vol. 5. — P. 1–33.
26. Ousterhout R. Rebuilding The Temple: Constantine Monomachus and The Holy Sepulchre // Journal of the Society of Architectural Historians. — 1989. — Vol. 48, No. 1. — P. 66–78.
27. Wright T., Sandby P. Universal Architecture: Book II. London, 1758.
28. Zampino G. Capolavori in Festa: Effimero Barocco a Largo Di Palazzo (1683–1759). — Napoli: Elemond-Electa, 1997. — 254 p.

**Название статьи.** Вифанский «Фавор» митрополита Платона: типология, функция, иконография

**Сведения об авторе.** Башкирова, Мария Андреевна — аспирант. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991; MariyaMasha@yandex.ru; SPIN-code: 1846-0336; ORCID: 0000-0002-3634-0491

**Аннотация.** В статье исследуется так называемый «Фавор», который был сооружен в 1783–1785 гг. по заказу митрополита Платона (Левшина) для собора Вифанской обители. Будучи рассмотрен в «системе координат», включающей тип, функцию и иконографию, «Фавор» раскрывается как вполне оригинальное произведение, осуществленное, однако, в тесной связи с современной европейской архитектурой. Это сооружение представляло собой имитацию скалы, покрытую искусственными растениями, увенчанную ротондой-алтарем, и типологически относилось к числу парковых гротов. Согласно описаниям при жизни Платона и вплоть до середины XIX в. на склонах находились натуралистичные изображения речных потоков и животных. Нижний Лазаревский «храм» располагался внутри этой конструкции, имитируя крипту, и впоследствии здесь была устроена гробница митрополита Платона. Во время богослужения вифанский «Фавор» был задействован и в качестве амвона. В интерьере собора прочитывается иконографическая схема Храма Гроба Господня, но идея воспроизведения священных горных ландшафтов восходит к искусству барокко. Так, прототипом замысла митрополита Платона, скорее всего, послужила дарохранительница в виде горы Синай, заказанная Г. А. Потёмкиным для Успенского собора Московского

Кремля. Форма вифанского собора с «Фавором» свидетельствуют о высоком мастерстве автора проекта, несмотря ни на некоторую наивность воплощения, ни на искажения поздних поновлений. Они находят близкую параллель в архитектуре французских неоклассицистов 1780-х гг., напоминающие североитальянские Sacri Monti XVII в. — идею заключения имитации скалы внутри архитектурного сооружения.

**Ключевые слова:** Спасо-Вифанский монастырь, митрополит Платон Левшин, Г.А. Потемкин, архитектура праздника, сакральная топография, грот, французский неоклассицизм, Храм Гроба Господня, Sacri Monti

**Title.** *Mount Tabor in the Metropolitan Platon' Bethany (Vifaniia) Monastery: Typology, Function, Iconography*

**Author.** Bashkirova, Mariya A. — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation; MariyaMasha@yandex.ru; SPIN-code: 1846-0336; ORCID: 0000-0002-3634-0491

**Abstract.** The article examines the so-called *Tabor*, which was built in 1783–1785 by order of Metropolitan Platon (Levshin) for the cathedral of the Bethany Monastery. Being considered in a “coordinate system” that includes type, function and iconography, *Tabor* has been presented as a completely original work, carried out, however, in close connection with modern European architecture. This structure was an imitation of a rock covered with artificial plants, crowned with a rotunda-altar, and typologically belonged to the number of park grottoes. According to the descriptions during Plato's lifetime and up to the middle of the 19<sup>th</sup> century, there were naturalistic images of river streams and animals on the slopes. The lower Lazarevsky “chapel” was located inside this structure, imitating a crypt, and subsequently the tomb of Metropolitan Plato was arranged here. During the divine service, the Bethany *Tabor* was also used as an ambo. The interior of the cathedral reads the iconographic scheme of the Church of the Holy Sepulchre, but the idea of reproducing sacred mountain landscapes dates back to the art of the Baroque. Thus, the prototype of Metropolitan Plato's plan was most likely the tabernacle in the form of Mount Sinai, commissioned by Prince Grigory Potemkin for the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. The forms of the Bethany Cathedral with the *Tabor* testify to the high skill of a project creator, regardless somewhat awkward embodiment and later reconstructions. They find close parallels in the architecture of the French neoclassicists of the 1780s, reminiscent of the Northern Italian Sacri Monti of the 17<sup>th</sup> century — the idea to enclose an imitation of a rock inside an architectural structure.

**Keywords:** The Bethany Monastery, Vifaniia Monastery, Metropolitan Platon Levshin, Grigory Potemkin, festival architecture, sacred topography, grotto, French neoclassicism, Church of the Holy Sepulchre, Sacri Monti

## References

- Alessi G. *Libro dei Misteri*. Bologna, Arnaldo Forni Publ. 1974. 327 p. (in Italian).  
 Archimandrit Leonid (Kavelin). *Iz zapisok preosviashchennogo Leonida, arkhiepiskopa iaroslavskogo (From the Writings by the Right Reverend Leonid, Archbishop of Yaroslavl)*. Moscow, Universitetskaya tipografiya Publ., 1907. 413 p. (in Russian).  
 Bashkirova M.A. “Preaching” Architecture: The Bethany (Vifaniia) Monastery by Metropolitan Platon Levshin. *Art&Culture Studies. Khudozhestvennaya kul'tura (Artistic Culture)*, 2023, no. 2 (45), pp. 324–353 (in Russian).  
 Bashkirova M.A. The Vifaniia Monastery of Metropolitan Platon as Reflected in Russian Romanticism.

Zakharova A.; Maltseva S.; Staniukovich-Denisova E. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 12. St. Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2022, pp. 328–341. DOI: 10.18688/aa2212-04-24 (in Russian).

Blagovo D. D. *Rasskazy babushki. Iz vospominanii piati pokolenii, zapisannye i sobrannye ee vnukom D. Blagovo (The Granny's Tales. From the Memoirs of the Five Generations Recorded and Gathering by Her Grandson D. Blagovo)*. St. Petersburg, Tipografiia A. S. Suvorina Publ., 1885. 462; 31 p. (in Russian).

Boeri E. Voyage souterrain au coeur du XVIIIe siècle: la "Maison Gothique" de Lequeu et ses antécédents livresques. *Fabula. Les colloques, L'art, machine à voyager dans le temps*, 2017. Available at: <http://www.fabula.org/colloques/document4760.php> (accessed 3 April 2023) (in French).

Deluga W. Views of the Sinai from Leopolis. *Print Quarterly*, 1997, vol. 14, no. 4, pp. 381–393.

Filimonov K. A. To the Initial History of the Bethany (Vifaniia) Monastery (1783–1797). *Platonovskie chteniia (The Platon Metropolitan' Readings)*, 2011, vol. 8. pp. 41–47 (in Russian).

Florovskii G. V. *Puti russkogo bogosloviia (The Ways of Russian Theology)*. Moscow, Institut russkoi tsivili-zatsii Publ., 2009. 848 p. (in Russian).

Klyuchikova A. V. (ed.). *Vifaniia mitropolita Platona (The Bethany (Vifaniia) of Metropolitan Platon)*. Sergiev Posad, Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra Publ., 2018. 412 p. (in Russian).

Krautheimer R. Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, vol. 5, pp. 1–33.

Lazarev V. N. *Istoriia Vizantiiskoi zhivopisi (The History of Byzantine Painting)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 331 p. (in Russian).

Markov V. protoier. From Moscow Antiquity (With Two Drawings. Tabernacles of the Moscow Great Assumption Cathedral). *Dushepoleznoe chtenie (The Soulful Fiction)*, 1902, part 2, pp. 220–228 (in Russian).

Ousterhout R. Rebuilding The Temple: Constantine Monomachus and The Holy Sepulchre. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1989, vol. 48, no. 1, pp. 66–78.

Putyatin I. E. *Obraz russkogo khrama i epokha Prosveshcheniia: k 250-letiiu Akademii Khudozhestv (The Image of Russian Church and the Age of Enlightenment: for 250<sup>th</sup> Anniversary of the Academy of Art)*. Moscow, Gnozis Publ., 2009. 416 p. (in Russian).

Putyatin I. E. The Concept of Ideal Temple by Metropolitan Platon. *Arhitektura v istorii russkoi kul'tury. Zhelaemoe i deistvitel'noe (Architecture in the History of Russian Culture. The Wishful Thinking and Actuality)*, 2001, vol. 3, pp. 152–161 (in Russian).

Shevyrev S. P. *Poezdka v Kirillo-Belozerskii monastyr'. Vakatsionnye dni professora S. Shevyreva v 1847 godu (The Trip to the Kirillo-Beloozero Monastery. The Vacation of Professor S. Shevyrev in 1847)*. Moscow, Indrik Publ., 2009. 366 p. (in Russian).

Svirin A. N. *Vifaniia. Sergievskii istoriko-khudozhestvennyi muzei. Troitskaia lavra. Korbukha. Vifaniia. Podmoskovnye muzei. Putevoditeli (Sergievskii Art-historical Museum. Former Troitskaia Lavra. Korbukha. Vifaniia. The Moscow Region Museums. The Guidebooks Edited by Iv. Lazarevskii and V. Zgura)*. Moscow; Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1925, pp. 75–81 (in Russian).

Wright T.; Sandby P. *Universal Architecture*, book 2. London, 1758.

Yakovlev A. N. The Church in Bykovo Village near Moscow: Iconography and Prototypes. *Arhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, 2016, no. 64, pp. 120–136 (in Russian).

Yakovlev A. N. The Church in Bykovo Village near Moscow: Architecture and Iconography. *Vasilii Bazhenov i greko-goticheskii vkus (Vasilii Bazhenov and Greek-Gothic Taste)*. Moscow, State Institute of Art Studies Publ., 2019, pp. 160–183 (in Russian).

Yakovlev A. N. *Rotondal'nye khramy Rossii XVIII – pervoi chetverti XIX veka: formirovanie i rasprostraneniye ustoychivyykh arkhitekturnykh tipov (Rotunda Churches in Russia in the 18<sup>th</sup> – the First Quarter of the 19<sup>th</sup> Century: Forming and Widespreading of Sustainable Architectural Types)*, Ph. D. Thesis. Moscow, 2022. 546 p. (in Russian).

Zampino G. *Capolavori in Festa: Effimero Barocco a Largo Di Palazzo (1683–1759)*. Naples, Elemond-Electa Publ., 1997. 254 p. (in Italian).



Илл. 140. Колоколов А. (Литографская мастерская Троице-Сергиевой Лавры). Вид интерьера церкви Преображения Господня Спасо-Вифанского монастыря. 1858. Тушь, карандаш. 37,8×47 см. Инв.594-лит. СПМЗ. Фото: ©Сергиево-Посадский музей-заповедник, г. Сергиев Посад, Московская область, Россия, 2023



Илл. 141. Райт Т., Санби П. «Универсальная Архитектура. Кн. II». Титульный лист. Лондон, 1758. Воспроизводится по: Wright T., Sandby P. Universal Architecture: Book II. London, 1758



Илл. 142. Леке Ж.-Ж. Вид собора Сен-Сюльпис, предложение ... возведение новой кафедры в Сен-Сюльпис. 1789. Отмывка тушью, акварель. 81,3×35,4 см. FRBNF40291109. Париж, Французская национальная библиотека. Source: gallica.bnf.fr / BnF. ark:/12148/cb402911099

Илл. 143. Ван Бларенберг Л.-Н. Фейерверк на площади Ратуши 21 января 1782 года (день рождения дофина). 1782. Отмывка тушью, белила. 32,5×37 см. D. 8249. Париж, Музей Карнавала, история Парижа. © Paris Musées / Musée Carnavalet