

Е. Г. МИЛЮГИНА¹

**КОНЦЕПТ ‘ОТЕЧЕСТВО’ В СЕРИИ
МЕДАЛЬОНОВ Ф. П. ТОЛСТОГО
В ПАМЯТЬ ВОЙНЫ 1812–1814 ГОДОВ**

В статье анализируется отражение трагических событий войны 1812 года в русском искусстве. В художественных интерпретациях героической темы выделены три ключевые фигуры-идеи: героя – сына/защитника отечества, врага отечества и самого отечества – страждущего в военную годину, призывающего героев, торжествующего над побеждённым врагом. Эволюция этих концептов в русском общественном сознании показана на примере медальерных проектов Я. Я. Рейхеля, П. А. Галахова, И. А. Шилова, А. Н. Оленина. Подробно проанализирована серия аллегорических медальонов Ф. П. Толстого, созданная в память о войнах, которые вела Россия с 1812 по 1814 г. Выявлены общекультурные, литературные и мифологические истоки аллегорий Ф. П. Толстого, в том числе народный сюжет о герое-богатыре, защитившем царевну/принцессу от змея/дракона.

Ключевые слова: Отечественная война 1812–1814 годов, концепт ‘отечество’, русское искусство, медальерное искусство, Ф. П. Толстой, сюжет змеборства.

Трагические события войны 1812 года и подвиги её героев составили в русском искусстве особую тему – тему защиты отечества. Она воплотилась в самых разных жанрах и формах изобразительного и декоративно-прикладного творчества – от баталистики до лубка, от парадного портрета до карикатуры, от монументальных композиций до миниатюр (обзоры, сделанные к столетнему и двухсотлетнему юбилеям окончания войны 1812 года, см.: [2; 5; 7]. При всём многообразии откликов в них неизменно присутствуют три ключевые фигуры-идеи: *героя* – сына/защитника отечества, *врага* отечества и самого *отечества* – страждущего в военную годину, призывающего героев, торжествующего над побеждённым врагом. Конечно, эту триаду можно найти в любом произведении на военную тему, потому что каждое военное

¹ Елена Георгиевна Милюгина – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка с методикой начального обучения Института педагогического образования и социальных технологий ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет» (Тверь, Российская Федерация); elena.milyugina@rambler.ru

время ставит перед искусством задачи запечатлеть значимые события, увековечивать память о героях и уничтожать врагов. Однако художественная трактовка этих образов исторически различна: она выражает миропонимание автора, характер общественного сознания эпохи и изменяется по мере того, как время удаляет автора от изображаемых событий.

Нас в настоящем исследовании интересует концепт 'отечество' в тех творческих откликах на события войны 1812 года, которые были оставлены её свидетелями и участниками в военные и первые послевоенные годы. В русском искусстве не так уж много произведений, созданных во время войны 1812 года на связанные с ней сюжеты. Среди живописных работ эпохи мы почти не найдём баталистики. Символические для войны 1812 года полотна И. В. Лучанинова (Благословение ополченца 1812 года. 1812. ГРМ; Возвращение ратника в свое семейство из ополчения. 1815. ГТГ), В. К. Сазонова (Расстрел французами русских граждан в 1812 году. 1813. ГТГ), М. Т. Тихонова (Расстрел французами русских патриотов в Москве в 1812 году. 1813. ГРМ), портреты ополченцев работы О. А. Кипренского, А. О. Орловского, П. Ф. Соколова посвящены не менее важной, но всё-таки другой теме – невольной вовлечённости мирного населения в события войны. Время же батальной героики ещё не пришло, и в этом смысле попытка А. И. Дмитриева-Мамонова написать Бородинское сражение прямо с натуры, на что указывает подпись под изображением: «26 Августа 1812. Рисовано во время самого сражения» (1812, Всероссийский музей А. С. Пушкина), уникальна своей единичностью. Это ещё раз свидетельствует, что для создания монументальных памятников героям – в слове, масле, бронзе, граните – всегда нужна историческая дистанция: по словам поэта, «большое видится на расстоянии».

Именно потому, что монументальные формы мемориализации войны 1812 года запаздывали, своеобразной заменой монументалистики стало в эту эпоху медальерное искусство, которое было и более дешёвым, и относительно доступным для тиражирования.

Воплощение темы войны 1812 года в русском медальерном искусстве исследователи связывают с творчеством Ф. П. Толстого, создавшего в 1814–1836 гг. серию аллегорических медальонов в память о войнах, которые вела Россия с 1812 по 1814 г. [3, 56–80; 4]. Между тем проекту Ф. П. Толстого предшествовали интенсивные поиски и пробы, предпринятые Я. Я. Рейхелем, П. А. Галаховым, И. А. Шиловым, А. Н. Олениным. Своеобразное творческое состязание возникло в конце 1812 г. и длилось более пяти лет. Не останавливаясь на этих проектах подробно, укажем лишь на содержательное наполнение воплощённого в них концепта 'отечество'.

В первом из известных – проекте Рейхеля (1812/1813)¹ – отечество изображено в образе страдающей женщины, метонимически представляющей нуждающуюся в защите Россию. Сын отечества ассоциирован с военной славой Древней Руси и представлен в виде воина-защитника; именно этот образ использует позже в своих медалях Ф. П. Толстой. Воин замещает собой фигуру императора, которая, согласно традиции медальерного искусства, должна была бы обозначать защитника отечества и служить гарантом его независимости.

¹ Дело о медали на освобождение Москвы от неприятеля в 1812 году // РГИА. Ф. 37. Оп. 20. Л. 1061. См. о нём подробнее: [1].

В проекте Галахова (1814)¹ отечество представлено в образе могучей России – победительницы и освободительницы Европы; этот образ, как позже и у Толстого, восходит к гражданской поэзии М. В. Ломоносова. Героем-освободителем в проекте Галахова выступает монарх.

Иначе представляет отечество и его защитников Оленин. Главная медаль его серии посвящена единению сословий после манифеста 6 июля 1812 г. во имя защиты России. На ней художник планировал поместить надпись «Мы все в одну сольёмся душу» – цитату из «Оды Российскому воинству» (1813) М. Е. Лобанова². Фраза получила необыкновенное распространение, однако медаль по проекту Оленина с этим девизом была изготовлена лишь к столетнему юбилею войны медальером А. Ф. Васютинским. По содержанию и пафосу медаль Оленина сходна с медалью Ф. П. Толстого «Народное ополчение», которую мы опишем далее.

Ф. П. Толстой начал работу над серией медальонов с изображениями важнейших событий войны 1812–1814 гг. в одно время с Галаховым и Олениным – в 1814 г. Первым в серии стал портрет императора Александра I в образе Родомысла, созданный под непосредственным впечатлением от побед русского оружия. Родомысл – славянское божество, имеющее качества Минервы и Марса. Ф. П. Толстой создал ещё девятнадцать рисунков медальонов на темы Отечественной войны, снабдив их аллегорическими программами. В 1816 г. он вручил президенту Российской Академии А. С. Шишкову свой альбом для передачи его императору и для рассмотрения в совете Академии. Совет Академии создал специальный комитет для детального рассмотрения проекта, в который вошли художники и скульпторы И. П. Мартос, Ф. Ф. Щедрин, И. П. Прокофьев, Г. И. Угрюмов, А. И. Иванов, В. К. Шебуев, В. И. Демут-Малиновский, А. Е. Егоров, нумизмат Ф. И. Круг, археолог и антиквар К. Э. Келлер. Во главе комитета стоял вице-президент Академии художеств П. П. Чекалевский.

Комитет высоко оценил работу Толстого, и в 1818 г. художник выпустил альбом, в котором были опубликованы проекты-рисунки медалей на события войны 1812–1814 гг. Клише к рисункам Толстого были выполнены гравёром Н. И. Уткиным в 1816 г.³ Авторство программ (описания) медалей вызывает у искусствоведов споры. С одной стороны, они обращают внимание на автосвидетельство Ф. П. Толстого о сочинении кратких описаний медалей, с другой – замечают, что текст программ подписан инициалами Шишкова: А. Ш. [4, 221]. К этому стоит добавить, что Шишков включил «Описания резных изображений с медалей, представляющих знаменитейшие воинские действия, происходившие в 1812, 1813 и 1814 годах» в собрание своих сочи-

¹ [Галахов П. А.] Проект медали, посвящаемой российским войскам в день вступления их в Париж 1814 марта 19. СПб., 1814. [4], 8, 6, [2] с., [2] л. ил. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.1812.rsl.ru/materials/books/> (Дата обращения: 12.03.2017). Загл. с экрана.

² Лобанов М. Е. Ода российскому воинству 1813 года января 1 дня. СПб., 1813. 28 с.

³ Собрание резных изображений с медалей, представляющих знаменитейшие военные действия, происходившие в 1812, 1813, 1814 годах, изобретённые графом Ф. П. Толстым, описанные А. С. Шишковым / Гравировал Н. Уткин и др. СПб.: Тип. В. Плавильщикова, 1818. 4°. 2 загл. л. (1 гравир.), V, 46 с., 20 гравир. на меди л. ил.

нений¹. Это значит, что автором текста был он. Таким образом, Ф. П. Толстому принадлежит именно изобретение сюжета; изложение же этого «изобретения» (термин риторики, означающий замысел произведения в противоположность *изложению*, то есть воплощению замысла) принадлежит Шишкову. В этом смысле показательно переиздание проекта, предпринятое в 1838 г.² Литературные экфрасисы здесь сохранены, а исторические опущены, при этом имя Толстого указано, а имя Шишкова – нет. Следовательно, Шишков был автором исторических экфрасисов (на это указывают и текстовые совпадения их с его военными записками)³, а Ф. П. Толстой – толкователем воплощённых в медальонах аллегорий, как и положено автору. Но вне зависимости от того, индивидуально или совместно были составлены эти программы, они представляют собой выражение общественного мнения поколения войны 1812 года о её событиях и героях.

Работа над медальонами продолжалась с 1814 по 1836 г., более двадцати лет. И завершение этой работы очевидным образом приурочено к программе празднеств, организованных правительством Николая I в связи с 25-летним юбилеем войны 1812 года. План работы Ф. П. Толстого над циклом был следующий. Закончив отделку рисунка, он ваял рельеф из розового воска на чёрных сланцевых аспидных досках; оригиналы этих рельефов хранятся в отделе скульптуры ГРМ (размер круга на свету 16×16; в раме – 26×26). Кроме того, он делал авторские повторения медальонов в гипсе и мастике. После этого с оригиналов вырезали штампы и отливали гипсовые слепки на голубом фоне. Они были выполнены также и в фарфоре, воспроизводились и в бронзе. Медальеры Петербургского монетного двора А. А. Клепиков (1803–1852) и А. П. Лялин (1802–1862) в 1834–1837 гг. вырезали по авторским образцам штемпели для чеканки серии медалей (диаметр 65 мм).

Таким образом, для анализа проекта Ф. П. Толстого в нашем распоряжении существует несколько последовательно выполненных и связанных между собой форм его воплощения: рисунки; справки о событии («описание случая»), представляющие собой исторический экфрасис; аллегорические программы («изображение медали»), представляющие собой литературный экфрасис; гравюры; готовые медальоны. Объяснение замысла в художественном слове и его уточнение в серии вариантов – от первого наброска до отлитой формы – позволяет понять суть проекта Толстого.

Если замысел первого медальона практически не претерпел последующих изменений по сравнению с изначальной версией, то процесс создания остальных медальонов шёл иначе.

¹ Описания резных изображений с медалей, представляющих знаменитейшие воинские действия, происходившие в 1812, 1813 и 1814 годах // Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова, Российской Императорской Академии президента и разных учёных обществ члена. Часть X. СПб.: Тип. Имп. Российской Академии, 1827. С. 291–344. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страницы.

² Медальоны в память военных событий 1812, 1813, 1814 и 1815 годов, изобретённые графом Ф. Толстым и выгравированные на стали, по способу Бета, Н. Менцовым. СПб.: Воен. тип., 1838. 4°. 112 с.

³ Шишков А. С. Краткие записки, ведённые в бывшую с французами в 1812-м и последующих годах войну // Шишков А. С. Огонь любви к Отечеству. М.: Институт русской цивилизации, 2011. С. 47–205.

Наиболее значимой в плане уточнения творческого замысла представляется история создания второго медальона – «Народное ополчение». В первоначальном его рисунке был изображён император Александр I, вручающий мечи стоящим перед ним воину, крестьянину и купцу. Историческим импульсом для создания этого сюжета стал «Высочайший рескрипт» от 13 июня 1812 г. о вступлении неприятеля в пределы России, в котором прозвучала клятва императора: «Я не положу оружия, доколе ни единого неприятельского воина не останется в царстве моём»¹. Но более важным для россиян историческим фактом Ф. П. Толстой справедливо считал «Манифест о сборе внутри государства земского ополчения» от 6 июля 1812 г., слова из которого он и взял в качестве девиза: «С крестом в сердце и с оружием в руках никакие человеческие силы не одолеют нас»². Рескрипт на имя Н. И. Салтыкова был написан от первого лица (местоимение *я*), в манифесте местоимение *мы* подразумевало всю ополчающуюся Россию. Это смещение акцентов отражено и в финале исторического экфрасиса: «Вся Россия восшумела, берёт оружие, ополчается» (302). В соответствии с этим семантическим сдвигом фигура императора как гаранта свободы отечества в медальоне была заменена фигурой женщины, олицетворяющей Россию.

Образ России в историческом экфрасисе восходит к поэзии Ломоносова. Однако Россия в литературной программе Толстого – это, так сказать, 'отечество в опасности': «Россия, облечённая в одежду жены россиянки, возбуждённая гласом царя своего, сидит на возвышенном месте. В очах её блистает любовь к отечеству. Взор её помрачён печалью, но спокоен надеждою на Бога и на мужество сынов своих. Одною рукою опершись на щит, изображающий государственный герб, другою раздаёт она мечи народу. Три единодушием соединённые сословия, в лице дворянина, купца и поселянина, спешат принять оружие из рук её с тем усердным нетерпением, какое порывает их лететь на службу и спасение отечества» (302–303).

Женская фигура, представляющая в данном случае отечество (правильнее было бы сказать *отчизну, родину*), возникает в проекте Толстого ещё не однажды. Однако это не сквозной образ с постоянным значением, а аллегория, значение которой каждый раз определяется контекстуально. Так, женский образ в проекте медальона «Освобождение Москвы» – это аллегория первопрестольной столицы, страдающей от врагов отечества. Женская фигура помещена на втором плане, но находится в центре композиции как семантически значимый компонент рисунка. На первом плане, прямо перед ней, представлен финал поединка торжествующего в схватке защитника отечества и поверженного к ногам Москвы врага: «Москва, в виде измученной и утомлённой страданиями жены, сидит, сложа крестообразно руки, на развалинах ещё дымящихся зданий. Русский воин, вооружённый щитом веры, поражает мучителя её, держащего в руках орудия злодейства: кинжал и пламенный. Лютый враг, полунагий, изъясняющий то жалкое состояние, в каком при изгнании из Москвы находились французы, падает к стопам её. При сем виде освобождённая Москва возводит к небесам окропленные слезами благодарные взоры, и лице её сквозь печаль просиявает радостью видеть себя, что она страданиями своими спасает Россию и Европу» (309).

¹ Санкт-Петербургские сенатские ведомости. 1812. № 49. 18 июня.

² Там же. № 28. 13 июля.

Неразрывная смысловая связь между образами Москвы и России восходит к древнерусской литературе и поэзии XVIII в., где Москва по сложившейся традиции выступает метонимией Московии-России.

В следующий раз образ женщины возникает в медальоне «Освобождение Берлина» в качестве аллегии страдающей столицы Пруссии. Типологически сходное значение женский образ имеет в медальоне «Освобождение Амстердама», обозначая столицу Голландии. В этих и подобных аллегориях Ф. П. Толстого нашла отражение христианская традиция представлять столицу в женском образе – традиция, восходящая к текстам библейских пророков; ср. образ *девы Иерусалима* в значении столицы Израиля в пророческих книгах Исаии, Иеремии и Иезекииля (Ис. 1:21, 62:11; Иер. 13:27; Плач Иер. 1:8–9; Иез. 16:15–35 и др.), образы городов-блудниц Вавилон и Ниневии в Новом Завете (Откр. 17–18 и др.) [6]; ср. также позднейшее стихотворение А. А. Ахматовой «Когда в тоске самоубийства...».

Своеобразно в этом смысле употребление аллегии *женщины-града* в медальоне «Сражение при Бриене». Первоначальная композиция рисунка включала три фигуры: русского воина с копьем, французского воина, обороняющегося щитом, и фигуру убитого галла [1, 72, 74]. В окончательном варианте две фигуры врагов заменены одной женской фигурой, прикрывающейся щитом. Толкование этого образа как мужского [1, 74] представляется ошибочным. Все мужские образы в медальонах Ф. П. Толстого представлены так, как обычно изображали античных воинов: либо в коротких туниках/кольчугах, либо с обнаженными торсами; голени их либо обнажены, либо защищены доспехами, но никогда не прикрыты полами длинной одежды. А на этом рисунке полулежачая фигура представлена в длинном одеянии, оно ниспадает мягкими складками и прикрывает спину, ноги и правую руку, на которую она опирается; в подобном одеянии представлены аллегии России, Москвы, Берлина и Амстердама. Эта фигура символизирует город Бриену. Бриена, как ранее Москва, Берлин и Амстердам, представлена страдающей женщиной, что выражено в её обречённой, поникшей позе, однако она – вражеский город, и потому на неё нацелено копье русского воина и потому, страдая, она пытается обороняться и защитить себя. В историческом экфрасисе Бриена (Бриен) представлена родиной Наполеона, колыбелью его молодости, что формирует аллегию *города-матери*: «По вступлении союзных войск в пределы Франции Наполеон с собранными им вновь войсками является под Бриеною. Город, в котором он воспитывался и провёл первые дни своей юности, щедростью короля французского помещённый в бывшее там училище. Здесь, по долгом и кровопролитном сражении с российскими и прусскими войсками, наконец принуждён он был отступить и, дабы бегство своё на время прикрыть, велел город сей, гнездо и колыбель молодости своей, предать огню и разрушению» (339). Святотатство, совершённое Наполеоном по отношению к городу-матери, в литературном экфрасисе объясняется хтонической природой французского императора.

Все те мотивы, которые провоцировали репрезентацию России, Москвы, других городов в образе женщин, отступают перед главным мотивом: женщина в патриархатной социальной структуре общества занимает положение пассивного, страдающего существа, не могущего защитить себя самостоятельно и требующего поэтому помощи со стороны сильной, активной личности,

каковой и является, разумеется, мужчина – воин, защитник/сын (отечества). Таков же в программе Толстого и образ Европы в заключительном медальоне серии «Мир Европе», программа которого представлена в издании 1838 г. Этот образ России соотносится с аллегорией родины-матери в медальоне «Народное ополчение», описанной нами выше. Детали композиции медальона восходят к гравюре С. Карделли «Мир Европы» (1814), которая представляет Александра I подающим масличную ветвь Европе, представленной в образе императрицы Елизаветы Алексеевны. Персонификация гравёром Европы в образе Елизаветы Алексеевны, урождённой принцессы Гессен-Дармштадтской, могла быть мотивирована её происхождением, и в сюжете гравюры император выступал освободителем её родины. Толстой же заменяет фигуры августейших особ условными, символическими образами.

В связи с этим следует указать на одну деталь, которая особенно ярко бросается в глаза при изображении женщины в медальонах. Женский образ гораздо более насыщен психологическим содержанием, чем мужской. Но, как известно, передать психологизм изобразительными средствами достаточно трудно. Вследствие этого повышается роль экфрасиса, который приписывает изобразительному ряду семантически значимые толкования и одновременно вступает в противоречие с ним. Например, в описании медальона «Народное ополчение» читаем: «В очах её блистает любовь к отечеству. Взор её помрачён печалью, но спокоен надеждою на Бога и на мужество сынов своих» (303). Совершенно очевидно, что во взгляде любого человека невозможно прочесть «любовь к отечеству», «надежду на Бога и на мужество сынов своих», всё это вчитано в изображение, всё это насильственно приписано ему и без экфрасиса (который в этом отношении уже и не экфрасис) непонятно. Но нас заставляют поверить, что все эти чувства Россия, которую в данном случае воплощает эта женская фигура, испытывает одновременно и её глаза одновременно выражают и то, и другое, и третье чувство, к тому же взор её «помрачён печалью». Ещё более сложная ситуация с медальоном «Освобождение Москвы». Сначала Москва представлена «в виде измученной и утомлённой страданиями жены», а потом «освобождённая Москва возводит к небесам окроплённые слезами благодарные взоры, и лице её сквозь печаль просиявает радостью видеть себя, что она страданиями своими спасает Россию и Европу» (309). Во-первых, едва ли можно изобразить всю эту гамму чувств, тем более «радость видеть себя, что она страданиями своими спасает Россию и Европу». А во-вторых, это уже не статическая, а динамическая картина, это смена как минимум двух состояний Москвы, и здесь одному и тому же изображению приписываются два сменяющих друг друга чувства. Иначе сказать, жанр медальона в том виде, как мы застаём его у Ф. П. Толстого, не принадлежит собственно изобразительному искусству. Он основан на соединении рисунка, пластики и слова, которому придаётся особенное значение.

Вернёмся вновь к медальону «Народное ополчение» и рассмотрим, как создан на нем образ сына/защитника отечества. Фигуры, изображающие народное ополчение – сынов отечества, вставших на его защиту, представлены Ф. П. Толстым условно. Вместе с тем в рисунке заметно намерение художника создать аллегорические фигуры представителей разных сословий России. Для этого Ф. П. Толстой характерными деталями подчёркивает социальную принадлежность своих героев: воин показан в древнерусском шлеме и коль-

чуге, крестьянин – с окладистой бородой и длинными волосами (впрочем, его одежда не похожа на традиционную одежду русских крестьян), купец – в развевающемся лёгком плаще. Однако в модели медальона фигуры ополченцев представлены обобщённо, причём на изображение наложили свой отпечаток и эстетические каноны медальерного искусства эпохи, ориентированного на воспроизведение античных образцов.

Попытка разграничить образы представителей разных сословий России в медальоне «Народное ополчение» – единственная в серии. В остальных программах и моделях представлен собирательный образ защитника отечества: став ополченцами, все сыны отечества стали воинами. В плане осмысления Толстым этого образа примечателен медальон «Битва при Бородине». Сопоставление изначального рисунка и окончательного варианта, воплощённого в отливке, показывает, что композиция этого медальона была найдена сразу и в процессе работы уточнялась лишь в деталях. Такая определённости образа свидетельствует о том, что в художественном сознании Ф. П. Толстого аллегория защитника отечества – героя-мстителя – к этому времени уже сложилась: «Русский в броне славянина».

Начиная с медальона «Освобождение Москвы», посвящённого переломному событию в ходе войны 1812 года, образ воина-защитника обретает в интерпретации Толстого новые черты. Эта динамика отчётливо сформулирована в исторических и литературных экфрасисах. В большинстве случаев в них употребляется синекдоха: «победоносный российский воин, стоящий твёрдо с мечом и со щитом в руках» («Бой при Малом Ярославце», 312), «российский воин, в праведном гнев своём за нанесение толиких зол отечеству его» («Трёхдневный бой при Красном», 314), «российский воин с великим напряжением сил, каковое должен был иметь при одержании победы над толь превосходнейшим против себя неприятелем» («Бой при Кульме», 331) и т.д.

Изменяется и расстановка сил. Сначала превосходящим силам противника противостоит русский воин-одиночка; потом описывается обобщённый образ «победоносного воинства» («Сражение при Березине», 316–317); и всё это завершается конкретным образом «императора Александра Первого с победоносным воинством» («Освобождение Берлина», 323; «Битва при Лейпциге», 333; «Покорение Парижа», 343). Эта смена отражается и в композиции медальонов. Наряду с собирательным образом «победоносного воинства», в программах возникает образ героя-великана, возвышающегося над врагом, – «русский воин в образе Геркулеса» («Бой при Арсис-сюр-Об», 340). Образ русского воина-богатыря, попирающего врага, сопоставим с образом силача крестьянина, раскидывающего врагов, в лубке И. И. Терebeneва «Русский Геркулес города Сычёвки» (1813, ГМИИ).

Одновременно с превращением образа защитника отечества в фигуру воина-победителя мы наблюдаем изменение пафоса изображений. В первых медальонах главным чувством является безудержный гнев против врага, но в середине цикла появляется понимание бессмысленной жестокости военных жертв: «Русский воин, смотря на повсеместную окрест себя погибель и разрушение, уже не столько с воспламенённым от гнева, сколько с сокрушённым от жалости сердцем восклицает: *такo погибают враги отечества моего!*» («Сражение при Березине», 317). В сцене сражения при Бриене русский воин поражает копьём не градскую женщину Бриену, а дракона, изображённого на

её щите. Миссия мстителя за поруганное отечество сменяется миссией мирноносца: «воинство наше в одной руке несло меч, а в другой мирные оливы» («Переход за Рейн», 337–338), «Россиянин с копьем в руке подносит падшей на колени пред ним французской столице масличную ветвь» («Покорение Парижа», 344).

Представляя героев 1812 года иногда в обличии, иногда в позах античных героев, Ф. П. Толстой стремится тем самым подчеркнуть их героическую гражданственность, которая, согласно представлениям его времени, была сродни древнерусской гражданственности. Античные принципы изображения современных героев сочетаются с попыткой представить их преемниками славы героев Древней Руси: эта преемственность выражена в устойчивой формуле «русский в броне славянина» и в аналогичном устойчивом изображении. Образ воина-славянина необходим Толстому и для того, чтобы обозначить национальность своих героев. Наряду со славянином, национальную помету имеет прусский воин: «Два ополченные воина, россиянин и пруссак, первый в одежде славянина, второй в броне древнего германского рыцарства, поправ неприятелей, текут по трупам их дружно к новым подвигам и победам» («Сражение на высотах Кацбахских», 328). Тот же принцип «национального» изображения использован и в медальоне «Тройственный союз», на котором Александр I представлен в древнерусской кольчуге, а прусский король Вильгельм III и австрийский император Франц I – в рыцарских доспехах.

Показательно, что образ врага отечества тоже имеет национальную помету – доспехи древнего галла; однако главным отличительным признаком врага является указание на его хтоническую природу, что восходит к мистическому истолкованию Наполеона как исчадия ада и связано с анафематствованием его Русской Православной Церковью. Наиболее отчётливо это выражено в программе медальона «Сражение при Бриене»: «Поверженный к ногам русского воина неприятель закрывает себя щитом от наносимых ему ударов. На щите его в виде женщины изображён город Бриена или самая Франция, воспитывающая дракона» (339). Возникающая вслед за этим аллегория напоминает общехристианский образ Георгия Победоносца, попирающего змея: «Победоносный воин прободает копьем своим сего угнездившегося в ней змия, да разрушением силы и власти его освободит от него Францию» (Там же). Образ врага отечества, представленный в этом медальоне, созвучен тому, как изображали Наполеона и его воинов в сатирических листках и лубке, в частности в карикатуре И. И. Теребенева «Наполеон с сатаной после сожжения Москвы» (1813, ГРМ).

Популярность медальонов Ф. П. Толстого среди современников и потомков была исключительно велика. К памятным и юбилейным датам событий войны 1812 года медальоны Толстого воспроизводили в самых различных материалах: гипсе, бронзе, меди, фарфоре, силикатной массе, стекле. Известно, например, что в 1830–1840-е гг. мастера Императорского стеклянного завода (И. Губе и работавшие под его началом Г. Глазунов, К. Плахов и Г. Мужичков) создали серию хрустальных тарелок, декорированных по борту «алмазной разделкой», а по центру обработанных серебряной протравой. Благодаря протраве поверхность стекла приобретала золотисто-медовый цвет, и на этом цветном фоне методом матовой бесцветной гравировки воспроизводились сюжеты памятных медалей.

Такое массовое воспроизведение памятных медальонов Ф. П. Толстого в декоративно-прикладном искусстве отвечало представлениям русского общества о формах мемориализации войны 1812 года. Каждая семья, пославшая своих сынов на защиту отечества, считала долгом памяти героев иметь в домашней коллекции медальоны Толстого. Их тиражирование способствовало широкому распространению и популяризации сюжетов о сыне отечества, защитившем отчизну и покаравшем её врага. Такое тиражирование фактически переводило высокое искусство в регистр массовой культуры, прививая профессиональному творчеству приёмы народного искусства. Это, однако, не противоречило аллегориям Ф. П. Толстого, в основе которых лежал исконно народный сюжет о герое-богатыре, защитившем царевну/принцессу от змея/дракона.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бартошевич В. В.* Неопубликованный проект памятной медали на освобождение Москвы в 1812 году // Награды императорский России. 1702–1917. [Электронный ресурс] URL: <http://medalirus.ru/> (Дата обращения: 12.03.2017). Загл. с экрана.
2. Война 1812 года и концепт ‘отечество’. Из истории осмысления государственной и национальной идентичности в России: исследование и материалы / М. В. Строганов, Е. Г. Милогина, В. Е. Добровольская, Н. З. Коковина, Е. Н. Строганова, А. И. Федута, Э. Шорэ; науч. ред. М. В. Строганов. Тверь: СФК-офис, 2012. 688 с.: ил. + 48 с. цв. ил.
3. *Косарева А. В.* Искусство медали. М.: Искусство, 1977. 128 с. [Электронный ресурс] URL: <http://vsemedali.ru/> (Дата обращения: 12.03.2017). Загл. с экрана.
4. *Кузнецова Э. В.* Фёдор Петрович Толстой. 1783–1873. М.: Искусство, 1977. 335 с.: ил., цв. ил.
5. *Кузьминский К. С.* Отечественная война в живописи // Отечественная война и русское общество / Ред. А. К. Дживелегов, С. П. Мельгунов, В. И. Пичет. М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1911. Т. V. С. 192–233. [Электронный ресурс] URL: <http://www.museum.ru/1812/Library/> (Дата обращения: 12.03.2017). Загл. с экрана.
6. *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 121–132.
7. Электронный архив «Мемориал Отечественной войны 1812 года» // Интернет-проект «1812». [Электронный ресурс] URL: <http://www.memorandum.ru/1812db/> (Дата обращения: 12.03.2017). Загл. с экрана.