

Научный журнал  
Московской духовной академии

# ВЕСТНИК ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА И АРХЕОЛОГИИ

№ 3 (4)  
2020



Сергиев Посад  
2020



Scientific Journal  
of Moscow Theological Academy

# CHURCH ART AND ARCHEOLOGY REVIEW

№ 3 (4)  
2020



Sergiev Posad  
2020

ISSN 2658-5111

Рекомендовано к публикации Издательским советом  
Русской Православной Церкви  
ИС Р21-023-0601

Вестник церковного искусства и археологии: научный журнал / Московская духовная академия. –  
Сергиев Посад: Издательство Московской духовной академии, 2020. – № 3 (4). – 236 с.; 78 ил.

«Вестник церковного искусства и археологии» (Church Art and Archeology Review) – научный журнал Московской духовной академии об искусстве Православной Церкви от древности до наших дней.

На страницах журнала освещаются вопросы истории христианской иконографии, изучения памятников церковного искусства и архитектуры, христианской археологии. Особое внимание в журнале уделяется памятникам и коллекциям Музея Московской духовной академии «Церковно-археологический кабинет» и собраниям других церковных музеев. В журнале рассматриваются проблемы искусства православной книги, как рукописной, так и печатной, и в целом комплекс вопросов, связанный с искусством христианской графики как печатной, так и оригинальной. Специальная рубрика журнала посвящена декоративно-прикладному искусству. В журнале освещаются проблемы реставрации, новые события и явления в церковном искусстве.

Специальности ВАК:

17.00.04 Изобразительное и декоративно-прикладное искусство

07.00.06 Археология

# РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

**Главный редактор:** Нина Валериевна Квливидзе

кандидат искусствоведения  
заведующая кафедрой истории и теории церковного  
искусства Московской духовной академии

**Ответственный редактор:** Олег Ростиславович Хромов

доктор искусствоведения  
академик Российской академии художеств  
профессор кафедры истории и теории церковного  
искусства Московской духовной академии

*Екатерина Львовна Пуганова*, секретарь издания

*Ирина Михайловна Зубренко*, научный сотрудник кафедры истории  
и теории церковного искусства Московской духовной академии

*Валерий Викторович Игошев*, доктор искусствоведения, реставра-  
тор высшей категории по металлу, профессор кафедры истории  
и теории церковного искусства Московской духовной академии

*Архимандрит Лука (Головков)*, заведующий Иконописной школы  
Московской духовной академии

*Инесса Николаевна Слюнькова*, доктор архитектуры, член-корреспон-  
дент Российской академии архитектуры и строительных наук, глав-  
ный научный сотрудник Российской академии художеств, профес-  
сор кафедры истории и теории церковного искусства Московской  
духовной академии

# EDITORIAL BOARD

**Senior editor:** Nina Valerievna Kvlivdze

PhD in History of Art  
Head of the department of History and Theory  
of Church Art at the Moscow Theological Academy

**Editor-in-chief:** Oleg Rostislavovich Khromov

Doctor of History of Art  
Academician of the Russian Academy of Arts  
Professor of the department of History and Theory  
of Church Art at the Moscow Theological Academy

*Ekaterina Lvovna Puganova*, Secretary of the journal

*Irina Michailovna Zubrenko*, Research scholar of the department of History and Theory of Church Art at the Moscow Theological Academy

*Valeriy Victorovich Igoshev*, Doctor of History of Art, Senior-grade restorer of metal, Professor of the department of History and Theory of Church Art at the Moscow Theological Academy

*Archimandrite Luke (Golovkov)*, Head of an Icon painting School of the Moscow Theological Academy

*Inessa Nikolaevna Slyunkova*, Doctor of Architecture, corresponding member of the Russian Academy of Architecture and Building Sciences, Chief Researcher of the Russian Academy of Arts, Professor of the department of History and Theory of Church Art at the Moscow Theological Academy

# СОДЕРЖАНИЕ

- 11 **Список сокращений**  
13 **От редакции**
- ИССЛЕДОВАНИЯ И СТАТЬИ
- Изобразительное искусство*
- 15 **Мира Евсеевна Даен**  
Некоторые особенности иконописного искусства академика П. С. Тюриня
- 28 **Анна Леонидовна Павлова**  
Неизвестные провинциальные церковные росписи XIX — начала XX веков по знаменитым столичным образцам
- 51 **Галина Сергеевна Чурак**  
Библейские и евангельские сюжеты в творчестве И. К. Айвазовского
- 61 **Галина Владимировна Аксенова**  
Клавдий Васильевич Лебедев как церковный живописец и иллюстратор Библии
- 77 **Алла Кирилловна Конёнкова**  
Образы Нового Завета в творчестве Сергея Тимофеевича Конёнкова
- 90 **Екатерина Олеговна Мирошина**  
Особенности монументальной церковной живописи А. И. Савинова
- 100 **Екатерина Александровна Скоробогачева**  
Стенопись храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне: вопросы генезиса, иконографии, атрибуции
- Архитектура*
- 117 **Илья Евгеньевич Печёнкин**  
Поиски формы и образа храма в поздней Российской империи (маргиналии на страницах «большой» истории архитектуры)
- 130 **Инесса Николаевна Слюнькова**  
Росписи храмов по эскизам Г. Г. Гагарина и обращение к «Строителям русских церквей»

## ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВО

*Публикации и эссе*

- 145 **Владимир Владимирович Блохин**  
Время Василия Сурикова (размышление о духовных вызовах эпохи)
- 160 **Ольга Дмитриевна Атрошенко**  
Евангельские сюжеты В. Д. Поленова в контексте религиозной философии второй половины XIX – начала XX веков
- 173 **Ксения Александровна Шальме (Александрова)**  
Вестники Воскресения в русском искусстве. Сквозь время
- 181 **Приложения**



# CONTENTS

11 **List of Abbreviations**

13 **From the editor**

## RESEARCH AND ARTICLES

### *Fine arts*

15 **Mira E. Daen**

Some Features of the Icon-painting Art of Academician P. S. Turin

28 **Anna L. Pavlova**

The Unknown Provincial Church Murals of the XIX – Early XX Centuries Painted after the Famous Metropolitan Patterns

51 **Galina S. Churak**

Biblical and Evangelical Topics in the Art of I. K. Aivazovsky

61 **Galina V. Aksenova**

Claudius Vasilievich Lebedev as a Church Painter and a Bible Illustrator

77 **Alla K. Kon'enkova**

The New Testament Images in the Works of Sergei Timofeevich Kon'enkov

90 **Ekaterina O. Miroshina**

Features of A. I. Savinov's Monumental Church Painting

100 **Ekaterina A. Skorobogacheva**

Mural Painting of the Nativity of John the Baptist Church in Presnya: Issues of Genesis, Iconography, Attribution

### *Architecture*

117 **Ilya Ev. Pechenkin**

The Seeking for the Image of Church Building Through the Late Russian Empire (Marginalia of a Mainstream Architectural History)

130 **Inessa N. Slyunkova**

Church Murals Based on G. G. Gagarin's Sketches and an Appeal to the «Builders of Russian Churches»

## ART AND SOCIETY

*Articles, Essays*

- 145 **Vladimir VI. Blokhin**  
Vasily Surikov's Time (Reflection on the Spiritual Challenges of the Era)
- 160 **Olga D. Atroschenko**  
Vasily D. Polenov's Gospel Stories in the Context of Religious Philosophy  
of the Second Half XIX – Early XX Centuries
- 173 **Ksenia A. Shalme (Aleksandrova)**  
Heralds of the Resurrection in Russian Art. Through Time
- 181 **Appendix**

# СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

## ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ И СЕРИИ

- ПЭ Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «ПЭ», 2000–.  
СПАМИР Свод памятников архитектуры и монументального искусства России.  
М.: ГИИ, 1996–.

## АРХИВЫ И ИНСТИТУЦИИ

- РАН Российская академия наук  
ОРБФ РГБ Отдел реставрации библиотечных фондов Российской государственной библиотеки (Москва)  
ОРК РГБ Отдел редких книг Российской государственной библиотеки (Москва)  
РААСН Российская академия архитектуры и строительных наук (Москва)  
РАН Российская академия наук (Москва)  
РАХ Российская академия художеств (Москва)  
РГАДА Российский государственный архив древних актов (Москва)  
РГАЛИ Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)  
РГБ Российская государственная библиотека (Москва)  
РГИА Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)  
РНБ Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

## МУЗЕИ

- ВГИАХМЗ Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Россия, Вологда)  
ГМИИ Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва)  
ГРМ Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)  
ГТГ Государственная Третьяковская галерея (Москва)  
МПиРМ Московский Публичный и Румянцевский музеи (Москва)  
НИМ РАХ Научно-исследовательский музей Российской академии художеств (Санкт-Петербург)  
ЦАК Музей Московской духовной академии «Церковно-археологический кабинет» (Сергиев Посад)

ЦМиАР      Центральный музей древнерусского искусства и культуры  
им. прп. Андрея Рублева (Москва)

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

ГИИ      Государственный институт искусствознания (Москва)  
МГУ      Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова  
(Москва)  
МДА      Московская духовная академия (Сергиев Посад)  
ПСТГУ    Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет  
(Москва)  
РГГУ      Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

## От редакции

В 2016 г. в Московской духовной академии состоялась научная конференция: «Евангельская тема в творчестве русских художников второй половины XIX — начала XX века», приуроченная к 100-летию со дня кончины выдающегося русского художника В. И. Сурикова.

Кроме необходимости знакомства с новыми исследованиями и обмена научным опытом, хотелось привлечь интерес к творчеству художников, которое, подпадая под категорию «религиозного», незаслуженно обходилось стороной в советское время и сегодня остаётся малоизвестным.

Многие учёные, исследователи из разных городов России откликнулись на приглашение и выступили с докладами. Тематика получилась довольно обширной. Этот номер мы посвящаем творчеству великого русского художника В. И. Сурикова и публикуем большую часть материалов, представленных на конференции, ряд статей выйдет в свет в последующих выпусках журнала.

Редакция журнала благодарит старшего преподавателя Перервинской духовной семинарии Ивана Михайловича Горского, собравшего материалы конференции и предоставившего их в редакцию журнала.



ИССЛЕДОВАНИЯ И СТАТЬИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

# НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИКОНОПИСНОГО ИСКУССТВА АКАДЕМИКА П. С. ТЮРИНА

Мира Евсеевна Даен

кандидат искусствоведения  
заслуженный работник культуры РФ  
miradaen@yandex.ru

**Для цитирования:** *Даен М. Е.* Некоторые особенности иконописного искусства академика П. С. Тюрина // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 3 (4). С. 15–27. DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.001

## Аннотация

УДК 75.051

Настоящая статья раскрывает особенности малоизученного явления, связанного с русской иконописью второй половины XIX в. Одним из представителей этого направления был старший современник В. И. Сурикова — академик живописи Платон Семенович Тюрин (1816–1882). В Вологодском Государственном музее-заповеднике сохранилась написанная им для вологодской церкви Казанской Богоматери икона «Пречистая Богородица — помощница рождающим чад» (отреставрирована в 2016 г. О. В. Карпачёвой). Она отличается новаторством замысла: образ Богородицы с Младенцем на груди максимально приближен к человеку и далек от идеализации. Тюрин работал во многих храмах России, но большинство его росписей и икон не сохранились вследствие антирелигиозных гонений советского времени. Представление о его иконописном творчестве может дать фотография С. А. Непеина 1905 г., которая хранится в ВГМЗ. Она воспроизводит интерьер домашней церкви в честь великомученицы Александры (придел храма в честь архангела Михаила в Верхней Вологде, здание не сохранилось). Документально иконостас датируется началом 1870-х гг. Анализ данного иконостаса помог раскрыть высокий уровень мастерства и связь художника с выдающимися представителями русской культуры XVIII–XIX вв., воплощёнными в образах святых на этих иконах.

**Ключевые слова:** Богоматерь «Знамение», церковь Казанской Богоматери, что на Торгу, отшельник Павел Фивейский, С. А. Непеин, полковница А. А. Шлегель, Резановы, Омеляновы, Засецкий, митрополит Филипп (Колычев).



**Т**ворчество художника академика Платона Семеновича Тюриня (1816–1882) за последнее время привлекло внимание музейного сообщества. Он стал известен благодаря тому, что в разных музеях России и за её пределами сохранились его станковые картины, главным образом, портреты. Однако остаётся много вопросов, связанных с его монументальным искусством. Согласно документам, Императорская Академия художеств в 1850 г. присвоила Тюрину звание художника «исторической живописи и портретной». Причём профессию исторического живописца Тюрин считал едва ли не самой главной.

Под исторической живописью в XIX в. понимали не только станковые картины. Это понятие включало в себя огромный спектр пластических искусств, связанных с оформлением храмов и дворцовых интерьеров, а также созданием иконостасов и написанием икон для них. Незаслуженно пренебрежительное отношение к церковному искусству, наблюдаемое в науке после революции 1917 г. вплоть до 80-х гг. XX в., негативно сказалось не только на осмыслении творчества П. С. Тюриня. Оно практически привело к исчезновению из сферы научного обихода этого важного раздела русской культуры XVIII–XIX вв., рассматриваемого в советские времена в аспекте якобы «нехудожественных» и даже «реакционных» явлений идеологической мысли.

Именно в это время большое количество упразднённых церквей, здания которых были превращены в хозяйственные помещения, пришли в запустение или подверглись варварскому уничтожению. Масштабы вандализма в этой области были столь велики, что их едва ли можно не приравнять к гуманитарной катастрофе. Это касается не только памятников архитектуры, но и иконописи, стенописей, которые являются её органической частью. Редкие, дошедшие до нас памятники этой эпохи можно причислить к бестселлерам. Достаточно сказать, что от огромного количества икон, исполненных Тюриним, которые известны по его отчётам в Академию художеств, до нас дошла одна единственная икона «Образ Богородицы-помощницы рождающим чад»<sup>1</sup>. Эта икона была вывезена в 1929 г. из церкви Казанской Богоматери (ил. 1).

Название иконы говорит о том, что художник мыслил её сюжет не в отвлечённо-богословском плане, а в жизненно-бытовом, близком каждому человеческому существу, обращающемуся с молитвой о даровании милости для перенесения земных человеческих страданий. Образ

1 Икона была вывезена из церкви Казанской Богоматери на Торговой площади г. Вологды в 1929 г. В настоящее время отреставрирована. Реставратор – О. В. Карпачёва. ВГИАХМЗ. Инв. ВОКМ 8000. Дерево, масло. 73×61.

Богородицы, дарующей жизнь человеку, наделён физическим совершенством: юное лицо, очерченное правильным овалом, обрамлённое волнистыми прядями ниспадающих по плечам русых волос, притягивает зрителя своей открытостью. Оно привлекает и своей простотой, и возвышенной идеальной чистотой душевного строя. Композиция иконы близка к традиционному сюжету иконы «Богоматерь-Знамение», или «Богоматерь-Воплощение», в которой присутствует образ Христа — Предвечного Младенца, который часто вписывался в медальон, изображённый на груди Богоматери. Однако Тюрин отказывается от условно-знакового изображения медальона. Он наделяет оба изображения Богородицы и Христа реальной человеческой плотью, форма их предельно вещественна, лики объёмны и даже портретны, тела и, особенно, руки анатомически правильно выстроены и имеют соответствующую реальной плоти светотеневую моделировку. Одежда (синяя туника, красно-розовый мафорий и белый плат, накинутый на голову сверху) подчинены передаче духовной привлекательности подлинного в своей реальности человеческого нежного, чистого и возвышенного облика Богоматери. Образ же младенца Христа, изображённого со свитком и благословляющей десницей, предельно реалистичен, в нём нет места обычной для этой иконы идеализации.

К сожалению, другие иконы Тюрина погибли вместе с архитектурой зданий, для которых они были предназначены. Невосполнимой утратой можно считать иконостас Михайло-Архангельской Верх-Вологодской церкви, расположенной в 20 верстах (около 27 км) от города Вологды, который художник исполнил в 1870–1871 гг. по заказу полковницы А. А. Шлегель<sup>2</sup>. Всё, что от него осталось, это уникальная фотография, исполненная священником Сергеем Арсентьевичем Непеиным в 1905 г. (ил. 3), поступившая из Вологодского епархиального Древлехранилища вместе с другими экспонатами из фонда С. А. Непеина в коллекцию фотодокументов Вологодского краеведческого музея<sup>3</sup>.

Огромный каменный пятипрестольный храм, расположенный в верховьях реки Вологды, строительство которого относится чуть ли не к самому началу XVIII в., был уничтожен и даже сравнён с землёй в середине 1960-х гг. Фото С. А. Непеина 1905 г.<sup>4</sup> (ил. 2).

2 Отчёт Императорской Академии Художеств со 2.11.1870 по 4.11.1871 г. СПб., 1872. С. 54. ВГИАХМЗ. Инв. ВГМЗ 37357/10. Поступило из Вологодского Епархиального древлехранилища (Фонд С. А. Непеина).

4 Фото С. А. Непеина. Инв. ВОКМ 17673/3. Поступило из Вологодского епархиального древлехранилища (Фонд С. А. Непеина). ГАВО. Ф. 496. Оп. 4. Д. 59. Л. 270–274 (см.:

Церковь находилась в Октябрьском районе Вологодской области между деревнями Смыково и Сергеево. В одном из нижних приделов в честь великомученицы Александры и располагался этот иконостас. Судя по фотографии Непеина, интерьер его был небольшим и камерным. Художник написал не только иконы для иконостаса, но оформил и его архитектурное решение, используя для этой цели золотой фон и иллюзорный скульптурно-архитектурный декор, имитирующий различные виды драгоценных материалов. Этот декор включал в себя мраморные и гранитные плиты на панели. Художник использовал классический коринфский ордер для имитации полуколонн, которые разделяют овальные и круглые гнёзда с иконами, заключёнными в профилированные рамы. Завершался иконостас пятью килевидными арками, увенчанными в центре крестом. Иконостас имел два яруса. Верхний ярус — небольшой пятичастный Деисус, нижний — Царские врата, иконы избранных святых мучеников и две иконы — «Царь Царствующих, Господь Господствующих» и «Богоматерь Царица Небесная». В его основу легла идея искупительной жертвы Христа, его мученической миссии, которая обычно воплощена в сюжетах икон «Евхаристии», а затем и «Троицы».

Именно эту идею несёт изображённый в центре верхнего ряда прямо над Царскими вратами образ Христа, представленного с символами искупительной жертвы: в руке Он держит хлеб, прямо перед Ним металлический (серебряный) сосуд с вином — потир, символизирующие жертвенные Кровь и Плоть Христа Спасителя, отданные за спасение человечества (ил. 4). Лик Христа наделён сложным эмоциональным выражением, в котором чувство драматизма события сочетается с осознанием необходимости самопожертвования как внутреннего долга. Отсюда психологическая сложность центральной иконы, которая притягивает к себе внимание своей особенной глубиной. По сторонам от этого главного сюжетобразующего образа в круглых профилированных тондо изображены святые, представляющие собой как бы малый Деисус. Их всего четыре, по два с каждой стороны. Слева — св. пророчица Анна — мать Богородицы, архангел Михаил с копьём и пламенеющим шлемом на голове (данная иконография архангела Михаила представляет достаточно большую редкость). Среди этих святых хорошо узнаваем изображённый в правой освещённой части иконостаса образ Иоанна Крестителя с крестом. Замыкает эту группу достаточно

редкий образ святого, преподобного египетского отшельника Павла Фивейского в виде седовласого и седобородого крепкого старца, одетого в хламиду из звериных шкур<sup>5</sup> (ил. 3).

Надо сказать, что состав Деисуса исключительно редкий. Избранные святые не вполне отвечают его основным канонам. Так, св. пророчица Анна, мать Богородицы, почти не встречается в Деисусных чинах иконостасов. Весьма странно и включение в него преподобного Павла Фивейского, одного из самых ранних изображений египетского отшельника, причисленного к лику святых в Православии<sup>6</sup>. Появление этих святых в Деисусном ряду иконостаса, очевидно, продиктовано узкосемейными пожеланиями увековечить тех святых, которые были небесными покровителями генеалогического древа заказчицы.

Весьма необычен по своему составу нижний ярус иконостаса. В нём вновь звучит идея искупительной жертвы и мученической миссии Христа Спасителя. Эта тема отражена в иконе «Царь Царствующих, Господь Господствующих», расположенной справа от Царских врат. Христос здесь изображён восседающим на троне в царских одеждах и короне, с символами изображённых в технике гризайль евангелистов по сторонам трона. Спаситель в этой композиции представлен уже как триумфатор. Однако о Его мученической миссии напоминают изображения по сторонам того же трона: в верхней части слева — жертвенная чаша и справа — скрижали Завета, объединяющие собой главные заповеди Нового и Ветхого Завета. Идея сакрализации искупительной жертвы выражена и в других деталях. Так, на парамане Христа изображены жертвенная чаша, кресты и шестиконечная звезда Давида — символ прямой генеалогической преемственности Спасителя от ветхозаветного царя-пророка. На том же парамане, в нижней его части, можно заметить орудия страстей: гвозди, клещи, т. е. инструменты мученических страданий Спасителя во время Его казни — распятия.

Слева от Царских врат в том же ряду помещена икона «Божья Матерь Царица Небесная» (ил. 5). Богородица изображена восседающей на престоле, вместе с отроком Христом на коленях, который одет в белые ризы, как римский патриций, приветствующий народ поднятой правой рукой и касаясь левой сферы. Обращает внимание, что трон Богородицы, возникающий как бы из облаков, выглядит особенно

5 Отчёт Императорской Академии Художеств со 2.11.1870 по 4.11.1871 гг. С. 54.

6 Павел Фивейский (228–341 по Р.Х.). Жил в самые первые века зарождения христианства в Египте, вел крайне аскетический образ жизни, и, несмотря на это, прожил почти 113 лет, проповедуя идеи христианской веры. Память 15 января.

драгоценным и почти невесомым. Он исполнен в технике гризайль, кажется высеченным из светлого полупрозрачного камня типа оникса, или халцедона, а подлокотники в виде ангелов выполняют в нём роль кариатид. Восседающая на троне Богородица в роскошном плаще, украшенном светящимися звездами и драгоценными камнями вокруг оплечья, с короной на голове, похожа на величественную Мадонну, полную благородного достоинства и царственной грации.

Справа и слева от Царских врат изображены избранные святые, по три в каждой композиции. Ввиду очень густой тени, затемняющей правую часть фотографии, эта группа святых мучеников почти не поддаётся точной идентификации. Можно лишь предполагать, что крайняя слева, задрапированная в античные облачения женская фигура с молитвенно сложенными руками, с мечом, лежащим на полу у её ног, — это святая великомученица Екатерина. Именно меч как орудие её казни указывает на идентификацию персонажа. Судя по отчёту Тюрина в Академию художеств за 1870–1871 гг., в этой же группе в центре в монашеском одеянии изображены св. Евдокия и молодой князь Всеволод с чёрной окладистой бородой в воинском одеянии и с мечом (возможно, это образ канонизированного русской православной церковью князя Всеволода Мстиславовича, внука Владимира Мономаха)<sup>7</sup>.

Эти фигуры носят явно патроналистский характер. Известно, что в XIX в. происходит ломка традиционного русского канонического иконостаса. Например, в Исаакиевском соборе г. Санкт-Петербурга почти все избранные святые, входящие в главный иконостас собора и в его приделы, — это небесные покровители царствующей династии дома Романовых, принимавших участие в строительстве Исаакиевского собора<sup>8</sup>. Также и в провинциальных храмах, построенных на средства помещиков, так или иначе, идея патрональной защиты, или покровительства, становится главной.

Так, в правой параллельной группе данного иконостаса чётко просматривается фигура мученицы с камнем на шее. Судя по надписи, это святая мученица Александра, рядом с нею святой митрополит Филипп. Это исторически конкретный персонаж — митрополит Филипп Колычев (1507–1569), самоотверженный и неподкупный обличитель жестокого царя Иоанна Грозного, «не пожелавший, по словам историка

7 Павел Фивейский (228–341 по Р. Х.). Жил в самые первые века зарождения христианства в Египте, вел крайне аскетический образ жизни, и, несмотря на это, прожил почти 113 лет, проповедуя идеи христианской веры. Память 15 января.

8 Мудров Ю. В. Санкт-Петербург. Исаакиевский собор. Путеводитель. СПб., 2013. С. 93–94.

Р. Г. Скрынникова, статья игрушкой в руках самодержца и своим авторитетом освятить его преступления»<sup>9</sup> (ил. 6). За это он был осуждён на заточение и вскоре, по приказу царя, задушен Малютой Скуратовым в Тверском Отрочем монастыре. В 1652 г. при царе Алексее Михайловиче митрополит Филипп Колычев был канонизирован как святой мученик, а его мощи перевезены в Московский Успенский собор. Появление в иконостасе домашней церкви данного исторического персонажа особенно загадочно. В семье Омельяновых, или близких им помещиков, мы не нашли ни одного представителя с таким именем. И можно предположить, что появление этого святого в домашнем иконостасе среди избранных святых продиктовано какими-то другими, возможно, политическими мотивами. Следует также учитывать, что культ митрополита Филиппа Колычева, провозглашённого московским чудотворцем, был особенно популярен в Вологде. Ещё в 1591 г. его мощи были перевезены из Тверского Отроча монастыря в Соловецкий. Путь переноса этих мощей лежал через Вологду, где мощи святого были встречены как некое знамение, при большом скоплении народа. В честь этого события в Вологде в начале XVII в., как свидетельствует Г. К. Лукомский, были сооружены две часовни<sup>10</sup>.

Крайняя справа женская фигура в длинном плаще, держащая прямоугольный саквояж, похожий на аптечку, вероятно, мученица Анастасия. Надпись над ней почти не прочитывается, но судя по отчётам Тюрина в ИАХ 1870–1871 гг., это именно она<sup>11</sup> (ил. 6). Её черты носят также портретный характер: удлинённый овал лица, крупный горбатый нос, длинная тонкая шея, тёмные волосы, расчесанные на прямой пробор. Образ этой святой мученицы являлся небесным патроном самой заказчицы иконостаса — Анастасии Александровны Шлегель, урождённой Станиславской. Благословляющий жест руки, приложенной к груди, и саквояж указывают на попечительский характер её жизненной миссии. Можно предположить, что она в данном образе выступает, прежде всего, как врачевательница и благотворительница.

Несмотря на фрагментарность фигур, входящих в иконостас, которые можно различить на фотографии, попытаемся понять скрытый за ними подтекст. Итак, главным смысловым стержнем композиции иконостаса является идея искупительной жертвы Христа Спасителя, Его мученической миссии и торжество Его Второго Пришествия в образе

9 Скрынников Р. Г. Святители и власти. Л., 1990. С. 228.

10 Лукомский Г. К. Вологда в её старине. Вологда, 1914. С. 225–226.

11 Отчёт Императорской Академии Художеств со 2.11.1870 по 4.11.1871 гг. С. 54.

«Царя Царствующих и Господа Господствующих». Но следует учитывать, что в образах святых иконостаса заключены конкретные небесные патроны исторических лиц, связанных с родом заказчицы иконостаса.

Так, образ св. мученицы Александры соименен Александре Ивановне Станиславской, матери заказчицы, урождённой Омелянковой (1773/74 — после 1850) (ил. 6). Её лицо носит портретный характер, оно узнаваемо и имеет общие физиогномические черты с портретом А. И. Станиславской<sup>12</sup> кисти белозерского живописца Дмитрия Михайловича Калинина 1850 г., который хранится в Вологодском Государственном музее-заповеднике (ил. 7). Разница только в том, что на портрете А. И. Станиславская выглядит увядшей старушкой, а на иконе — ещё молодой энергичной женщиной. Образ святой мученицы Екатерины мог быть соименен бабушке заказчицы Екатерине Михайловне Омелянковой, урождённой Засецкой (1742 — после 1805). Её портрет, ранее известный как «Дама с циркулем»<sup>13</sup>, в настоящее время экспонируется в Вологодском Государственном музее-заповеднике (ил. 8). Портретный характер, как было отмечено, имеет также и образ самой заказчицы иконостаса — Анастасии Александровны Шлегель, однако живописный её портрет в музее, к сожалению, отсутствует (ил. 6).

Род Омеляновых, к которым принадлежала заказчица иконостаса, объединял две древние и знатные фамилии вологодских дворян Засецких, один из предков которых А. А. Засецкий (1711/1712–1786) прославился как историограф и видный учёный, участник и руководитель Государственной программы Генерального межевания земель на Вологодчине (ил. 9). На этой основе им была написана книга «Исторические и топографические известия по древности о России и, частно, о городе Вологде», представляющая собой первый историко-краеведческий очерк о Вологде, изданный в типографии Н. И. Новикова при Московском университете в 1780–82-х гг. Другой предок, А. М. Резанов (1698/1699 — после 1782), — артиллерийский офицер, надворный советник, чей портрет в начале 1750 г. написал известный художник елизаветинского времени М. Л. Колокольников (1707/1708–1775)<sup>14</sup> (ил. 10). Символично, что портреты этих деятелей,

12 Портрет Станиславской. 1850 г. Художник Д. А. Калинин. Холст, масло. 37×31. ВГИАХМЗ. Инв. ВОКМ 5096.

13 Портрет Е. М. Омелянковой, ур. Засецкой. Холст, масло. 110,5×73. ВГИАХМЗ. Инв. ВОКМ 5057.

14 Даен М. Е. Атрибуция портретов XVIII в. из ВГИАХМЗ // Памятники культуры. Новые открытия. 1998. С. 313–318.



едва ли не самых просвещённых среди вологодского дворянства, сохранились. В настоящее время они находятся в Вологодском Государственном музее-заповеднике.

Прямой потомок этих родов, она же заказчица, Анастасия (Наталья) Александровна Шлегель (1799–1882) свою жизнь посвятила благотворительной деятельности. С 15 декабря 1865 г. и до самой своей смерти она была попечительницей и директором Александринского детского приюта. Доходы от своего имения, унаследованного от предков и от богатого дяди Всеволода Ивановича Омельянова (1777–1847 12 января), чей портрет в детском возрасте «Мальчик с птичками, 4 января 1781 г.»<sup>15</sup> (ил. 11) кисти неизвестного художника экспонируется в Вологодском музее-заповеднике, она употребила на устройство этого приюта<sup>16</sup>. Неслучайно также включение небесного патрона Всеволода Омельянова в число избранных святых иконостаса в образе князя Всеволода. А образ св. мученицы Евдокии, женщины, облачённой в тёмное монашеское одеяние, — это патрональный образ матери Екатерины Михайловны Омельяновой, Евдокии Михайловны Засецкой, урожд. Резановой (1718 — ок. 1806), единокровной сестры А. М. Резанова. Она же прабабушка Анастасии Александровны Шлегель<sup>17</sup>.

Привлечение Тюриня к данному заказу нельзя назвать случайным. Художник и раньше писал портреты членов семьи Резановых, предков заказчицы. Например, в 1844 г. он написал для усадьбы Горка в селе Маторино Череповецкого уезда портрет «Девочки с собачкой», на котором изображена внучка Ф. Д. Резанова, а на портрете камер-юнкера из собрания Государственного Эрмитажа ОИРК, по нашему предположению, изображён его сын Дмитрий Федорович Резанов (1815–1874). Кроме того, известен факт участия в благотворительности и самого художника. Так, согласно архивному документу, хранящемуся в фонде «Вологодского попечительства о Детских приютах», П. С. Тюрин «просит принять от него присуждённые Кадниковским уездным судом

15 Портрет В. И. Омельянова. Холст, масло. 103 x 65. ВГИАХМЗ. Инв. ВOKM 5077 // Там же. С. 116.

16 Имеются данные о помещице А. А. Шлегель в книге «Вологодская комиссия для составления положения о крестьянах, выходящих из крепостной зависимости» (ГАВО. Ф. 26 «Вологодского попечительства о Детских приютах». Оп. 1. Д. 31. Ед. хр. 27. См.: Россия. Редакционные комиссии для составления положений о крестьянах, выходящих из крепостной зависимости. Приложения к трудам редакционных комиссий для составления положений о крестьянах, выходящих из крепостной зависимости: Сведения о помещичьих имениях. Т. 1. СПб., 1860. С. 12–13).

17 Даен М. Е. Атрибуция портретов XVIII в. из ВГИАХМЗ // Памятники культуры. Новые открытия. 1998. С. 313–318.



и Вологодской гражданской палатой с крестьянина Кадниковского уезда Пельшемского волостного правления, Нуремской волости, деревни Березов-Починок В. И. Братенькова за покражу моего леса 160 рублей серебром». Эти взысканные по суду деньги он просит передать «в пользу Вологодского детского приюта»<sup>18</sup>. Данное дело датировано декабрем 1874 г. В это время у художника была семья и двое малолетних детей. Его отказ от положенных ему и отнюдь не лишних денег, в пользу сирот, характеризует его как гуманиста, скромного, честного и порядочного человека.

К сожалению, утрата этого иконостаса не позволяет в полной мере оценить его художественные достоинства. Однако, судя по фотографии С. Непейна, можно сделать вывод о его несомненном профессионализме и монументальном характере. Мы видим высокое мастерство в постановках и в передаче пространственных разворотов фигур, многие из которых представлены в сложных ракурсах, точный рисунок, прекрасное анатомическое владение формой, объёмом, сочетание иллюзорных мотивов декоративной пластики и почти скульптурных пластических форм, которые говорят о синтезе искусств. Художник анатомически точно передаёт руки персонажей, изображая их кисти в сложных ракурсах, с помощью которых он раскрывает диалог изображённых святых. Даже в монохромном варианте угадывается многообразие тональных переходов и тонких светотеневых нюансов в передаче формы и фактуры различных предметов, психологическое многообразие физического и духовного состояния героев. Вполне очевидно, что этот иконостас — плод того поиска синтеза искусств, который был достигнут в эпоху расцвета русского классицизма в первой половине XIX в., и который художник, благодаря своему профессионализму, принес из столицы в северную провинцию, наполнив его своим индивидуальным видением. Но самое главное, это актуализация современных художнику идей, которые волновали либеральное дворянское общество того времени и самого художника, воплощение этих идей в конкретных персонажах, их зримое присутствие в образах святых и сюжетных композициях иконостаса. Не эти ли задачи ставили такие известные художники того времени, как А. А. Иванов, И. Н. Крамской, Н. Н. Ге, Ф. А. Бруни и многие другие, знакомые современному зрителю благодаря станковой исторической живописи.

18 ГАВО. Ф. 26 «Вологодского попечительства о Детских приютах». Оп. 1. Д. 31. Ед. хр. 1.

### Источники

- ГАВО. Ф. 26 «Вологодского попечительства о Детских приютах». Оп. 1. Д. 31. Ед. хр. 1, 27.
- Македонская Н. М. Церковно-исторический атлас Вологодской области в 2 т. Т. 1. Вологда: Древности Севера, 2007
- Отчёт Императорской академии художеств со 2 ноября 1870 по 4 ноября 1871 года. СПб.: тип. 2 отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1872.
- Россия. Редакционные комиссии для составления положений о крестьянах, выходящих из крепостной зависимости. Приложения к трудам редакционных комиссий для составления положений о крестьянах, выходящих из крепостной зависимости: Сведения о помещичьих имениях. Т. 1. СПб.: Комиссия для составления положений о крестьянах, 1860.

### Литература

- Даен М. Е. Атрибуция портретов XVIII в. из ВГИАХМЗ // Памятники культуры. Новые открытия: ежегодник. 1998. С. 313–318.
- Даен М. Е. Портрет В. И. Омелянова. Холст, масло. 103 x 65. ВГИАХМЗ. Инв. ВОКМ 5077 // Памятники культуры. Новые открытия: ежегодник. 1998. С. 116.
- Лукомский Г. К. Вологда в её старине. Вологда: Северный кружок любителей изящных искусств, 1914.
- Мудров Ю. В. Санкт-Петербург. Исаакиевский собор. Путеводитель. СПб.: Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2013.
- Скрынников Р. Г. Святители и власти. Л.: Лениздат, 1990.

### Some Features of the Icon-painting Art of Academician P. S. T'urin

**Mira E. Daen**

PhD in History of Fine Arts

Researcher and Cultural worker of the Russian Federation

miradaen@yandex.ru

**For citation:** Daen, Mira E. "Some Features of the Icon-painting Art of Academician P. S. T'urin". *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 15–27 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.001

**Abstract.** This article reveals the features of a little-studied phenomenon associated with Russian icon-painting in the second half of XIX century. An Academician of painting Platon Semenovitch T'urin (1816–1882), who was a senior V. I. Surikov's contemporary, became one of acknowledged representatives of this movement. In the Vologda State Museum-Reserve there is an icon «The

Blessed Virgin Mary is the helper of giving birth» painted by T'urin for the Vologda church of Our Lady of Kazan. It was restored in 2016 by O. V. Karpacheva and remarkable for its innovative image that presents the Virgin with a Baby on her chest and stands closer to a portrait manner than iconic idealization. T'urin worked for many Russian churches but most of his paintings and icons were destroyed due to the anti-religious campaigns in Soviet times. Some traces of his icon-painting work we can find in a photo taken by S. A. Nepein in 1905, which is now in the Vologda State Museum-Reserve. It shows an interior of a home church in honor of the great martyr Alexandra, which was a chapel of a big church in honor of Archangel Michael in Upper Vologda and later demolished. According to archive data, an iconostasis dates from the early 1870s. Its detailed analysis helped to reveal a high-skilled artist's hand and his representation of prominent Russian intellectuals in XVIII–XIX centuries embodied in the images of saints.

**Keywords:** St. Paul of Thebes, S. A. Nepein, A. A. Schlegel, the Rezanov's, the Omelyanov's, A. A. Zasetkiy, Metropolitan Philip (Kolychev), A. I. Stanislavskaya.

## References

- Daen M. E. (1998) "Atribuciya portretov XVIII veka iz VGIAHMZ" ["Attribution of Portraits of the XVIII Century from the VGIAHMZ"]. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya: ezhegodnik*, pp. 313–318 (in Russian).
- Daen M. E. (1998) "Portret V. I. Omel'yanova. Holst, maslo. 103 x 65. VGIAHMZ. Inv. VOKM 5077" ["Portrait of V. I. Omelyanov. Oil on Canvas. 103 x 65. VGIAHMZ. Inv. VOKM 5077"]. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya: ezhegodnik*, p. 116 (in Russian).
- Makedonskaya N. M. (2007) *Cerkovno-istoricheskij atlas Vologodskoj oblasti v 2 t.* [Church-Historical Atlas of the Vologda Region in 2 vols.]. Vologda: Drevnosti Severa, vol. 1 (in Russian).
- Mudrov Yu. V. (2013) "Sankt-Peterburg. Isaakievskij sobor. Putevoditel'" ["Saint-Petersburg. St. Isaac's Cathedral. Travel Guide"]. Saint-Petersburg: Gosudarstvennyj muzej-pamyatnik "Isaakievskij sobor" (in Russian).
- Skrynnikov R. G. (1990) "Svyatiteli i vlasti" ["The Saints and the Authorities"]. Leningrad: Lenizdat (in Russian).

# НЕИЗВЕСТНЫЕ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ЦЕРКОВНЫЕ РОСПИСИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА ПО ЗНАМЕНЫТЫМ СТОЛИЧНЫМ ОБРАЗЦАМ

Анна Леонидовна Павлова

кандидат искусствоведения,  
заведующая отделом словаря художников НИИ РАХ  
119034, Москва, ул. Пречистенка, 21  
старший научный сотрудник Государственного института  
искусствознания  
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5  
annapava@yandex.ru

**Для цитирования:** Павлова А. Л. Неизвестные провинциальные церковные росписи XIX – начала XX веков по знаменитым столичным образцам // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 3 (4). С. 28–50. DOI: 10.31802/VCAA.2020.4.3.002

## Аннотация

УДК 75.052

На примере неизвестных церковных росписей в статье анализируется восприятие прославленных столичных произведений в провинции. Значительный объём фактического материала по церковным росписям, накопленный за время экспедиционных поездок в регионы России, позволил сделать некоторые обобщающие заключения по поводу интереса регионального церковного искусства к творчеству столичных мастеров. Рассмотрен процесс усвоения отечественного академического наследия через отдельные картины, росписи и иконы, выбор которых отразил религиозное мировоззрение заказчиков и художников в ряде губерний Центральной России — Владимирской, Калужской, Рязанской и Тверской. Провинциальные церковные мастера решали сложнейшие художественные задачи перевода станковых картин в статус монументальной живописи, а конкретнее — графических произведений в архитектурные формы. Перевоплощение образца из отдельной работы в часть архитектурного пространства заставляет говорить о провинциальных

росписях на темы известных столичных произведений как на художественный феномен. Ряд провинциальных памятников впервые введён в научный оборот. В статье выявлены столичные произведения, получившие наибольшее распространение в провинции.

**Ключевые слова:** церковная стенопись Нового времени, столичные образцы, провинциальный академизм XIX – начала XX в.

**Ц**ерковные росписи XIX — начала XX в. в провинции сравнительно недавно стали предметом исследований. Специалисты анализируют стенопись при рассмотрении выдающихся памятников церковной архитектуры<sup>1</sup> и при изучении биографий отдельных мастеров<sup>2</sup>. Интерес вызывает тема иконографических образцов для росписей<sup>3</sup> и проблемы стиля<sup>4</sup>. Издаются отдельные каталоги, посвящённые стенописи регионов<sup>5</sup>. Особенно большое число разнообразной провинциальной живописи упоминается в издании Свода памятников архитектуры и монументального искусства России<sup>6</sup>. Данная статья построена именно на основе работы по программе Свода памятников и экспедиционных поездок в Калужскую, Тверскую, Рязанскую и Владимирскую области. Значительный объём материала по церковным росписям позволил сделать некоторые обобщающие заключения по поводу интереса регионального церковного искусства к творчеству столичных мастеров.

Несмотря на то, что росписи в настоящее время привлекают интерес специалистов, большая часть памятников монументальной живописи остаётся неизвестной, и характер отражения столичных произведений в провинциальном искусстве не вполне ясен. Поиск и изучение

- 1 *Гамлицкий А. В.* Роспись Кронштадтского Морского собора (1913, 2011) // Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. XI Филевские чтения. Тезисы научной конференции, 24–26.12.2012 г. М., 2012. С. 11–14.
- 2 *Гусакова В. О.* Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи к. XIX — н. XX вв. СПб., 2008; *Даен М. Е.* Академик живописи портретной и исторической Платон Семёнович Тюрин. Вологда, 2017.
- 3 *Павлова А. Л.* Немецкие гравированные Библии в русских церковных росписях XIX в. // Русская усадьба. 2017. № 21 (37). С. 294–306.
- 4 *Гамлицкий А. В.* Взаимодействие византийского стиля и стиля модерн в росписи Кронштадтского Морского собора // Материалы международной конференции «Русский модерн». М., 2014. С. 3–22; *Мирошина Е. О.* Монументальная церковная живопись рубежа XIX–XX столетий. Национальное своеобразие и процессы стилиобразования. М., 2016; *Павлова А. Л.* Церковные росписи XIX в. в России: отражение столичных стилистических процессов в многообразии направлений провинциальной монументальной живописи // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2012. № 2. С. 420–428.
- 5 *Алтцова Р. Ф., Никитина Т. Л.* Церковные стенные росписи Ростова Великого и Ростовского уезда XVIII — н. XX вв. М., 2008; Городецкий район / отв. ред. А. В. Лисицына. Н. Новгород, 2011; Балахнинский район / отв. ред. Е. В. Ходаковский. Н. Новгород, 2011; Арзамас / отв. ред. А. Л. Гельфонд. Н. Новгород, 2013; Павловский район / отв. ред. А. В. Лисицына. Н. Новгород, 2015; Лысковский район / отв. ред. А. Л. Гельфонд. Н. Новгород, 2016.
- 6 См.: СПАМИР. Рязанская область / отв. ред. В. И. Колесникова. Ч. 1. М., 2012; СПАМИР. Владимирская область / отв. ред. А. Е. Гриц. Ч. 2. М., 2009; Ч. 3. М., 2017; СПАМИР. Тверская область / отв. ред. Г. К. Смирнов. Ч. 2. М., 2006; Ч. 3. М., 2013; Ч. 4. М., 2015.

образцов для провинциальных росписей — большая многогранная тема, которая со временем значительно расширится по мере вовлечения стенописи в научный оборот. Весь спектр проблем не вмещается в рамки одной публикации: однако есть возможность очертить круг основных направлений, по которым развивалось восприятие столичной культуры на периферии. Основной задачей данной статьи стала попытка объективно рассмотреть процесс воспроизведения в провинции столичных работ, тогда как критический взгляд может усмотреть в нём только вульгарное подражание и бессмысленное тиражирование. Провинциальные церковные мастера решали сложнейшие художественные задачи перевода станковых картин в статус монументальной живописи, а конкретнее — графических произведений в архитектурные формы. Перевоплощение образца из отдельной работы в часть архитектурного пространства заставляет говорить о провинциальных росписях на темы известных столичных произведений как на художественный феномен.

Целый мир регионального церковного творчества пытливно вглядывался в произведения крупных художников. Провинциальная художественная культура стояла «над схваткой» салона и передвижников, и, в каком-то смысле, церковное искусство примирило тех и других художников. Знаменитые иконы, росписи и картины на евангельские темы, как в зеркале, отразились в искусстве региональных иконописцев и монументалистов. В то же время некоторые работы, почти забытые сейчас, активно повторялись на стенах провинциальных храмов. Столичные работы вошли в сложный сплав различных направлений, которые существовали в регионах России, что в целом достаточно хорошо известно, но никогда не становилось темой отдельного научного исследования. В статье сделана попытка рассмотреть на неизвестном материале знакомые проблемы.

Отдельные картины русских художников на религиозные темы трудно отделить от других образцов, которыми широко пользовались в провинции. Мощными «двигателями» провинциального монументального искусства стали ансамбли росписей крупнейших столичных соборов, породившие почти сразу после постройки целые направления в стилистике церковной живописи — Казанский и Исаакиевский соборы в Санкт-Петербурге, храм Христа Спасителя в Москве и Владимирский собор в Киеве. Один за другим, в разное время они, как мощные волны, наводняли провинцию образцами.

В этом отношении особенно показательны храмы Центральной России: близость к Москве и Петербургу, наличие местных художественных традиций, экономическое состояние повлияли на особое «эталонное» положение региона. Через живопись в центре России можно увидеть явления, происходившие по всей Империи. Не тронутые записями росписи сохранились только на периферии, в малых городах и, особенно, сёлах. Стенопись сильно руинирована, поэтому часто трудно проиллюстрировать те или иные элементы живописи.

Для понимания характера провинциальной культуры того времени показательны, какие именно столичные работы пользовались популярностью у провинциальных заказчиков и мастеров. Среди них есть, во-первых, те, что писались заведомо для храмов, во-вторых, написанные по академическим программам, в-третьих, создававшиеся вне зависимости от церковного и академического заказов. В статье будут представлены работы по образцам всех перечисленных категорий. Для изучения важен целый круг основных вопросов: как вписывались отдельные картины в контекст программ росписей, как перерабатывались детали и вносились изменения, какими средствами это делалось? Рассмотрение приёмов работы с образцом способствует определению важного места провинциальных росписей в общей картине развития русского искусства.

В течение XIX в. иконографические программы провинциальных храмов прошли долгий путь от господства немецких гравюр к ведущей роли русских образцов. Данный процесс во многом созвучен развитию русского стиля в архитектуре. Усвоение отечественных образцов началось с русских академических икон в первой половине XIX в. ещё до интереса к русским картинам на евангельский сюжет, до их популярности в широких кругах общественности. Процесс набрал «обороты» в конце 1860-х гг., когда в программы активно стали включаться русские картины; настоящий «бум» начался во второй половине столетия, а к началу XX в. русский образец почти вытеснил все остальные. В начале XX в. западноевропейские гравированные Библии использовались в качестве образца значительно реже, хотя отдельные примеры продолжали существовать.

В течение XIX в. картины и росписи отечественных столичных мастеров находились в одном контексте с западноевропейскими гравюрами: художники воспринимали их вместе. Европейские художники работали в России, русские мастера бывали в Европе, а академическая стилистика объединяла всё христианское искусство в то время.



Неудивительно, что разные образцы сосуществуют рядом в одном храме: в этом сказывается и характерная черта эпохи эклектики. При этом росписи отдельных провинциальных храмов, созданные на основе целого комплекса различных прообразов, выглядят как оригинальные произведения. Сам образец, что вполне логично и традиционно для церковного искусства, отходил на второй план — главным становился новый ансамбль росписей.

Сейчас для специального исследования вопросов стиля интересно выделить долю и характер отечественных прообразов, в то время как художники в провинции воспринимали европейское и русское искусство как единое целое. Бурное развитие и подъём отечественной живописи в XIX в. отразился в художественной жизни провинции, поэтому всё больше русских работ включалось в обиход местных артелей.

Среди первых русских академических образцов, прочно вошедших в арсенал провинциальных монументалистов в первой половине XIX в., стали иконы Казанского собора в Санкт-Петербурге, в частности, образа евангелистов для главных Царских врат В. Л. Боровиковского (1804–1809), запрестольный образ «Взятие Богоматери на небо» (1842) К. П. Брюллова и икона святителя Василия Великого В. К. Шебуева.

Вероятно, один из самых ранних примеров воспроизведения евангелистов Боровиковского сохранился на алтарном своде Тихвинского храма с. Сукромны (Бежецкий район, Тверская область; клеевая живопись четверика и алтаря в пределах 1830–1840-е гг.)<sup>7</sup>. Образы Боровиковского использовались на протяжении целого столетия в самых разных стилистических направлениях — классицизме, ампире, историзме и их ответвлениях. В XIX в. по всей России существовало очень много разнообразных вариантов изображения евангелистов в монументальной живописи: их писали погрудно, как полуфигуры, во весь рост, объединяли парами и размещали по одному, наделяли символами и изображали без них. Среди многообразия всевозможных трактовок на протяжении почти столетия одним из самых устойчивых прообразов в Тверской области оказались иконы Боровиковского. Даже после 1883 г., когда широкое распространение получили повторения евангелистов из храма Христа Спасителя кисти Е. С. Сорокина, которые по популярности, казалось бы, превзошли всех, в Тверском регионе можно найти примеры воспроизведения евангелистов В. Л. Боровиковского.

7 Точных архивных указаний на датировку данной росписи выявить не удалось. Подробнее о росписи и иконостасах данной церкви см.: Павлова А. Л. Сукромны. Тихвинская церковь // Там же. Ч. 2. М., 2006. С. 500–512.

Вероятно, именно с евангелистов Боровиковского в церковном искусстве началось увлечение русской академической картиной. Секрет их популярности заложен в художественных достоинствах и в универсальности образов. На примере почти столетней истории бытования икон В. Л. Боровиковского можно наглядно продемонстрировать многообразие и развитие художественного языка провинциального монументального искусства того времени, чему посвящено отдельное исследование<sup>8</sup>.

Не менее популярным прообразом для многочисленных повторений служил запрестольный образ «Взятие Божьей Матери на небо» К. П. Брюллова (не позднее 1842 г.) из того же собора в Санкт-Петербурге, гравированный А. А. Пищалкиным. Композиция Брюллова охотно выбиралась для размещения на сводах. В частности, она находилась среди композиций на плоских перекрытиях в Благовещенском соборе г. Мещовска (Калужская область; масляная роспись конца 1854-х гг. не сохранилась). Стенопись собора была крупнейшим памятником последних лет существования классицизма в провинции. Благодаря масштабам росписи, здесь сосуществовали самые разные образцы того времени. В барабане находились сюжеты по книге «Деяний апостолов», написанные по гравюрам Библии Н. Пискатора, что очень архаично для середины XIX в.<sup>9</sup> В то же время в соборе были воспроизведены обе наиболее популярные работы А. А. Иванова — «Явление Христа Марии Магдалине» и «Явление Христа народу».

В Тверской области, наиболее консервативной в выборе прототипов, композиция К. П. Брюллова «Взятие Богоматери на небо» очень долго служила в качестве прообраза. Так, например, сюжет присутствует на своде северной части церкви Троицы в с. Осечно (Вышневолоцкий район Тверской области). Клеевая роспись здесь, предположительно, выполнена в начале XX в. На рубеже XIX–XX вв. был расписан храм Нерукотворного Спаса в Бежецке (ранее — кладбищенская; ныне — собор). Над центральным иконостасом на своде в наиболее важном месте располагается изображение Богоматери, написанное по образцу композиции К. П. Брюллова (ил. 1). Характерно, что в данной росписи

8 Павлова А. Л. Евангелисты В. Л. Боровиковского как образец для церковных росписей XIX в. в Тверской области // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2018. № 8. С. 223–231.

9 Подробнее об иконографии собора в Мещовске см.: Павлова А. Л. Монументальная живопись кон. XVIII — нач. XX вв. в Калужской области по материалам экспедиций 2004–7 гг. // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 2010. С. 553–559.

прообраз Брюллова использован как часть обширной композиции «О Тебе радуется». Художники свободно объединяли разнообразные образцы для одного сюжета. При этом они использовали три центральных фигуры — Богоматери и двух ангелов по бокам. Изображения второго плана опускались, что традиционно для работы монументалистов с гравюрным образцом. На рубеже XIX–XX вв. в Рязанской области также встречаются сюжеты по мотивам данной композиции. В частности, подобная роспись помещена на плафон северного придела Троицкой церкви с. Китово (масляная роспись на холстах — после 1895 г.; Касимовский район).

Популярностью среди провинциальных мастеров пользовалась упомянутая выше икона «Моление святителя Василия Великого» кисти В. К. Шебуева, находящаяся на столпе Казанского собора в Санкт-Петербурге. Согласно логике сюжета, действие которого разворачивается в алтаре, композицию предпочитали помещать в алтарном пространстве. Например, в алтаре храма Троицы с. Байдики (Глебово городище) Захаровского района Рязанской области (масляная роспись второй половины XIX в.) (ил. 2) или на своде алтаря верхнего храма Казанской церкви с. Усолье Камешковского района Владимирской области (клеевая роспись второй половины XIX в.)<sup>10</sup>. В обоих случаях сюжет из жизни Василия Великого сочетается с эпизодом из жития преподобного Сергия Радонежского, что стало типичным иконографическим приёмом XIX в. («Явление Богоматери преподобному Сергию» в с. Байдики и «Чудо огня в потире» в с. Усолье). В качестве наиболее раннего примера соседства тех же сюжетов можно привести масляную роспись 1840-х гг. в северном тимпане алтаря Владимирского придела храма Вознесения у Никитских Ворот («Большое Вознесение») в Москве.

Изображение русских подвижников вместе с прославленными общехристианскими святыми — излюбленный приём, которым пользовались мастера со времён Древней Руси. Распространение изображений преподобного Сергия в иконографических программах во второй половине XIX в. — отдельная большая тема, связанная с интересом к отечественной истории во второй половине XIX в. Подобно образцовым проектам К. А. Тона, ставшим частью государственной программы императора Николая I по укреплению и объединению страны, изображения преподобного в совершенно разных ансамблях росписей призваны были служить смысловым центром иконографических программ. Образ Сергия Радонежского в росписях всегда появлялся внутри темы

русской истории, которая со второй половины XIX в. зазвучала всё более определённо в монументальной живописи<sup>11</sup>.

В основу одного из самых популярных сюжетов из жития Сергия в провинциальной росписи была положена картина академика А. Н. Новоскольцева «Сергий Радонежский благословляет Дмитрия Донского (на Куликовскую битву) и отпускает с ним двух иноков» (большая золотая медаль, 1881). Композиции на эту тему встречаются очень часто в названных регионах (Тверской, Рязанской, Владимирской и Калужской областях). Так, например, в храме Нерукотворого Спаса в с. Калиновка (Кобыльское, Рыбновский район Рязанской области; масляная роспись начала XX в.) на южной стороне ротонды рассматриваемый сюжет поставлен в один ряд с важнейшими евангельскими событиями — «Нагорной проповедью», «Голгофой» и «Молением о чаше».

Во второй половине XIX в. число русских картин-образцов значительно возросло и стало повсеместным программным стилеобразующим явлением. Воспринимались не только известные сейчас произведения, но и те работы, которые занимают более частное положение в биографии того или иного мастера. Например, из творческого наследия А. П. Лосенко была выбрана композиция «Жертвоприношение Авраама» (1765), воспроизведения которой помещались в алтарях. Данный сюжет находится на северной стене южного алтаря в Троицкой церкви с. Китово (Касимовский район). Возможно, это единственная работа русских мастеров XVIII в., которая служила в качестве образца для росписей в XIX в.

Другим излюбленным сюжетом для алтарей стала работа Ф. А. Бруни «Моление о чаше» (1835). Интересно, что для данной композиции в разные десятилетия XIX в. использовались многочисленные прообразы. В том числе одноимённая работа Генриха Гофмана<sup>12</sup>, а также гравюры Кристофа Вайгеля<sup>13</sup> и Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда<sup>14</sup>. Если

11 Об этом подробнее см.: Павлова А. Л. Лик русского стиля. Образ прп. Сергия Радонежского в программах росписей второй пол. XIX – нач. XX вв. // Русское искусство. 2014. № 2 (42). С. 44–53.

12 На работу Г. Гофмана в качестве образца указала Н. В. Бартельс, за что пользуюсь случаем, чтобы высказать ей благодарность.

13 По образцу гравюры Библии Кристофа Вайгеля (1712) выполнена роспись в алтаре церкви Рождества Богородицы в с. Салтыково (Кашинский район Тверской области). См.: Павлова А. Л., Смирнов Г. К. Церковь Рождества Богородицы в селе Салтыково // Памятники русской архитектуры и монументального искусства XII–XX вв. 2010. Вып. 8. С. 498–499.

14 Примером одного из лучших сохранившихся воспроизведений гравюры Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда может служить крупная композиция «Моление о чаше» на южной

гравюры Кристофа Вайгеля были более популярны в первой половине XIX в., то воспроизведения работ Генриха Гофмана и Юлиуса Шнорра характерны для второй половины XIX — начала XX вв., что соответствует времени их издания. Другим немецким художником, чьи работы прочно вошли в обиход провинциальных мастеров, стал Бернгард Плокгорст.

Наибольшее распространение в качестве образцов для росписей и икон получили гравюры из Библии с иллюстрациями Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда (1852–1860). Появились росписи, программы которых практически целиком составлены из гравюр этой Библии, как, например, в Успенском храме с. Казарь (Казарское) Рязанского района Рязанской области. Воздействие гравюр Шнорра имело очень широкий размах, что может быть темой отдельного исследования, выходящего за рамки данной статьи. Значительно в меньшей степени использовалась иллюстрированная Библия Поля Гюстава Доре (1864–1866). Если из Библии Шнорра брались очень многие новозаветные сюжеты, то из Доре — единичные примеры композиций. Гравюры Шнорра более удобны для их переноса в монументальные формы — крупные фигуры действующих лиц всегда выступают на передний план; у Доре, напротив, присутствуют многочисленные дальние планы, а фигуры могут быть измельчёнными.

Среди убранства Исаакиевского собора в качестве образца часто выбиралась большая мозаичная икона «Воздвижение Креста», выполненная на основе композиции Т. А. Неффа. Так, например, её воспроизведение сохранилось на стенах Успенской церкви г. Касимова (масляная живопись середины — второй половины XIX в.). Меньшей популярностью пользовались росписи собора, возможно, потому, что они слишком крупны, и в них очень много действующих лиц, что усложняет их использование. Однако в некоторых храмах можно встретить композиции, выполненные на основе отдельных небольших сюжетов Исаакиевского собора. Наиболее оригинальный пример изображения Саваофа (Бог-Творец) по мотивам росписи собора расположен в восточной части свода нижнего храма Смоленской церкви с. Веретьево (Погост Веретьево; Камешковский район Владимирской области; клеевая роспись второй половины XIX в.)<sup>15</sup>. Строгий академизм Исаакиевского собора контрастирует с условностью и наивностью художественного

стене основного объёма храма Троицы с. Байдики (Глебово городище) Захаровского района Рязанской области.

15 Подробнее о программе росписей храма с. Веретьево см.: СПАМИР. Владимирская область. Ч. 3. С. 38–40.

языка веретевских росписей, выполненных в яркой и оригинальной цветовой палитре с характерной для клеевых росписей открытостью мазка. Здесь столичное произведение переведено на язык народного искусства. Композиция с изображением Саваофа соседствует с сюжетом «И Слово плоть бысть», выполненным по одноимённой гравюре Библии Кристофа Вайгеля (1695): для провинциальных мастеров росписи Исаакиевского собора и немецкая гравированная Библия конца XVII в. в равной мере служили прообразами, так как подлежали существенной переработке в духе самобытного языка местного искусства.

Среди образцов были широко распространены мало известные сейчас, но очень популярные в XIX в. произведения. Например, картина «На Голгофе» (1841) К. К. Штейбена (1788–1856), гравюра, которая присутствует среди изображений на стене комнаты, где разворачивается сюжет знаменитого полотна И. Е. Репина «Не ждали» (1884)<sup>16</sup>. Штейбен провел в России детство, затем получил известность во Франции, а с 1843 по 1854 снова прожил в России и участвовал в оформлении Исаакиевского собора. Картина «На Голгофе» послужила в качестве прототипа для крупных композиций на стенах храмов Троицы с. Байдики (Глебово городище) Захаровского района Рязанской области (ил. 3) и Благовещения с. Княжево Бежецкого района Тверской области (ил. 4), расписанных в последней четверти XIX в. При воспроизведении сюжета художники-монументалисты наибольшей переработке подвергали формат и детали прототипа. В частности, почти всегда видоизменяли число персонажей и, особенно, их лица. Каждый художник в своей манере писал композицию по мотивам известной картины. Существенной переработке подвергся образ Христа. На картине Штейбена Спаситель написан со слегка наклонённой вниз головой и опущенными глазами. В росписях мастера изобразили Христа с поднятой головой и воздетыми вверх глазами. Подобная трактовка полностью видоизменила характер всей композиции: теперь более явно и торжественно зазвучала тема надежды на будущее Воскресение. Интересно, что в главном провинциальные мастера из разных областей совпали, в то время как в деталях осталось много разночтений. Художники не работали по шаблону: каждый раз они по-своему творчески перерабатывали образец.

16 Как отмечает Т. В. Юденкова, «за спиной вернувшегося зритель видит гравюру К. К. Штейбена «Голгофа», которая должна стать символом мученического крестного пути, пройденного ссыльным...» (Юденкова Т. В. Илья Репин. М., 2005. С. 36).

В течение XIX в. произошёл переход от сложных символических программ росписей онтологического содержания эпохи классицизма в первой половине века к более ясным сотериологическим по смыслу композициям во времена историзма во второй половине столетия. На рубеже XIX — начала XX вв., согласно развитию русского стиля в программах росписей, получили распространение историософские темы. Если в первой половине XIX в. больше рассматривались основные религиозные истины, то во второй половине главным становится осмысление спасения отдельного человека. Тема личного спасения раскрывается в популярных композициях на сюжеты евангельских притч («О нищем Лазаре», «О блудном сыне» и т. д.). Очень распространёнными стали композиции, где Христос беседует с отдельными лицами — самарянкой, Марфой и Марией, грешницей, Никодимом. Именно тогда, в конце 1860-х гг., постепенно в обиход проникают известные отдельные картины русских художников. Когда появился интерес в программах к теме личного спасения, популярность приобрели близкие по сюжету академические картины. В данный контекст логично вписывается невероятная популярность среди провинциальных росписей прославленного полотна А. А. Иванова «Явление Христа народу». В монументальной живописи в разных регионах России можно встретить реплики и другой, более ранней работы А. А. Иванова — «Явление воскресшего Христа Марии Магдалине» (1835). Но именно «Явление Мессии» стало самой излюбленной композицией художников второй половины XIX в.

Росписи на сюжет полотна А. А. Иванова получили повсеместное распространение во всех областях Центральной России. Композиции размещались как в западной части храма или трапезной, так и в четверике наряду с наиболее значительными композициями христологического цикла. Среди сохранившейся стенописи трудно найти композиции, которые не подвергались позднейшим поновлениям. В качестве примера подобной редкой росписи можно привести композицию из основного объёма храма Богоявления с. Перхово (Удомельский район Тверской области; клеевая роспись конца 1860-х гг.) (ил. 5). Как упоминалось выше, первое, что видоизменяли провинциальные мастера при переводе гравюры в монументальную форму, — формат, который каждый раз требовалось приспособить для отдельного участка стены. Здесь пространство картины расширено: прибавлены поля, но небо в верхней части немного срезано, отчего фигура Христа кажется ближе. В правой части композиции прибавлены деревья. Переработка формата композиции была предпринята и в одноимённой композиции



в верхней церкви храма Воскресения Словущего в Сельце-Карельском (Удомельский район Тверской области; клеевая роспись периода конца XIX — начала XX вв.), где в правой части росписи добавлены фигуры. В обоих случаях увеличены воды Иордана. В композиции «Явление Христа народу» из церкви Архангела Михаила с. Змеёвка (Милославский район Рязанской области) река выведена на передний план таким образом, что сюжет окружён водой (ил. 6). Изменился характер композиции: она становится более замкнутой. В Змеёвке сюжет заключён в раму сложной формы, что характерно для росписи эпохи эклектики. Росписи в Перхово сохранили связь с классицистической стилистикой: использованы строгие прямоугольные рамы, имеющие отношение к ордерной структуре расположения композиций. Во второй половине — конце XIX в. распространение получили более декоративные, часто причудливые по формам обрамления. В Перхово по нижней части рамы проходит надпись в виде соответствующего сюжету отрывка из Евангелия: «Во утрий же виде Иоанн Иисуса грядуща к себе, и глагола: се Агнец Божий, вземляй грехи мира...» и далее. Как и положено, в монументальной живописи нет подробностей, присущих станковой картине, поэтому характер изображения фигур передан обобщённо. Интересно, что провинциальные мастера не боялись изображать обнажённые тела с их сложной лепкой, требующей знания анатомии. Хотя рисунок мускулатуры в композиции в с. Перхово носит, скорее, наивный характер, это не вредит общему решению, выдержанному в одном стилистическом ключе, близком к традициям народного искусства.

Художникам в росписях в Перхово удалось по-своему передать выразительные и оригинальные эмоции знаменитых персонажей картины Иванова. Например, холодный и отстранённый молодой «сомневающийся» на полотне Иванова в росписи изображён кротким и благоговейным старцем (ил. 7). Более смягчённым в стенописи выглядит образ раба. При наличии общего типологического сходства лица персонажей картины в росписях часто написаны совершенно другими, совсем не похожими на первоисточник. На гравюре лик всегда виден хуже всего: художники привыкли в этой части проявлять наибольшую самостоятельность. Кроме того, у мастеров монументального искусства был иконописный навык писать оригинальные и разнообразные самобытные лики.

Перед художниками в провинции стояли сложные колористические задачи: гравюры не содержали полной информации о цвете. Настенная роспись рассчитана на восприятие с большого расстояния и не может



иметь колористических нюансов станкового полотна. Нельзя не отметить тактичного колористического решения композиции в Перхово. Драпировки не должны были сливаться с фоном: вместо охры, чтобы она не сливалась с землёй, ткани окрашены в холодные небесно-голубой и изумрудно-зелёный оттенки.

В 1880-е гг. многие образцы отошли на второй план, уступив место альбому с фототипиями росписей Храма Христа Спасителя (1883). Подобно Библии Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда, воспроизведение композиций и икон Храма Христа Спасителя — отдельное масштабное направление в провинциальной живописи XIX в., которое также достойно специального рассмотрения. Почти все основные крупные композиции и орнаменты основного объёма храма получили широкое распространение в провинции. Во всех перечисленных выше областях наибольшей популярностью пользовались центральная композиция «Отечество» (эскиз А. Т. Маркова; воплощение — И. Н. Крамской, Б. Б. Вениг, Н. А. Кошелев), изображения евангелистов в парусах и большие композиции над ними — «Вознесение», «Сошествие Святого Духа на апостолов», «Воскресение Христово» и «Преображение» (Е. С. Сорокин). В обиход прочно вошли — «Рождество Христово», «Поклонение пастырей», «Снятие с Креста» (В. П. Верещагин); «Рождество Божией Матери», «Успение Богородицы» (Ф. А. Бронников); «Сретение», «Крещение», «Воздвижение Креста» (Т. А. Нефф). Воспроизводились отдельные части росписи барабана главного купола (Н. А. Кошелев).

В качестве примера традиционной иконографической программы с использованием широко распространённых образцов можно привести масляные росписи в не сохранившейся ныне деревянной церкви Вознесения с. Затишье (Рязанский район Рязанской области). Плафон алтаря занимало изображение Христа, восседающего на апокалиптических животных (по образцу аналогичной росписи Храма Христа Спасителя в Москве), точно вписанного в архитектурные формы (ил. 8). По сторонам от окна на восточной стене алтаря была расположена композиция «Моление о чаше» (по работе Г. Гофмана). На южной стене основного объёма располагался сюжет «Рождество Христово» (по образцу соответствующей росписи Храма Христа Спасителя в Москве), на северной — «Богоявление», на западной — «Вознесение». Западную стену южного притвора занимала композиция «Христос и самарянка» (по мотивам картины Г. И. Семирадского, 1890). В трапезной над входом — композиция «Лепта вдовицы» (по гравюре Г. Доре).

Если убранство церкви с. Затишье рассчитано на небольшой деревянный храм, то стенопись Вознесенской церкви с. Санское (Шиловский район Рязанской области) является примером монументальной живописи в крупной приходской сельской каменной церкви. Здесь в основном объёме пока сохранились масляные академические росписи конца XIX в., правда, местами неоднократно подвергавшиеся поновлению (последний раз в 1990-е гг.). Живопись прописывалась не полностью и с сохранением первоначальной иконографии. Росписи, вероятно, выполнены художниками школы Н. В. Шумова — ведущего мастера академического церковного искусства в Рязанской области во второй половине XIX — начале XX вв. На примере стенописи церкви с. Санское можно рассмотреть, какие именно популярные образцы объединялись в типичной иконографической программе того времени. Первоначальная живопись лучше всего сохранилась на своде четверика. Каждому из четырёх лотков соответствуют отдельные изображения в обрамлениях в виде лепестков, вместе составляющие единую композицию: «Отечество» (по образцу росписи Храма Христа Спасителя в Москве), две группы архангелов и Богородица с покровом в руках в окружении святых. Росписи на северной и южной стенах размещены в три яруса. В верхнем ряду в простенках между окнами второго света на северной и южной стенах написаны фигуры сидящих евангелистов (по образцу росписи Храма Христа Спасителя в Москве). В среднем ряду, под окнами второго света помещены по три композиции христологического цикла в прямоугольных рамах: на северной стене — «Воскрешение Лазаря» (по гравюре Библии Ю. Шнорра фон Карольсфельда), «Положение во гроб» (по работе Генриха Гофмана), «Явление Христа Марии Магдалине» (по картине А. А. Иванова), на южной — «Рождество Христово», «Бегство в Египет» (по гравюре Ю. Шнорра фон Карольсфельда) и «Отрок Иисус в храме». В программе росписи сочетаются различные наиболее распространённые образцы — росписи Храма Христа Спасителя, картина А. А. Иванова, гравюры Шнорра и Гофмана. Образцы подвергались разнообразной переработке. Например, в росписи по гравюре Гофмана сохранены положения фигур, но их лица полностью видоизменены. Вместо Божией Матери и Иоанна Богослова над Христом склонились фигуры двух старцев, вероятно, святых Иосифа Аримафейского и Никодима.

Картина монументального искусства конца XIX — начала XX вв. выглядит значительно пестрее предыдущего периода, в целом ровного

по художественным и техническим достоинствам<sup>17</sup>. Росписи начала XX в. гораздо контрастнее: привычный академизм в некоторых случаях граничит с примитивом, несмотря на то, что общий уровень художественной подготовки провинциальных мастеров значительно возрос. Церковное искусство начала XX в. известно лучше других периодов, поэтому в задачи данного исследования не входит охватить весь комплекс проблем той эпохи. Следует отметить основные предпочтения провинциальных мастеров в области образцов, которые не отменяют индивидуальных особенностей отдельных комплексов росписей.

Следуя общероссийскому пути, художники Центральной России в качестве сборника прообразов стали предпочитать альбом со снимками росписей и икон В. М. Васнецова и М. В. Нестерова во Владимирском соборе в Киеве (1897)<sup>18</sup>, но продолжали использовать прежние иконографические схемы. Среди росписей Владимирского собора особенно популярны были изображения Христа Вседержителя (купол), Божьей Матери в рост с Христом-Младенцем на руках (конха), композиции «Блаженство праведных», «Страшный Суд», «Спаситель на кресте, поддерживаемый ангелами» и «Тако бо возлюби Бог мир...» (Саваоф, окружённый херувимами) и др. В качестве примера использования иконографии Владимирского собора можно привести ряд храмов Рязанской области. Наиболее стереотипные из них — росписи 1914 г. в храме Воскресения с. Старое Зимино (Захаровский район), в трапезных церквях Успения в Шацке и Вознесения в с. Санское (Шиловский район). Живопись Троицкой церкви с. Тума (Клепиковский район) — крупнейшего комплекса монументальной живописи начала XX в. в Рязанской области — также во многом основана на росписях Владимирского собора в Киеве. В более смягчённом виде его влияние испытали росписи собора Рождества Христова Вышенского монастыря и церкви Николая Чудотворца в с. Чернобаево (Старожиловский район). Большое число храмов Тверской, Владимирской и Калужской областей так же были расписаны по образцам Владимирского собора в Киеве, что составило отдельное направление в церковном искусстве того времени.

К концу XIX — началу XX вв. круг отечественных образцов ещё более расширился: повсеместное распространение получили картины В. Д. Поленова «Христос и грешница» (1888) и Г. И. Семирадского

17 Общая характеристика периода дана: *Бусева-Давыдова И. Л.* Иконопись и монументальная церковная живопись // История русского искусства. Т. 17: Искусство 1880–1890-х гг. / отв. ред. С. К. Лашенко. М., 2014. С. 296–317.

18 Собор святого равноапостольного князя Владимира в Киеве. Киев, 1898.

(например, «Христос в доме у Марфы и Марии», 1886). В церкви Троицы с. Незнаново (Старожиловский район Рязанской области; масляные росписи начала XX в.) среди композиций на стенах важное место занимает повторение картины «Христос в пустыни» (1872) И. Н. Крамского (ил. 9). В Казанской церкви с. Данилово Ермишенского района Рязанской области среди композиций воспроизведена работа М. В. Нестерова «Святая Русь» (1901–1906).

В это время повсеместно в иконографических программах возникает и усиливается тема Русской Церкви и её места в общецерковной и библейской истории, трактуемая с оттенком монархизма, что отвечает развитию русского и неорусского стилей в искусстве<sup>19</sup>.

Популярность приобретают изображения русских святых, как древних, так и нового времени, особое место среди них занимают князья и цари. Широкое распространение получили изображения святых князей Владимира и Ольги, Бориса и Глеба, Александра Невского, которые писались вместе с Николаем Чудотворцем, Константином и Еленой, царицей Александрой, Кириллом и Мефодием. Характерны для росписей этого времени образы таких святых Синодального периода, как Дмитрий Ростовский, Тихон Задонский, Митрофан Воронежский и др. Так, например, только их изображения предпочли для стен основного объёма церкви Рождества Христова в с. Саблино (Сасовский район Рязанской области).

Внутри темы русской истории определённо зазвучала тема местной святости. В Тверской области — святители Афанасий и Арсений Тверские, князь Михаил Тверской, Анна Кашинская, преподобные Нил Столбенский, Макарий Калязинский и другие. Во Владимирской — суздальские святители Иоанн, Феодор и Евфимий, княгиня Евфросиния, князья Глеб (сын Андрея Боголюбского), Георгий (сын Всеволода Большое Гнездо), Андрей Боголюбский, мученик Авраамий (из Волжской Булгарии), муромские святые — Пётр и Феврония, Константин, Михаил и Фёдор. В Калужской — преподобный Тихон Калужский и праведный Лаврентий Калужский; в Рязанской — святитель Василий и, реже, князь Роман Рязанский. Практически в каждом крупном храме соответствующей области, расписанном в последней трети XIX — начале XX вв., есть их изображения. В Рязанской области популярность приобрело изображение святителя Василия Рязанского в иконографии, разработанной

19 Подробнее см.: Павлова А. Л. Сюжеты из русской истории в провинциальных церковных росписях последн. трети XIX — нач. XX вв. // Традиции и современность. Журнал института этнологии РАН. 2013. № 14. С. 92–104.

Н. В. Шумовым, выпускником Академии художеств и главой местной иконописной мастерской на протяжении 50 лет.

Интерес к русской истории был общим для столиц и провинции. Выбор провинциальных заказчиков был связан с современными на тот момент образцами столичного искусства, как это было, например, в Бежецке (Тверская область) в начале XX в. Программу росписей Иоанно-Богословского храма г. Бежецка (росписи 1905–1906 гг.) разработал священник Иоанн Постников, знаток тверских и популяризатор бежецких древностей. В качестве образца для сюжета из жития местного святого князя Димитрия Красного была выбрана картина И. Ф. Селезнёва 1882 г. «Князь Дмитрий Юрьевич Красный в Летаргическом сне», за которую художник получил большую золотую медаль Академии художеств с правом на пенсионерскую поездку за границу на казенный счёт. В настоящее время композиция с данной картины под названием «Пробуждение князя Димитрия Красного» занимает центральную часть северной стены храма (ил. 10).

Церковь всегда была местом, где сходились представители всех сословий. Так и программы росписей объединяли разные сферы культуры: традиционную народную, лучше сохранившуюся в провинции, и культуру образованной части общества, которая культивировалась в крупных городах. Стенопись провинциальных храмов объединила традиционные христианские сюжеты и новейшие религиозные композиции, не противоречащие евангельским истинам. Картины, о которых говорили и спорили в художественной и интеллектуальной среде, и картины, ставшие вехами в истории русского искусства, были приняты, быть может, самой консервативной частью русского провинциального художественного мира — церковным искусством.

### Источники

- Арзамас: иллюстрированный каталог памятников истории и культуры / отв. ред. А. Л. Гельфонд. Нижний Новгород: Кварц, 2013.
- Балахнинский район: иллюстрированный каталог памятников истории и культуры / отв. ред. Е. В. Ходаковский. Нижний Новгород: Кварц, 2011.
- Городецкий район: иллюстрированный каталог памятников истории и культуры / отв. ред. А. В. Лисицына. Нижний Новгород: Кварц, 2011.
- Лысковский район: иллюстрированный каталог памятников истории и культуры / отв. ред. А. Л. Гельфонд. Нижний Новгород: Кварц, 2016.

- Павловский район: иллюстрированный каталог памятников истории и культуры / отв. ред. А. В. Лисицына. Нижний Новгород: Кварц, 2015.
- Собор святого равноапостольного князя Владимира в Киеве. Киев: С. В. Кульженко, 1898.
- СПАМИР. Владимирская область / отв. ред. А. Е. Гриц. Ч. 2. М.: Наука, 2009.
- СПАМИР. Владимирская область / отв. ред. А. Е. Гриц. Ч. 3. М.: Индрик, 2017.
- СПАМИР. Рязанская область: иллюстрированный каталог памятников истории и культуры / отв. ред. В. И. Колесникова. Ч. 1. М.: Индрик, 2012.
- СПАМИР. Тверская область / отв. ред. Г. К. Смирнов. Ч. 2. М.: Наука, 2006.
- СПАМИР. Тверская область / отв. ред. Г. К. Смирнов. Ч. 3. М.: Индрик, 2013.
- СПАМИР. Тверская область / отв. ред. Г. К. Смирнов. Ч. 4. М.: Индрик, 2015.

## Литература

- Алитова Р. Ф., Никитина Т. Л.* Церковные стенные росписи Ростова Великого и Ростовского уезда XVIII — начала XX вв. М.: Северный паломник, 2008.
- Бусева-Давыдова И. Л.* Иконопись и монументальная церковная живопись // История русского искусства в 22 т. Т. 17: Искусство 1880–90-х годов / отв. ред. С. К. Лашенко. М.: Северный паломник, 2014. С. 296–317.
- Гамлицкий А. В.* Роспись Кронштадтского Морского собора (1913, 2011) // Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. XI Филевские чтения. Тезисы научной конференции, 24–26 декабря 2012 года. М.: ЦМИАР, 2012. С. 11–14.
- Гамлицкий А. В.* Взаимодействие византийского стиля и стиля модерн в росписи Кронштадтского Морского собора // Материалы международной конференции «Русский модерн». М.: [Б. и.], 2014. С. 3–22.
- Гусакова В. О.* Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX — начала XX вв. СПб.: Аврора, 2008.
- Даен М. Е.* Академик живописи портретной и исторической Платон Семёнович Тюрин. Вологда: Древности Севера, 2017.
- Мирошина Е. О.* Монументальная церковная живопись рубежа XIX–XX столетий. Национальное своеобразие и процессы стилиобразования: диссертация кандидата искусствоведения. М.: [Б. и.], 2016.
- Павлова А. Л.* Евангелисты В. Л. Боровиковского как образец для церковных росписей XIX в. в Тверской области // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2018. № 8. С. 223–231.
- Павлова А. Л.* Лик русского стиля. Образ преподобного Сергия Радонежского в программах росписей второй половины XIX — начала XX веков // Русское искусство / глав. ред. О. В. Костина. 2014. № 2 (42). С. 44–53.
- Павлова А. Л.* Монументальная живопись конца XVIII — начала XX веков в Калужской области по материалам экспедиций 2004–2007 годов // Памятники русской архитектуры и монументального искусства / отв. ред. Е. Шеболева. 2010. Вып. 8. С. 553–559.

- Павлова А. Л. Немецкие гравированные Библии в русских церковных росписях XIX в. // Русская усадьба: сборник Общества изучения русской усадьбы. 2017. № 21 (37). С. 294–306.
- Павлова А. Л. Сукромы. Тихвинская церковь // Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Тверская область. Ч. 2. М., 2006. С. 500–512.
- Павлова А. Л. Сюжеты из русской истории в провинциальных церковных росписях последней трети XIX — начала XX веков // Традиции и современность. Журнал института этнологии РАН / глав. ред. О. В. Кириченко. 2013. № 14. С. 92–104.
- Павлова А. Л. Усолье. Казанская церковь // СПАМИР. Владимирская область. Ч. 3. С. 275–279.
- Павлова А. Л. Церковные росписи XIX в. в России: отражение столичных стилистических процессов в многообразии направлений провинциальной монументальной живописи // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2012. № 2. С. 420–428.
- Павлова А. Л., Смирнов Г. К. Церковь Рождества Богородицы в селе Салтыково // Памятники русской архитектуры и монументального искусства XII–XX в. / отв. ред. Е. Щеболева. 2010. Вып. 8. С. 498–499.
- Юденкова Т. В. Илья Репин. М.: Изобразительное искусство, 2005.

## The Unknown Provincial Church Murals of the XIX — early XX Centuries Painted after the Famous Metropolitan Patterns

**Anna L. Pavlova**

PhD in History of Art

Head of the Artists' Dictionary department at the Russian Academy of Arts

Senior researcher at the State Institute of Art Studies

5 building, Kozitskiy Lane, 125009, Moscow, Russia

annapava@yandex.ru

**For citation:** Pavlova, Anna L. "The Unknown Provincial Church Murals of the XIX — early XX Centuries Painted after the Famous Metropolitan Patterns". *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 28–50 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.002

**Abstract.** An article provides an analysis of some renowned metropolitan masterpieces in provincial interpretations using several unknown church murals as an example. It studies a process of adoption illustrated in Russian academic heritage by a considerable number of paintings, murals and icons. A significant amount of factual material on church paintings, accumulated during expeditionary trips to the regions of Russia, made it possible to draw some general conclusions about the interest of regional church art in the work of the leading capital masters. The selection of works reflected the customers and painters' religious outlook in several Central Russia, mainly in Vladimir, Kaluga, Ryazan and Tver, provinces. Provincial church artists solved the most complex artistic task of translating easel paintings into the monumental ones or, literally, graphic works into architectural forms. The transformation of a separate piece of work and incorporating it into architectural space let us talk about provincial replicas of famous capital works as an



artistic phenomenon. The author introduces some provincial monuments into a scholarly circulation and brings to light the metropolitan works of art, which were widely spread in province.

**Keywords:** church murals of New times, metropolitan patterns, provincial academic manner of XIX – early XX centuries.

## References

- Alitova R. F., Nikitina T. L. (2008) *Cerkovnye stennye rospisi Rostova Velikogo i Rostovskogo uezda XVIII – nachala XX veka* [Church Wall Paintings of Rostov the Great and Rostov District of the XVIII – Early XX Century]. Moscow: Severnyj palomnik (in Russian).
- Buseva-Davydova I. L. (2014) “Ikonopis’ i monumental’naya cerkovnaya zhivopis’” [“Iconography and Monumental Church Painting”], in Lashchenko S. K. (ed.) *Istoriya russkogo iskusstva v 22 t.* [History of Russian Art in 22 vols.]. Moscow: Severnyj palomnik, vol. 17, pp. 296–317 (in Russian).
- Daen M. E. (2017) *Akademik zhivopisi portretnoj i istoricheskaj Platon Semyonovich Tyurin* [Academician of Portrait and Historical Painting Platon Semyonovich Tyurin]. Vologda: Drevnosti Severa (in Russian).
- Gamlickij A. V. (2012) “Rospis’ Kronshtadtskogo Morskogo sobora (1913, 2011)” [“Painting of the Kronstadt Naval Cathedral (1913, 2011)”], in *Central’nyj muzej drevnerusskoj kul’tury i iskusstva imeni Andrey Rubleva. XI Filevskie chteniya. Tezisy nauchnoj konferencii, 24–26 dekabrya 2012 goda* [Central Museum of Ancient Russian Culture and Art Named after Andrey Rublev. XI Filevsky Readings. Abstracts of the Scientific Conference, December 24–26, 2012]. Moscow: CMiAR, pp. 11–14 (in Russian).
- Gamlickij A. V. (2014) “Vzaimodejstvie vizantijskogo stilya i stilya modern v rospisi Kronshtadtskogo Morskogo sobora” [“Interaction of the Byzantine Style and the Art Nouveau Style in the Painting of the Kronstadt Sea Cathedral”], in *Materialy mezhdunarodnoj konferencii “Russkij modern”* [Materials of the International Conference “Russian Modern”]. Moscow: [b. i.], pp. 3–22 (in Russian).
- Gel’fond A. L. (2016) *Lyskovskij rajon: illyustrirovannyj katalog pamyatnikov istorii i kul’tury* [Lyskovsky District: An Illustrated Catalogue of Monuments of History and Culture]. Nizhnij Novgorod: Kvarc (in Russian).
- Gel’fond A. L. (ed.) (2013) *Arzamas: illyustrirovannyj katalog pamyatnikov istorii i kul’tury* [Arzamas: An Illustrated Catalogue of Monuments of History and Culture]. Nizhnij Novgorod: Kvarc (in Russian).
- Gric A. E. (2009) *SPAMIR. Vladimirskaia oblast’* [The Code of Monuments of Architecture and Monumental Art of Russia. Vladimir Region]. Moscow: GII, part 2 (in Russian).
- Gric A. E. (2017) *SPAMIR. Vladimirskaia oblast’* [The Code of Monuments of Architecture and Monumental Art of Russia. Vladimir Region]. Moscow: GII, part 3 (in Russian).
- Gusakova V. O. (2008) *Viktor Vasnetsov i religiozno-nacional’noe napravlenie v russkoj zhivopisi konca XIX – nachala XX veka* [Viktor Vasnetsov and the Religious and National Trend in Russian Painting of the Late XIX – Early XX Century]. Saint-Petersburg: Avrora (in Russian).



- Hodakovskij E. V. (ed.) (2011) *Balahninskij Rajon: Illyustrirovannyj Katalog Pamyatnikov Istorii i Kul'tury* [*Balakhna District: An Illustrated Catalogue of Monuments of History and Culture*]. Nizhnij Novgorod: Kvarc (in Russian).
- Kolesnikova V. I. (2012) *SPAMIR. Ryazanskaya oblast': illyustrirovannyj katalog pamyatnikov istorii i kul'tury* [*The Code of Monuments of Architecture and Monumental Art of Russia. Ryazan' Region*]. Moscow: GII, part 1 (in Russian).
- Lisicyna A. V. (2011) *Gorodeckij rajon: illyustrirovannyj katalog pamyatnikov istorii i kul'tury* [*Gorodetsky District: An Illustrated Catalogue of Monuments of History and Culture*]. Nizhnij Novgorod: Kvarc (in Russian).
- Lisicyna A. V. (2015) *Pavlovskij rajon: illyustrirovannyj katalog pamyatnikov istorii i kul'tury* [*Pavlovsky District: An Illustrated Catalogue of Monuments of History and Culture*]. Nizhnij Novgorod: Kvarc (in Russian).
- Miroshina E. O. (2016) *Monumental'naya cerkovnaya zhivopis' rubezha XIX–XX stoletij. Nacional'noe svoeobrazie i processy stileobrazovaniya: dissertaciya kandidata iskusstvovedeniya* [*Monumental Church Painting of the Turn of the XIX–XX Centuries. National Identity and the Processes of Style Formation: Dissertation of the Candidate of Art History*]. Moscow: [b. i.] (in Russian).
- Pavlova A. L. (2006) “Sukromy. Tihvinskaya cerkov'” [“Soukromy. Tikhvin Church”], in *SPAMIR. Tverskaya oblast' [The Code of Monuments of Architecture and Monumental Art of Russia. Tver' Region]*. Moscow: GII, iss. 2, pp. 500–512 (in Russian).
- Pavlova A. L. (2010) “Monumental'naya zhivopis' konca XVIII — nachala XX vekov v Kaluzhskoj oblasti po materialam ekspedicii 2004–2007 godov” [“Monumental Painting of the Late XVIII — Early XX Centuries in the Kaluga Region Based on the Materials of the Expeditions of 2004–2007”]. Sheheboleva E. (ed.) *Pamyatniki russkoj arhitektury i monumental'nogo iskusstva*, iss. 8, pp. 553–559 (in Russian).
- Pavlova A. L. (2012) “Cerkovnye rospisi XIX vekov v Rossii: otrazhenie stolichnyh stilisticheskikh processov v mnogoobraznij napravlenij provincial'noj monumental'noj zhivopisi” [“Church Paintings of the XIX Century in Russia: Reflection of the Capital's Stylistic Processes in the Variety of Directions of Provincial Monumental Painting”]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*, no. 2, pp. 420–428 (in Russian).
- Pavlova A. L. (2013) “Syuzhety iz russkoj istorii v provincial'nyh cerkovnyh rospisyah poslednej treti XIX — nachala XX v.” [“Subjects from Russian History in Provincial Church Paintings of the Last Third of the XIX — Early XX Centuries”]. Kirichenko O. V. (ed.) *Tradicii i sovremennost'. Zhurnal instituta etnologii RAN*, no. 14, pp. 92–104 (in Russian).
- Pavlova A. L. (2014) “Lik russkogo stilya. Obraz prepodobnogo Sergiya Radonezhskogo v programmah rospisej vtoroj poloviny XIX — nachala XX v.” [“The Face of the Russian Style. The Image of St. Sergius of Radonezh in the Programs of Paintings of the Second Half of the XIX – Early XX Centuries”]. Kostina O. V. (ed.) *Russkoe iskusstvo*, no. 2 (42), pp. 44–53 (in Russian).
- Pavlova A. L. (2017) “Nemeckie gravirovannyye Biblii v russkikh cerkovnyh rospisyah XIX v.” [“German Engraved Bibles in Russian Church Paintings of the XIX Century”]. *Russkaya usad'ba: sbornik Obshchestva izucheniya russkoj usad'by*, no. 21 (37), pp. 294–306 (in Russian).

- Pavlova A. L. (2017) “Usol’е. Kazanskaya cerkov’” [“Usolye. Kazan Church”], in Gric A. E. (ed.) *SPAMIR. Vladimirskaia oblast’* [The Code of Monuments of Architecture and Monumental Art of Russia. Vladimir Region]. Moscow: GII, part 3, pp. 275–279 (in Russian).
- Pavlova A. L., Evangelisty V. L. (2018) “Borovikovskogo kak obrazec dlya cerkovnyh rospisej XIX veka v Tverskoj oblasti” [“Borovikovsky as a Sample for Church Paintings of the XIX Century in the Tver’ Region”]. *Aktual’nye problemy teorii i istorii iskusstva*, no. 8, pp. 223–231 (in Russian).
- Pavlova A. L., Smirnov G. K. (2010) “Cerkov’ Rozhdestva Bogorodicy v sele Saltykovo” [“Church of the Nativity of the Virgin in the Village of Saltykovo”]. Shcheboleva E. (ed.) *Pamyatniki russkoj arhitektury i monumental’nogo iskusstva XII–XX veka*, iss. 8, pp. 498–499 (in Russian).
- Smirnov G. K. (2006) *SPAMIR. Tverskaya oblast’* [The Code of Monuments of Architecture and Monumental Art of Russia. Tver’ Region]. Moscow: GII, part 2 (in Russian).
- Smirnov G. K. (2013) *SPAMIR. Tverskaya oblast’* [The Code of Monuments of Architecture and Monumental Art of Russia. Tver’ Region]. Moscow: GII, part 3 (in Russian).
- Smirnov G. K. (2015) *SPAMIR. Tverskaya oblast’* [The Code of Monuments of Architecture and Monumental Art of Russia. Tver’ Region]. Moscow: GII, part 4 (in Russian).
- Yudenkova T. V. (2005) *Il’ya Repin*. Moscow: Izobrazitel’noe iskusstvo (in Russian).

# БИБЛЕЙСКИЕ И ЕВАНГЕЛЬСКИЕ СЮЖЕТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И. К. АЙВАЗОВСКОГО

Галина Сергеевна Чурак

главный научный сотрудник  
Отдела живописи второй половины XIX – начала XX вв.  
Государственной Третьяковской галереи, заслуженный работник  
культуры  
119017, Москва, Лаврушинский пер., 10  
ChurakGS@tretiakov.ru

**Для цитирования:** Чурак Г. С. Библейские и евангельские сюжеты в творчестве И. К. Айвазовского // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 3 (4). С. 51–60. DOI: 10.31802/VCAA.2020.4.3.003

## Аннотация

УДК 75.03

Статья посвящена малоисследованной стороне творчества Айвазовского. Слава Айвазовского-мариниста закрывала не только для простодушного зрителя, но и для исследователей-специалистов многие иные содержательные пласты и смыслы его безмерно большого наследия. Среди многообразия тем и сюжетов, к которым обращался художник, ясно и мощно выделяются произведения, обращённые к библейским и евангельским сюжетам. Эта тема прошла через всю творческую жизнь известного мариниста, имея свои специфические проявления, реализуясь в маринистическом жанре и окрашиваясь романтическими чертами, свойственными его художественной натуре. Какие бы бури и штормы не изображал Айвазовский на своих холстах, его картины всегда заключают в себе надежду на спасение. В этом прочитывается искренняя, исполненная добра христианская душа самого художника.

**Ключевые слова:** Третьяковская галерея, выставка, мироздание, вселенная, хаос, творение Мира, романтизм, евангельские темы, библейские сюжеты, Христос, Ватикан, великолепие космоса.

**П**роходившая в Третьяковской галерее в 2016 г. большая персональная выставка произведений Ивана Константиновича Айвазовского позволила посмотреть на творчество знаменитого мариниста глазами людей, живущих в XXI столетии, несущих в себе опыт и знания предшествующих поколений и имеющих ныне право и возможность по-новому и по-своему прочитывать предшествующие художественные «тексты».

Слава Айвазовского-мариниста закрывала не только для простодушного зрителя, но и для исследователей-специалистов многие иные содержательные пласты и смыслы его безмерно большого наследия. Успех и признание таланта пришли к Айвазовскому очень рано, держались прочно, устойчиво и сопровождали его в течение всей жизни. Он имел полное право сказать в конце жизни, подводя итог своим трудам: «Счастье улыбнулось мне».

Но уже при жизни художника восприятие и оценка его трудов находили различные отклики и оценки критиков и зрителей, состоящие далеко не только из дифирамбов его таланту. Художник, историк искусства, художественный критик начала XX в. Александр Бенуа, суждениям которого мы привыкли доверять, иногда слишком откровенно в своей «Истории русской живописи в XIX веке» выносил свой приговор Айвазовскому: «Он разменял всё своё большое дарование и свою истинно художественную душу на продажный вздор. <...> Одно имя Айвазовского сейчас же вызывает воспоминание о какой-то безобразной массе совсем тождественных между собой, точно по трафарету писанных большущих, больших, средних и крошечных картин»<sup>1</sup>. Бенуа предлагал устроить гигантское аутодафе из картин Айвазовского и тем самым оказать великую услугу его искусству, т. к. только после такой прочистки возможно оценить, что же было действительно хорошего в его искусстве. Выставка в Третьяковской галерее дала такую возможность. Айвазовский предстал на ней не только в разнообразии морских стихий, но в бесконечной многогранности сюжетов и мотивов. Главное, что мы увидели не только «ремесло», переходящее в высокий живописный талант, но художника серьёзно думающего и глубоко чувствующего, а его творчество предстало не однолинейно и плоскостно, но стало осязаемым в многомерности своих лучших произведений.

Среди многообразия тем и сюжетов, к которым обращался художник, ясно и мощно выделяются произведения, обращённые к библейским

1 Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. М., 1995. С. 304.

и евангельским сюжетам. Они не стали случайными в творчестве Айвазовского, но прошли через всю его жизнь.

Впервые евангельская тема возникла у юного ученика Императорской Академии художеств в 1834 г., только год прошёл с начала его учебы в Академии. Он обратился к одному из самых драматичных эпизодов из земной жизни Христа. По всей вероятности, это было академическое задание. Большой графический лист «Предательство Иуды» (ил. 1) (ГРМ) исполнен с полной ответственностью и серьёзностью перед этой темой. Сложность и драматизм сцены художнику помогли выразить уже практиковавшиеся им в живописных композициях романтические приёмы: луна, проглядывающая сквозь бегущие облака с неровными краями, волнующее воображение подвижное освещение фигур и пейзажа соответствуют внутреннему смыслу изображаемой сцены. На обратной стороне этого графического листа имеется старая наклейка с надписью рукой доброжелательного и умного покровителя Айвазовского Алексея Романовича Томилова: «Гайвазовского 1834 г., на другой годъ поступления его в Академію первый рисунок, что мне принес его композиціи». Надпись говорит о многом и важном. Главное о том, что Айвазовскому не стыдно было отдать в руки Томилова, уважаемого в Петербурге знатока живописи и коллекционера, обладателя, в частности, обширной коллекции гравюр Рембрандта, свою ученическую работу. Она стала началом, точкой отсчёта в той серьёзной череде работ Айвазовского, которые погружали его в грандиозные сферы мироздания.

Летом 1840 г. двадцатитрехлетний Айвазовский приехал в Италию с тем, чтобы, как и другие русские пенсионеры,знакомиться с итальянским и мировым классическим наследием. Потрясённый величием Рима, он в восхищении писал о творениях Рафаэля и Микеланджело, Колизее и соборах Петра и Павла: «Смотря на произведения гениев и громады, чувствуешь своё ничтожество! Здесь день стоит года», — признавался он в письмах в Петербург и говорил: «Я, как пчела, сосу мед из цветка»<sup>2</sup>, молодой художник впитывал в себя каждое из впечатлений, дававших основу для творчества. Не удивительно поэтому, что уже в декабре 1840 г. Айвазовский на выставке в Риме показал картину, казалось бы, совершенно неожиданную для совсем юного художника. Он назвал её «Хаос. Сотворение мира» (ил. 2) (1840, Музей армянской конгрегации мхитаристов, Венеция). В зрительном

2 Иван Константинович Айвазовский и его художественная XLII-летняя деятельность: 1836–1878 // Русская старина. 1878. Т. 22. № 5–8. С. 426.

образе олицетворяются слова из Книги Бытия: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1, 2). Айвазовский писал картину с вдохновением и, кажется, сам в эти минуты властвовал над стихиями неба и воды. Картина вызвала бурные обсуждения в среде художников и в итальянской прессе. О русском художнике заговорили, его имя повторялось без конца и в связи с морскими пейзажами, захватившими воображение темпераментных итальянцев, и в связи с этой картиной. «С каким восторгом говорили мы это «нашего» в Риме, с какой гордостью смотрели мы на слово «Russo», написанное на карточке под его картинами»<sup>3</sup> — свидетельствовал Федор Васильевич Чижов, русский промышленник, покровитель искусства, близкий Н. В. Гоголю и А. А. Иванову, семье Поленовых, тесно связанный с русской художественной культурой. Картина стала первой в ряду произведений, в которых Айвазовский стремился выразить своё понимание грандиозности Мира, Вселенной. Ему казалось недостаточным изображение лишь реальных природных стихий, мастера влекло к обобщениям и символическим. Возможно, что тема картины была подсказана Айвазовскому его старшим братом Габриэлом. Он был крупным учёным, ориенталистом, историком, педагогом, лингвистом и церковным деятелем, владел двенадцатью языками. Старший брат получил основательное религиозно-гуманитарное образование в монастыре мхитаристов на острове Св. Лазаря близ Венеции. Монастырь, существующий и ныне, является крупным религиозно-просветительским центром армянской культуры католического направления, основанным в 1717 г. монахом-католиком Мхитаром из Себастии (Турция). Габриэл является автором ряда исторических, религиозных и лингвистических трудов. По совету и настоянию младшего брата Габриэл в 1847 г. покинул монастырь мхитаристов, переехал сначала в Париж, где продолжал учёные занятия, в 1857 г. вернулся в Россию и связал свою судьбу с традиционной армяно-григорианской церковью. До конца жизни занимался просветительской и научной деятельностью. Между братьями существовала глубокая духовная близость. Каждый из них принимал участие в судьбе другого.

Но вернёмся к картине. Из итальянской прессы, много и восторженно писавшей о картине русского художника, о ней узнал Папа Григорий XVI и пожелал приобрести её для Ватикана. Айвазовский предпочел подарить картину библиотеке Ватикана, за этот жест он получил

3 Айвазовский. Документы и материалы. Ереван, 1967. С. 59.

благодарность и золотую медаль от Папы. Н. В. Гоголь произнёс слова, записанные современниками: «Пришёл ты, маленький человек, с берегов далёкой Невы в Рим, и сразу поднял “Хаос” в Ватикане»<sup>4</sup>. Ныне картина находится в музее монастыря мхитаристов на острове Св. Лазаря, куда она была передана из библиотеки Ватикана в 1905 г.

Вновь Айвазовский вернулся к этой теме в 1864 г., создав картину «Сотворение мира» (ил. 3) (ГРМ). Увлечённый работой, он не отходил от холста девять часов, пока не завершил картину. Он и сам, как демиург, творец, создавал на холсте Миры, ему в эти часы творчества подвластны были стихии воды, огня, неба. Картины Айвазовского исполнены живой эмоциональностью. Они далеки от рационального, исчисленного разумом, постижения космоса. Эти картины пишет художник-романтик, и они создаются по своим законам. И в первой картине «Хаос», и в этой, исполненной через три десятилетия, Айвазовским, несомненно, владело представление о выражении идеальной красоты Божественного творения Мира, которую невозможно облекать в прозаическую форму, говорить о нём, по словам самого художника, «площадным образом»<sup>5</sup>. Сюжеты этих произведений, естественно, отстранены от реальности впечатлений и построены на романтически-чувственной основе, что диктует создание художественно-возвышенного образа. Спустя два с лишним десятилетия Айвазовский вновь возвращается к той же теме, вновь пишет большой холст «Сотворение мира» (1889, Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского. Далее ФКГА). В 1894 г. он работает над большим холстом «Миротворение» (местонахождение неизвестно). Увлечённый масштабностью владевшей им темы, художник называл картины по-разному — от «Хаоса» до «Мироздание. Вселенная» — в самых вариациях названий стремясь выразить грандиозность волновавшей его тайны возникновения Вселенной.

Вслед за «Сотворением мира» в 1864 г. Айвазовский пишет, как бы продолжение последующих событий из книги Бытия, большое полотно «Всемирный потоп» (ил. 4) (1864, ГРМ). Картина написана на одну из самых трагических страниц легендарной истории человечества, изложенной в Книге Бытия в нескольких строках: «Я наведу на землю потоп водный, чтоб истребить всякую плоть, в которой есть дух жизни» (Быт. 6, 17–18). Грандиозная катастрофа происходит на Земле: рушатся горы, воды поглощают всё живое, обречённое гибели. Лишь

4 Кузьмин Н. Н. Воспоминания об Айвазовском. СПб., 1901. С. 27–28.

5 Гейман В. Иван Константинович Айвазовский // Известия Таврической учёной архивной комиссии. 1918. № 55. С. 196.

на дальнем плане виден Ноев ковчег — единственная надежда на спасение избранных. В те же годы, когда художник писал свою картину, Гюстав Доре создавал свои эффектно-романтические гравюры для иллюстрации Библии (1862–1864). Так же, как у Айвазовского, Доре в технике гравюры изображает сплетение тел, обречённость на гибель и свойственное романтикам противостояние человека и безжалостной стихии. В письме князю Д. И. Долгорукову — дипломату, сенатору, поэту, знатоку живописи, в ноябре 1862 г. Айвазовский сообщал: «Я в восторге в настоящее время от своей картины “Всемирный потоп”. Я её почти оканчиваю, и она, смело могу сказать, есть лучшее мое произведение»<sup>6</sup>. Картину приобрёл у художника император Александр II для императорского Эрмитажа.

С середины 1860-х гг. Айвазовский всё чаще обращается к евангельским темам. Интересующие его библейские сюжеты всегда сопряжены с драматическими, но вместе с тем и полными надежды моментами зари человеческой истории. Его картины «Сошествие Ноя с горы Арарат» (1889, НГА, Ереван) или «Переход евреев через Чермное море» (1891, частное собрание) значимостью темы, масштабностью размеров, драматизмом действия сближаются с историческими полотнами. Айвазовский подобными произведениями, особенно в зрелый период творческой жизни, выходит далеко за пределы только морской тематики. Среди евангельских сюжетов наиболее повторяемый — «Хождение по водам» (ил. 5) (1897, ФКГА). Евангельская притча повествует не только о всепобеждающей вере, но о возможности человека выстоять в бедствиях, иметь в душе уверенность на спасение в самых жестоких житейских или природных катаклизмах. Сюжет привлекал художника возможностью воспроизвести в фигуре Христа концентрирующую силу света, выразить в фигуре Учителя евангельское понимание, что Христос есть «Свет от Света». Кроме того, происходящее событие на Галилейском море давало художнику возможность изображать свою любимую стихию. Подобные холсты писались Айвазовским для армянских храмов Феодосии. Многие из них ныне находятся в Феодосийской картинной галерее им. И. К. Айвазовского. В середине—конце XIX столетия в Феодосии работало 27 армянских церквей. Этот город был одним из центров армянской диаспоры. Художник жертвовал на содержание и реставрацию

6 Письмо Айвазовского, написанное в 1862 г., свидетельствует, что художник, начав работу над холстом, отложил её на некоторое время, закончив и подписав картину 1864 г. (Айвазовский. Документы и материалы. С. 135).



храмов немалые деньги. В одном из самых древних храмов Феодосии Суб-Саркиз (св. Сергей) был крещён Айвазовский и погребен в 1900 г.

К символике образа, сближающего реальное, современное художнику событие с притчами Айвазовский подходит в картине о погибшем в Балтийском море корабле «Лефорт» (ил. 6) («Гибель корабля “Лефорт”». 1858, Центральный военно-морской музей, СПб). В сентябре 1857 г. при переходе из Ревеля в Кронштадт большой 80-пушечный корабль попал в бурю, получил пробоину и затонул в течение нескольких минут. Погибло 843 человека. Вплоть до крушения парома «Эстония» в 1994 г. это была самая страшная трагедия на Балтике. Количество погибших потрясло всю Россию. Откликаясь на трагедию, Айвазовский без специального заказа пишет эту аллегорическую картину в память погибшего корабля «Лефорт». Души праведников поднимаются к Спасителю, грешники гибнут на дне морском. Есть в этом изображении наивность, но и большая искренность художника. Фигура Христа, излучающая свет, несёт надежду на спасение в ином, неземном мире. Символический смысл Айвазовский вкладывает и в картину «Данте указывает художнику на необыкновенные облака» (1883, НКГА). Великий поэт Данте, мыслитель, богослов и рядом с ним художник, который словно постигает с его помощью величие и красоту Мира.

Вечные сюжеты из Библии и Евангелия, к которым обращался Айвазовский, дают иное измерение и смысловое наполнение произведениям, не связанным напрямую с евангельской сюжетикой. Античных поэтов на «Учительской скале» на острове Хиос Гомер учил не только мастерству стихосложения, но и постижению тайн мироздания («Античные поэты на морском берегу в лунную ночь», 1886, частное собрание). Овеянное древностью предание, соединяясь с поэзией ночного пейзажа, погружает в легендарную вечность ушедших эпох. По словам исследователя эпохи романтизма В. С. Турчина: «Ночь, согласно романтическому взгляду, давала приобщение мира реального к миру высшему, таинственному. Она скрадывала границу миров. Ночь была интимна и трагична»<sup>7</sup>.

Произведения, посвящённые художником непостижимым тайнам творения Мира, неразрывно соединяются с эпической силой, стихийной и мощной жизнью моря, которое не просто беззаветно любил Айвазовский, но уподоблял морскую стихию метафоре бытия природы и человека.

7 Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М., 1981. С. 432.

Его картину «Волна» (ил. 7) (1889, ГРМ) можно рассматривать как вечное движение и борение жизни стихий и человека. Одно из самых значимых произведений Айвазовского — «Чёрное море» (ил. 8) (1881, ГТГ). Критики, упрекавшие мариниста в излишней салонности, увидели совершенно нового Айвазовского, оставившего броскую эффектность цветовых созвучий в пользу большей естественности. На холсте воссоздан могучий образ моря, готового в любое мгновение разрешиться таящейся в нём бурей. Художник и проницательный критик И. Н. Крамской выделял это произведение из всего, созданного Айвазовским, признавая глубину метафизического постижения природы в картине: «На ней ничего нет, кроме неба и воды, но вода — это океан беспредельный, не бурный, но колыхающийся, суровый, бесконечный, а небо, если возможно, ещё бесконечнее»<sup>8</sup>. Айвазовский на этом полотне словно обобщает свои представления о беспредельности Мироздания. «Дух Божий, носящийся над бездною» — произнёс Крамской библейские слова, стоя у этой картины. «Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю», — подвел итог своих размышлений об этом произведении Крамской<sup>9</sup>.

Критически оценивая наследие Айвазовского Александр Бенуа, тем не менее, вынужден был отдать маринисту должное: «Никто из художников в России не находился на такой высоте, чтобы заинтересоваться трагедией мироздания, мощью и красотой стихийных явлений. Лишь один Айвазовский зажигался <...> вдохновенным восторгом от великолепия космоса, являвшегося для (него) живым, органическим и даже разумным и страстным существом»<sup>10</sup>.

В произведениях, не связанных напрямую с религиозной темой, тем не менее присутствует важный для Айвазовского второй, внутренний слой, быть может не лежащий на поверхности, но неизбежно придающий маринистическому повествованию более глубокий смысл и серьёзное прочтение. В сюжетном строе картины «Радуга» (ил. 9) (1873, ГТГ) (другое её название «Восход солнца на Чёрном море») — изображение, рождающейся на наших глазах радуги, выражает аллегорическое знамение, близкое по смыслу ветхозаветным строкам: «когда Я наведу облако на землю, явится радуга [Моя] в облаке <...> и не будет более вода потопом на истребление всякой плоти» (Быт. 9, 14–15).

8 Иван Николаевич Крамской: его жизнь, переписка и художественно-критические статьи: 1837–1887. СПб., 1888. С. 681–682.

9 Там же.

10 Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. С. 306.

Эти слова возвещают спасение рода людского также, как и первый луч солнца символизирует надежду, забрезжившую перед моряками, терпящими кораблекрушение.

Какие бы бури и штормы не изображал Айвазовский на своих холстах, его картины всегда заключают в себе надежду на спасение. В этом прочитывается искренняя, исполненная добра христианская душа самого художника.

### Источники

Айвазовский. Документы и материалы / ред. З. Г. Башинджагяна; сост. М. С. Саргсян, Г. Г. Арутюнян, Г. М. Шатирян. Ереван: Айастан, 1967.

### Литература

Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995.

Гейман В. А. Иван Константинович Айвазовский: к 100-летию со дня рождения // Известия Таврической учёной архивной комиссии / ред. А. И. Маркевич. 1918. № 55. С. 306–315.

Иван Константинович Айвазовский и его художественная XLII-летняя деятельность: 1836–1878 // Русская старина. 1878. Т. 22. № 5–8. С. 423–444.

Иван Николаевич Крамской: его жизнь, переписка и художественно-критические статьи: 1837–1887. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1888.

Кузьмин Н. Н. Воспоминания об Айвазовском. СПб.: типолит. В. В. Комарова, 1901.

Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М.: Искусство, 1981.

## Biblical and Evangelical Topics in the Art of I. K. Aivazovsky

**Galina S. Churak**

Chief researcher of the Department of Paintings of  
the second half of the XIX – early XX centuries at the State Tretyakov Gallery  
Honorary Cultural Professional of the Russian Federation  
119017, Moscow, Lavrushinsky per., 10  
ChurakGS@tretyakov.ru

**For citation:** Churak, Galina S. “Biblical and Evangelical Topics in the Art of I. K. Aivazovsky”. *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 51–60 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.003

**Abstract:** The article is devoted to the little-studied side of Aivazovsky's work. The glory of Aivazovsky as a marine painter hid many other meaningful sides of his immensely great heritage not only from innocent viewers, but also from professional art historians. Among the variety of themes and subjects touched by the artist, works that are addressed to biblical and evangelical subjects stand out clearly and powerfully. This theme went through the entire creative life of the famous marine painter, having its own specific manifestations, being realized in the marine genre and colored with romantic features inherent in his artistic nature. Whatever storms Aivazovsky depicts on his canvases, his paintings always manifest the hope of salvation. In this one can read the sincere, good-natured Christian soul of the artist himself.

**Keywords:** Tretyakov Gallery, exhibition, Universe, chaos, creation of the World, romanticism, Evangelical and Biblical topics, Christ, Vatican, magnificence of the Cosmos.

## References

- Bashindzhagyana Z. G. et al. (eds.) (1967) *Ajvazovskij. Dokumenty i materialy* [Aivazovsky. Documents and Materials]. Erevan: Ajastan (in Russian).
- Benua A. N. (1995) *Istoriya russoj zhivopisi v XIX v.* [The History of Russian Painting in the XIX Century]. Moscow: Respublika (in Russian).
- Turchin V. S. (1981) *Epoha romantizma v Rossii* [The Epoch of Romanticism in Russia]. Moscow: Iskusstvo (in Russian).

# КЛАВДИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ЛЕБЕДЕВ КАК ЦЕРКОВНЫЙ ЖИВОПИСЕЦ И ИЛЛЮСТРАТОР БИБЛИИ

Галина Владимировна Аксенова

доктор исторических наук  
профессор кафедры истории России  
Институт истории и политики  
Московского педагогического государственного университета,  
119991, Россия, Москва, ул. Малая Пироговская, дом 1, строение 1  
gv.aksenova@mpgu.su

**Для цитирования:** Аксенова Г. В. Клавдий Васильевич Лебедев как церковный живописец и иллюстратор Библии // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 3 (4). С. 61–76. DOI: 10.31802/VCAA.2020.4.3.004

## **Аннотация**

УДК 2-526.62

В статье дана характеристика творчества представителя русской реалистической школы академика К. В. Лебедева, принявшего участие в росписи Вознесенского собора в г. Ельце и создавшего иконостас для болгарской церкви святого Стефана в Стамбуле. Любимым жанром для К. В. Лебедева стала историческая живопись, позволяющая с помощью красочности древнерусских костюмов и особенностей обстановки показать характеры людей. Как художник-график, К. В. Лебедев проиллюстрировал произведения классиков русской литературы. Иллюстрации к некоторым из них до настоящего времени остаются лучшими и непревзойдёнными как по технике исполнению, так и по глубине понимания образов. Среди крупнейших работ художника — иллюстрации к текстам Ветхого и Нового Заветов, к церковным пособиям и изданиям, изданным в начале XX в. в типографии И. Д. Сытина.

**Ключевые слова:** историческая живопись, церковное искусство, монументальное искусство, Священное Писание, иллюстрация.

Господи, устне мои отверзеши,  
и уста моя возвестят хвалу Твою ...

*Псалом 50*

«Простой, искренний, скромный»<sup>1</sup>, «несомненно одарённый»<sup>2</sup> Клавдий Васильевич Лебедев (1852–1916), действительный член Академии художеств (с 1906 г.)<sup>3</sup>, вошёл в историю русского церковного искусства как художник, принявший участие в создании внутреннего образа Вознесенского Елецкого собора. Представитель русской реалистической школы живописи, К. В. Лебедев был не только признанным церковным живописцем, но также «мастером исторической жанровой сцены»<sup>4</sup> и портретистом, «главенствовал» в развитии исторического жанра<sup>5</sup>, выступил как книжный график, проиллюстрировавший Библиейские тексты<sup>6</sup>.

Клавдий Лебедев жил и трудился в ту эпоху, когда решалась серьёзная задача, связанная с утверждением «своими специфическими средствами положительного: красоты иной далёкой жизни, противостоящей суетности, стяжательству, пошлости современности»<sup>7</sup> (ил. 1).

- 1 *Маковский В. Е. К. В. Лебедев. Очерк // Нива. 1916. № 50. С. 821.*
- 2 *Петров В. В. Клавдий Васильевич Лебедев (1852–1916): 75 лет со дня смерти // Сто памятных дат: художественный календарь 1991 г. М., 1990. С. 273.*
- 3 *Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств: 1764–1914. Ч. 1. СПб., 1914. С. 282.*
- 4 *Сопоцинский О. И. К. В. Лебедев. М.; Л., 1948. С. 10.*
- 5 *Савицкий Ю. Я. Письмо В. М. Васнецову // ОР ГТГ. Ф. 66. Ед. 188. Л. 2–2 об.*
- 6 *Подробнее о жизни и творчестве К. В. Лебедева см.: Сопоцинский О. И. К. В. Лебедев; Аксенова Г. В. Лебедев Клавдий Васильевич // Русская живопись. М., 2002. С. 445–447; Она же. Художник Клавдий Лебедев // Роман-журнал XXI в. 2004. № 3. С. 111–112; Она же. Непревзойдённый рассказчик // Московский журнал. 2004. № 6. С. 29–32; Она же. «Крепко верил в себя»: о малоизвестных страницах творчества художника-передвижника Клавдия Васильевича Лебедева (1852–1916) // Московский журнал. 2013. № 6. С. 48–62; Она же. О сокровищах Церковно-археологического кабинета МДА: о церковно-художественном наследии Клавдия Васильевича Лебедева // XI Пасхальные чтения. Материалы XI научно-методической конференции «Гуманитарные науки и православная культура». М., 2014. С. 103–109; Она же. К. В. Лебедев в работе над росписью Елецкого Вознесенского собора // Вестник Липецкого государственного педагогического университета. Серия: гуманитарные науки. 2014. № 2 (11). С. 25–29; Она же. «Да созиждутся стены Иерусалимские»: к 125-летию освящения елецкого Вознесенского собора // Московский журнал. 2014. № 8. С. 64–69; Она же. Особенности церковно-монументальных трудов К. В. Лебедева // Исторический квартал. 2017. Вып. 7. С. 20–44.*
- 7 *Маковский В. Е. К. В. Лебедев. Очерк // Нива. 1916. № 50. С. 822.*

Клавдий Лебедев родился 16 октября 1852 г. в семье дворовых крестьян<sup>8</sup> Серпуховского уезда Московской губернии Василия Борисовича и Гликерии Артамоновны<sup>9</sup>. Занятия отца церковной живописью (он принимал участие в росписи поновляемых и строящихся в Москве храмов) повлияли на выбор жизненного пути. Известно также, что архитектор Быковский<sup>10</sup> посоветовал Василию Лебедеву отдать сына «в школу живописи». В начале 1870-х гг. К. В. Лебедев поступил в Строгановское училище. В 1875 г. по окончании Строгановки<sup>11</sup> он перешёл в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВиЗ). Любимым учителем стал В. Г. Перов, а ближайшим другом и сподвижником — его наставник В. Е. Маковский. Особую роль в творческой судьбе сыграл представитель академической школы рисования Е. С. Сорокин. Его уроки заложили основы последующей славы Лебедева как замечательного книжного графика.

Как художник-график, К. В. Лебедев проиллюстрировал исторические романы А. К. Толстого, П. Н. Полевого, Л. Г. Жданова<sup>12</sup>, поэтические и прозаические произведения В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева. Иллюстрации к некоторым рассказам из «Записок охотника» И. С. Тургенева до настоящего времени остаются лучшими и непревзойдёнными как по технике исполнению, так и по глубине понимания образов.

В конце XIX — начале XX вв. он активно сотрудничал с крупнейшими издательствами России: А. Ф. Маркса, А. Ф. Девриена, А. Д. Ступина, В. Г. Готье, А. А. Левенсона. Он стал главным оформителем многих важнейших изданий И. Д. Сытина, в числе которых были знаменитые сытинские календари и книги по истории Москвы и Древней Руси.

Любимым жанром для К. В. Лебедева стала историческая живопись, позволяющая с помощью красочности древнерусских костюмов и особенностей обстановки показать характеры людей. К числу первых исторических полотен относятся картины «Молодой боярин за столом»

8 Лебедев К. В. Личное дело // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 650. Л. 9 об.

9 Лебедева М. А. Биография академика Клавдия Васильевича Лебедева. Черновик. 1937 г. // ОР ГТГ. Ф. 46. Ед. хр. 42. Л. 1.

10 Там же. Л. 1–1 об.

11 Лебедев К. В. Письмо хранителю Румянцевского музея Н. И. Романову // РГАЛИ. Ф. 670. Оп. 1. Ед. хр. 121. Л. 1.

12 Толстой А. К. Князь Серебряный. М., 1892; Полевой П. Н. Исторические рассказы и повести. СПб., 1892; Он же. Корень зла. СПб., 1899; Он же. Избранник Божий. СПб., 1899; Он же. Отголоски старины. СПб., 1900; Жданов Л. Г. Царь Иоанн Грозный. СПб., 1904; Он же. Царь и опричники. СПб., 1911.

(1880) и «Выход боярышни из церкви» (1881). В 1891 г. на XIX выставке передвижников К. В. Лебедев представил большое историческое полотно «Марфа Посадница. Уничтожение новгородского веча». За полотно «Смерть царя Федора Алексеевича» его удостоили звания академика (1897). В начале XX в. появился цикл картин, посвящённых Петровской эпохе: «Царевич Петр Алексеевич и дьяк Зотов» (1903), «Прощание царицы Н. К. Нарышкиной с братом Иваном перед тем, как выдать его стрельцам» (1908), «Петр I в Саардаме» (1908).

Будучи членом Товарищества передвижных выставок, Клавдий Васильевич в избрании тематики своих картин не обошёл стороной бытовой жанр: «К сыну» (1894), «На родине» (1897), «Что-то случилось», «В церкви», «Иконописец» и др.

Как член Товарищества передвижников, К. В. Лебедев участвовал практически во всех выставках, организованных и проводимых Товариществом<sup>13</sup>.

Историк искусства О. И. Сопоцинский, размышляя об особенностях творческого метода художника, написал, что его «картины обладают одним очень ценным качеством — возможностью быстро прочесть композицию. Зритель, даже не зная заглавия, легко улавливает нить рассказа. Малейшая деталь является в картине необходимой и не становится лишней»<sup>14</sup>.

В 1890-е гг. К. В. Лебедев преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1890–1894), был профессором натурального класса Высшего Художественного училища при Академии (1896–1898). В 1898 г. он вышел в отставку и переехал из Санкт-Петербурга в Москву.

Клавдий Лебедев — поистине выдающийся церковный живописец. Доказательством тому служит факт его участия (совместно с товарищем по передвижническому цеху академиком Алексеем Ивановичем Корзухиным) в создании внутреннего убранства Вознесенского Елецкого собора — самого масштабного монументального творческого проекта<sup>15</sup>.

Строительство собора по проекту архитектора К. А. Тона под наблюдением А. С. Каминского продолжалось более 30 лет (1845–1877) и после штукатурных работ за дело взялись художники, роспись заняла ещё

13 Каталог XXXIII выставки ТПХВ 1905 г. М., 1905. Л. 221 об.; Иллюстрированный каталог XXXVI выставки ТПХВ 1908 г. М., 1908. Л. 82, 90; Иллюстрированный каталог XXXVII выставки ТПХВ 1909 г. М., 1909. Л. 177, 194; Каталог XXXVIII выставки ТПХВ 1910. М., 1910. Л. 316 об.; Каталог XXXIX выставки ТПХВ 1911 г. М., 1911. Л. 401; Каталог XL выставки ТПХВ Москва. М., 1912. С. 26–27; Каталог XLV выставки ТПХВ 1916–7 гг. М., 1917. Л. 3 об.–4.

14 Сопоцинский О. И. К. В. Лебедев. С. 20–21.

15 Горлов В. П., Новосельцев А. В. Елец веками строился. Липецк, 1993. С. 277–287.



шесть лет. Только в храмовой части насчитывается более 220 стеновых росписей, живописных полотен, иконописных работ. А. И. Корзухин расписал верхний купол, паруса, стенопись над иконостасом, верхний ряд икон в центральном иконостасе (17 икон) и образ «Распятие Христа». Последующие живописные работы выпали на долю К. В. Лебедева.

Благодаря имеющимся современным исследованиям<sup>16</sup> и «Историческому описанию нового соборного храма во имя Вознесения Господня в г. Ельце Орловской губернии»<sup>17</sup>, у нас имеется возможность представить себе объём и содержание работ Клавдия Лебедева. Согласно «Описи», К. В. Лебедев заполнил два нижних яруса центрального иконостаса, написал иконы для левого и правого, расписал стены и столбы храмовой части собора.

Среди работ художника в «Описи» отмечены: в «Среднем» Центральном иконостасе — «изображение Святого Духа, под ним Христос перед Пилатом и несение Креста». «В кружках — двенадцатые праздники: Рождество Богородицы, Рождество Христово, Крещение и Воздвижение Креста». В Царских вратах — иконы Иоанна Крестителя и пророка Илии<sup>18</sup>.

Средний пояс церкви по периметру с трех сторон в арках между пилястрами (полуколонками) украшен ростовыми изображениями святых подвижников. Среди изображённых на четырех храмовых столбах центрального нефа мы видим святителей Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Богослова и Григория Двоеслова, епископов Ростовских Иакова и Леонтия, митрополита Филиппа, Митрофана Воронежского, просветителей славянских Кирилла и Мефодия.

Этапом в жизни художника стала работа над иконостасом болгарской церкви святого Стефана в Стамбуле, ставшей в середине XIX в. одним из символов борьбы болгарского народа за независимость от многовекового Османского ига. В проектировании и создании нового образа в 1890-е гг. болгарского храма приняли участие армянский архитектор Ховсеп Азнавур, австрийская компания, изготовившая металлические части здания. Колокола отливались на ярославской фабрике Петра Оловянишникова, иконостас создавался в московской фирме Николая Ахапкина. Иконы для иконостаса в 1890-е гг. написал К. В. Лебедев.

16 Клоков А. Ю., Найдёнов А. А., Новосельцев А. В. Соборный храм Вознесения Господня в г. Ельце. Елец, 2009.

17 Историческое описание нового соборного храма во имя Вознесения Господня в г. Ельце Орловской губернии. Орел, 1889.

18 Там же. С. 74.

В сохранившихся письмах и документах К. В. Лебедева есть упоминания об участии в поновлении и росписи некоторых церквей Московского Замоскворечья.

О том, как шла работа над образами для стенописи и иконостасов Елецкого собора, позволяют судить сохранившиеся в Церковно-археологическом кабинете Московской духовной академии (ЦАК МДА) более 60 эскизов: масло, рисунки карандашом, акварели. Это размышления над образом Елецкого Вознесенского собора и 20 набросков с эскизами росписей других православных храмов, в том числе и церкви святого Стефана в Стамбуле.

Рисунки, акварели и этюды маслом рассказывают о великих подвижниках Русской Православной Церкви (князь Владимир и княгиня Ольга<sup>19</sup>, мученики Борис и Глеб<sup>20</sup>, Андрей Боголюбский и Михаил Черниговский<sup>21</sup>, патриарх Гермоген<sup>22</sup>), общехристианских святых (Мария Магдалина<sup>23</sup>, святая великомученица Варвара и преподобная Мария<sup>24</sup>, преподобный Роман Сладкопеев<sup>25</sup>, преподобный Онуфрий Великий<sup>26</sup>, святой мученик Пантелеймон<sup>27</sup>, святитель Спиридон Тримифунтский<sup>28</sup>,

- 19 Князь Владимир и княгиня Ольга. В нижней правой части листа карандашная запись «Инв. № 889». В верхнем правом углу карандашная запись «И-134/7».
- 20 Свв. Борис и Глеб. В нижней половине листа карандашная запись «И-134/79 / Борис и Глеб».
- 21 Образ св. Андрея Боголюбского и св. Михаил Черниговский. «Инв. № 902». В верхнем левом углу карандашная запись: «И-134/8».
- 22 Святитель Гермоген, Патриарх Московский. В верхнем левом углу карандашная запись «И-134/3», в нижней части листа слева запись карандашом «Инв. № 878».
- 23 Св. Мария Магдалина. В верхнем левом углу карандашная запись «И-134/31».
- 24 Великом. Варвара, прп. Мария. В левом нижнем углу карандашная запись «И-134/59».
- 25 Св. диакон Роман Сладкопеев. В правом нижнем углу карандашная запись «К. Лебедев. / Д. Роман Сладкопеев / 34x56 / И-134/90».
- 26 Преподобный Онуфрий Великий. Подпись в нижней правой части оборота «Св. Отшельник». Сюжет: Образ святого отшельника в полный рост. Борода покрывает все тело, руки сложена на груди. Чёрно-белый карандашный рисунок на сером листе бумаги. Размер листа: 562 x 350. Лицевая сторона: Общее незначительное загрязнение, пожелтевшие края. Розовое пятно на левой руке святого. Левая кромка листа сильно помята, с многочисленными порывами, самый глубокий из них – 32 мм вглубь листа. Углы помяты. Оборот: незначительное общее загрязнение. В правом нижнем углу карандашная запись «К. Лебедев. / Св. Отшельник / 35 x 56 / И-134/85».
- 27 Св. Пантелеймон Целитель. Подпись (карандашная) в левом нижнем углу рисунка К. Лебедев / 1881 г.». Снизу по центру карандашная запись «И-134/56».
- 28 Св. Спиридон Тримифунтский. В нижнем правом углу запись «К. Лебедев / Св. Спиридон / И-134/14».

святые Вера, Надежда, Любовь и София<sup>29</sup>, мученица Александра<sup>30</sup>, святая великомученица Анастасия Узорешительница<sup>31</sup> и др.). Все эти эскизные изображения святых христианских подвижников легли в основу росписи южной, северной и западной стен Елецкого Вознесенского собора.

Имеются эскизы к иконам праздничного и местного чинов иконостаса, для деисусного, пророческого и праотеческого рядов, а также для цикла страстных икон и распятия. Среди нескольких изображений Спасителя имеется «Господь Вседержитель», созданной в иконописной традиции «Великий Архиерей» с элементами иконографии «Царь Царем»<sup>32</sup>: образ Господа Вседержителя, сидящем на троне в царских одеждах, на голове Спасителя — корона, в левой руке — раскрытое Евангелие, правая десница благословляющая.

Имеющиеся эскизы к иконе Богородицы (в полный рост с Младенцем на руках с благословляющей десницей; в полный рост с благословляющим Спасителем на руках; образ Богородицы в сидящем положении в полный рост с Младенцем на руках благословляющий десницами) рассказывают о работе над образом Одигитрии<sup>33</sup>.

В коллекции ЦАК МДА сохранились хорошо проработанные эскизы фигур апостолов (масло на холсте, наклеенном на картон) Петра, Андрея Первозванного, Иакова, Фомы, Варфоломея.

Великолепное владение техникой рисунка позволило художнику создать мощнейший и динамичный образ Саваофа в момент творения мира.

Для иконостасов и монументальных храмовых росписей созданы эскизы образов четырех евангелистов, рисунки архангела Гавриила и архистратига Михаила.

- 29 Свв. Вера, Надежда, Любовь, София. Подпись (карандашная) в правой нижней части листа: «К. Лебедев / 87 г.». В верхнем левом углу карандашная запись «И-134/32».
- 30 Св. мч. Александра. В нижнем правом углу карандашная запись «К Лебедев / Св. мч. (Александра?) / И-134/17».
- 31 Образ св. Анастасии Узорешительницы. В верхнем левом углу карандашная запись «И-134/10».
- 32 Господь Вседержитель. В правой нижней четверти карандашная запись: «И-134/61 / Господь Вседержитель».
- 33 Богородица с Младенцем. В левом верхнем углу карандашная запись «И-134/65»; Богородица с Младенцем. Подпись (карандашная) в нижней правой части листа «К. Лебедев / 1890 г.». В правом нижнем углу карандашная запись «Лебедев К / Богоматерь с младенцем / И-134/99»; Образ Пресвятой Богородицы с младенцем. В левом верхнем углу карандашная запись «И-134/36».

Господские и двенадцатые праздники воплотились в карандашных рисунках на бумаге и картоне. Сохранились рисунки «Преображения», «Вознесения Господня», «Сошествия святого Духа» и «Успения Божией Матери». Эскизы этих композиций на евангельские темы отличает подробность, детальность, «стремление мастера к адекватному отражению “Божественного” текста»<sup>34</sup>.

Часть сохранившихся эскизов датированы или самим художником, или последующими их владельцами. Это дает в руки исследователей важный материал о временной последовательности и этапах росписи, прежде всего Елецкого собора, и вычленил рисунки, относящиеся к работе в других храмах.

В 1896 г. К. В. Лебедев за свои труды был «пожалован кавалером ордена святого Станислава 3-й степени» и «серебряной медалью на ленте ордена святого благоверного князя Александра Невского»<sup>35</sup>.

В начале 1890-х гг. К. В. Лебедев стал сотрудничать с московским издателем и просветителем И. Д. Сытиным, стремившимся выпускать книги по доступным ценам. Именно в этот период перед Русской Православной Церковью и книгоиздательствами особенно остро встал вопрос об «иллюстрированной Библии», о необходимости «осуществления этого проекта русскими художественными силами» (иллюстрации Г. Доре широко использовались и были одобрены Святейшим Синодом), о возможности «введения в широкую сферу народного употребления» недорогой лицевой Библии, т. е. о «введении в народное обращение массы художественных образов»<sup>36</sup>. Потребность в создании русской лицевой интерпретации текстов Священного Писания иерархи Русской Православной Церкви связывали не только и столько с выросшим желанием народа иметь в доме Библию (только за 15 лет своей работы Общество распространения Священного Писания пустило в обращение около 900 000 экземпляров)<sup>37</sup>, а сколько с осознанием правоты идеи, высказанной древними миниатюристами: «иллюстрация устанавливает живую связь священной книги с текущей жизнью», «образ важен тем, что, не навязывая читателю мнений, непосредственно

34 Карпова Т. Л. Ветхий и Новый Завет в иллюстрациях Клавдия Лебедева // Наше наследие. 1996. № 38. С. 125.

35 Дело Канцелярии Императорской Академии художеств: Лебедев Клавдий Васильевич. 1894–1914 // РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1894. Ед. 49–И. Л. 14–15.

36 Соловьев М. П. Иллюстрация Священного Писания // Вестник изящных искусств. 1884. № 10. С. 245–246.

37 Там же. С. 245–246.

пробуждает в связи с текстом собственное религиозно-нравственное мышление»<sup>38</sup> (ил. 2).

Сложность задач, поставленных перед издателями и художниками, заключалась прежде всего в том, что при работе над иллюстрациями к текстам Священного Писания надо было учесть как церковные правила и церковные предания, так и «не отрицать народные художественные требования» и «народный вкус»<sup>39</sup>.

Иван Дмитриевич Сытин, накопивший огромный опыт в издании просветительской иллюстрированной литературы, взялся за решение задачи, связанной с «комментированием» текста Священного Писания при помощи иллюстраций, видя в этом «средство эстетического воспитания народа на почве возвышенных, религиозных идеалов»<sup>40</sup>.

Как опытный издатель И. Д. Сытин в начале XX в. заказал К. В. Лебедеву исполнение иллюстраций к двум важнейшим запланированным им изданиям церковно-просветительского характера — «Семь Таинств Святой Православной церкви»<sup>41</sup> и «Картины по священной истории Ветхого Завета и Нового Завета»<sup>42</sup>.

В 1908–1909 гг. для этих двух изданий художник создал, в целом, более 200 акварелей. 45 из них вошли в книгу-альбом, посвящённую Таинствам Православной Церкви, 120 — в лицевое издание Библии (ил. 3, 4).

Начав работу над самым крупным циклом цветных иллюстраций, Клавдий Лебедев использовал уже имеющийся в русском изобразительном искусстве опыт: библейские эскизы А. А. Иванова, опубликованные М. П. Боткиным в 1886 г.; евангельский цикл Н. Н. Ге, созданный в 1860–1890-е гг.<sup>43</sup> и впервые представленный на всероссийской выстав-

38 Соловьев М. П. Иллюстрация Священного Писания // Вестник изящных искусств. 1884. № 10. С. 249.

39 Там же. С. 246.

40 Там же. С. 251.

41 Семь Таинств святой Православной Церкви. М., 1911. Первое репринтное переиздание: Семь таинств святой Православной Церкви как установления Божественные / ред. свящ. Н. Любимов; сост. свящ. В. Смирнов. М., 1991. Переиздано Свято-Троицкой Сергиевой лаврой: Всенощное бдение. Божественная литургия. Таинства Церкви: альбом литографий / ил. К. В. Лебедева. Сергиев Посад, 2000.

42 Лебедев К. В. Картины по священной истории Ветхого Завета. Вып. 1–5. М., 1911–1912; Он же. Альбом картин, посвящённых истории Нового Завета. М., 1918.

43 Саул у Аэндорской волшебницы (1856), Голова Иуды (1861), Голова апостола Андрея (1862), Тайная вечеря (1863), Возвращение с погребения Христа (1859); Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом (1864); Вестники Воскресения (1867), Вест о Воскресении (1866), Христос перед Анной (1868), Выход Христа с учениками с Тайной

ке в Москве в 1882 г.<sup>44</sup>; живописные полотна В. Д. Поленова («Христос и грешница», 1886–1887; «На Генисаретском (Тивериадском) озере», 1888) и его евангельский цикл картин «Из жизни Христа» (1899–1909), периодически представляемый на академических и передвижных выставках.

Немаловажную роль в решении вопросов о выборе сюжетов и построении композиций сыграло популярное в XIX в. двухтомное издание Библии с 230 гравюрами Гюстава Доре (1864–1866). Лебедевские акварели «близки Доре по различной стилистике интерпретаций событий Ветхого и Нового Заветов: иллюстрации к Ветхому Завету — драматичны, это многофигурные композиции, сцены битв и поединков; тут, как и Доре, Лебедева привлекают драмы и битвы ветхозаветной истории, действие сильных страстей»<sup>45</sup>, — отметила исследовательница Т. В. Карпова.

От всех предшествующих цикл иллюстраций, созданных К. В. Лебедевым, отличает подробность и большое многообразие сюжетов. Они связаны «с многовековой традицией изобразительной трактовки “Великой книги”»<sup>46</sup>.

Великолепное владение акварелью, карандашом, тушью, соусом и белилами позволили К. В. Лебедеву воплотить в рисунках библейскую историю. Увидевшее свет в 1911–1916 гг. издание состояло из нескольких выпусков. Пять выпусков были отданы Ветхому Завету и включили в свой состав 60 иллюстраций. Такое же количество иллюстраций вошло в «Альбом картин, посвящённых истории Нового Завета»<sup>47</sup>.

В 1914 г. увидел свет «Альбом литографий», посвящённых «Таинствам Церкви», и призванный выполнять функцию наглядного пособия в городских школах<sup>48</sup>.

О судьбе его иллюстраций, созданных к Библии (Ветхому и Новому Заветам), до середины 1990-х гг. практически ничего не было известно.

вечери в Гефсиманский сад (1888), Христос и Никодим (1889), Распятие (1894), Христос и разбойник (1893); Суд синедриона «Повинен смерти!» (1892), Голгофа (1893).

44 Булгаков Ф. И. Наши художники. СПб., 1890. С. 107.

45 Карпова Т. Л. Ветхий и Новый Завет в иллюстрациях Клавдия Лебедева // Наше наследие. 1996. № 38. С. 123.

46 Там же.

47 Лебедев К. В. Картины по священной истории Ветхого Завета. Вып. 1–5; Он же. Альбом картин, посвящённых истории Нового Завета.

48 Семь Таинств святой Православной Церкви как установления Божественные. Изоматериал / ред. свящ. Н. Любимова, сост. свящ. В. Смирнова. М., 1914. 8 лл. ил., 8 с. пояснит. текста в папке: хромолитогр.

Впервые о них рассказали В. А. Пушкарев и Т. В. Карпова в 1996 г. на страницах журнала «Наше наследие»<sup>49</sup>.

Василий Пушкарев представил частную коллекцию Н. Д. Зелинского, в которой хранятся 94 акварели К. В. Лебедева на библейские сюжеты<sup>50</sup>.

Предпринятая в последние пять лет систематизация и каталогизация графического собрания Церковно-археологического кабинета Московской духовной академии позволила сделать важную находку: были обнаружены более 20 акварелей на темы Ветхого и Нового Заветов, выполненных на картоне (или белой бумаге, наклеенной на картон) карандашом, акварелью или гуашью. Ветхий Завет представлен всего несколькими сюжетами. Это композиции «Каин и Авель» и «Пророки Илия и Елисей», «Соломон среди мудрецов». Среди сюжетов Нового Завета: Рождество Пресвятой Богородицы, Благовещение Божией Матери, Рождество Христово, Поклонение волхвов, Указ Ирода об избииении младенцев, Проповедь Иоанна Крестителя, Господь Иисус зовёт рыбаков Андрея и Петра, Беседа с фарисеями, Христос среди народа, Исцеление расслабленного в Капернауме, Отречение святого Петра, Суд над Христом у первосвященника, Погребение Господа, Воскресение Христово, Спасение утопающих апостолом Павлом и др.

Последние годы своей жизни, «в тиши своей мастерской», художник продолжал уделять много внимания избранной ещё в годы ученичества теме — русская история XVI–XVII вв., обращаясь то к образу царя Иоанна Грозного (незавершенной осталась картина «Иван Грозный»), то к русской повседневной бытовой жизни.

Клавдий Васильевич Лебедев скончался 21 сентября (4 октября) 1916 г. «после тяжелой болезни на 64-м году жизни»<sup>51</sup>. Панихиды служили «в квартире покойного на Б. Ордынке»<sup>52</sup> «у гроба почившего духовенством церкви Черниговских чудотворцев на Пятницкой»<sup>53</sup>.

49 Карпова Т. Л. Ветхий и Новый Завет в иллюстрациях Клавдия Лебедева // Наше наследие. 1996. № 38. С. 122–125; Пушкарев В. А. Незабываемые картины // Наше наследие. 1996. № 38. С. 121–122.

50 Там же. С. 122. Справочная статья в Каталоге Третьяковской галереи дает сведения о создании около 100 листов (ГТГ. Каталог собрания. Живопись второй пол. XIX в. Кн. 1: А–М., 2001. С. 339).

51 Газетные вырезки с репродукциями работ К. В. Лебедева, иллюстрациями его работы и заметками о нём 1886–1916 гг. // ОР ГТГ. Ф. 46 (Лебедев К. В.). Ед. хр. 96. Л. 22.

52 Там же. Л. 20.

53 Там же. Л. 22.

Похоронили художника 23 сентября (6 октября) на Лазаревском кладбище<sup>54</sup>. «Отдать последний долг почившему собралось много художников: Е. Архипов, В. Н. Бакшеев, А. М. Васнецов, В. М. Васнецов, С. М. Волнухин, Н. А. Касаткин, С. Д. Милорадович, К. Н. Горский, А. В. Моравов и др.»<sup>55</sup>.

### Источники

- Всенощное бдение. Божественная литургия. Таинства Церкви: альбом литографий / ил. К. В. Лебедева. Сергиев Посад: СТСЛ, 2000.
- Газетные вырезки с репродукциями работ К. В. Лебедева, иллюстрациями его работы и заметками о нём 1886–1916 годов // ОР ГТГ. Ф. 46 (Лебедев К. В.). Ед. хр. 96.
- Дело Канцелярии Императорской Академии художеств: Лебедев Клавдий Васильевич. 1894–1914 // РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1894. Ед. 49–И. Л. 14–15.
- Иллюстрированный каталог XXXVI выставки ТПХВ 1908 г. М.: К. А. Фишер, 1908.
- Иллюстрированный каталог XXXVII выставки ТПХВ 1909 г. М.: К. А. Фишер, 1909.
- Каталог XXXIII выставки ТПХВ 1905 г. М.: К. А. Фишер, 1905.
- Каталог XXXVIII выставки ТПХВ 1910 г. М.: Художественная фототипия К. А. Фишер, 1910.
- Каталог XXXIX выставки ТПХВ 1911 г. М.: Художественная фототипия К. А. Фишер, 1911.
- Каталог XL выставки ТПХВ Москва. М.: Исторический музей, 1912.
- Каталог XLV выставки ТПХВ 1916–1917 гг. М.: Курсы М. К. Приорова, 1917.
- Лебедев К. В.* Альбом картин, посвящённых истории Нового Завета. М.: Тов. И. Д. Сытина, 1918.
- Лебедев К. В.* Картины по священной истории Ветхого Завета. Вып. 1–5. М.: Тов. И. Д. Сытина, 1911–1912.
- Лебедев К. В. Личное дело // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 650. Л. 9 об.
- Лебедев К. В.* Письмо хранителю Румянцевского музея Н. И. Романову // РГАЛИ. Ф. 670. Оп. 1. Ед. хр. 121. Л. 1.

### Литература

- Аксенова Г. В.* «Да созиждутся стены Иерусалимские»: к 125-летию освящения елецкого Вознесенского собора // Московский журнал. 2014. № 8. С. 64–69.
- Аксенова Г. В.* «Крепко верил в себя»: о малоизвестных страницах творчества художника-передвижника Клавдия Васильевича Лебедева (1852–1916) // Московский журнал. 2013. № 6. С. 48–62.

54 Лазаревское кладбище в Москве было ликвидировано в 1937 г. Часть останков перенесли на другие кладбища, но большинство захоронений так и осталось под землёй.

55 Там же. Л. 21.



- Аксенова Г. В. К. В. Лебедев в работе над росписью Елецкого Вознесенского собора // Вестник Липецкого государственного педагогического университета. Серия: гуманитарные науки. 2014. № 2 (11). С. 25–29.
- Аксенова Г. В. Лебедев Клавдий Васильевич // Русская живопись: энциклопедия. М.: Астрель, 2002. С. 445–447.
- Аксенова Г. В. Непревзойдённый рассказчик // Московский журнал. 2004. № 6. С. 29–32.
- Аксенова Г. В. О сокровищах Церковно-археологического кабинета Московской Духовной академии: о церковно-художественном наследии Клавдия Васильевича Лебедева // XI Пасхальные чтения. Материалы XI научно-методической конференции «Гуманитарные науки и православная культура». М., 2014. С. 103–109.
- Аксенова Г. В. Особенности церковно-монументальных трудов К. В. Лебедева: к 165-летию со дня рождения и 100-летию кончины художника посвящается // Исторический квартал: иллюстрированный научно-популярный альманах историко-культурного наследия Липецкого края / глав. ред. Т. В. Горелов. Вып. 7. Липецк: Управление культуры и туризма Липецкой области, 2017. С. 20–44.
- Аксенова Г. В. Художник Клавдий Лебедев // Роман-журнал XXI век. 2004. № 3. С. 111–112.
- Булгаков Ф. И. Наши художники в 2 т. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1890.
- Горлов В. П., Новосельцев А. В. Елец веками строился. Липецк: Липецкое изд., 1993.
- ГТГ. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Кн. 1: А–М. М.: Сканрус, 2001.
- Жданов Л. Г. Царь и опричники. СПб.: А. Ф. Девриена, 1911.
- Жданов Л. Г. Царь Иоанн Грозный. СПб.: А. Ф. Девриена, 1904.
- Историческое описание нового соборного храма во имя Вознесения Господня в городе Ельце Орловской губернии. Орел: Тип. В. П. Матвеева, 1889.
- Карпова Т. Л. Ветхий и Новый Завет в иллюстрациях Клавдия Лебедева // Наше наследие. 1996. № 38. С. 122–125.
- Клоков А. Ю., Найдёнов А. А., Новосельцев А. В. Соборный храм Вознесения Господня в городе Ельце. Елец: [Б. и.], 2009.
- Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств: 1764–1914. Ч. 1. СПб.: Тов. Р. Голике и А. Вильборг, 1914.
- Лебедева М. А. Биография академика Клавдия Васильевича Лебедева. Черновик. 1937 г. // ОР ГТГ. Ф. 46. Ед. хр. 42. Л. 1–1 об.
- Маковский В. Е. К. В. Лебедев. Очерк // Нива. 1916. № 50. С. 821.
- Петров В. В. Клавдий Васильевич Лебедев (1852–1916): 75 лет со дня смерти // Сто памятных дат: художественный календарь 1991 года. Ежегодное иллюстрированное издание. М.: Советский художник, 1990.
- Полевой П. Н. Избранник Божий. СПб.: А. Ф. Девриена, 1899.
- Полевой П. Н. Исторические рассказы и повести. СПб.: А. Ф. Маркса, 1892.
- Полевой П. Н. Корень зла. СПб.: А. Ф. Девриена, 1899.
- Полевой П. Н. Отголоски старины. СПб.: А. Ф. Девриена, 1900.
- Пушкарев В. А. Незабываемые картины // Наше наследие. 1996. № 38. С. 121–122.

- Савицкий Ю. Я. Письмо В. М. Васнецову // ОР ГТГ. Ф. 66. Ед. 188. Л. 2–2 об.
- Семь Таинств святой Православной Церкви как установления Божественные. Изоматериал / ред. свящ. Н. Любимова, сост. свящ. В. Смирнов. М.: Тов. И. Д. Сытина, 1914.
- Семь Таинств святой Православной Церкви как установления Божественные / ред. свящ. Н. Любимова; сост. свящ. В. Смирновым. М.: Тов. И. Д. Сытина, 1991.
- Семь Таинств святой Православной Церкви. М.: Тов. И. Д. Сытина, 1911.
- Соловьев М. П. Иллюстрация Священного Писания // Вестник изящных искусств 1884. № 10. С. 245–246.
- Сопоцинский О. И. К. В. Лебедев. М.; Л.: Искусство, 1948.
- Толстой А. К. Князь Серебряный. М.: В. Г. Готье, 1892.

## Claudius Vasilievich Lebedev as a Church painter and a Bible Illustrator

**Galina V. Aksenova**

Professor of the Russian History Department at the  
Institute of History and Politics  
Moscow Pedagogical State University  
119571, Moscow, Russia  
gv.aksenova@mpgu.su

**For citation:** Aksenova, Galina V. “Claudius Vasilievich Lebedev as a Church painter and a Bible Illustrator”. *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 61–76 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.004

**Abstract.** The article describes the artistic heritage of the representative of the Russian realistic school, Academician K.V. Lebedev, who took part in the decorating of the Ascension Cathedral in Yelets and created the iconostasis for the Bulgarian Church of St. Stephen in Istanbul. Historical painting became his favorite genre and allowed to show the characters and the peculiarities of the situation through colorful ancient Russian costumes. As a draughtsman, K.V. Lebedev illustrated works of the classical Russian writers. The illustrations for some of them still remain the best and unsurpassed both in the technique of performance and in the depth of understanding the image. Among the artist's biggest projects there are illustrations of the Old and New Testaments, church manuals and publications published at the beginning of the 20th century. in the printing house of I. D. Sytin.

**Keywords:** historical painting, church art, monumental art, Old and New Testament, illustration.

## References

- Aksenova G. V. (2002) “Lebedev Klavdij Vasil’evich”, in *Russkaya zhivopis’: enciklopediya [Russian Painting: Encyclopedia]*. Moscow: Astrel’, pp. 445–447 (in Russian).

- Aksenova G. V. (2004) "Hudozhnik Klavdij Lebedev" ["The Artist Klavdij Lebedev"]. *Roman-zhurnal XXI vek*, no. 3, pp. 111–112 (in Russian).
- Aksenova G. V. (2004) "Neprevzoydennyj rasskazchik" ["The Unsurpassed Narrator"]. *Moskovskij zhurnal*, no. 6, pp. 29–32 (in Russian).
- Aksenova G. V. (2013) "Krepko veril v sebya': o maloizvestnyh stranicah tvorchestva hudozhnika-peredvizhnika Klavdiya Vasil'evicha Lebedeva (1852–1916)" ["Firmly Believed in Himself': About the Little-Known Pages of the Work of the Artist-Peredvizhnik Klavdij Vasilyevich Lebedev (1852–1916)"]. *Moskovskij zhurnal*, no. 6, pp. 48–62 (in Russian).
- Aksenova G. V. (2014) "Da sozizhdutsya steny Ierusalimskie': k 125-letiyu osv'yashcheniya elekogo Voznesenskogo sobora" ["Let the Walls of Jerusalem Be Built': To the 125th Anniversary of the Consecration of the Yelets Ascension Cathedral"]. *Moskovskij zhurnal*, no. 8, pp. 64–69 (in Russian).
- Aksenova G. V. (2014) "K. V. Lebedev v rabote nad rospis'yu Eleckogo Voznesenskogo sobora" ["K. V. Lebedev in the Work on the Painting of the Yelets Ascension Cathedral"]. *Vestnik Lipeckogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*, no. 2 (11), pp. 25–29 (in Russian).
- Aksenova G. V. (2014) "O sokrovishchah Cerkovno-arheologicheskogo kabineta Moskovskoj Duhovnoj akademii: o cerkovno-hudozhestvennom nasledii Klavdiya Vasil'evicha Lebedeva" ["On the Treasures of the Church-Archaeological Cabinet of the Moscow Theological Academy: on the Church-Artistic Heritage of Claudius Vasilievich Lebedev"], in *XI Paskhal'nye chteniya. Materialy XI nauchno-metodicheskoy konferencii "Gumanitarnye nauki i pravoslavnaya kul'tura"* [XI Easter Readings. Materials of the XI Scientific and Methodological Conference "Humanities and Orthodox Culture"]. Moscow: [b. i.], pp. 103–109 (in Russian).
- Aksenova G. V. (2017) "Osobennosti cerkovno-monumental'nyh trudov K. V. Lebedeva: k 165-letiyu so dnya rozhdeniya i 100-letiyu konchiny hudozhnika posvyashchaetsya" ["Features of the Church-Monumental Works of K. V. Lebedev: Dedicated to the 165th Anniversary of the Artist's Birth and the 100th Anniversary of His Death"], in Gorelov T. V. et al. (eds.) *Istoricheskij kvartal: illyustrirovannyj nauchno-populyarnyj al'manah istoriko-kul'turnogo naslediya Lipeckogo kraja* [Historical Quarter: Illustrated Popular Science Almanac of the Historical and Cultural Heritage of the Lipetsk Region]. Lipeck: Upravlenie kul'tury i turizma Lipeckoj oblasti, iss. 7, pp. 20–44 (in Russian).
- Gorlov V. P., Novosel'cev A. V. (1993) *Elec vekami stroilsya [Yelets Was Built for Centuries]*. Lipeck: Lipeckoe izd. (in Russian).
- Karpova T. L. (1996) "Vethij i Novyj Zavet v illyustracijah Klavdiya Lebedeva" ["The Old and New Testament in Illustrations by Claudius Lebedev"]. *Nashe nasledie*, no. 38, pp. 122–125 (in Russian).
- Klokov A. Yu., Najdyonov A. A., Novosel'cev A. V. (2009) *Sobornyj hram Vozneseniya Gospodnya v gorode El'ce* [Cathedral Church of the Ascension of the Lord in the City of Yelets]. Elec: [b. i.] (in Russian).
- Lyubimov N., Smirnov V. (eds.) (1991) *Sem' Tainstv svyatoj Pravoslavnoj cerkvi kak ustanovleniya Bozhestvennye* [The Seven Sacraments of the Holy Orthodox Church as Divine Institutions]. Moscow: t-vo I. D. Sytina (in Russian).

- Petrov V. V. (1990) Klavdij Vasil'evich Lebedev (1852–1916): 75 let so dnya smerti ["Klavdiy Vasilyevich Lebedev (1852-1916): 75 Years since His Death"]. *Sto pamyatnyh dat: hudozhestvennyj kalendar' 1991 g. Ezhegodnoe illyustrirovannoe izdanie*. M.: Sovetskij hudozhnik (in Russian).
- Pushkarev V. A. (1996) "Nezabytye kartiny" ["Unforgettable pictures"]. *Nashe nasledie*, no. 38, pp. 121–122 (in Russian).
- Sopocinskij O. I. (1948) *K. V. Lebedev*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo (in Russian).

# ОБРАЗЫ НОВОГО ЗАВЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ТИМОФЕЕВИЧА КОНЁНКОВА

Алла Кирилловна Конёноква

кандидат культурологии  
доцент, заведующая кафедрой общего и славянского  
искусствознания Института славянской культуры  
РГУ им. А. Н. Косыгина  
115035, Москва, ул. Садовническая, д. 33, стр. 1  
kohehkova.a@gmail.com

**Для цитирования:** *Конёноква А. К.* Образы Нового Завета в творчестве Сергея Тимофеевича Конёноква // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 3 (4). С. 77–89. DOI: 10.31802/VCAA.2020.4.3.005

## Аннотация

УДК 75.03

Статья посвящена исследованию творческих поисков скульптора С. Т. Конёноква. Несмотря на то, что многие созданные им произведения скульптуры и графики стали предметом художественного анализа и исследования, отдельные направления его творческих исканий до сих пор остались неизученными. В первую очередь, это касается художественных размышлений Конёноква на раскрытие сюжетов Нового Завета, а также создание образа Иисуса Христа в графике и скульптуре. Духовная жизнь родного села Верхние Караковичи была тесно связана с Оптиной Пустынью, и память об общении с оптинскими старцами оказала сильное влияние на становление личности и творчества художника. В 1923 г. С. Т. Конёнков по поручению правительства в составе делегации художников и общественных деятелей уехал в Америку с выставкой работ советских художников и скульпторов, где задержался более чем на 20 лет. Этот период творчества слабо изучен, но именно в это время появляются первые скульптурные работы, изображающие Иисуса Христа.

**Ключевые слова:** образ Иисуса Христа, образы апостолов, сюжеты из Нового Завета, скульптура, графика.

**А**кадемик Академии Художеств СССР, Народный художник СССР, Герой Социалистического Труда, Лауреат Ленинской премии русский скульптор Сергей Тимофеевич Конёнков (1874–1971) прожил долгую творческую жизнь. Многие созданные им произведения скульптуры и графики хорошо известны специалистам и широкой публике и стали предметом художественного анализа в монографиях, статьях, исследованиях, популярных изданиях. Несмотря на это, отдельные направления его творческих исканий и связанные с ними работы остались неизученными. В первую очередь, это касается художественных размышлений Конёнкова на тему Нового Завета.

Конёнков С. Т. вырос в большой крестьянской семье и был воспитан в православных традициях, о чем он пишет в своих воспоминаниях. За духовным воспитанием следил дядя Устин Терентьевич, руководивший молитвой в семье. Он знал всю службу на память и «мог вести службу за дьячка», а в церкви стоял на клиросе<sup>1</sup>. Если по какой-то причине семья не могла пойти в церковь, то под руководством дяди Устина читали дома молитвы и акафисты. Дядя Устин жил в уединении, в его доме «сходились бродячие монахи, устраивали песнопения, читали церковные книги»<sup>2</sup>.

Духовная жизнь родного села Сергея Тимофеевича Верхние Караковичи была тесно связана с Оптиной пустыней. Конёнков вспоминает, что за духовным руководством, утешением и советом его односельчане ходили в пустынь, «приносили завернутые в тряпицу фотокарточки старца Амвросия»<sup>3</sup>.

Память о духовном общении с оптинскими старцами оказалась очень сильной. Через много лет, в июле 1968 г., когда Сергей Тимофеевич ездил в Калугу и по приглашению директора Козельского краеведческого музея В. Н. Сорокина побывал в Козельске, вспоминая своё детство, скульптор попросил отвезти его в находившуюся рядом с городом в то время разрушенную и заброшенную Оптину Пустынь. В Москву из поездки он возвратился очень взволнованным и по свежим впечатлениям написал для газеты «Советская культура» статью «Впередсмотрящие»<sup>4</sup>, в которой он, описывая удручающее состояние монастыря, обратился с призывом к восстановлению этой святыни Русской земли. Сын скульптора Кирилл Сергеевич Конёнков вспоминал,

1 Конёнков С. Т. Мой век. М., 1971. С. 12.

2 Там же. С. 29.

3 Там же. С. 40.

4 Конёнков С. Т. Вперед смотрящие // Советская культура. 1968. № 97 (3911). С. 2.

что у Сергея Тимофеевича возникла даже мысль поселиться в Козельске недалеко от Оптиной Пустыни.

Воспитание в традициях православной христианской культуры обусловило впоследствии нравственное содержание творчества Сергея Тимофеевича. Современник Конёнкова и его хороший знакомый писатель Михаил Михайлович Пришвин (1874–1954) так писал о религиозности многих своих друзей, творчество которых пришлось на атеистический период в истории России: «Рос в православной семье, и как же не быть в душе Страдающего Бога»<sup>5</sup>. Художественные искания С. Т. Конёнкова показывают, насколько важны были заложенные в детстве духовные основы.

Сведений о религиозных работах Конёнкова мало. Известно, что в 1911 г. архитектор Алексей Викторович Щусев пригласил Сергея Тимофеевича для оформления фасада церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Марфо-Мариинской обители<sup>6</sup>. Работа для Покровского собора была первой в ряду будущих религиозных произведений С. Т. Конёнкова. К сожалению, обстоятельства, связанные с этим заказом, неизвестны. Историк искусства П. Ю. Климов, ссылаясь на архивные материалы, утверждает, что «при составлении проекта обительской церкви» великая княгиня Елисавета Фёдоровна «лично принимала участие в обсуждении его деталей. Возможно, ей даже принадлежат некоторые художественные идеи»<sup>7</sup>. Несомненно, что личность Елисаветы Фёдоровны, глубина её религиозного чувства, её духовный облик оказали воздействие на всех создателей архитектурно-художественного ансамбля Покровского собора Марфо-Мариинской обители на Ордынке, в том числе и С. Т. Конёнкова, для которого это было началом его обращения к церковному искусству.

При стилистическом анализе рельефов Покровского собора заметно участие нескольких мастеров. Работе С. Т. Конёнкова, вероятно, принадлежит Распятие на северной стене, которое по стилистическим приёмам и приёмам обработки материала можно соотнести с работами скульптора 1911–1912 гг. (ил. 1). Аскетическая, но мощная и монументальная трактовка образа характерна для изображений

5 Бирман Ю. Е. Мятёжный наказ // Творчество М. М. Пришвина: исследования и материалы. Воронеж, 1986. С. 131.

6 Памятники архитектуры Москвы: Замоскворечье / глав. ред. Г. В. Макаревич. М., 1994. С. 212; Афанасьев К. Н. А. В. Щусев. М., 1978. С. 28.

7 Климов П. Ю. Росписи М. В. Нестерова в церкви Покрова Богородицы Марфо-Мариинской обители в Москве // Искусство и религия. История и современность. СПб., 1996. С. 54.

Иисуса Христа и в последующем творчестве скульптора. В качестве образца здесь, видимо, использовано Распятие XIII в. («Святославов Крест») из Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. В Покровском соборе повторены форма креста и силуэт фигуры Спасителя. Очень похожи и приёмы резьбы. Однако общая композиция Распятия на стене Покровского собора усложнена добавлением изображением Града Иерусалима в верхней части креста, а фигура Спасителя более конкретна и материалистична<sup>8</sup>.

В 1912 г. во время поездки в Грецию С. Т. Конёнков получил заказ на создание мраморного рельефного Распятия для церкви Всемиловитового Спаса в имении известного промышленника, мецената и коллекционера Павла Ивановича Харитоненко — Натальевка Богодуховского уезда Харьковской губернии. Замысел строительства церкви возник у Харитоненко после завершения строительства Покровского собора Марфо-Мариинской обители. По воспоминаниям художника Михаила Васильевича Нестерова, хорошо знакомого с Харитоненко, он так увлекся церковью на Ордынке, что пригласил А. В. Щусева построить, а М. В. Нестерова расписать церковь в Натальевке<sup>9</sup>.

В своих воспоминаниях С. Т. Конёнков подробно описывает обстоятельства получения заказа ещё в первые дни своего пребывания в Афинах. Кроме Харитоненко, который писал, что Щусев чрезвычайно высоко ставит талант Конёнкова<sup>10</sup>, ему также написал письмо московский художник Сергей Арсеньевич Виноградов, которому П. И. Харитоненко поручил вести дела по закупке и заказным работам<sup>11</sup>. В письме он характеризовал Харитоненко «как крупнейшего коллекционера и мецената, оказывающего поддержку прогрессивному русскому искусству», также описал работы по устройству церкви в Натальевке с участием скульптора Александра Терентьевича Матвеева и просил Конёнкова принять этот заказ<sup>12</sup>.

Сергей Тимофеевич вспоминал, что перед началом работы «стал присматриваться в музеях к тому, как изображали этот сюжет древние греческие художники-христиане. Среди виденного были образцы высокого искусства. Я принялся лепить. Вскоре «Распятие»,

8 Конёнкова А. К. Скульптурное убранство храма Покрова Пресвятой Богородицы Марфо-Мариинской обители в Москве // Память как максима поведения. М., 2001. С. 119.

9 Нестеров М. В. Воспоминания. М., 1989. С. 357.

10 Бычков Ю. А. Конёнков. М., 1982. С. 130.

11 Там же. С. 132.

12 Конёнков С. Т. Мой век. С. 180.



выполненное из гипса в натуральную величину, было отправлено в Россию»<sup>13</sup>. По словам Ю. А. Бычкова, записывавшего воспоминания скульптора, Конёнков искал вдохновения также в раннехристианских храмах, обратившись к их изучению. Созданию образа Распятия помог приобретённый Конёнковым бронзовый складень эпохи Юстиниана (VI в.), который привлек его внимание непосредственностью чувств, выраженных в пластике<sup>14</sup>.

Вернувшись из путешествия, Сергей Тимофеевич сразу же уехал в Натальевку. Осмотрев уже сделанную работу, Конёнков высказал своё недовольство техническим исполнением, и было решено «вырубить» Распятие заново. По воспоминаниям Сергея Тимофеевича, оно стало «строже и возвышеннее прежнего»<sup>15</sup> (ил. 2).

Сравнивая два рельефных Распятия, выполненных скульптором в 1911–1913 гг., можно увидеть, насколько изменилось понимание Конёнковым церковного искусства и отношение к нему. В рельефе на Покровском соборе он повторил композицию взятого за образец древнерусского рельефного Распятия XIII в., не особенно углубляясь в изучение древней традиции скульптурного изображения Иисуса Христа. Фигура Спасителя выполнена объёмно, по правилам академического искусства XIX в., а рельеф приобрёл глубину пространства, подчеркнутую видом Иерусалима, возникающего за спиной Иисуса Христа. Начиная работу над рельефом для Спасской церкви в имении Натальевка, Конёнков обращался к раннехристианским изображениям и произведениям времени императора Юстиниана в Археологическом музее в Афинах, что дало ему возможность иконографически верно передать образ Распятия. Сохраняя при изображении Спасителя пластическую красоту и гармонию, Конёнков отказался от объёмности и материальности первого Распятия. Рельеф выполнен плоским, отчего изображение стало более условным, усилилось графическое начало. Фигура фронтально развернута на поверхности, исчез эффект углублённого пространства первого рельефа. Изображение стало более каноничным и органично вписалось в архитектуру церковного здания.

В 1923 г. С. Т. Конёнков по поручению правительства в составе делегации художников и общественных деятелей уехал в Америку с выставкой работ советских художников и скульпторов для пропаганды советского искусства и до 1945 г. оставался в этой стране. Этот период

13 Конёнков С. Т. Мой век. С. 181.

14 Бычков Ю. А. Конёнков. С. 130.

15 Там же. С. 133.

творчества слабо изучен, но именно в это время появляются первые скульптурные работы, изображающие Иисуса Христа.

Описывая своё пребывание в Америке, Конёнков открыто не пишет о своем подавленном состоянии вдали от Родины, но крестница Конёнкова, дочь его давнего друга художника Петра Петровича Кончаловского, Наталья Петровна Кончаловская, встречавшаяся с четой Конёнковых в Нью-Йорке, впоследствии писала: «Все, кто встречал Конёнкова в Америке, должны были заметить постоянную угрюмую встревоженность Сергея Тимофеевича. Со мной он часто шутил и смеялся, но я была для него кусочком родной земли»<sup>16</sup>. Тоска по родной земле вызывала потребность в духовном общении, душевный покой он стремился обрести в образах Нового Завета, в первую очередь, в образе Спасителя.

Первая из известных у Конёнкова скульптур Иисуса Христа (кроме двух рельефных Распятий 1911–1913 гг.), относится к 1924 г. Скульптура представляет собой выполненное из дерева изображение головы Спасителя. Его внешний облик с правильными чертами лица выполнен обобщённо, условно, чему помогает выбранный скульптором материал: дерево по своей структуре и приёмам обработки предполагает обобщение форм, но при этом дерево больше, чем мрамор создаёт впечатление теплоты живого тела. Скульптура Спасителя несёт в себе внутреннее благородство и духовную красоту, созвучные образу Иисуса Христа, сложившемуся в православном искусстве<sup>17</sup>.

Ранней весной 1927 г., как писал в своих воспоминаниях С. Т. Конёнков, он вместе с женой Маргаритой Ивановной отправился в Италию, чтобы вылепить бюст Алексея Максимовича Горького. После Неаполя Конёнков на несколько месяцев остановился в Риме<sup>18</sup>, где встречался с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым, тогда занимавшем пост старшего библиотекаря Ватикана. Известно, что Конёнков много часов посвятил разговорам с поэтом-философом Ивановым по поводу различного толкования евангельских и библейских текстов, возможно, и сам работал в библиотеке Ватикана с первоисточниками<sup>19</sup>. Под влиянием этих бесед, а также под влиянием

16 *Кончаловская Н. П.* Волшебство и трудолюбие. Живой Конёнков. URL: <https://biography.wikireading.ru/171200>.

17 *Бычков В. В.* Образ Христа: богословие и искусство // *Образ Спасителя в мировой культуре.* М., 2000. С. 8.

18 Там же. С. 279–284.

19 *Бычков Ю. А.* Конёнков. С. 232.

героических образов Микеланджело скульптор задумал создать образы «Апостолов веры». Сергей Тимофеевич вспоминал, что «Иоанн», «Иаков», «Иуда» должны были выразить спокойствие и смятенность, сомнение и веру, благородство и предательство, слабость и силу человечества»<sup>20</sup>. М. В. Нестеров свидетельствует, что были выполнены ещё скульптурные изображения Апостолов Петра и Павла, местонахождение которых, к сожалению, неизвестно<sup>21</sup>. Об этих двух образах М. В. Нестеров писал в 1928 г. в письме к Сергею Николаевичу Дурылину: «Вернусь к Конёнкову. Он из Америки приехал в Рим. Там обосновался, занял отличную мастерскую и создал таких Петра и Павла, что весь Рим перебивал у него, восхищаясь нашим российским Фидием. Имя его, как когда-то Иванова (художника — А. К.), у всех на устах»<sup>22</sup>. Серию образов «Апостолов веры» завершала скульптура «Пророк» — работа, которая, как вспоминал Конёнков, первоначально была названа «Лазарь, восстань». Исступленно вскинутые над головой руки, пламя волос, вся натянутая как тетива лука, фигура, кричащий рот убеждают, взывают, предупреждают. Когда я закончил эту фигуру, то сам почувствовал — это «Пророк»<sup>23</sup>. При создании этого цикла работ скульптор использовал новый для себя материал — терракоту, которая, по его словам, позволяла создать сильные контрасты света и тени<sup>24</sup>, что усиливало эмоциональную напряженность образов, подчёркивая характеристики, данные скульптором.

Кроме этих работ, Конёнковым в тот же период были сделаны две скульптуры Иисуса Христа. Первая работа — фигура Спасителя в рост, выполненная из дерева, также обобщена, как и в скульптуре 1924 г. При этом поверхность ствола дерева тщательно проработана, обозначены складки длинного хитона, наброшенный на левое плечо длинный плащ, соединённые в месте руки. Христос как бы делает шаг вперед, навстречу людям, но остаётся неподвижным, «скованным» в стволе дерева. Созданному Конёнковым образу Христа присуща эмоциональная сдержанность в отличие от яркой выразительности образов «Апостолов веры».

Вторая работа этого периода — оплечное гипсовое изображение Иисуса Христа — фрагмент композиции Распятие. Лик Спасителя полон

20 Конёнков С. Т. Мой век. С. 284–285.

21 Сергей Коненков: альбом / спецред. Д. В. Сарабьянова. М., 1978. С. 284–285.

22 Бычков Ю. А. Конёнков. С. 233.

23 Конёнков С. Т. Мой век. С. 284–285.

24 Там же. С. 285.

спокойствия, нет никаких следов страдания. Создавая свою скульптуру, Конёнков, видимо, опирался на образы Иисуса Христа Микеланджело, произведениями которого он всегда восхищался (ил. 3).

Наиболее плодотворными в работе Конёнкова над темами Нового Завета были 1930-е гг. Все обстоятельства, связанные с этим периодом, неизвестны, но к этому времени относится очень интересный факт: в Америке в штате Коннектикут недалеко от Нью-Йорка в глухом лесу по инициативе писателя Георгия Дмитриевича Гребенщикова была основана деревня Чураевка как поселение русских людей, покинувших когда-то Россию в силу разных обстоятельств. В 1930 г. по эскизу Николая Константиновича Рериха здесь была построена часовня во имя преподобного Сергия Радонежского (освящена в 1932 г.). Вокруг часовни русского святого, как пишет В. К. Садовская, собрались выходцы из России, представители русской культуры: Илья Львович Толстой, Сергей Васильевич Рахманинов, Игорь Иванович Сикорский, Михаил Александрович Чехов, Фёдор Иванович Шаляпин, Александр Тихонович Гречанинов, Михаил Михайлович Фокин, Надежда Васильевна Плевницкая<sup>25</sup>. Образы многих из них С. Т. Конёнков воплотил потом в своих скульптурах. Часовня была расписана Н. К. Рерихом<sup>26</sup>, иконы и церковная утварь были дарами русских людей, живших в Америке, а С. Т. Конёнков после посещения часовни преподнёс прекрасное скульптурное изображение Христа из твёрдого дерева<sup>27</sup>. Эта работа Сергея Тимофеевича пока неизвестна. В 1933 г. Конёнков создал один из самых своих одухотворенных образов Иисуса Христа — «Сын Человеческий» (ил. 4). В отличие от предыдущих скульптур, выполненных из дерева, материала, который сам по себе вносит человеческое начало в образ, эта скульптура выполнена из прекрасного белого мрамора. Поверхность его обработана с таким мастерством, что передаёт эффект свечения, образ кажется окружённым сиянием, будто сам светится изнутри. Преодолевая косность материи, Конёнков одухотворяет камень.

Иконография Христа сложилась у Конёнкова сразу и потом, практически не изменялась. Очевидно, большую помощь в создании образа Иисуса Христа оказала фотография фрагмента Туринской Плащаницы

25 *Садовская В. К.* Часовенка св. Сергия в Чураевке США. URL: <https://gigabaza.ru/doc/78829.html>; *Мандалян Э.* Там, в Чураевке... URL: <https://proza.ru/2015/10/20/851>; *Езерская Б. С.* Деревня Чураевка в штате Коннектикут // Вестник online. 2002. № 3 (288). URL: <http://vestnik.com/issues/2002/0131/win/ezersky.htm>.

26 Там же.

27 *Садовская В. К.* Часовенка св. Сергия в Чураевке США. URL: <https://gigabaza.ru/doc/78829.html>.

с отпечатком головы Спасителя, хранившаяся у Конёнкова вместе с рисунками, привезёнными из Америки. Христос у Конёнкова — это мощный и монументальный образ, который находит аналогии в древнерусской монументальной живописи.

Большой интерес представляют две гипсовые скульптуры этого же времени (1930-е гг.), изображающие идущего по воде Иисуса Христа. Импрессионистический метод лепки, который использовал скульптор, создаёт впечатление бесплотности фигуры Спасителя. Ветер развеивает длинный хитон, делая фигуру лёгкой, воздушной (ил. 5).

Продолжение этой темы можно увидеть в графических листах С. Т. Конёнкова, посвящённых изображению сюжетов Нового Завета из частного собрания. Семь рисунков выполнены на листах небольшого размера 34x50. Все они имеют подписи, относящие их к конкретным сюжетам Евангелия; два рисунка посвящены изображению «Хождения Христа по водам», два — «Воскрешению Лазаря», один — «Исцелению бесноватого слепого и немого», один изображает «Тайную Вечерю» и один — «Распятие». Время создания этих рисунков неизвестно, но С. Т. Конёнков привез их с собой из Америки, поэтому условно их можно датировать 1924–1945 гг.

Изображение чуда хождения по водам повторено Конёнковым дважды. Фигура Спасителя в этих двух композициях кажется сотканной из воздушных потоков, рисунок лёгкий, тонкий, лишённый контура, фигура формируется короткими штрихами, такими же, как и окружающая воздушная стихия, но более частыми. Изображение Спасителя окутано туманом, воздух клубится кругами, создавая впечатление окружающего Христа сияния. Фигура Спасителя пронизана потоками энергии, сконцентрировавшейся в окружающем пространстве. Его человеческое тело представлено преображенным, имеющим нетварную сущность, воздушным и бесплотным (ил. 6).

В рисунке «Воскрешение Лазаря» Конёнков точно опирался на текст Священного Писания, место из которого указано на самом рисунке (Ин. 11, 1–44). На рисунке, выполненном в тонких синих линиях, подцветоченных цветными карандашами, изображён сам момент воскрешения. Вокруг пещеры собралась толпа людей, камень отверзнут. Воздух пронизан лучами светлых молний, служащих обозначением Божественных энергий, исходящих из правого верхнего угла, как бы от невидимой Десницы Божией. Лучи Божественных энергий концентрируются в фигуре Спасителя, который жестом рук направляет их в гробницу. Отблеск этих лучей падает на окружающих Его людей (ил. 7).

В ещё одном изображении чуда — «Исцеление слепого и бесноватого» (Мф. 12, 22) можно видеть стремление передать графическими средствами плотность пространства вокруг фигур Спасителя и слепого, являющее собой сгусток тех же Божественных энергий (ил. 8).

Изображая в рисунках Иисуса Христа, Конёнков выделяет его Божественную сущность. Все рисунки выполнены в синих и голубых тонах карандашом, цветом, символизирующим воздух и небо, — Божественное присутствие в мире, духовную чистоту и целомудрие. Наиболее драматичны рисунки, изображающие «Тайную Вечерю» и «Распятие». «Тайная Вечеря» имеет самое сложное композиционное построение. Все линии построения сходятся на фигуре Христа за столом — Он центр композиции и ядро духовного смысла происходящих событий. Выделен и противопоставлен ему Иуда, искажённый облик которого является олицетворением зла. Драматизм подчёркивается цветом — это единственный рисунок, выполненный в серых, а не голубых тонах, хотя тонкие линии голубого цвета по-прежнему пронизывают весь лист (ил. 9).

На рисунке «Распятие» изображены Спаситель в центре, а слева и справа от него распятые разбойники. Фигура Иисуса Христа выделена не только композиционно, но и красным цветом стекающей по лицу и волосам крови от тернового венца. Лик Христа спокоен, выражает покорность. Лица разбойников, наоборот, изображены эмоционально. Раскаявшийся «Благоразумный разбойник» с надеждой смотрит на Иисуса Христа, лицо же второго разбойника искажено гримасой ужаса от увиденной раскрывшейся ему адской бездны (ил. 10).

К изображению Иисуса Христа С. Т. Конёнков возвращался и позднее, уже вернувшись на родину. Особенно надо отметить мощную монументальную деревянную скульптуру, выполненную в 1967–1968 гг., где фигура Спасителя заключена в ствол дерева, а вскинутые руки — ветви этого дерева. Проработаны только повторяющие уже найденный ранее образ Спасителя голова и ноги.

Обращение Конёнкова к темам Ветхого и Нового завета не случайно. Объясняя это явление в русском искусстве, протоиерей Николай Соколов в своей книге «Воспоминания над могилой поэта (Александра Александровича Солодовникова)» писал: «Ясно, что наиболее глубинным хранилищем общечеловеческого духовного опыта является “Книга книг” — Библия. И встречая в <...> произведениях библейскую образность, символику, терминологию, относиться к ней нужно, прежде

всего, как к выражению громадного духовного творческого напряжения, а не только литературной или чисто культурной традиции»<sup>28</sup>.

### Ссылки на электронные ресурсы

- Езерская Б. С.* Деревня Чураевка в штате Коннектикут // Вестник online. 2002. № 3 (288). [Электронный ресурс]. URL: <http://vestnik.com/issues/2002/0131/win/ezersky.htm> (дата обращения: 10.04.2020).
- Кончаловская Н. П.* Волшебство и трудолюбие. Живой Конёнков. [Электронный ресурс]. URL: <https://biography.wikireading.ru/171200> (дата обращения: 12.04.2020).
- Мандалян Э.* Там, в Чураевке... [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2015/10/20/851> (дата обращения: 10.04.2020).
- Садовская В. К.* Часовенка св. Сергия в Чураевке США. [Электронный ресурс]. URL: <https://gigabaza.ru/doc/78829.html> (дата обращения: 10.04.2020).
- Соколов Н., прот.* Воспоминания над могилой поэта (Александра Александровича Солодовникова) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.koinonia.orthodoxy.ru/sol.html> (дата обращения: 10.04.2020).

### Литература

- Афанасьев К. Н.* А. В. Щусев. М.: Стройиздат, 1978.
- Бирман Ю. Е.* Мятежный наказ // Творчество М. М. Пришвина: исследования и материалы. Воронеж: ВГПИ, 1986.
- Бычков В. В.* Образ Христа: богословие и искусство // Образ Спасителя в мировой культуре: материалы научной конференции, состоявшейся в Оружейной палате Московского Кремля, март 2000 г. / глав. ред. митр. Солнечногорский Сергей. М.: ГАСК, 2000. С. 7–24.
- Бычков Ю. А.* Конёнков. М.: Молодая гвардия, 1982.
- Климов П. Ю.* Росписи М. В. Нестерова в церкви Покрова Богородицы Марфо-Мариинской обители в Москве // Искусство и религия. История и современность: сборник научных трудов / сост. Н. С. Кутейникова. СПб.: Институт им. И. Е. Репина, 1996. С. 54–62.
- Конёнков С. Т.* Вперед смотрящие // Советская культура. 1968. № 97 (3911). С. 2.
- Конёнков С. Т.* Мой век. М.: Политиздат, 1971.
- Конёнкова А. К.* Скульптурное убранство храма Покрова Пресвятой Богородицы Марфо-Мариинской обители в Москве // Память как максима поведения: материалы Свято-Елизаветинских чтений / отв. ред. И. К. Кучмаева. М.: ГАСК, 2001. С. 112–121.
- 28 *Соколов Н., прот.* Воспоминания над могилой поэта (Александра Александровича Солодовникова) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.koinonia.orthodoxy.ru/sol.html> (дата обращения: 10.04.2020).

Нестеров М. В. Воспоминания. М.: Советский художник, 1989.

Памятники архитектуры Москвы: Замоскворечье / глав. ред. Г. В. Макаревич. М.: Искусство, 1994.

Сергей Коненков: альбом / спецред. Д. В. Сарабьянова. М.: Советский художник, 1978.

## The New Testament Images in the works of Sergei Timofeevich Kon'enkov

**Alla K. Kon'enkova**

PhD in culture

Associate Professor

Head of the Department of General and Slavic Art Studies

of the Institute of Slavic Culture at the «The Kosygin State University of Russia»

33/1 building, Sadovnicheskaya Str., 115035, Moscow, Russia

kohehkova.a@gmail.com

**For citation:** Kon'enkova, Alla K. "The New Testament Images in the works of Sergei Timofeevich Kon'enkov". *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 77–89 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.005

**Abstract.** The article is devoted to the study of the creative heritage of the sculptor S. T. Konenkov. Despite the fact that many of his sculptures and graphic works became the subject of scientific analysis and research, some areas of his artistic search have remained unexplored. First of all it concerns Konenkov's reflections on the New Testament subjects, as well as the creation of the image of Jesus Christ in graphics and sculpture. The spiritual life of his native village Verkhniye Karakovichi was closely connected to Optina Hermitage, and the memory of discussions with the Optina elders had a strong influence on the formation of the artist's personality and his further work. In 1923, on behalf of the government, S. T. Konenkov, left for America as part of a delegation which organized an exhibition of Soviet artists and sculptors. There he stayed for more than 20 years. That period of his life and work is poorly studied, but it was the time when the first sculptural works depicting Jesus Christ appeared.

**Keywords:** Image of Jesus Christ, images of the apostles, stories from the New Testament, sculpture, graphics.

## References

Afanas'ev K. N. (1978) *A. V. Shchusev*. Moscow: Strojizdat (in Russian).

Birman Yu. E. (1986) "Myatezhnyy nakaz" ["The Rebellious Order"], in *Tvorchestvo M. M. Prishvina: issledovaniya i materialy* [*The Work of M. M. Prishvin: Research and Materials*]. Voronezh: VGPI, pp. 130–135 (in Russian).



- Bychkov V. V. (2000) "Obraz Hrista: bogoslovie i iskusstvo" ["The Image of Christ: Theology and Art"], in *Obraz Spasitelya v mirovoj kul'ture: materialy nauchnoj konferencii, sostoyavshiesya v Oruzhejnoj palate Moskovskogo Kremlya, mart 2000 goda* [The Image of the Savior in World Culture: Proceedings of a Scientific Conference Held in the Armory of the Moscow Kremlin, March 2000]. Moscow: GASK, pp. 7–24 (in Russian).
- Bychkov Yu. A. (1982) *Konyonkov*. Moscow: Molodaya gvardiya (in Russian).
- Ezerskaya B. S. (2002) "Derevnya Churaevka v shtate Konnektikut" ["Churaevka Village in the State of Connecticut"]. *Vestnik online*, no. 3 (288), available at: [www.vestnik.com/issues/2002/0131/win/ezersky.htm](http://www.vestnik.com/issues/2002/0131/win/ezersky.htm) (10.04.2020).
- Klimov P. Yu. (1996) "Rospisi M. V. Nesterova v cerkvi Pokrova Bogorodicy Marfo-Mariinskoj obiteli v Moskve" ["Murals of M. V. Nesterov in the Church of the Intercession of the Virgin Mary of the Marfo-Mariinsky Monastery in Moscow"], in Kutejnikova N. S. (ed.) *Iskusstvo i religiya. Istoriya i sovremennost': sbornik nauchnyh trudov* [Art and Religion. History and Modernity: Collection of Scientific Works]. Saint-Petersburg: Institut im. I. E. Repina, pp. 54–62 (in Russian).
- Konchalovskaya N. P. (2000) *Volshebstvo i trudolyubie. Zhivoy Konenkov* [Magic and Hard Work. Live Konenkov], available at: [www.biography.wikireading.ru/171200](http://www.biography.wikireading.ru/171200) (12.04.2020) (in Russian).
- Konyonkov S. T. (1968) "Vpered smotryashchie" ["Forward Looking"]. *Sovetskaya kul'tura*, no. 97 (3911), p. 2 (in Russian).
- Konyonkov S. T. (1971) *Moj vek* [My Century]. Moscow: Politizdat (in Russian).
- Konyonkova A. K. (2001) "Skulpturnoe ubranstvo hrama Pokrova Presvyatoj Bogorodicy Marfo-Mariinskoj obiteli v Moskve" ["Sculptural Decoration of the Church of the Intercession of the Most Holy Theotokos of the Martha and Mary Monastery in Moscow"], in Kuchmaeva I. K. (ed.) *Pamyat' kak maksima povedeniya: materialy Svyato-Elizavetinskih chtenij* [Memory as a Maxim of Behavior: Materials of St. Elizabethan Readings]. Moscow: GASK, pp. 112–121 (in Russian).
- Makarevich G. V. (ed.) (1994) *Pamyatniki arhitektury Moskvy: Zamoskvorech'e* [Monuments of Architecture of Moscow: Zamoskvorechye]. Moscow: Iskusstvo (in Russian).
- Mandalyan E. (2015) *Tam, v Churaevke...* [There, in Churaevka...], available at: [www.proza.ru/2015/10/20/851](http://www.proza.ru/2015/10/20/851) (10.04.2020) (in Russian).
- Nesterov M. V. (1989) *Vospominaniya* [Memoirs]. Moscow: Sovetskij hudozhnik (in Russian).
- Sadovskaya V. K. (2015) *Chasovenka sv. Sergiya v Churaevke SShA* [Chapel of St. Sergius in Churaevka USA], available at: [www.gigabaza.ru/doc/78829.html](http://www.gigabaza.ru/doc/78829.html) (10.04.2020) (in Russian).
- Sarab'yanova D. V. (ed.) (1978) *Sergej Konenkov: al'bom* [album]. Moscow: Sovetskij hudozhnik (in Russian).
- Sokolov N. (1996) "Vospominaniya nad mogiloy poeta (Aleksandra Aleksandrovicha Solodovnikova)" ["Memories over the Grave of the Poet (Alexander Alexandrovich Solodovnikov)"]. *Kormchij: Zhurnal sokrovishch svyashchennogo Predaniya*, no. 2, p. 34 (in Russian).

# ОСОБЕННОСТИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ А. И. САВИНОВА

Екатерина Олеговна Мирошина

кандидат искусствоведения  
художник-реставратор  
старший преподаватель кафедры художественной реставрации  
мебели МГХПА им. Строганова  
125080, Москва, Волоколамское шоссе, 9  
mirkat@bk.ru

**Для цитирования:** *Мирошина Е. О.* Особенности монументальной церковной живописи А. И. Савинова // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 3 (4). С. 90–99. DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.006

## Аннотация

УДК 75.052

В статье показана специфика живописно-пластического языка, принципов формообразования, композиционных решений и художественно-образного строя монументальных росписей А. И. Савинова. Одной из значимых страниц в творчестве этого художника стало создание великолепного ансамбля росписей Спасо-Преображенского храма села Натальевка Харьковской губернии. В этих стенописях ярко отразились основные художественные тенденции и поиски рубежа XIX–XX столетий, а также тесная взаимосвязь с техническими приёмами и выбором материалов, способных помочь мастеру создать новые образы и выразить свои идеи. Живописные полотна А. И. Савинова отражают не только лучшие традиции отечественной художественной школы и господствующие стилевые течения рубежа XIX–XX вв., но и влияние творчества великих мастеров эпохи Возрождения.

**Ключевые слова:** церковное искусство, монументальная живопись, храмовая программа росписей, композиция, русская художественная школа.

Опыт рубежа XIX–XX столетий важен как переломный этап в развитии искусства нашего Отечества. Этот период связан с существенным ростом храмостроительства и приоритетами образа «национального стиля». Интенсивность пластических поисков в церковных росписях достигает в этот период невероятной силы. У многих известных мастеров конца XIX — начала XX столетия был опыт поиска новых путей в монументальном храмовом живописном искусстве. Не стал исключением и талантливый живописец, выдающийся педагог и «мастер высокой профессиональной культуры»<sup>1</sup> А. И. Савинов.

Одной из значимых страниц в творчестве этого художника стало создание великолепного ансамбля росписей Спасо-Преображенского храма села Натальевка Харьковской губернии в имении Павла Ивановича Харитоненко — крупного российского промышленника, мецената и известного коллекционера. Церковь была возведена по проекту А. В. Щусева. Росписи должны были быть выполнены в соответствии с духом и стилистикой древнерусского собрания икон, находящихся в этом храме, поскольку церковь выполняла ещё и функцию музея в имении. Монументальная живописная декорация была завершена к 1915 г.<sup>2</sup>

В этих стенописях ярко отразилось своеобразие русской художественной школы рубежа XIX–XX столетий. Несмотря на то, что А. И. Савинов работал преимущественно в области станкового искусства, он считал, что «ставить памятник каждой частице красоты всё более свойственно монументальному искусству»<sup>3</sup>. Создавая живописную декорацию в храме-музее, мастер работал «почти никогда не меньше десяти часов, часто более» и писал «с неослабевающим интересом»<sup>4</sup>. Как создавая свои полотна, «он компоновал картину, а не монтировал «живые» куски», творил свою концепцию»<sup>5</sup>, так и работая над стенописью, художник оставался верен своим творческим принципам, поэтому храмовая роспись в Натальевке предстает единой «пластической идеей».

Развитие системы живописи основного объёма храма происходит от алтаря с сюжетов, объединённых темой Боговоплощения и расположенных на противоположных стенах — это «Рождество» и «Крещение Господа нашего Иисуса Христа». Далее идут ключевые композиции,

1 Александр Иванович Савинов: письма, документы, воспоминания. Л., 1983. С. 5.

2 Комаров А. А. Технология материалов стенописи. М., 1989. С. 126.

3 Александр Иванович Савинов: письма, документы, воспоминания. С. 170.

4 Там же.

5 Там же. С. 41.

связанные с темой Воскресения Христова — это «Не рыдай мене Мати» («Снятие Господа нашего Иисуса Христа со креста и положение во гроб») и «Жёны-мироносицы у гроба Господня» («Святые жёны-мироносицы приидоша ко гробу Господню»). На западной стене наоса изображена масштабная композиция гимнологической тематики, предположительно «О тебе радуется»<sup>6</sup>. А. И. Савинов, гармонично вписал вокруг входного проёма эту роспись, сохранив монументальность и величие композиционного центра — Богородицы с младенцем Христом на троне в окружении ангелов. Художник будто смешивает регистры в произведении, соединяя их довольно обширным текстом, а также вводит мотивы животных. Следует подчеркнуть, что одной из востребованных в монументальной церковной живописи рубежа XIX–XX вв. из Богородичного цикла стала гимнологическая тематика. Расположение именно этой композиции на западной стене придаёт особое символическое звучание всей храмовой программе росписей, тем самым подчёркивается значение, смысл Спасения через Богородицу.

Следует отметить, что одной из доминирующих тем в различных областях искусства (как в светском, так и в церковном) конца XIX — начала XX в. становится тема женского образа. Этому способствовала и переоценка роли женщины в обществе, но вместе с тем это было и желанием найти защиту на подсознательном уровне в древнейших архетипах красоты и материнства перед бурно развивающимся промышленным веком, стремлением преодолеть отрыв человека от природы, интуитивно ощущаемыми грядущими катастрофами. В изучаемый период отечественными творцами были созданы замечательные женские образы в различных видах и жанрах искусства. Художники воспевали их таинственность и призрачность. В сознании мыслителей и художников того времени женщине отводилась роль хранительницы традиций, преданий, фольклора.

Обращению к «женской теме» способствовал и символизм. Благодаря его идеям, в основе которых всегда должна присутствовать тайна, обогащалось искусство конца XIX — начала XX вв. Самая главная тайна для всего человечества — это его спасение. И религиозное искусство, как ни одно другое созвучное эстетике символизма, приоткрывает эту

6 Основными источниками исследования для этой статьи служат иллюстрации из Ежегодника Императорского Общества архитекторов-художников (1915. Вып. 10); а также книга: Александр Иванович Савинов: письма, документы, воспоминания. Качество иллюстраций не позволяет выполнить полный искусствоведческий анализ, поэтому некоторые нюансы данной композиции остаются под вопросом.

тайну: в христианском мире, спасение приходит через Царицу Небесную — через тайну рождения Божественного Младенца. Особенное почитание Божией Матери на Руси было всегда, но на рубеже столетий Образ Царицы Небесной как заступницы и Спасительницы всего человечества оказался необыкновенно гармоничен мироощущению эпохи.

В контексте общих настроений конца XIX — начала XX в. и в процессе обращения к своему наследию прошлых столетий, необычайном созвучии эстетики символизма, церковные росписи, в которых прославляется Царица Небесная и Тайна Боговоплощения, занимают всё чаще главные места в храмовой декорации, например, в алтарной части, на сводах и т.д. Причём изображения Богородицы, созданные в это время, могут быть пропорционально увеличены по отношению к другим персонажам храмовой программы росписей. Тем самым делается смысловой акцент на роли Божией Матери в жизни Церкви и всего человечества. Это также можно увидеть и в монументальной живописи Натальевского храма. Например, в сцене «Рождество», где для смыслового акцента художник несколько увеличивает масштаб фигуры Матери Божией. А в сцене «Не рыдай мене Мати» Богородица, прильнувшая к своему сыну, является центром композиции. Её фигура доминирует над остальными персонажами. Экспрессия достигается и за счёт более тёмного, лаконичного цветового пятна Её одежды. Богородица будто всем телом прильнула к телу Сына, сгибаясь под тяжестью горя, тем самым усиливается трагизм сцены, делается акцент на Её великом материнском страдании, на том, что Она вместе с Сыном прошла Голгофский путь. Следует отметить, что стенопись «Не рыдай мене Мати» совмещает сцены «Снятия со Креста» и «Положения во гроб», под изображением креста художник разместил надпись: «Снятие Господа нашего Иисуса Христа со креста и положение во гроб».

Композиционной особенностью большинства росписей А. И. Савинова в Натальевке является то, что все персонажи в сюжете могут быть устремлены, наклонены к главному лицу монументального полотна. Этим композиционным приёмом мастер будто усиливает смысловой акцент на главном действующем лице, подчёркивается его значимость в изображении какой-либо сцены. Пожалуй, единственная роспись, где художник применяет другое композиционное решение, — это «Жёны-мироносицы» («Святые жёны-мироносицы приидоша ко гробу Господню»). Здесь главный акцент сделан на входе во гроб и пеленах, повивавших тело Спасителя и символизирующих произошедшее таинство. Фигура Ангела, силуэты жён-мироносиц будто отдалены от двери

гроба, тем самым вокруг пелен остаётся незаполненное пространство, некая пауза, тишина, которая является и смысловым акцентом, и знаком гармонии и «синонимом тайны». При этом дверь гроба расположена диагонально, композиционно соединяя фигуру Ангела и одной из жён-мироносец.

В сцене «Крещение Господа нашего Иисуса Христа» Ангелы, Иоанн Предтеча устремлены к Христу. Художник находит выразительные средства, с помощью которых ему удастся выразить состояние Крестителя, передать то, что Иоанн считает себя недостойным крестить Иисуса Христа: «Иоанн стал удерживать Его, говоря: “мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне?”» (Мф. 3, 14). Например, он делает его фигуру несколько преклонённой, сгибая Крестителя в коленях, символизмом жеста рук над главой Спасителя передаёт благоговение. Лик Крестителя Господня обращён к небу, откуда исходит Дух Святой в виде голубя и слышится глас: «отверзлось небо, и Дух Святой нисшёл на Него в телесном виде, как голубь, и был глас с небес» (Лк. 3, 21–22).

К числу особенностей живописи А. И. Савинова можно отнести то, что, несмотря на статичность фигур в некоторых сюжетах, в целом нет ощущения неподвижности. Динамика может передаваться движениями внутри фигур: складками, лёгкими поворотами головы рук, ступней, опорой на одну ногу и т.д., а также и внутри композиционных схем. Так в сцене «Рождество» в основе композиционной схемы положен треугольник, точнее несколько. Внутри этих композиционных треугольников движение развивается по спиральям, что характерно для компоновки произведений искусства эпохи модерна.

Очень выразительны в монументальной живописи А. И. Савинова изображения животных. В храмовом искусстве и ранее присутствовали анималистические изображения: апокалиптических зверей, символических изображений Правды и Кривды в виде зайцев, змея, адского зверя, но, как правило, композиционный акцент на них не делался, за исключением символов, аллегорически изображающих Спасителя — например, агнцев, рыб, Святого Духа в виде голубя. Но А. И. Савинов в композиции Рождества Христова выводит на первый план изображения коз, они довольно значительны по масштабу, и зритель сам как будто оказывается в вертепе. Присутствие животных придаёт умиротворение и умиление всей сцене со святым семейством. А в композиции западной стены художник вводит изображения оленей, совмещая реалистичную манеру и стилизацию. В сцене «Крещение Господа нашего Иисуса Христа» рядом со схематичным изображением Святого Духа

в виде голубя в сегменте Небесной сферы, из которого изливаются лучи Славы Единого Троичного Божества, написана ласточка, птица которая не единожды упоминается в священном писании: «и аист под небом знает свои определённые времена, и горлица, и ласточка, и журавль наблюдают время, когда им прилетать, а народ мой не знает определение Господне» (Иер. 8, 7); «и птичка находит себе жилье, и ласточка гнездо себе, где, положить птенцов своих у алтарей Твоих, Господи сил, Царь мой и Бог мой» (Пс. 83, 4); «как воробей вспорхнет, как ласточка улетит, говорит Премудрый царь Израильский, так незаслуженное проклятие не сбудется» (Прит. 26, 2). Включение образов животных, часто как символов в композициях, отсылает зрителя к древнехристианскому искусству: «для того, чтобы понемногу подготовить людей к воистину непостижимой тайне Боговоплощения, Церковь сначала обращалась к ним на языке, более для них приемлемом, чем прямой образ»<sup>7</sup>. Нельзя не принимать во внимание и тот факт, что во время создания росписи в искусстве начала XX столетия активно использовались мотивы флоры и фауны, которые стали знаковыми для стиля модерн.

Относительно характера орнаментальных росписей храма в Натальевке нужно отметить использование традиционных полотенец в нижнем регистре стенописей и изображение пышных цветочно-травных орнаментов в оконных арках. Для орнаментальных композиций окон, очевидно, что мастер обращался к мотивам цветочных орнаментов раннего барокко XVII в. Также к числу характерных особенностей для росписей этого храма, как и в целом для церковных стенописей рубежа XIX–XX вв., относится использование шрифтовых композиций, заполняющих свободное пространство.

Следует подчеркнуть, что гармония художественной формы, поиск новых живописно-пластических решений находятся в тесной взаимосвязи с техническими приёмами и выбором материалов для создания произведения. Изыскание средств, способных помочь мастеру создать новые образы и выразить свои идеи, в конце XIX — начале XX в. происходило во всех сферах искусства, в том числе и в монументальной храмовой живописи. Здесь прежде всего предпринимались попытки возрождения фрески. Мастера экспериментировали с материалами, которые могли позволить выразить высокие идеи в монументальных произведениях. Важным аспектом поиска новых технических средств выразительности были и новые стилистические задачи в искусстве. В последней четверти XIX столетия немецким химиком А. В. Кеймом

7 Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. М., 1989. С. 11.

создаётся силикатная краска, имитирующая матовую поверхность фрески. В России эти краски не применялись столь активно, как в Европе, но ими был выполнен ряд храмовых росписей. К числу таковых относятся и живописное убранство церкви в селе Натальевка. А. И. Савинов обозначил свои задачи в этом храме «практическим изучением русской и итальянской стенописи и техники силикатной живописи»<sup>8</sup>. По характеру художник был экспериментатор и любил сам создавать рецепты материалов: красок, грунтов, подготовки стен для росписи. Несмотря на то, что Д. И. Киплик был другом художника, помогал в технике стенописи в этом храме, они «большой частью они не соглашались друг с другом»<sup>9</sup>. У Александра Ивановича уже был опыт изучения фресковой живописи, его первая работа в области монументальной живописи именно в этой технике относится ко времени его обучения в мастерской Д. Н. Кардовского. В 1912 г. художник путешествует по России, «изучает и копирует фрески Ферапонтова монастыря, Новгорода, Ярославля»<sup>10</sup>. Неизгладимое впечатление произвели на мастера фрески Дионисия: «Восхищение русской стенописью слилось у Савинова с воспоминаниями о шедеврах итальянского искусства в общее стремление к монументальной живописи»<sup>11</sup>.

Относительно гаммы стенописей Спасо-Преображенского храма сейчас подробно затруднительно говорить, так как храм нуждается в масштабных реставрационных работах. Известно, что сам мастер остался доволен колоритом стенописи. Монументальная живопись по фактуре напоминает фреску. Судя по сохранившимся (находящимся не под слоём набела) росписям, возникает ощущение акварельной утонченности, сопряжённой с экспрессией. Живописно-пластический язык стенописи включает в себя как приёмы иконописи (по свету сделано подобие иконописных пробелов, плоскостно выполнены складки одежд, подчеркнутые в тенях); так и стилистические веяния рубежа XIX–XX вв. (волнистые линии, контуры, динамика внутри композиционных схем, лаконизм форм). По словам самого художника, церковь его многому научила и многое ему открыла: «Прежде всего тайну декоративного искусства, как мне кажется, искусства будущего, может быть ближайшего. Только теперь я постигаю значение баланса, масс,

8 Александр Иванович Савинов: письма, документы, воспоминания. С. 50.

9 Там же. С. 56.

10 Там же. С. 50.

11 Там же.



гармонию линий, место для цвета и значение его чередования, а во всём этом заложенный пафос»<sup>12</sup>.

Таким образом, А. И. Савинов относится к художникам, сумевшим в монументально-живописной декорации храмов синтезировать иконописные традиции в духе современного им времени и представить новые церковные произведения изобразительного искусства, возрождённого «русского стиля».

Для последующей реставрации и воссоздания стенописей А. И. Савинова важно не только проанализировать сохранившиеся росписи, фотографии монументальных работ в Спасо-Преображенской церкви села Натальевка, но и произведения станкового искусства этого мастера.

Живописные полотна А. И. Савинова отражают лучшие традиции отечественной художественной школы и основные тенденции господствующих стилевых течений рубежа XIX–XX вв. Также в его работах можно увидеть влияние творчества великих мастеров эпохи Возрождения: Сандро Боттичелли, Фра Анджелико, Джотто ди Бандоне, Чимабуэ и Симоне Мартини. В ноябре 1908 г. совет Академии художеств принимает решение отправить А. И. Савинова за границу<sup>13</sup>. Искусство итальянского Ренессанса оставляет в душе художника глубокое впечатление. «Изучение мастеров Ренессанса проявилось в понимании композиции»<sup>14</sup>. Почти за три года нахождения в Италии он не только создаёт работы, но и серьёзно изучает произведения итальянской эпохи Возрождения.

«Влияние искусства мастеров Возрождения и особенно <...> Боттичелли и Леонардо, которыми он так восхищался, сказалось впоследствии в росписях, исполненных Савиновым в 1912–1917 гг.»<sup>15</sup>.

Исключительно важной особенностью станковой живописи А. И. Савинова является светоносность его картин. Глядя на пронизанные светом полотна мастера, вспоминаются библейские строки о сотворении мира: «И сказал Бог: да будет свет» (Быт. 1, 3), а также слова Христа: «Я — свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8, 12). Свет на работах этого художника является мощным выразительным средством. Можно сказать, что А. И. Савинов постиг в своём творчестве природу

12 Александр Иванович Савинов: письма, документы, воспоминания. С. 51.

13 Там же. С. 35.

14 Там же. С. 45.

15 Там же.

света. Именно светом он формирует изображение, делая образы материальными и иллюзорными одновременно, наполняя их призрачной дымкой из ушедшей «эпохи модерна». Думается, что и в монументальных росписях этот мастер также убедительно передавал свет (выразительное средство).

По всей видимости, опыт совместной работы А. В. Щусева и А. И. Савинова в храме во имя Всемиловейшего Спаса под Харьковом был удачным, и Щусев предложил кандидатуру Савинова в качестве художника храма Преображения Господня на Братском кладбище в Москве. К сожалению, закончить роспись не удалось, впоследствии этот храм был снесён. От этой росписи остались «очень проработанные эскизы»<sup>16</sup>, часть их была показана в 1917 г. на выставке художественного объединения «Мир искусства».

Хотелось подчеркнуть, что совокупность различных факторов в искусстве в конце XIX — начале XX столетия привела к широкому спектру различных стилистических течений, техник, экспериментов по использованию материалов для церковных стенописей. В связи с этим задачи для современных художников-монументалистов, работающих над воссозданием церковных памятников в наши дни, значительно усложняются. К сожалению, многие храмы, воссоздаются не такими, какими были задуманы изначально своими творцами, в результате подобных «воссозданий» теряется связь времён, не отдаётся дань памяти их создателям, теряются художественная ценность, аутентичность и неповторимость памятников искусства. В данной ситуации необходимо консолидировать усилия всех заинтересованных сторон в возрождении святыни: и духовенства, и художников, историков искусства и специалистов, изучающих технологию живописи.

### Источники

Александр Иванович Савинов: письма, документы, воспоминания / сост. Г. А. Савинов. Л.: Художник РСФСР, 1983.

### Литература

Ежегодник Императорского Общества архитекторов-художников. 1915. Вып. 10.

16 Александр Иванович Савинов: письма, документы, воспоминания. С. 58.

Комаров А. А. Технология материалов стенописи: учебное пособие. М.: Изобразительное искусство, 1989.

Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. М.: Западно-Европейский экзархат МП, 1989.

## Features of A. I. Savinov's Monumental Church Painting

**Ekaterina O. Miroshina**

PhD in Arts

Artist-restorer, Senior Lecturer at the Department of Artistic Furniture Restoration,  
Stroganov Moscow State Academy of Art and Industry  
9 building, Volokolamskoe sh., 125080. Moscow, Russia  
mirkat@bk.ru

**For citation:** Miroshina, Ekaterina O. "Features of A. I. Savinov's Monumental Church Painting". *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 90–99 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.006

**Abstract.** The article shows the specificity of the pictorial-plastic language, the principles of shaping, compositional solutions and the artistic-figurative structure of the monumental paintings of A. I. Savinov. The creation of a magnificent ensemble of murals of the Transfiguration Church in the village of Natalyevka, Kharkov province, became one of the most significant pages in his artistic work. These murals vividly reflected the main artistic trends and searches at the turn of the XIX–XX centuries, as well as techniques and the choice of materials that can help the artist create new images and express his ideas. A. I. Savinov's paintings reflect not only the best traditions of the Russian art school and the mainstream stylistic trends of the century, but also the influence of the work of the great Renaissance masters.

**Keywords:** church art, monumental painting, church mural program, composition, Russian art school.

## References

- Komarov A. A. (1989) *Tekhnologiya materialov stenopisi: uchebnoe posobie* [Technology of Wall Painting Materials: A Textbook]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo (in Russian).
- Savinov G. A. (ed.) (1983) *Aleksandr Ivanovich Savinov: pis'ma, dokumenty, vospominaniya* [Aleksandr Ivanovich Savinov: Letters, Documents, Memoirs]. Leningrad: Hudozhnik RSFSR (in Russian).
- Uspenskij L. A. (1989) *Bogoslovie ikony Pravoslavnoj cerkvi* [Theology of the Icon of the Orthodox Church]. Moscow: Zapadno-Evropejskij ekzarhata MP (in Russian).

# СТЕНОПИСЬ ХРАМА РОЖДЕСТВА ИОАННА ПРЕДТЕЧИ НА ПРЕСНЕ: ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА, ИКОНОГРАФИИ, АТРИБУЦИИ

Екатерина Александровна Скоробогачева

доктор искусствоведения  
директор музея профессор кафедры всеобщей истории искусств  
РАЖВиЗ Ильи Глазунова  
101000, Москва, ул. Мясницкая, 21  
главный научный сотрудник Центра комплексных  
художественных исследований СГК им. Л. В. Собинова  
410028, Саратовская обл., Саратов, пр. Кирова, 1  
Skorobogacheva@mail.ru

**Для цитирования:** *Скоробогачева Е. А.* Стенопись храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне: вопросы генезиса, иконографии, атрибуции // *Вестник церковного искусства и археологии.* 2020. № 3 (4). С. 100–116. DOI: 10.31802/VCAA.2020.4.3.007

## Аннотация

УДК 75.052

В статье рассматривается живопись московского храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне. Цель статьи — дать характеристику стенописи храма и ряда образцов его станковой живописи, обозначить корреляцию художественных традиций, на основе искусствоведческого анализа выявить композиции, созданные В. М. Васнецовым или под его руководством. Автор заключает, что храм Рождества Иоанна Предтечи следует детерминировать как самобытный памятник православного искусства, требующий исследования. Актуальность данной темы исследования детерминирована противоречивостью процессов, происходящих в искусстве наших дней. С одной стороны, на смену следования традициям профессионального мастерства приходит их намеренное отрицание, выражающееся в формах «современного искусства» — инсталляции, перформансы, — вследствие чего классические произведения становятся андеграундом и происходит намеренное уничтожение истинных художественных ценностей. С другой стороны, всё

более нарастает необходимость возрождения профессионального высокодуховного искусства, не отделимого от традиций православного творчества.

**Ключевые слова:** храм Рождества Иоанна Предтечи на Пресне, стенопись, новаторство в живописи, В. М. Васнецов, атрибуция композиций, иконография, синтез стилистических решений, художественный почерк.

**С**тенопись храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне уникальна в отношении корреляции художественных традиций, сохранения и переработки канонов: размещения композиций в интерьере, техники исполнения, а также недостаточно изученного, неоднозначно трактуемого влияния искусства В. М. Васнецова, атрибуции его произведений. Актуальность данной темы исследования детерминирована противоречивостью процессов, происходящих в искусстве наших дней. С одной стороны, на смену следования традициям и сохранения профессионального мастерства приходит их намеренное отрицание, а в экспозициях всё большее значение приобретают образцы «современного искусства» — антиискусства: инсталляции, перформансы (от англ. performance — исполнение, представление, выступление), арт-объекты, классические произведения становятся андеграундом, и происходит намеренное уничтожение истинных художественных ценностей. С другой стороны, всё более нарастает необходимость возрождения профессионального высокодуховного искусства, неотделимого от традиций православного творчества.

Тем более значимо изучение и сохранение образцов классического искусства, в том числе религиозной стенописи. Монументальная живопись храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне не только не изучалась до настоящего времени, но частично была скрыта записями или искажена грубыми поновлениями во второй половине XX в. В 2007–2010 гг., после длительного перерыва, были проведены реставрационные работы: сняты поздние слои записей, удалены загрязнения, копоть. Проведена реставрация живописи в главном алтаре, исполненной в стиле В. М. Васнецова, и в алтаре св. Иоанна Воина, а также иконы «Ангел пустыни», отреставрированы мозаичные киоты.

Логическая структура статьи определена целью исследования, необходимостью дать последовательный искусствоведческий анализ храмовой живописи. В интерьере церкви можно выделить новаторские детали, прежде всего, характер иконостаса и систему росписей. Ранее иконостас представлял собой ротонду и только в конце XIX в. принял традиционный вид, сохраненный и в наше время. Система росписей амбивалентна по своей стилистической направленности, обращена отчасти к древнерусским традициям, отчасти — к реалистическому искусству.

Уникальна техника исполнения мозаик храма. Использована не классическая мозаичная техника, когда золото помещается между стеклами, но золото и серебро различных видов нанесено на обратную

сторону стекла, что образует эффект зеркальной поверхности. Кусочки стекла имеют различную, часто неправильную форму, которая придаёт несколько брутальный характер изображению, но вместе с тем живописную, сложную фактуру всей композиции. Внутреннее убранство храма, как его история и архитектура, требует подробного изучения.

В частности, важен вопрос исследования монументальной живописи, относящейся к 1890-м гг. — времени окончания строительных работ по расширению храма. Именно тогда возникла необходимость единого композиционного решения интерьера, которое позволило бы преодолеть дисперсность художественных манер, антагонизм стилистических характеристик. Для ряда росписей был избран стиль религиозной живописи В. М. Васнецова, получивший на рубеже XIX–XX вв. широкое распространение.

Следует обратиться к истокам и становлению его искусства. Образы Древней Руси, во многом воспринятые через его родной Русский Север, через вятские земли, сопутствовали Виктору Михайловичу Васнецову на протяжении всей жизни, придавали его творчеству особую аутентичность, в том числе его монументальным религиозным работам. На северных землях, в Вятской губернии, начинающий художник работал над своими первыми произведениями: пейзажами, зарисовками сцен из крестьянского быта, портретами крестьян. Учась в вятской семинарии, он уже создал профессиональные работы — иллюстрации к «Книге русских пословиц и поговорок» (1866), изображающие сценки из народной жизни. Также в юности в Вятке им был сделан первый опыт в области стенописи — в соборе Александра Невского В. М. Васнецов работал над росписями как подмастерье художника Андриолли. Годы спустя Виктору Михайловичу нечасто удавалось возвращаться на Север. Например, в письме к К. А. Савицкому упоминал: «Иной раз и подумываю махнуть на Дальний Север, да дела не пускают»<sup>1</sup>. Уже сложившимся живописцем он вновь посетил вятский собор, увидел, что и фрески, и иконостас померкли и облупились, с болью писал об этом.

В 1896 г. Виктор Васнецов вернулся в Москву из Киева по окончании монументальной живописи в храме святого Владимира. Сложно утверждать однозначно, работал ли он сам над росписью церкви Рождества Иоанна Предтечи, выполнял ли эскизы для данного храма. Следует постулировать, что его обширная переписка, дневники, свидетельства современников не дают сведений об этом. Однако известно, что в том же

1 *Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. М., 1987. С. 2.*

1896 г. он начал разработку эскизов для монументальных произведений Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном. Мы заключаем, что в росписи храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне могли использоваться эскизы Виктора Васнецова. Косвенно об этом свидетельствует то, что композиции не являются копиями его работ во Владимирском соборе. Для Васнецова характерно не создание точных повторений, но поиск новых, более выразительных решений, которые можно рассматривать как частичную деривацию от господствующей живописной манеры данного периода. При этом живописный язык Васнецова явно свидетельствует о корреляции ряда традиций, синтезе стилистических признаков, поиске самобытных, эквивалентных признанным памятникам, художественных характеристик.

Подтверждением нашего предположения об использовании в росписи эскизов В. М. Васнецова может служить и тот факт, что он был записан в Синодиках храма Рождества Иоанна Предтечи на вечное поминовение, а также воспоминания старейшей прихожанки храма Т. А. Напалковой, скончавшейся в 1998 г. Её дед А. П. Напалков являлся также прихожанином храма и на собственные сбережения выстроил северную и южную окончателные пристройки для расширения трапезной. По его воспоминаниям, в 1890-е гг. В. М. Васнецов бывал в храме Рождества Иоанна Предтечи и руководил росписями стен. Но росписи могли быть выполнены и последователями В. М. Васнецова, что также позволяет судить о значении данного, не компилятивного, но во многом новаторского, художественного решения в области религиозного искусства. Следует предположить, что монументальные композиции храма, исполненные либо В. М. Васнецовым, либо под его руководством, были написаны в 1895–1900 гг.

Оценка религиозной живописи В. М. Васнецова оставалась неоднозначной и при жизни художника, и в наши дни. Во многом его произведения не каноничны, отражают индивидуальное видение автора, но, вместе с тем, уже более 100 лет признаны, явно или имплицитно становятся основой для многих художественных решений. Подобные факты являются несомненным доказательством значимости произведений В. М. Васнецова в искусстве России. Следует учитывать и характер развития религиозной живописи на рубеже XIX–XX вв., когда иконопись, роспись храмов нередко утрачивали глубокое духовное содержание, господствовало ремесленничество, запросы рынка, получила распространение эстетика модерна. Искусство Виктора Васнецова имело



явную антагонистическую направленность по отношению к ним, являлось мощным противовесом происходящим негативным процессам.

Он сохранял православное богословие в своих произведениях. Будучи воцерковленным человеком, считал себя, прежде всего, религиозным художником, своё искусство называл «свечой, зажжённой перед Ликом Божиим»<sup>2</sup>. Его новаторские решения в живописи явились результатом многолетнего труда, отображения его мировоззрения, которое начало складываться под влиянием православия ещё в детские годы на Русском Севере. И во время обучения в Петербургской Императорской Академии художеств (1868–1875), и позднее, по её окончанию, религиозные сюжеты занимали одно из важнейших мест в его творчестве, а изучение искусства разных стран и эпох объясняло симультанное развитие нескольких художественных манер в его творчестве. Сам Виктор Васнецов, оценивая свой труд, писал: «Что касается религиозной моей живописи, то также скажу, что я, как православный и искренно верующий Русский, не мог хоть копеечную свечку не поставить Господу Богу. Может быть, свечка эта из грубого воску, но поставлена она от души»<sup>3</sup>.

Вершиной его религиозного искусства заслуженно признана роспись собора святого Владимира в Киеве, под влиянием которой во многом исполнена и живопись церкви Рождества Иоанна Предтечи на Пресне, а также ряда других московских храмов. Вместе с тем, художник не стремился слепо следовать догматам. Он писал А. В. Прахову: «Боюсь, что какой бы то ни было гнёт на мое воображение умалит мой энтузиазм, с каким я берусь за столь высокую задачу»<sup>4</sup>. В. М. Васнецов стремился найти синтез древних традиций, собственного видения, требований эпохи, создать образы отчасти каноничные, отчасти новаторские, но сохраняющие аутентичное сакральное звучание.

Именно о таком художественном решении свидетельствует ряд росписей храма Рождества Иоанна Предтечи. По результатам проведённых в храме исследовательских работ под руководством художника-реставратора В. К. Потапчука на стенах алтаря было выявлено пять и более разновременных слоев записи. Также обнаружен слой живописи конца XIX в., по заключению реставраторов, предположительно принадлежащий кисти В. М. Васнецова. Зондажные раскрытия, проведённые на стенах алтаря, дали достаточную информацию

2     Скляренко В. Творчество Виктора Васнецова. URL: [http://tphv.ru/vasnecov\\_sklarenko3.php](http://tphv.ru/vasnecov_sklarenko3.php).

3     Евстратова Е. Н. Виктор Васнецов. М., 2004. С. 185.

4     Там же. С. 186.

для комплексного восстановления интерьера алтаря в первоначальном виде на период конца XIX в.

В советские годы нередко официально не разрешалось вести реставрационные работы в храмах, а потому привлекались специалисты далеко не самого высокого профессионального уровня, что определяло соответствующее качество росписей. В центральном алтаре, в простенке между запрестольным образом и южным окном храма, находилась живописная композиция советского времени, выполненная в технике гризайль «Снятие с креста». Данная стенопись отличавшаяся мрачным, довольно непрофессиональным решением, имела антагонистический характер по отношению к остальным храмовым росписям, была удалена в процессе реставрации.

В центре свода, в главном алтаре, размещена композиция «Эммануил в Силах». Первоначально исполненная с высоким художественным мастерством, она подверглась грубой и неумелой записи в советские годы без предварительного укрепления красочного слоя. Ныне проведена расчистка авторской живописи, что ясно раскрывает художественную интенцию создания росписей. Это решение близко композиции В. М. Васнецова «Единородный сын — Слово Божие» и эскизу к ней «Бог-Слово» 1890–1892 гг. из собрания Государственной Третьяковской галереи. Композиция «Эммануил в Силах» отчасти канонична, отчасти является новаторским решением художника, что свойственно в целом для его религиозных произведений, выражает парадигму его художественных установок — достижение гармоничной корреляции традиций. Виктор Васнецов согласно данной иконографии, принятой в XI в., изображает Спаса Эммануила в виде отрока, отмеченного духовной зрелостью, с серьёзным взглядом, широким лбом, волнистыми волосами. Но при сравнении его произведения с памятниками русской иконописи, очевидна индивидуальность данного решения: образа Спаса Эммануила, символов евангелистов за ним, условного фона — изображения небесной сферы. Не канонично также расположение данной росписи в алтаре храма и её цветовой строй. Однако в целом решение художника выражает иератическую суть данной иконографии — обращение к евангельскому повествованию о Рождестве Христа, как к исполнению пророчества Исаии: «Дева <...> родит сына, и нарекут имя Ему Эммануил, что значит: с нами Бог» (Мф. 1, 21–23).

Орнаментальная живопись, обнаруженная на стенах центрального алтаря, по своим графическим и живописным особенностям характерна стилю «модерн», также соответствует индивидуальной стилистике

В. М. Васнецова, отчасти восходит к решениям народного искусства. В отношении характеристики её стиля уместно использование термина «народно-профессиональное исполнительство»<sup>5</sup>. Орнаментальная роспись в храме Рождества Иоанна Предтечи покрывает все плоскости стен от панелей в нижней части и до пяты сводов в верхнем ярусе. У основания стен размещен стилизованный греческий меандр. Над ним проходит фриз в виде плетеной косы, из которой вырастают белые цветы, напоминающие тюльпаны. В композиции также использованы огромные ягоды. В самом верху над карнизом находится изображение восьмиконечного креста. В нижней части сводов конхи размещен крупнолистный орнамент. Этот фриз переходит в третий ярус орнаментальных изображений, расположенный по всей конхе алтаря и обрамляющий композицию «Эммануил в Силах». Роспись верхнего яруса представляет собой спиралевидную виноградную лозу с крупными гроздьями ягод, что обращено к метафизическому смыслу древней символики. Виноградная лоза, часто используемая как декоративный мотив в религиозном искусстве и архитектуре, — общепринятый символ Христа и христианской веры, основанный на библейской метафоре, на притче Христа о виноградной лозе: «Я есмь истинная виноградная лоза» (Ин. 15, 1–17). Виноград в христианском искусстве — символ евхаристического вина, крови Спасителя. Таким образом, данная композиция в храме Рождества Иоанна Предтечи на Пресне является примером сложного художественного синтеза, развития традиций религиозного искусства и обретения новаторского художественного решения, значимого на рубеже XIX–XX вв., актуальных и сегодня.

В четверике храма находятся также росписи «Оплакивание» и «Господь Саваоф», на западной стене алтаря размещена мозаика «Преддверие Рая», являющиеся вариантами композиций В. М. Васнецова для Киевского собора святого Владимира. Композиция «Оплакивание», близкая решению плащаницы Васнецова, отличается профессионализмом исполнения, как и роспись «Бог Саваоф», написанная на основе эскиза художника для Киевского собора «Единородный сын — Слово Божие». Эскизы плащаницы и композиций «Бог Саваоф» и «Преддверие Рая» принадлежат собранию Государственной Третьяковской галереи и неоднократно экспонировались на периодических выставках.

5 *Петрик В. В.* Становление народно-профессионального исполнительства в среде кобзарей и лирников // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 4 (42). Ч. 2. С. 149–152.

Несомненно, что в системе росписей храма Рождества Иоанна Предтечи, что на Пресне как одну из значимых следует выделить композицию «Господь Саваоф». Её написание относится к 1890-м гг. — времени окончания строительных работ по расширению храма. Именно тогда возникла необходимость единого композиционного решения интерьера. В отношении ряда росписей, в том числе и композиции «Господь Саваоф», по нашим заключениям, следует предположить авторство В. М. Васнецова.

Подтверждением того может служить стилистический анализ росписей, в частности, композиции «Господь Саваоф» в скуфье храма. На стенах алтаря был обнаружен слой живописи конца XIX в., по заключению реставраторов, предположительно принадлежащий кисти В. М. Васнецова. Роспись «Господь Саваоф» находилась под записями, удаление которых показало, что фон первоначально являлся не светлым, как после записи, но был написан насыщенным синим цветом, декорирован звездами. Первоначально иначе был исполнен образ Святого Духа в виде голубя, отсутствовали и фигуры коленопреклонённых ангелов в нижней части композиции. Реставрация данной росписи в декабре 2008 — феврале 2009 гг. позволяет провести её комплексный анализ: рассмотреть стилистику, технику исполнения, выявить или опровергнуть соответствие художественному почерку В. М. Васнецова.

Ряд композиций храма Рождества Иоанна Предтечи, в частности, «Господь Саваоф», которая предположительно атрибутирована нами как роспись школы В. М. Васнецова, не являются копиями его работ во Владимирском соборе, но должны быть признаны новыми самобытными вариантами известных композиций. Многие его произведения построены на синтезе ряда художественных традиций и уже ранее найденных самим художником решений.

Так складывался и замысел композиции «Господь Саваоф» для собора Святого Владимира в Киеве, о чем свидетельствуют сохранившийся картон росписи и эскизы в собрании Государственной Третьяковской галереи: «Единородный Сын Слово Божие. Бог Саваоф. Распятый Иисус Христос» (Бумага, акварель, графитный карандаш, бронзовая краска, белила. 59,3 x 37,2) и «Господь Саваоф» (16,9 x 27,8). Итогом художественных поисков стал образ в соборе св. Владимира в Киеве «Единородный сын — Слово Божие», одно из 15 грандиозных многофигурных решений, исполненных здесь В. М. Васнецовым. Две композиции храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне: «Эммануил в Силах» и «Господь Саваоф»

мы склонны рассматривать как новые варианты композиций в соборе Святого Владимира.

Роспись «Господь Саваоф» в церкви Рождества Иоанна Предтечи отличается высоким мастерством исполнения. Силуэт фигуры, её анатомически грамотное построение, трактовка объёма — лепка формы светотенью и цветом, передача фактуры складок свидетельствуют о работе высокопрофессионального художника. По сравнению с решением в киевском соборе, данная композиция менее динамична, менее остра по характеру рисунка, что автором могло быть сделано намеренно в соответствии со значительно более камерным масштабом храма, особенностями его архитектуры и системы росписей.

Манера написания также соответствует художественному почерку В. М. Васнецова — сочетание колерного, многослойного письма с раздельным экспрессивным мазком, лепящим форму, с достаточно тонкой проработкой деталей. Характер наложения мазков и их направление соответствуют фактуре красочного слоя в монументальной и станковой живописи Васнецова, как и трактовка объёма, согласно классическим академическим канонам: наиболее пастозное письмо освещённых плоскостей; менее корпусное, но насыщенное, усложнённое по цвету в полутонах и обобщённые тени, написанные лессировками в теплых коричневых тонах. Явно читается последовательность наложения слоев: гризайльная коричневая подготовка, остающаяся в тенях, и наложенная поверх полихромная живопись в полутонах и светах.

Одна из особенностей написания образа Господа Саваофа в скуфье храма Рождества Иоанна Предтечи, что также косвенно подтверждает авторство Васнецова, — очерченность его фигуры коричневым контуром, который ясно прослеживается в рисунке рук и силуэте волос Саваофа. Эскиз Васнецова к росписи в киевском соборе св. Владимира «Единородный сын Слово Божие. Бог Саваоф. Распятый Иисус Христос» из собрания Третьяковской галереи также очерчен. Та же окантовка силуэтов и характер наложения мазков в решении фигур и фона, как черты индивидуальной манеры художника, характерны и для других произведений В. М. Васнецова зрелого периода творчества. Среди них — эскизы к росписи киевского собора, например, «Преддверие рая (Радость праведных о Господе)» (1889 г. ГТГ), «Каменный век» — фриз для зала Исторического музея в Москве (1882–1885), «Сошествие во ад» (картина для Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном, 1902 г., музей истории религии в С.-Петербурге), решение ряда станковых картин: «Автопортрет»

(1913 г., Дом-музей В. М. Васнецова), «Спящая царевна» (1900–1926 гг., Дом-музей В. М. Васнецова).

Фигуры коленапреклонённых ангелов в нижней части композиции являются более поздним дополнением росписи, частичной записью первоначальной композиции. Следует предположить, что над образами ангелов работал уже другой автор. Их фигуры исполнены в иной манере, менее профессионально по сравнению с «Господом Саваофом»: в решении пропорций, характере передачи движения, анализе анатомического строения, светотеневой моделировке формы и сложности цвета. В процессе реставрации расчищен первоначальный фон в нижней части композиции. Вместо фигур ангелов фон представлял собой образ Града небесного, с изображениями солнца и луны над ним.

Трактовка фона за фигурой Саваофа — звездное ночное небо, молнии под его ногами — также близка росписи В. М. Васнецова в соборе св. Владимира, свидетельствует о синтезе традиций древнерусского и реалистического искусства XIX в. Облака у ног Бога Отца создают иллюзию пространства, что свойственно реалистическому искусству. Вместе с тем, фон в верхней части композиции трактован плоскостно, и фигура выделяется на нем контрастным плоскостным светлым силуэтом, что говорит о влиянии византийского и древнерусского искусства. Таким образом, следует сделать заключение о релевантном отображении нескольких художественных традиций, их симультанном развитии в монументальной стенописи данного храма и создании аутентичных художественных образов.

Введение изображения молний под ногами Саваофа является примером индивидуального новаторского решения художника. Однако при обращении к символике древнерусской живописи можно провести параллели между изображениями молний и трактовкой престолов, которые, как серафимы и херувимы, относятся к первому чину небесных сущностей и изображаются в виде огненных крылатых колес. Согласно Дионисию Ареопагиту, они непрестанно находятся рядом с Господом, являются носителями его величия: «А имя высочайших и возвышенных престолов означает их чистую превознесенность над всякой земной приниженностью». Данное объяснение символики соответствует и смыслу росписи В. М. Васнецова. В храме Рождества Иоанна Предтечи Силы небесные изображены напротив композиции «Господь Саваоф», то есть на западной стороне скупфы (ил. 17, 18).

Итак, следует подчеркнуть, что художественная манера В. М. Васнецова в монументальной религиозной живописи является синтезом

традиций Древней Руси, Византии, итальянского Ренессанса, отечественного академического искусства XIX в. и народного творчества. Так, при работе в храме св. Владимира образцом для него стали росписи Софии Киевской, мозаики собора Сан Марко в Венеции, монументальные произведения в храмах на острове Торчелло (близ Венеции), в Равенне, которые были дополнены знанием академического и народного искусства.

Выявим основы художественного почерка и сочетание традиций в композиции «Господь Саваоф» в храме Рождества Иоанна Предтечи, исходя из вероятного авторства В. М. Васнецова. Сам художник замысел композиции «Господь Саваоф» для киевского собора св. Владимира связывал с иконографией «Единородный Сын — Слово Божье» и «Почи Бог с тем». При этом три самостоятельные композиции объединялись по смыслу в одно целостное решение. В письме 1890 г. к Е. Г. Мамонтовой он писал о росписи в соборе св. Владимира: «Если вы помните в статье Буслаева в «Сборнике» есть очерк об иконе «Единородный Сын — Слово Божье» и «Почи Бог с тем» — вот из этих очерков я и извлек тему — это «Бог-отец, жертвующий своим единородным сыном во спасение людей» — весь смысл религии христианской. На первом потолке над хорами западными я изображаю «Слово Божье» в виде юноши ангела, сидящего на облаках с животными евангелистов по сторонам, подножие им земля. В этом роде изображалось «Слово Божие» на старинных иконах. Остальные два потолка, ближайšie к алтарю, будут изображать именно жертву Господню. На среднем потолке — «Бог-отец» в великой печали, кругом его серафимы и ангелы в великой скорби. На последнем потолке — ближайшем к алтарю — «Распятие Христово»<sup>6</sup>.

Данная усложнённая композиция отсутствует в храме Рождества Иоанна Предтечи. При анализе построения росписи очевидно, что она наиболее близка словам В. М. Васнецова: «На среднем потолке — «Бог-отец» в великой печали, кругом его серафимы и ангелы в великой скорби», а также иконографии «Отечество». Основное отличие от данной иконографии состоит в том, что в решении Васнецова отсутствует изображение Бога Сына, восседающего на лоне Бога Отца. Данное отличие объяснимо, прежде всего, тем, что художник рассматривал как единый сюжет три самостоятельные композиции. В целом, в его решении иконографии «Отечество» близка трактовка композиции как Деисуса, в центре которой Господь Саваоф изображён сидящим седовласым старцем. Бог

6 *Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников.* С. 84.



Дух Святой в виде голубя в круге помещен на персях Саваофа, что также соответствует древнерусской иконографии «Отечество», как и трактовка нимба Бога Отца: в круг заключена шестиконечная звезда — гексаграмма, «Звезда Давида» («щит Давида», «печать Соломона»). Вифлеемская звезда имеет ту же символику — древний символ, означающий магическую силу и защиту от дьявольских чар. В росписи киевского собора св. Владимира и храма Рождества Иоанна Предтечи, что на Пресне отсутствуют предстоящие Богородица, Иоанн Предтеча, изображения которых характерны, например, для иконографии XVII в. Однако композиция росписи В. М. Васнецова включает образы предстоящих архангелов, херувимов и серафимов.

Их трактовка отчасти соответствует древнерусским канонам. Согласно традициям Византии и Древней Руси херувимы и серафимы — многоокие, шести или четырехкрылые существа. Согласно канону, херувимов было принято изображать красными, серафимов — синими. Васнецов использовал те же цвета, но усложнял их, используя цельную серовато-серебристую гамму. В его росписях херувимы и серафимы многокрылы, их лики трактованы как человеческие лица. Сложно однозначно заключить, какой идейный смысл придавал художник подобному изменению иконографической трактовки. Следует предположить, он стремился сложное символическое звучание сделать более понятным, показывая херувимов и серафимов не как отстранённые наднебесные сущности, но, напротив, изображая их близкими людям, сопереживающими им. Вместе с тем, сохраняется канонический идейный смысл данных изображений, соответствующий основе церковного учения об ангелах, например, книге Псевдо-Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии». Согласно ей, серафимы и херувимы — наднебесные сущности, которые в страхе и трепете поют славу Господу. Их связывают с сияющим светом, с огненной божественной любовью.

Рассмотренные детали росписи подтверждают, что художник не стремился слепо следовать догматам. Он писал А. В. Прахову: «Боюсь, что какой бы то ни было гнёт на мое воображение, умалит мой энтузиазм, с каким я берусь за столь высокую задачу»<sup>7</sup>. Религиозные образы В. М. Васнецова, в частности композиция «Господь Саваоф», релевантно отражают его мировоззрение, свидетельствуют об упорном художественном труде.

Достаточно необычен характер орнаментов стенописи, занимающих немаловажное место в интерьере всего храма. В них вновь

7 *Евстратова Е. Н.* Виктор Васнецов. С. 186.



прослеживается влияние искусства В. М. Васнецова, хотя и менее отчётливое. Например, орнаменты киотов, исполненные в необычной технике росписи по коже, близки орнаментальным мотивам в убранстве дома самого художника, выполненного по его замыслу, а также архитектуры усадьбы Абрамцева, где также работал В. М. Васнецов.

К уникальным живописным образцам относится произведение «Отечество» или «Троица Новозаветная», обнаруженное в ризнице храма. Необычна его техника — «сухая кисть»: на тонкой хлопчатобумажной материи, натянутой на подрамник с полукруглым завершением, написана композиция, предназначенная для просмотра с тыльной стороны на просвет, подобно витражу. Художник работал в смешанной технике: масляной живописью исполнена окантовка композиции, водяными красками её центральная часть. Данная техника исключает исправления, то есть свидетельствует о высокой профессиональной подготовке автора. Мы предполагаем, что данное произведение предназначалось для размещения в одном из оконных проемов церкви или являлось эскизом храмовой росписи.

Не канонична композиция: формат разделен по горизонтали примерно пополам. В верхней части написана фигура Бога Саваофа, близкая по решению монументальной росписи В. М. Васнецова в соборе св. Владимира и живописи в церкви Рождества Иоанна Предтечи. Над ним изображён Святой Дух в виде голубя. Внизу предстает распятый Христос в окружении Сил небесных. Можно предположить, что «Отечество» было написано 1898–1900 гг., когда завершалась роспись храма. Данная техника крайне редко использовалась в искусстве России. В храме Рождества Иоанна Предтечи композиция «Отечество» была найдена со значительными утратами, с несколькими прорывами полотна, в настоящее время её реставрация успешно завершилась.

Итак, образцы живописи в храме Рождества Иоанна Предтечи на Пресне позволяют судить о нём как об историческом и художественном памятнике, исключительно самобытном, но вместе с тем характерном для отечественного православного искусства. Он дает яркий пример воплощения духовной жизни, религиозно-философских воззрений, развития художественных тенденций искусства XVII — начала XX в., традиции которого продолжаютя и в наши дни, в их отображении в индивидуальном творчестве. Ныне значимо изучение и реставрация монументальной живописи церкви, несущей отпечаток таланта В. М. Васнецова, достижений отечественной живописи конца XIX — начала XX в., имеющей неординарные для храмовой росписи решения.

Безусловно, храм Иоанна Предтечи на Пресне уникален по своему внутреннему убранству, достоин дальнейшего изучения как образец сложной корреляции различных традиций профессионального искусства и народного творчества, приобретающих исключительную значимость на фоне противоречивых процессов современной культуры и общественной жизни.

### Источники

*Васнецов В. М.* Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. М.: Искусство, 1987.

### Литература

*Евстратова Е. Н.* Виктор Васнецов. М.: Книжный клуб Терра, 2004.

*Петрик В. В.* Становление народно-профессионального исполнительства в среде кобзарей и лирников // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 4 (42). Ч. 2. С. 149–152.

*Скляренко В.* Творчество Виктора Васнецова. [Электронный ресурс]. URL: [http://tphv.ru/vasnecov\\_sklarenko3.php](http://tphv.ru/vasnecov_sklarenko3.php) (дата обращения: 06.03.2015).

## Wall Paintings of the Nativity of John the Baptist Church in Presnya: Genesis, Iconography, Attribution

**Ekaterina A. Skorobogacheva**

Doctor of Art history

Director of a museum

Professor of the faculty of General Art History at the Russian Academy of Painting,  
Sculpture and Architecture named after Ilya Glazunov

21, Myasnitskayas Str., 101000, Moscow, Russia

Chief researcher at the Center of complex artistic research of the Saratov State  
Conservatory named after L.V. Sobinov

1, Kirova lane, 410028, Saratov, Russia

Member of the Russian Artists' Union, the Russian Writers' Union, the International  
Association of Art Critics (AICA)

Member-correspondent of the Russian Academy of Literature

Skorobogacheva@mail.ru

**For citation:** Skorobogacheva, Ekaterina A. "Wall Paintings of the Nativity of John the Baptist Church in Presnya: Genesis, Iconography, Attribution". *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 100–116 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.007

**Abstract.** The article deals with the painting of the Moscow Church of the Nativity of John the Baptist in Presnya. The purpose of the article is to characterize the wall painting of the temple and a number of examples of its easel painting to indicate the correlation of artistic traditions and to identify compositions created by V. M. Vasnetsov or under his guidance based on art history analysis. The author concludes that the Nativity of John the Baptist Church should be determined as an original monument of an Orthodox art that requires research. The relevance of the topic is determined by the inconsistency of processes taking place in contemporary art. First, the following of professional artistic traditions is replaced by expressive modern forms of "contemporary art" – installations, performances – and, as a result, we witness how classical masterpieces lose their value and true artistic works experience deliberate destruction. On the other hand, there is a need for the revival of spiritual art, inseparable from the traditions of Orthodox creativity, which is getting stronger.

**Keywords:** Church of the Nativity of John the Baptist in Presnya, wall painting, innovation in painting, V. M. Vasnetsov, attribution of compositions, iconography, synthesis of stylistic solutions, artistic handwriting.

## References

- Evstratova E. N. (2004) *Viktor Vasnetsov*. Moscow: Knizhnyj klub Terra (in Russian).
- Petrik V. V. (2014) "Stanovlenie narodno-professional'nogo ispolnitel'stva v srede kobzarej i lirnikov" ["Formation of Folk-Professional Performance in the Environment of Kobzars and Lyrists"]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya*

*i iskusstvedenie. Voprosy teorii i praktiki*, no. 4 (42), part. 2, pp. 149–152, available at: [www.gramota.net/materials/3/2014/4-2](http://www.gramota.net/materials/3/2014/4-2) (05.03.2015) (in Russian).

Sklyarenko V. (2015) *Tvorchestvo Viktora Vasnecova* [*Creativity of Viktor Vasnetsov*], available at: [www.tphv.ru/vasnecov\\_sklarenko3.php](http://www.tphv.ru/vasnecov_sklarenko3.php) (06.03.2015) (in Russian).

Vasnecov V. M. (1987) *Pis'ma. Dnevniky. Vospominaniya. Dokumenty. Suzhdeniya sovremennikov* [*Letters. Diaries. Memories. Documents. Judgments of contemporaries*]. Moscow: Iskusstvo (in Russian).

АРХИТЕКТУРА

# ПОИСКИ ФОРМЫ И ОБРАЗА ХРАМА В ПОЗДНЕЙ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ (МАРГИНАЛИИ НА СТРАНИЦАХ «БОЛЬШОЙ» ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ)

Илья Евгеньевич Печёнкин

кандидат искусствоведения  
доцент, заведующий кафедрой истории русского искусства  
факультета истории искусства РГГУ  
125993, Москва, Миусская площадь, д. 6  
pech\_archistory@mail.ru

**Для цитирования:** Печёнкин И. Е. *Поиски формы и образа храма в поздней Российской империи (маргиналии на страницах «большой» истории архитектуры)* // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 3 (4). С. 117–129. DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.008

## Аннотация

УДК 2-523.4

В статье предпринята попытка дать описание истории поисков образа православного храма как современного здания в поздней Российской империи (сер. XIX — нач. XX вв.). В литературе церковное зодчество этого периода освещается, главным образом, через рамку стиля. Действительно, вопросы стилеобразования были очень важны для современников: и критики, и сами архитекторы много писали о необходимости строить храмы в традиционных национальных формах и т.д. Однако к этому дискурс о церковной архитектуре в индустриальную эпоху не сводился. В условиях роста населения городов и численности прихожан, внедрения новых материалов и конструкций в строительстве, наконец, в новых культурно-мировоззренческих реалиях, вопрос о храмовой архитектуре получал новые аспекты. Представляет интерес то, каким рисовало себе современную храмовую архитектуру культурное воображение современников.

**Ключевые слова:** русская архитектура, история архитектуры, храмоздательство, культурное воображение, Российская империя, XIX в.

Отечественная культура имперского периода неизменно характеризовалась особым внутренним напряжением, вызванным коллизией отношений между светским и религиозным. Московское царство, Россия была провозглашена Российской империей в год отмены Патриаршества, став одним из результатов петровской секуляризации. На протяжении всего XVIII в. культура высших слоёв общества (в первую очередь, двора и придворной элиты) развивалась исключительно как светская, усваивая практики и формы, принятые в обиходе западной аристократии. Параллельно с этим, существовало пространство низовой культуры, не являвшейся объектом целенаправленной модернизации и европеизации, а потому успешно сохранявшей верность традициям позднего Средневековья. Опыт раскрытия религиозной темы присутствовал в этих двух мало пересекавшихся контекстах, и этот опыт был столь же различен, как не похожи друг на друга, например, вологодская церковь Покрова на Торгу (1778–1780) и расположенный в черте нынешнего города Пушкина Софийский собор, заложенный Екатериной II (Ч. Камерон, И. Е. Старов, 1782–1788).

В данной статье я попытаюсь обозначить не вполне традиционный подход к описанию развития храмостроения в России Нового времени<sup>1</sup>, во главу угла которого положен не принцип стилистической классификации (его продуктивность несомненна, однако ограничена ввиду условности понимания *стиля* в рассматриваемую эпоху), а метод, позволяющий рассматривать морфологию архитектуры этого времени как открытую систему. Лексикон формальных элементов, связанных между собою не столько семантическими значениями, сколько силой традиции, запечатлённой в конкретных образцах исторических стилей, был слишком узок для трансляции смыслов, которые ассоциировались у современников с религиозной архитектурой. Трансформация смыслов влекла за собой поиски новых форм, и ярче всего эти искания проявились на периферии архитектурного процесса, в стороне от «столбовой дороги» академизма, который с равным успехом эксплуатировал сначала формальный арсенал классицизма, а затем — эклектики.

К началу XIX в. в архитектуре Российской империи безраздельно господствовал классицизм, являвшийся не только стилем зодчества, но также действенным инструментом преобразования пространства, придания

1 Опыт систематического описания истории церковной архитектуры в России XIX – н. XX вв. именно в стилевом аспекте был предпринят о. Александром (Берташем). (Берташ А. В. Содержание и эволюция русского стиля в церковной архитектуре с. XIX – н. XX вв. // Искусство христианского мира. Вып. 2. М., 1998. С. 113–126).

ландшафту регулярности и визуального единства. Осуществлялась эта работа с помощью образцовых проектов, благодаря которым классицистические приёмы внедрялись и в провинциальное строительство. В 1824 г. Министерством внутренних дел был выпущен первый альбом проектов церквей, подготовленный архитекторами И. И. Шарлеманем и А. А. Михайловым<sup>2</sup>. Включённые в него проектные решения — купольные здания с портиками, ротонды, вытянутые зальные постройки с простыми стропильными перекрытиями — учитывали, кажется, всё многообразие внешних условий и возможностей храмоздателей. Единственное, что объединяло их — это обработка фасадов, выдержанная в стиле ампир (ил. 1 а, б).

Регулярность классицизма, обеспечивавшая возможность его тотального использования в архитектуре казённых зданий, оборачивалась важным недостатком: по мере нарастания объёмов строительства здания получали всё более обезличенный, стандартный характер, утрачивая художественную оригинальность приёмов. Кроме того, не удовлетворял классицизм и тем требованиям к архитектурной образности, которые соответствовали новой внутривластной доктрине, выраженной в знаменитой триаде графа С. С. Уварова: «Православие, самодержавие, народность». Религиозно-конфессиональная самоидентификация стоит в этой формуле на первом месте, так что поворот архитектуры от классицизма к образам «древнерусским» и «византийским» случился именно в сфере церковного строительства. Поворот этот связан с именем К. А. Тона, которого по праву считают основоположником «русско-византийского стиля». В ноябре 1830 г. император Николай I лично одобрил составленный Тоном проект Екатерининской церкви на Петергофском проспекте, чему предшествовала тянувшаяся несколько лет история, в ходе которой императором были отвергнуты проекты таких именитых архитекторов-классицистов, как А. И. Мельников и А. А. Михайлов<sup>3</sup> (один из авторов альбома 1824 г.). Благосклонность монарха обеспечила Тону блестящую карьеру и шумный успех его последующих произведений, включая проект Храма Христа Спасителя в Москве (1831). Альбомы проектов Тона в «русско-византийском стиле»

- 2 Собрание планов, фасадов и профилей для строения каменных церквей с кратким наставлением как о самом производстве строения, так и о вычислении потребных к тому материалов; при чем приложены и объяснительные чертежи важнейших частей зданий, с обозначением размера оных для практического употребления. СПб., 1824.
- 3 Пунин А. Л. Архитектура Петербурга с. и второй пол. XIX в. Т. 1: 1830–60-е годы. Ранняя эклектика. СПб., 2009. С. 83.

были затем изданы и предписаны в качестве образцовых для строительства православных церквей<sup>4</sup> (ил. 2 а, б, в).

История утверждения Тоновской версии церковной архитектуры обстоятельно освещена в литературе<sup>5</sup>. Но этот «официальный» ракурс воззрения на религиозную тему в архитектуре, не был единственным в середине XIX в., поскольку речь идёт об эпохе романтизма, сфокусированной на религиозных (в первую очередь, христианских) идеях и образах, как бы «переоткрытых» новоевропейской культурой. Художественный опыт романтиков часто имел внеконфессиональную природу, либо формировался на стыке профессиональных формаций, отражая характерную для романтического мироощущения волю к перемене мест и состояний. Примерами такого «бегства» может служить история братства «назарейцев» или деятельность О. Н. У. Пьюджина, стремившихся от протестантизма к католицизму, который ассоциировался ими с определёнными художественными феноменами и традициями (ренессансной живописью и готической архитектурой соответственно).

Следует иметь в виду также то, что образ архитектуры XIX столетия не исчерпывается пресловутым «маскарадом стилей», да и сама эта склонность к поверхностным перевоплощениям была одним из проявлений более общей и более фундаментальной установки. В хрестоматийной статье Н. В. Гоголя 1835 г. эта установка хорошо артикулирована: все многочисленные стили, вся эта историко-художественная эрудиция является в глазах романтика средством для созидания *новой культуры*, ступенью возвышения которой была всякая отжившая цивилизация<sup>6</sup>. В этом контексте переключки с прошлым значимы не сами по себе, а как свидетельство интеллектуальных возможностей текущего века, который не в меньшей степени характеризовался верой в прогресс и упованиями на будущее. Оптимистичная футурология позапрошлого столетия воплощалась в формате всемирных выставок, в которых

4 См.: Церкви, сочинённые архитектором Е. И. В. профессором архитектуры Императорской Академии художеств и членом разных иностранных академий Константином Тоном. СПб., 1838.; Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм Пресвятыя Богородицы в Семеновском полку в С.-Петербурге, составленные и исполненные архитектором Е. И. В. профессором архитектуры Императорской Академии художеств и членом разных иностранных академий Константином Тоном. М., 1845.

5 См.: *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х гг. М., 1978.; *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. М., 2000.; *Павлова А. Л.* Русский стиль в церковной архитектуре XIX в. Храмы соборного типа. М., 2002.

6 *Гоголь Н. В.* Об архитектуре нынешнего времени // Полное собрание сочинений. Т. 8: Статьи. М.; Л., 1952. С. 56–75.



В. В. Стасов видел залог мирного и уважительного сосуществования народов «после варварских и нелепых наполеоновских войн»<sup>7</sup>. Не могли подобные настроения не отразиться и на религиозных воззрениях современников.

Интересен пример А. А. Иванова, создавшего самую значительную в русском искусстве Нового времени картину на евангельский сюжет и оказавшего кардинальное влияние на художников второй половины XIX в. В начале 1850-х гг. ему пришлось переосмыслить библейские темы сквозь призму современной истории, с её бурными общественно-политическими процессами. Он начинает мечтать о грандиозном произведении, превосходящем своими масштабами всё, что доводилось создавать русским художникам. Отечественная академическая школа, представителем которой являлся Иванов, возникла во второй половине XVIII в. в результате импорта французской модели художественного образования и регулирования художественного процесса, в течение всего имперского периода обнаруживал неразрывную связь с интернациональным контекстом. Не удивительно то, что в рамках занятий исторического класса Академии композиции на религиозные сюжеты решались в духе западноевропейских образцов. Но и содержательная сторона этой религиозности была обусловлена в наибольшей степени не конкретной конфессиональной традицией, а европейской образованностью.

В письме к В. В. Стасову от 15 мая 1862 г. брат художника, архитектор С. А. Иванов, вспоминал о намерении автора «Явления Мессии» «сделать в композициях жизнь и деяния Христа <...> в особо на это посвящённом здании, *разумеется, не в церкви* (курсив мой. — *И. П.*)»<sup>8</sup>. Этот момент примечателен: по всей вероятности, история человеческая занимала Иванова более, чем священная история. Задуманная им роспись должна была состоять из 22 циклов, каждый из которых имел в центре своём композицию на евангельский сюжет, окружённую исполненными в меньшем масштабе близкими по содержанию сценами из Ветхого Завета и даже из античной мифологии. Чисто романтическая (и вполне утопичная) идея созидания некоего исчерпывающего художественного труда, приняла у Иванова фантастический облик светского «храма»,

7 Стасов В. В. Искусство XIX в. Архитектура // Избранные сочинения. Т. 3. М., 1952. С. 500.

8 ОР РПБ. Ф. 738. Ед. хр. 303 (1862). Л. 8. Цит. по: Степанова С. С. Хроника жизни и творчества Александра Андреевича Иванова // Александр Андреевич Иванов, 1806–1858. М., 2006. С. 241.

трактованного как «результат всех верований, отданных на разбор последней нации на планете земля»<sup>9</sup>.

При всём своеобразии проекта Иванова, его представляется возможным вписать в панораму религиозно-художественных исканий своего времени. Изучению феномена «любительского» проектирования религиозных зданий (которые на самом деле мыслились их авторами объектами не столько сакральными, сколько идеологическими) уделила внимание в одном из своих трудов Е. И. Кириченко. В качестве раннего примера (1822) она приводит курьёзное предложение некоего титулярного советника П. П. Шеншина, служившего квартальным надзирателем. Суть его сводилась к созданию особого рода заведения, являвшегося одновременно домом молитвы и морального воспитания. Вероятно, дидактический аспект этого замысла был обусловлен опытом полицейской службы его автора, видевшего цель свою в том, чтобы «отвести или, по крайней мере, отвадить всякого человека от грехопадения <...> и приводить народ к истинному евангельскому просвещению»<sup>10</sup>.

Однако в середине и второй половине столетия тема нравственного просвещения неотрывна от исторического знания. Сама концепция храма и, одновременно, памятника недвусмысленно говорит о важности той роли, которая отводилась в политической программе позднего российского самодержавия образам «полезного прошлого». Транслированные через произведения художников и архитекторов официальной Академии, эти образы находили благодатную почву в душах некоторых амбициозных подданных, которые пытались конструировать собственные варианты сверхсооружений — беспрецедентных по идейной широте и необычайных по своим формам. Важно подчеркнуть, что решительно во всех известных нам «любительских» проектах храмов-памятников прослеживается общая тенденция поставить архитектуру в прямую зависимость от библейского текста, рассматривать архитектурную морфологию как своего рода иероглифическое письмо. Это существенно отличалось от того направления, в котором двигались профессиональные зодчие, ставившие во главу угла задачу отыскания некоего целостного *стиля*, который соответствовал бы самоидентификации российской элиты и, как следствие, империи в целом.

9 Плотникова Е. Л. Восхождение. От академических картонов до Библейских эскизов // Там же. С. 132–133.

10 Кириченко Е. И. Запечатленная история России. Монумены XVIII — начала XX вв. Кн. 1. М., 2001. С. 302.

«Возрождение» для такой задачи определённого и единого в своей формальной лексике стиля осталось утопией. Известно, что Константин Тон, по его собственным словам, культивировавший стиль «Византийский, сроднившийся с древних времён с элементами нашей народности»<sup>11</sup>, на деле в своих проектах монтировал вместе элементы классицизма и допетровских построек Московского Кремля. Подобным же образом А. М. Горностаев, которого его биограф В. В. Стасов вывел в качестве Тоновского антипода, был вынужден сочетать в своих церковных постройках мотивы русских средневековых памятников с формами романской архитектуры, прежде всего итальянской. Объясняя такую тактику своим читателям, Стасов писал следующее: «Не находя достаточно материалов в памятниках русских, он стал искать их в произведениях искусства того же времени других стран. Вот почему в некоторых его постройках, исполненных в русском стиле, встречаются элементы романской архитектуры»<sup>12</sup>.

Непрофессиональные архитекторы, не скованные необходимостью компоновать свои проекты в тех или иных исторических стилях, оказывались в более выгодном положении. Эта свобода, помноженная на изобретательность, часто присущую мыслителям «из народа», порождала такие произведения, как проект «Храма Триединому Богу» некоего М. Лебедева, представлявший собой несколько эскизных чертежей в сопровождении пространного пояснительного текста и опубликованный в популярной иллюстрированной газете «Пчела», редакторами которой являлись А. В. Прахов и М. О. Микешин — лица, весьма известные на поприще искусства. Существенно, что перед нами именно храм-памятник, призванный увековечить момент «поворота России на 2-ое тысячелетие, начиная с освобождения крестьян и других преобразований настоящего царствования (императора Александра II. — *И. П.*)»<sup>13</sup>.

Прежде всего следует раскрыть личность автора проекта. Е. И. Кириченко, включившая проект Лебедева в свой обзор любительских опытов храмотворчества, оставила этот вопрос без внимания. Однако в современных исследованиях по истории богословской мысли XIX в. упоминается профессор Киевской духовной академии М. Лебедев, публиковавший статьи с критикой спиритизма, который вошёл в моду

11 Церкви, сочинённые архитектором Е. И. В. профессором архитектуры Императорской Академии художеств и членом разных иностранных академий Константином Тоном. С. 1.

12 Стасов В. В. А. М. Горностаев // Вестник изящных искусств. 1888. Т. 6. Вып. 6. С. 461.

13 Храм Божий, или Дом Молитвы, по проекту г. Лебедева // Пчела: русская иллюстрация. 1877. № 6. С. 95.

во второй половине столетия<sup>14</sup>. В. С. Раздьяконов характеризует Лебедева как автора, писавшего в рамках историко-филологической традиции и определявшего спиритизм как новейшую христианскую ересь<sup>15</sup>. В пользу того, что автор проекта «Храма Триединому Богу» и критик спиритизма в духовных журналах — одно и то же лицо, говорит богословская осведомлённость Лебедева из «Пчелы». При этом мысль его, правда, отличается известной лёгкостью, позволяющая весьма нетривиальные ходы. От вопросов богословских он устремляется к апологии научного прогресса, фантазирует о необходимости заменить в куполе традиционную живопись иллюминацией из «звёзд электрических»<sup>16</sup>. Сакральное пространство у него отождествляется с декорациями, изображающими физический космос<sup>17</sup> (ил. 3 а, б).

«Храм Триединому Богу скомпонован внутри на тему “небеса небес”, — пишет Лебедев, — и потому в плане имеет небесные линии — круги и эллипсы, а наружная компоновка сделана на тему крепости. Мотив крепости основан на следующих соображениях. Если египтянин берёт для своей колонны мотив лотоса или пучок его стволов <...>; если древний грек берёт завиток бересты мотивом для ионической колонны <...>; если римский купол имеет мотивом небо, а готическая архитектура — лес, то можно брать и другие мотивы для художественных зданий, в частности, и крепость, особенно если последняя окажется совпадающе с религиозными идеями. <...> В религиозном же отношении мотив крепости совершенно приличен христианскому храму. Стоит только напомнить изречение Спасителя о церкви: “и врата адава не одолеют ю”, а также богословское наименование церкви на земле “Воинствующую”, в отличие от церкви “Торжествующей”, т. е. небесною <...> Известно, что города на востоке строились как крепости, а Сион был цитаделью в Иерусалиме, т. е. крепостью в крепости. Подобное же описание грядущего Иерусалима есть в Апокалипсисе. Затем следует помнить учение апостола Павла, что у нас постоянная

14 Речь идёт, в частности, о статье: *Лебедев М.* Спириты и спиритизм // Христианское чтение. 1866. № 7. С. 24–101; № 9. С. 265–315; № 11. С. 615–707.

15 *Раздьяконов В. С.* Христианский спиритизм Н. П. Вагнера и рациональная религия А. Н. Аксакова между «наукой» и «религией» // Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия. 2013. № 4 (48). С. 59.

16 Храм Божий, или Дом Молитвы, по проекту г. Лебедева // Пчела: русская иллюстрация. 1877. № 7. С. 110.

17 На это обратила внимание Е. И. Кириченко, написавшая о близости идей М. Лебедева к философским воззрениям «космиста» Н. Ф. Фёдорова (*Кириченко Е. И.* Запечатленная история России. Монумены XVIII — начала XX вв. Кн. 1. С. 307).

борьба с врагом спасения; призывы его облекаться в оружие правды; а также слова Христовы: “Я не мир принёс на землю, но меч”. После этого ясно, что брать мотив крепости для христианского храма, значит брать готовый уже и данный самим христианством элемент для художественного воспроизведения»<sup>18</sup>.

Развёрнутая Лебедевым совокупность смыслов требовала привлечения незаурядных выразительных средств. Здесь он, между прочим, постулирует мысль о том, что «архитектура как искусство, как вид *языка*, выражающего идею, не должна держаться всегда неподвижных форм»<sup>19</sup>. Лебедева не удовлетворяет узкая трактовка стиля как закрытой и неизменной общности формальных приёмов. Описывая свой проект как выдержанный в «византийском стиле» (к слову, законодательно установленном в качестве предпочтительного для церковных зданий<sup>20</sup>), Лебедев вводит понятие «*стилевания*», под которым понимает «постоянное возведение в стиль каких-либо архитектурных мотивов, подходящих к данной идее»<sup>21</sup>.

Примечательно то, что автор проекта допускает и прямые стилевые заимствования, если они отвечают смыслу идейной программы: «Вся алтарная часть составлена на тему “Горнего Иерусалима”, где главный престол на горе и без сени поставлен перед самой бездной, как «подножие ног Его», а шесть боковых алтарей у подошвы гор, выступая к середине храма, составлены *во вкусе всех главнейших архитектурных стилей мира* <...> 1-й Алтарь, *Приснодевы*, на тему римской архитектуры <...> 2-й Алтарь, *Апостолов и Учителей Церкви* — готического стиля <...> 3-й Алтарь, *Мучеников* — русско-византийского стиля <...> 4-й Алтарь, *Бесплотных*, на тему греческих храмов (но трёхъярусный) <...> 5-й Алтарь, *Пророков и Праотцев ветхозаветных* — мавританского стиля <...> 6-й Алтарь, *Преподобных* — египетского стиля <...> по панелям стен алтаря живопись всех древностей Египта, населённых христианскими отшельниками, которые заняты своими работами среди развалин языческого мира»<sup>22</sup> (ил. 3 в, г).

Идея такого «парада стилей» в 1870-х гг. была не нова. Практика единовременного экспонирования архитектурных и художественных

18 Храм Божий, или Дом Молитвы, по проекту г. Лебедева // Пчела: русская иллюстрация. 1877. № 6. С. 95.

19 Там же.

20 Устав строительный. 3-е изд. СПб., 1881. С. 68.

21 Храм Божий, или Дом Молитвы, по проекту г. Лебедева // Пчела: русская иллюстрация. 1877. № 6. С. 95.

22 Там же С. 122.

вкусов разных народов и эпох была характерна для всемирных выставок. В частности, в 1867 г. в Париже можно было видеть расположенные бок о бок «Египетский квартал» и японский павильон, выполненный в национальных традициях, ацтекских идолов и «русские избы» (ил. 4). Однако интересна попытка перенесения этого опыта в религиозную архитектуру; вернее — религиозная мотивация использования такого приёма.

Нельзя не увидеть определённой близости программы Лебедева замыслу А. А. Иванова, хотя последний, как мы знаем, не предполагал видеть задуманное им здание храмом. В обоих случаях, однако, чувствуется воля авторов к переосмыслению функции религиозного искусства. У Иванова вполне откровенно, а у Лебедева менее явно, — но молитвенность вытеснена интеллектуальной рефлексией на исторические темы.

Обе программы, очевидно, отразили вообще присущий эпохе литературоцентризм. Однако, с точки зрения архитектуры (пусть и умозрительной, не отягощённой заботами о физической устойчивости), замысел Лебедева, конечно, выглядит интереснее. Целью его усилий является синтез архитектурной формы и религиозного содержания, невиданный в проектах и постройках зодчих-профессионалов. «Во всех храмах купольной конструкции, — пишет он, — находят раздвоение интересов архитектурного с религиозным; находят, что высший архитектурный интерес <...> сосредоточивается в куполе <...>, а <...> высшая религиозная драгоценность сосредоточена в восточной или алтарной части храмов. Здесь же, в расположении внутренности Дома Божия, где и верхний центральный купол, и наклонный параболический сливаются один с другим без перерывов, оба имеют одинаковую окраску и одинаковый сюжет <...> возможно полное единство и полное устранение вопроса о раздвоении интересов, сливающихся в один общий интерес изображения беспредельного Царства Божия»<sup>23</sup>.

Подводя итог, стоит подчеркнуть в качестве главной мысль о том, что религиозная проблематика в русской архитектуре XIX в. не может быть исчерпана обсуждением эволюции того или иного неостила применительно к церковному зодчеству. Не исключено, что вопрос о конкретных мотивах декора имеет третьестепенное значение в сравнении с вопросами типологии и семантики в эпоху, когда храм превращается в одну из разновидностей общественного пространства, а традиционная

23 Храм Божий, или Дом Молитвы, по проекту г. Лебедева // Пчела: русская иллюстрация. 1877. № 6. С. 123.

символическая программа сакрального здания обогащается новыми политическими и натурфилософскими смыслами.

### Источники

- Гоголь Н. В.* Об архитектуре нынешнего времени // Полное собрание сочинений в 14 т. Т. 8: Статьи / ред. Н. Ф. Бельчиков, Б. В. Томашевский. М.; Л.: АН СССР, 1952. С. 56–75.
- Лебедев М.* Спириты и спиритизм // Христианское чтение: ежемесячное издание при СПбДА. 1866. № 7. С. 24–101; № 9. С. 265–315; № 11. С. 615–707.
- Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы в Семеновском полку в Санкт-Петербурге, составленные и исполненные архитектором Е. И. В. профессором архитектуры Императорской Академии художеств и членом разных иностранных академий Константином Тоном. М.: Тип. А. Семена, 1845.
- Собрание планов, фасадов и профилей для строения каменных церквей с кратким наставлением как о самом производстве строения, так и о вычислении потребных к тому материалов; при чем приложены и объяснительные чертежи важнейших частей зданий, с обозначением размера оных для практического употребления. СПб.: Тип. Медицинского департамента МВД, 1824.
- Устав строительный. СПб.: Тип. придворного книгопр. К. К. Петтера, 1881.
- Храм Божий, или Дом Молитвы, по проекту г. Лебедева // Пчела: русская иллюстрация: еженедельный журнал искусств, литературы, политики и общественной жизни. 1877. № 6. С. 88–121; № 7. С. 110–111.
- Церкви, сочинённые архитектором Е. И. В. профессором архитектуры Императорской Академии художеств и членом разных иностранных академий Константином Тоном. СПб.: [Б. и.], 1838.

### Литература

- Берташ А. В.* Содержание и эволюция русского стиля в церковной архитектуре середины XIX — начала XX вв. // Искусство христианского мира. Вып. 2 / отв. ред. А. А. Воронова. М.: ПСТБИ. Факультет церковных художеств, 1998. С. 113–126.
- Кириченко Е. И.* Запечатленная история России. Монумены XVIII — начала XX века в 2 кн. Кн. 1. М.: Жираф, 2001.
- Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х гг. М.: Искусство, 1978.
- Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000.
- Павлова А. Л.* Русский стиль в церковной архитектуре XIX века. Храмы соборного типа: диссертация кандидата искусствоведения. М.: [Б. и.], 2002.
- Плотникова Е. Л.* Восхождение. От академических картонов до Библейских эскизов // Александр Андреевич Иванов, 1806–1858: к 150-летию Государственной

Третьяковской галереи; к 200-летию со дня рождения художника / отв. ред. Л. И. Иовлева. М.: Сканрус, 2006. С. 120–135.

Лунин А. Л. Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века. Т. 1: 1830–60-е гг. Ранняя эклектика. СПб.: Крига, 2009.

Раздьяконов В. С. Христианский спиритизм Н. П. Вагнера и рациональная религия А. Н. Аксакова между «наукой» и «религией» // Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия. 2013. № 4 (48). С. 55–72.

Стасов В. В. А. М. Горностаев // Вестник изящных искусств. 1888. Т. 6. Вып. 6. С. 439–480.

Стасов В. В. Искусство XIX века. Архитектура // Избранные сочинения в 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1952. С. 485–506.

Степанова С. С. Хроника жизни и творчества Александра Андреевича Иванова // Александр Андреевич Иванов, 1806–1858: к 150-летию Государственной Третьяковской галереи; к 200-летию со дня рождения художника / отв. ред. Л. И. Иовлева. М.: Сканрус, 2006. С. 225–247.

## The Searching for the Image of Church Building through the Late Russian Empire (Marginalia of a Mainstream Architectural History)

**Iliia E. Pechenkin**

PhD, Associate Professor

Head of Department of a History of Russian Art

at the Faculty of Art-History, Russian State University for the Humanities

6 building, Miusskaya Square, 125993. Moscow, Russia

pech\_archistory@mail.ru

**For citation:** Pechenkin, Iliia E. "The Searching for the Image of Church Building through the Late Russian Empire (Marginalia of a Mainstream Architectural History)". *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 117–129 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.008

**Abstract.** The article attempts to describe the history a search for an image of the Orthodox church building as a modern structure in the late Russian Empire (mid XIX – early XX centuries). In literature, this period is usually given through the style framework. Indeed, a question of style formation had been highly important for contemporaries as both critics and architects wrote a lot about producing churches in traditional national forms, etc. However, it would not be enough for a church architecture of the industrial era experiencing the growth of city population that expressed in a bigger number of parishioners, the usage of new materials and building structures and, finally, the new cultural and worldview realities. It is interesting how the cultural imagination of its contemporaries depicted a modern temple architecture of that time.

**Keywords:** Russian architecture, architectural history, church building, cultural imagination, Russian Empire, XIX century.



## References

- Bertash A. V. (1998) “Soderzhanie i evolyuciya russkogo stilya v cerkovnoj arhitekture serediny XIX — nachala XX vekov” [“The Content and Evolution of the Russian Style in Church Architecture of the Mid XIX — Early XX Centuries”]. *Iskusstvo hristianskogo mira*, iss. 2, pp. 113–126 (in Russian).
- Gogol' N. V. (1952) “Ob arhitekture nyneshnego vremeni” [“On the Architecture of the Present Time”], in Bel'chikov N. F., Tomashevskij B. V. (eds.) *Polnoe sobranie sochinenij v 14 t.* [Complete Works in 14 vols.]. Moscow; Leningrad: AN SSSR, vol. 8, pp. 56–75 (in Russian).
- Kirichenko E. I. (1978) *Russkaya arhitektura 1830–1910-h godov* [Russian Architecture of the 1830s–1910s]. Moscow: Iskusstvo (in Russian).
- Kirichenko E. I. (2001) *Zapechatlennaya istoriya Rossii. Monumenty XVIII — nachala XX veka v 2 knigah* [The Imprinted History of Russia. Monuments of the XVIII — Early XX Century in 2 Books]. Moscow: Zhiraf, book 1 (in Russian).
- Lisovskij V. G. (2000) “Nacional'nyj stil'” v arhitekture Rossii [“National Style” in the Architecture of Russia]. Moscow: Sovpadenie (in Russian).
- Pavlova A. L. (2002) *Russkij stil' v cerkovnoj arhitekture XIX veka. Hramy sobornogo tipa: dissertaciya kandidata iskusstvovedeniya* [Russian Style in Church Architecture of the XIX Century. Temples of the Cathedral Type: Dissertation of the Candidate of Art History]. Moscow: [b. i.] (in Russian).
- Plotnikova E. L. (2006) “Voskhozhdenie. Ot akademicheskikh kartonov do Biblejskikh eskizov” [“Ascent. From academic cartons to Biblical sketches”], in Iovleva L. I. (ed.) *Aleksandr Andreevich Ivanov, 1806–1858: k 150-letiyu Gosudarstvennoj Tretyakovskoj galerei; k 200-letiyu so dnya rozhdeniya hudozhnika* [Aleksandr Andreevich Ivanov, 1806–1858: To the 150th Anniversary of the State Tretyakov Gallery; to the 200th Anniversary of the Artist's Birth]. Moscow: Skanrus, pp. 120–135 (in Russian).
- Punin A. L. (2009) *Arhitektura Peterburga serediny i vtoroj poloviny XIX veka* [Architecture of St. Petersburg in the Middle and Second Half of the XIX Century]. Saint-Petersburg: Kriga, vol. 1 (in Russian).
- Razd'yakonov V. S. (2013) “Hristianskij spiritizm N. P. Vagnera i racional'naya religiya A. N. Aksakova mezhdru ‘naukoj’ i ‘religiej’” [“N. P. Wagner's Christian Spiritism and A. N. Aksakov's Rational Religion between ‘Science’ and ‘Religion’”]. *Vestnik PSTGU. Seriya I: Bogoslovie. Filosofiya*, no. 4 (48), pp. 55–72 (in Russian).
- Stasov V. V. (1952) “Iskusstvo XIX veka. Arhitektura” [“The Art of the XIX Century. Architecture”], in *Izbrannye sochineniya v 3 t.* [Selected Works in 3 vols.]. Moscow: Iskusstvo, vol. 3, pp. 485–506 (in Russian).
- Stepanova S. S. (2006) “Hronika zhizni i tvorchestva Aleksandra Andreevicha Ivanova” [“Chronicle of the Life and Work of Alexander Andreevich Ivanov”], in Iovleva L. I. (ed.) *Aleksandr Andreevich Ivanov, 1806–1858: k 150-letiyu Gosudarstvennoj Tretyakovskoj galerei; k 200-letiyu so dnya rozhdeniya hudozhnika* [Aleksandr Andreevich Ivanov, 1806–1858: To the 150th Anniversary of the State Tretyakov Gallery; to the 200th Anniversary of the Artist's Birth]. Moscow: Skanrus, pp. 225–247 (in Russian).

# РОСПИСИ ХРАМОВ ПО ЭСКИЗАМ Г. Г. ГАГАРИНА И ОБРАЩЕНИЕ К «СТРОИТЕЛЯМ РУССКИХ ЦЕРКВЕЙ»

Инесса Николаевна Слюнькова

доктор архитектуры  
член-корреспондент РААиСН  
профессор кафедры теории и истории церковного искусства МДА  
141312, Московская обл., Сергиев Посад,  
Троице-Сергиева лавра, Академия  
главный научный сотрудник РАХ  
119034, Москва, ул. Пречистенка, 21  
inessa\_s@yahoo.com

**Для цитирования:** *Слюнькова И. Н.* Росписи храмов по эскизам Г. Г. Гагарина и обращение к «Строителям русских церквей» // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 3 (4). С. 130–144. DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.009

## Аннотация

УДК 75.052

Статья посвящена русскому религиозному искусству второй половины XIX в., вопросам смены художественных формаций от классицизма к историзму и византийскому стилю. Объектом исследования становится творческое наследие вице-президента Императорской Академии художеств князя Г. Г. Гагарина. Предпринята попытка раскрыть его теоретические взгляды на иконографию евангельской темы в украшении храмов, на методы обучения художников, на будущее русского церковного искусства. Рассматриваются авторские проекты Г. Г. Гагарина по убранству и росписям храмов в византийском стиле: Сионский собор в Тбилиси, церковь Мариинского дворца в Санкт-Петербурге, церкви в имении Ореанда в Крыму и селе Сучки на Волге. Часть представленных проектов публикуется впервые.

**Ключевые слова:** монументальное церковное искусство, росписи храмов, архитектура, византийский стиль, классицизм, Академия художеств, методы обучения религиозной живописи, теория и проекты Г. Г. Гагарина.

**Е**вангельская тема онтологически предопределяет правила и традиции построения христианского храма, она главенствует в его монументальной живописи, литургических предметах, утвари, убранстве, моленных образах. Одним из главных принципов церковного искусства называют единство архитектоники и иконографии храма<sup>1</sup>. И на этапе перехода от классицизма к историзму в России это фундаментальное правило входило в жизнь во многом благодаря трудам князя Г. Г. Гагарина.

Деятельность Г. Г. Гагарина началась в 1840-е гг., одновременно с утверждением в архитектуре русско-византийского стиля церквей по проектам К. А. Тона. В дальнейшем наметились два основных пути развития. Один — это «русский стиль», с опорой на примеры московской и ростово-ярославской школы зодчества XVI–XVII вв. Второе направление — «византийский стиль», возвращавший к образцам искусства Византии и Древней Руси XI–XV вв. Г. Г. Гагарина называют одним из основоположников византийского стиля.

Исследование деятельности князя Г. Г. Гагарина позволяет ответить на вопрос о поисках новых форм в области русского церковного искусства и методах достижения единства архитектуры и росписей храма. Основные печатные труды Г. Г. Гагарина известны, они посвящены изучению и публикации по его рисункам византийских и древнерусских памятников, орнаментов и архитектуры<sup>2</sup>. Значительно меньшее внимание привлекали его теоретические работы, среди которых хранящаяся в архиве рукопись<sup>3</sup>. Сам автор опубликовал её лишь в виде небольших фрагментов<sup>4</sup>. Опираясь на письменные источники, чертежи и рисунки Г. Г. Гагарина, постараемся прояснить, какое содержание закладывали художники в произведения византийского стиля эпохи историзма.

Человек энциклопедических знаний, Г. Г. Гагарин не был профессиональным художником. Сын дипломата, первые тринадцать лет жизни он прожил за границей, учился в Париже, Риме и Сиене. Обладал живым умом и природным артистизмом. С ранних лет увлекался христианским Востоком, брал уроки живописи у К. П. Брюллова (1828, 1830)

- 1 Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1995. С. 38.
- 2 Гагарин Г. Г. Собрание византийских, грузинских, древнерусских орнаментов и памятников архитектуры. СПб., 1897; Он же. Сборник византийских и древне-русских орнаментов, собранных и рисованных князем Гагариным: 50 таблиц. СПб., 1887.
- 3 Рукопись брошюры: Гагарин Г. Г. Строителям русских церквей. 1892 г. // РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1. Д. 145.
- 4 Гагарин Г. Г. Родник русского искусства: посвящается строителям русских церквей // Зодчий. 1893. Вып. 2. С. 9–12.

и путешествовал с ним из Афин в Константинополь (1835). Дипломат и военный, участник боевых действий на Кавказе, Г. Г. Гагарин снискал себе репутацию авторитетного знатока и ценителя искусств<sup>5</sup>.

Он, человек эпохи романтизма, находился в гуще событий художественной жизни, в окружении поэтов и художников, слушал А. С. Пушкина, дружил с М. Ю. Лермонтовым, по произведениям которых делал зарисовки, иллюстрации к книгам. Всё это наложило отпечаток на устремления князя, его желание исследовать исторические древности и рисовать, на темперамент и желание служить искусству, стиль жизни, манеру излагать свои мысли. Он выполнил несколько рисунков для Коронационного альбома Александра II, в подготовке которого участвовали только лучшие профессиональные художники. Затем Г. Г. Гагарин курировал издание этого альбома в Париже. Он выбрал для своей аллегорической композиции в альбоме сюжет чудесного освобождения народа, по которому ангел выводит узников на свет из подземелья<sup>6</sup>. По-видимому, Г. Г. Гагарин оставался романтиком в душе до последних лет своей жизни. И это важно для понимания содержания и характера рассматриваемых в дальнейшем его текстов по искусству (ил. 1).

При президенте Императорской Академии Художеств Великой княгине Марии Николаевне Г. Г. Гагарин был назначен вице-президентом Академии (1859–1872). Здесь, в дополнение к традиционным академическим классам исторической живописи, скульптуры и другим, князь основал отделение подготовки мастеров церковной живописи. Он создал Древнехристианский музей Академии, который поначалу формировался главным образом за счёт его собственного собрания произведений искусства.

Для преподавания иконописи, помимо уроков академического мастерства, требовалось наметить основные творческие ориентиры, сформулировать теоретические взгляды на развитие русского церковного искусства. Многое зависело от критериев выбора воспитанниками Академии образцов.

В то время широкое распространение получила практика замещения древней традиции иконописного письма на копирование работ западных мастеров. Г. Г. Гагарин выступал против такого положения вещей: «В начале XIX в. римский классицизм, понятый самым

5 Корнилова А. В. Григорий Гагарин: творческий путь. М., 2001.

6 Описание священнейшего коронования их императорских величеств государя императора Александра Второго и государыни императрицы Марии Александровны всея России. СПб., 1856. С. 76.

неэстетическим образом, захватил всё и вытеснил все предшествующие влияния. Стали закрывать старинные живописи и заменять национальными, вполне прочувствованныя творения, фальшивыми подражаниями западу»<sup>7</sup>.

Целью трудов Г. Г. Гагарина было перенаправить развитие русского религиозного искусства от академической европейской традиции Нового времени и классицизма в русло новых идей и умений владения иконописью, которые были бы современны, художественно совершенны, а вместе с тем отвечали бы искусству времени начала христианства, времен Византии и Древней Руси.

Князь поднимал вопрос об историческом месте России среди культур Востока и Запада. На эту тему он выпустил книгу, которая подвела к заключению о преимущественном влиянии на Русь XIV–XVI вв. византийского искусства<sup>8</sup>. Позднее верхняя граница названных процессов им была отодвинута до XV в. Решалась задача проследить периоды подъёма и затухания влияния византийского искусства. В то же время князь говорил о тесных контактах России с искусством западнохристианского мира, о возможных пересечениях её с мусульманским Востоком (появление луковичной формы собора Покрова-на-Рву он склонен был связывать с влиянием Казани).

Научное изучение иконографии церковных древностей в то время только начиналось, и первопроходцами в этой области были Ф. И. Буслаев, Г. Д. Филимонов, Н. П. Кондаков и другие. Интересы Г. Г. Гагарина находились в несколько иной плоскости и были направлены на решение главных вопросов практики работы мастеров, в помощь художникам. Важным для него являлось усвоить общие закономерности расположения сюжетов в росписях храмов Византии.

Князь сформулировал следующий порядок расположения росписей византийского храма: «В древних церквях, в которых сохранялась абсида, мы замечаем, что, смотря по её высоте, изображения большей частью располагались в следующем порядке: в верхнем ярусе: Богоматерь с младенцем Иисусом на Престоле. С обеих сторон Пророки, возвестившие Её.

В среднем ярусе помещалось изображение Спасителя также на Престоле и по шести Апостолов с каждой стороны; или в среднем изображался алтарь под киворием, с каждой стороны которого по ангелу,

7 Гагарин Г. Г. Строителям русских церквей. 1892 г. // РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1. Д. 145. Л. 7–6.

8 Гагарин Г. Г. Краткая хронологическая таблица в пособие истории Византийского искусства. Тифлис, 1856.

осеняющему рапидой Христа, представленного в двух видах и дающего справа Тело Своё под видим хлеба шести апостолам, а слева Кровь Свою под видом вина шести другим.

Нижний ярус отделяется тремя окнами — символом Святой Троицы. В нём изображаются главные отцы церкви, основатели ея правил и обрядов. Храм, обращённый на восток, — должен был иметь эти три окна в абсиде для того, чтобы первые лучи восходящего солнца падали на престол и на священника»<sup>9</sup>.

Он наставлял будущих художников изучать искусство Византии «в книгах, чтобы уметь отличать все его постепенные проявления с IV по VIII вв., русский художник захочет непременно посетить Константинополь, Салоники, Венецию, Равенну и много других небольших городов Италии и Сицилии, Сирию, Грузию, Армению, Малую Азию и отметить везде выдающиеся стороны изучаемого предмета. Когда знакомство с этим искусством сроднится с художником, и будет жить в нём, то искусству этому невозможно будет оставаться неподвижным, и развитие его будет соответствовать его жизненности»<sup>10</sup>. Идея возвращения к византийским истокам у Г. Г. Гагарина была тождественна призыву приобщения к духовному содержанию иконы. По мере изучения подлинных памятников Византии открывался арсенал художественных средств, во многом чуждый искусству Нового времени. Язык искусства Византии пытались расшифровать как некий ключ, как сказали бы сегодня, «литургического качества изображения»<sup>11</sup>.

Из базовых понятий «предание в религии» и «предание в благородных чувствах человека», Г. Г. Гагарин выводил ещё и формулу «художественное предание». Древнерусское искусство он называл «народным» стилем, имея в виду, очевидно, его функцию служить посредником литургического общения. Отсюда призвание церковного искусства — единство всех и каждого молящегося в храме. Князь отмечал высокое общественное предназначение церковного искусства: «Представим себе Русского художника, желающего славы своему отечеству, преданного душой и сердцем возрастающему успеху искусства <...> он непременно придет к сознанию, что ни в какой отрасли искусства он не найдет такого простора для своих стремлений

9 Гагарин Г. Г. Строителям русских церквей. 1892 г. // РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1. Д. 145. Л. 7.

10 Там же. Л. 11–12.

11 Ouspensky L. Théologie de l'icône dans l'Eglise l'Orthodoxe. Paris, 1982. P. 24.

и деятельности, как в церковно-религиозном. Византийское религиозное искусство лучше других приспособляется к русской церкви, потому что оно её создало»<sup>12</sup>.

Художник-любитель, Г. Г. Гагарин имел возможность опробовать и реализовать свои знания и идеи, благодаря участию в строительстве новых и украшении древних храмов. Попытки проанализировать проектные работы князя ранее не проводились и постараемся восполнить этот пробел.

*1. Сионский собор в Тбилиси (конец XVI — начало XVII в.; Г. Г. Гагарин, 1853–1860 гг.).*

Древний Сионский собор в Тифлисе (до 1936 г. название Тбилиси) посвящён во имя Успения Пресвятой Богородицы. То была первая крупная работа князя по живописному убранству храма. За годы военной службы на Кавказе художник хорошо узнал и полюбил эти легендарные места. Хронологические таблицы Г. Г. Гагарина открывались Византией и следовавшей за нею Грузией, одной из первых принявшей христианство (318).

Существуют два эскиза князя по художественному оформлению Сионского собора, — фронтальный чертеж, на котором в цвете представлена программа росписей, и аксонометрический чёрно-белый рисунок. Только на первом показан купол, в его зените, очевидно, предполагалось поместить изображение Христа Вседержителя. Он окружён «небесными Силами», которые представлены сиянием, херувимами и серафимами в спускающихся по концентрическим окружностям регистрах свода и барабана купола. На поверхности кольца основания купола священные надписи и изображения византийского креста (ил. 2). Реализован был другой вариант оформления купола в виде покраски синим цветом с золотыми звездами сводов, простенки и откосы проёмов окон барабана купола расписаны орнаментами.

Ниже в парусах изображены серафимы, подобно образцу прославленной Св. Софии Константинопольской. Далее, в тимпане стрельчатой подпружной арки апсиды показана сцена схождения Святого Духа на жён-мироносиц: в центре символическое изображение голубя, к нему обращены парящие женские фигуры в античных одеяниях. Они символизируют также семь небес спасения и расположены по обе стороны от центра, по четыре и три с каждой стороны. Таким образом, автор

12 Гагарин Г. Г. Строителям русских церквей. 1892 г. // РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1. Д. 145. Л. 11–12.

сознательно вводил в проект такую специфическую черту Византии, как влияние на живописные приёмы эллинистического искусства.

Для Сионского собора Г. Г. Гагарин проектировал низкий иконостас, чтобы открыть алтарную апсиду. Тем самым возвращалась главная смысловая и символическая нагрузка, которая свойственна алтарной стене. Выбор формы алтарной преграды не был случайным, и в текстах князя он получил обоснование: «между прочим, стали возвышать иконостас так, что совсем заградили абсиду, великолепно довершавшую перспективу храма. Когда абсиды не стало видно, то нашли проще обойтись без нея в новопостроенных церквах. Большие живописные или мозаичные изображения в абсиде были заменены на иконостас множеством икон такого мелкого письма, что они, издали, кажутся лишь смутными. <...> И, по примеру древних византийских построек, [следует] открывать для молящихся внутренние абсиды, роспись конхи которой становится кульминацией композиции церковного пространства»<sup>15</sup>.

Алтарная преграда Сионского собора низкая и по конструкции подобна темплону греческих храмов XII в. Она включает основание в виде цоколя и ряд несущих колонн, в промежутках которых, по центру царские врата, а по сторонам иконы местного ряда, венчает композицию балка архитрава. В поле его лицевой поверхности расположен верхний ряд малых по размерам икон, посвящённых отцам церкви и святителям.

Фронтальный чертёж и аксонометрия Г. Г. Гагарина по Сионскому собору представляют собой разные варианты росписи апсиды. Из его высказывания о расположении священных сюжетов в пространстве алтаря видно, что князь опирался на примеры росписей византийских базиликальных храмов. Оригинальность проекта Сионского собора заключалась в том, что на фронтальном чертеже он предлагал разместить символическое изображение образа Церкви небесной, хотя в крестово-купольных храмах образ Церкви небесной обычно помещается в куполе. То есть автор проекта совместил принципы системы росписей крестово-купольного храма и росписей византийской базилики.

На фронтальном чертеже образ Христа во славе, сидящего на престоле, и предстоящих Спасителю восьми фигур пророков занимает центральное место в конхе апсиды Сионского собора. Росписи нижеследующих регистров алтарной стены символизировали Церковь земную. Здесь главным выступал образ Богородицы — Святой Царицы с Предвечным Младенцем на престоле и фигурами предстоящих.



По примеру византийских памятников, фигуры предстоящих вписаны в ряд пальмовых деревьев, как многозначного символа славы Христовой. Нижняя часть апсиды частично спрятана за иконостасом, и здесь в простенках арочных окон эскизно намечены образа святых в полный рост, очевидно, изображения отцов церкви.

Другая программа росписей апсиды Сионского собора показана на аксонометрическом рисунке Г. Г. Гагарина. Здесь тематические циклы, по отношению к ранее рассмотренному варианту, переставлены местами. В конхе художник поместил изображение Богородицы на престоле, по сторонам свв. архангелы Михаил и Гавриил, далее предстоящие. Следующий ниже регистр отведён для образа Христа во славе. На аксонометрическом чертеже предыдущий вариант алтарной преграды в виде темплона заменен на иконостас в форме плоской стены без ордерной конструкции, прорезанной аркадой и украшенной рельефами.

Изображение в конхе Сионского собора на фронтальном чертеже отсылает к примерам мозаик Чефалу (XII в.), публиковавшихся в таблицах Г. Г. Гагарина. В свою очередь, та же сцена на аксонометрическом рисунке восходит к редкой иконографии образа Богородицы во славе базилики Евфразия в Порече (VI в.). В ней по сторонам от Царицы Небесной с архангелами, располагались местночтимый святой Марк и Евфразий епископ Порече, вместе с приближёнными архидиаконом и его сыном (ил. 3).

В действительности был исполнен второй вариант проекта Сионского собора. Со временем росписи неоднократно поновлялись и первоначальные живописные качества фресок утрачены, однако композиция росписей Г. Г. Гагарина остаётся неизменной (ил. 4)<sup>14</sup>.

*2. Церковь во имя Св. Николая Чудотворца Мариинского дворца в Петербурге (архитектор А. И. Штакеншнейдер, 1839–1844 гг.; Г. Г. Гагарин, росписи 1859–1860 гг.).*

Пространственные особенности домового храма накладывали на художника многие ограничения. Храм расположен на втором этаже дворца во встроенном в здание прямоугольном в плане зальном помещении с четырьмя гранеными столбами, без естественного бокового освещения и оконных проемов на стенах.

Апсиды в интерьере обозначены тремя плоскими арочными нишами. Они расписаны согласно процитированной ранее программе

14 Interior of Sioni Church, Tbilisi. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior\\_of\\_Sioni\\_Church,\\_Tbilisi\\_\(15015533451\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_Sioni_Church,_Tbilisi_(15015533451).jpg)

Г. Г. Гагарина, только несколько сокращенной из-за небольшой высоты ложных апсид. На восточной стене, в зените центральной арки написан Пантократор на престоле и сцена Деисуса. В среднем регистре помещена сцена Евхаристии, в нижнем — изображения святых отцов церкви: Св. Иоанн Златоуст, Св. Иоанн Дамаскин и др. В боковых арках восточной стены архангелы Гавриил и Михаил (ил. 5).

Пять устроенных наверху световых фонарей заменяют отсутствующие купола и своды. На поверхностях стен центрального большого фонаря изображены святые, соименитые заказчикам храма, великой княгини Марии Николаевны, герцога Максимилиана Лейхтенбергского. Стены малых фонарей расписаны символами Св. Духа и небесной иерархии. Паникадило в форме трехмерного равноконечного креста исполнено по образцу Софии Константинопольской. Стены храма заняты изображениями сюжетов Ветхого и Нового Завета (ил. 6).

Поверхности несущих арок и граненых столбов, стены молельни и церковной лестницы были украшены ковром орнаментов в византийском стиле. Г. Г. Гагарин разрабатывал свои оригинальные рисунки орнаментов, по мотивам мозаик древних византийских храмов. Росписи церкви во имя Св. Николая Чудотворца Мариинского дворца были выполнены в технике энкаустики, их исполнил художник М. Н. Трощинский.

После долговременной утраты в советское время изображений на евангельские сюжеты, они были восстановлены (1980-е, 2014–2015-е гг.).

*3. Церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Ореанде (архитектор А. А. Авдеев, при участии Д. И. Гримма; художники Г. Г. Гагарин, М. Н. Васильев, 1881–1885 гг.)<sup>15</sup>.*

Работа относится к позднему периоду творчества Г. Г. Гагарина. Ценность памятника в том, что не без утрат, но сохранилось подлинное первоначальное убранство храма.

Система изображений в куполе восходит к византийский иконографии, образцами которой могли служить мозаика «Вознесение Христово» в куполе трапезы собора Сан Марко в Венеции или мозаика Христа и четырех ангелов в сомкнутом своде Капеллы Сан Зеноне римского храма Сан Прасседе (IX в.).

Однако известные примеры художник трактует как свободную интерпретацию иконографических изводов. В зените купола Покровской церкви Г. Г. Гагарин поместил мозаичный образ Христа Эммануила.

15 Филатова Г. Г. Дворец и храм в Нижней Ореанде. Симферополь, 2015.

Небесные Силы представлены в виде хоровода восьми фигур ангелов, в полный рост, исполненных в технике фрески, на золотом фоне. Они окружают лик Спасителя и кружат над окнами барабана купола (ил. 7).

В конхе апсиды свободная от орнаментов сцена Покрова Богородицы с преклонёнными фигурами двух ангелов по сторонам. У подножия расположены изображения святых и праведников. Композицию Покрова Богородицы написал художник М. Н. Васильев (ил. 8)<sup>16</sup>.

Моделировка ликов близка особенностям византийского церковного письма, иератической живописи, что отвечало убеждениям князя. Он советовал художникам следующее: «Наш образованный художник знает, что во времена Византийцев наука ещё не определила теории теней и перспективы. Он извиняет неправильность рисунка в человеческих изображениях, но он любит энергичным и сжатым выражением сюжета, блеском золотых фонов, соединённым с гармонией и грацией орнаментов. Он понимает сколь важно согласие архитектора и живописца, исполняющих одну мысль»<sup>17</sup>.

Стены и своды под куполом, за исключением конхи апсиды, покрыты непрерывным орнаментом, в поле которого, согласно византийской иконографии, на золотом фоне изображения пророков и евангелистов. Они написаны в «окнах» геометрически правильной конфигурации: лики пророков в круглых тондо; образа евангелистов в абрис трехлистника, и под каждым помещен тетраморф. Четыре серафима вплетены в орнаменты, на диагональных ячейках парусов. Конструктивная нагрузка этих парусов распределялась на парные полукруглые ниши. Этот фрагмент конструкции Покровской церкви повторяет приём, изображённый на зарисовках Г. Г. Гагарина церкви монастыря Дафни под Афинами (IX в.).

Трапезная, по византийскому образцу, устроена без сводов, с открытыми в интерьере конструкциями деревянных ферм, несущих двухскатную крышу. Боковые стены украшает фризовая композиция, изображение аркады, в которой помещаются фигуры святых в полный рост, на золотом фоне, как реплика на знаменитые мозаики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне (V — начала VI вв.). По центру торцевой, западной стены Покровской церкви — живописное изображение Воскресения Христова (ил. 9).

16 Николаева Е. Н. Г. Г. Гагарин и церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Н. Ореанде // Григорий Гагарин. Художник и общественный деятель. СПб., 2011. С. 99.

17 Гагарин Г. Г. Строителям русских церквей. 1892 г. // РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1. Д. 145. Л. 12–13.

4. Церковь Св. Николая Чудотворца в селе Сучки, Корчевского уезда, Тверской губернии (известна с конца XV в.; каменная церковь середины XIX в.; Г. Г. Гагарин, трапезная и росписи, 1884 г.).

Храм построен на возвышенном городище в пойме Волги. Он расположен был напротив усадьбы Карачарово, принадлежавшей Г. Г. Гагарину и его супруге, княгине Софье Андреевне, урождённой Дашковой. По завещанию князя, он похоронен был рядом с церковью в Сучках<sup>18</sup>.

Сохранились чертежи Г. Г. Гагарина по архитектурному проекту трапезной. Просторная, квадратная в плане трапезная двумя столбами разделена на шесть травей. Три малые отводились для симметричных придельных алтарей и прохода между ними в старую летнюю церковь (ил. 10).

Двухъярусные иконостасы Г. Г. Гагарин спроектировал по аналогии с греческим ордерным темпლოном. По рисунку автора, над архитектурным и царскими воротами в центре композиции установлен равносторонний греческий крест на горке, по форме вторивший византийскому проросшему кресту. Квадратные резные плиты с византийскими орнаментами украшали цоколь иконостаса. (ил. 11).

Придельные иконостасы открывались в зальное пространство трех вытянутой формы травей с крестовыми сводами трапезной. Входная группа помещений притвора вытянута вдоль продольной оси храма, и по плану она сделана в виде креста. Оформление высокого портала входа на фасаде храма отсылало одновременно к произведениям византийского и романского искусства (ил. 12).

После возведения и ввода в строй Иваньковского водохранилища на Волге прибрежный город Корчев и село Сучки с погостом были затоплены и ушли под воду (1932).

Помимо названных работ Г. Г. Гагарина, важно упомянуть и другие. Незученным остаётся убранство интерьеров Преображенской церкви во французском курортном городе Баден-Баден, хотя по ней сохранились эскизы росписей князя (1883)<sup>19</sup>. Уникальным опытом воплощения в миниатюрной по размерам деревянной постройке образа раннехристианской базилики была церковь крымского имения Карасан, князей Раевских, в районе Алушты (начало 1890-х гг.). Памятник утрачен и известен только по фотографиям.

18 Слюнькова И. Н. Церковь в селе Сучки и усадьба Карачарово // Григорий Гагарин. Художник и общественный деятель. СПб., 2011. С. 64–73.

19 Кедров М. А. Православная русская церковь в Баден-Бадене 1858–1893 гг. СПб., 1893.

Теоретические высказывания Г. Г. Гагарина могут показаться, порой, не слишком четкими и ясными. Идеи обновления русского церковного искусства, в силу стиля и краткости изложения, им скорее намечены, но не раскрыты. И только прибегая к помощи проектов автора, появляется возможность сформулировать ряд положений его теории византийского стиля, оказавших влияние на будущее.

Средством «снятия печати» ортодоксальности классицистического канона он полагал возвращение к древнему византийскому идеалу, как художественной системе соединения архитектоники и живописи, как возвращение иконного образа. Г. Г. Гагарин исходил из того, что, обращаясь к искусству древних христиан, художники потенциально получали преимущества в плане новых творческих идей. Они как будто заново могли продолжить и по-своему представить, проделать, прочертить дальнейший путь развития византийского искусства, мысленно оставляя в стороне позднейшую многовековую историю его реальной эволюции в истории России и Европы. Особенности и отличия течения византийского стиля в России от европейской практики распространения аналогичного течения в искусстве опыта заслуживает отдельного исследования.

Пафос Г. Г. Гагарина был обращён к «искателям источников русского искусства». Для них звучал призыв обратиться к подлинным памятникам Византии и только самым лучшим её образцам.

Он оставался на позициях академической школы архитектуры, живописи. Для него оба типа византийского храма — центрический крестовокупольный и базилика — равноценны и оба могут быть объектом выбора художника. За основу предлагалось принять наиболее древние прототипы, в которых сохранялась связь с античностью. Он призывал к синтезу искусства древних: «Искусством же греческим пополнится для вас искусство византийское, и невозможно, чтобы вы не воспламенились желанием довершить этот союз по мере ваших творческих сил!»<sup>20</sup>.

Рисунки и эскизы Г. Г. Гагарина указывают на стремление вернуться к художественным приёмам моделировки ликов и фигур, которые свойственны греческой церковной живописи, русской иконе и росписям храмов XIV–XV вв., наполненных живым чувством и просветлённостью. При этом использование в храме синего или кобальтового цвета

20 Очерк художественной деятельности князя Г. Г. Гагарина // Воспоминания князя Г. Г. Гагарина о Карле Брюллове. СПб., 1900. С. 51.

21 *Гагарин Г. Г.* Краткая хронологическая таблица в пособие истории Византийского искусства. С. 7.

с золотыми звездами в покраске купола, золотых фонов иконных изображений, применение множества богатых орнаментальных украшений, в полной мере отвечало общим закономерностям развития византийского стиля в Европе.

Согласно текстам и проектам Г. Г. Гагарина, византийская иконография является основным смысловым, образным и структурным каркасом храма, а в остальном традиция не исключала свободы действий художника, возможности поисков и экспериментов. И по работам князя видно, как складывался его собственный неповторимый художественный язык, узнаваемый среди произведений других мастеров церковного искусства.

Одной из характерных примет проектов Г. Г. Гагарина по росписям храма становилась тема Небесных Сил в виде пространственной композиции, состоящей из ангелов, архангелов, сонма херувимов и серафимов. Они парят в подкупольном пространстве и по всему храму, кругами спускаются к парусам, аркам и столпам сооружения. Приём развернутой системы изображения Небесных Сил, как известно, в дальнейшем получил распространение в произведениях т. н. «школы Васнецова». Такую же иконографию перенимают, меняя изобразительные средства греческого образца на утончённый рисунок подобию древнерусской церковной миниатюры, художники неорусского стиля.

### Источники

- Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. 1892 г. // РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1. Д. 145.  
Описание священнейшего коронования их императорских величеств государя императора Александра Второго и государыни императрицы Марии Александровны всея России. СПб.: [Б. и.], 1856.  
Interior of Sioni Church, Tbilisi. [Электронный ресурс]. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior\\_of\\_Sioni\\_Church,\\_Tbilisi\\_\(15015533451\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_Sioni_Church,_Tbilisi_(15015533451).jpg) (дата обращения: 11.04.2020).

### Литература

- Бобров Ю. Г.* Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифил, 1995.  
*Гагарин Г. Г.* Краткая хронологическая таблица в пособие истории Византийского искусства. Тифлис: тип. Канцелярия Наместника кавказского, 1856.  
*Гагарин Г. Г.* Родник русского искусства: посвящается строителям русских церквей // Зодчий. 1893. Вып. 2. С. 9–12.

- Гагарин. Г. Г.* Сборник византийских и древне-русских орнаментов, собранных и рисованных князем Гагариным: 50 таблиц. СПб.: хромотит. Штадлер и Паттинот, 1887.
- Гагарин. Г. Г.* Собрание византийских, грузинских, древнерусских орнаментов и памятников архитектуры. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1897.
- Кедров М. А.* Православная русская церковь в Баден-Бадене 1858–1893 гг. СПб.: типолит. Фролова, 1893.
- Корнилова А. В.* Григорий Гагарин: творческий путь. М.: Искусство, 2001.
- Николаева Е. Н. Г. Г. Гагарин и церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Нижней Ореанде // Григорий Гагарин. Художник и общественный деятель / науч. ред. Ю. Г. Бобров. СПб.: РАХ, институт им. И. Е. Репина, Научно-исследовательский музей, РПЦ, СПб. епархия, ц. св. Екатерины в АХ, 2011. С. 96–00.*
- Очерк художественной деятельности князя Г. Г. Гагарина // Воспоминания кн. Григория Григорьевича Гагарина о Карле Брюллове: к 100-летию со дня рождения Брюллова: 1799–1899. С предисловием и статьей о художественной деятельности автора воспоминаний. СПб.: Тип. Э. Гоппе, 1900. С. 42–54.
- Слюнькова И. Н.* Церковь в селе Сучки и усадьба Карачарово // Григорий Гагарин. Художник и общественный деятель / науч. ред. Ю. Г. Бобров. СПб.: РАХ, институт им. И. Е. Репина, Научно-исследовательский музей, РПЦ, СПб. епархия ц. св. Екатерины в АХ, 2011. С. 64–73.
- Филатова Г. Г.* Дворец и храм в Нижней Ореанде. Симферополь: Н. Орианда, 2015.
- Ouspensky L.* Théologie de l'icône dans l'Eglise l'Orthodoxe. Paris: Cerf, 1982.

## **Church Murals Based on G. G. Gagarin's Sketches and an Appeal to the «Builders of Russian Churches»**

**Inessa N. Slyunkova**

PhD in Architecture

Corresponding member at the Russian Academy

of Architecture and Construction Sciences and

Chief researcher at the Russian Academy of Arts,

Professor at the Department of History and Theory of Church Art

at the Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, SergievPosad, Moscow region 141312, Russia

Senior Researcher at the Russian Academy of Arts

21 building, Prechistenka St., 119034. Moscow, Russia

Principal Researcher at the Russian State Library

inessa\_s@yahoo.com

**For citation:** Slyunkova, Inessa N. "Church Murals Based on G. G. Gagarin's Sketches and an Appeal to the "Builders of Russian Churches". *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 130–144 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.009

**Abstract.** The article is devoted to Russian religious art of the second half of XIX century. It answers some questions of changing artistic formations from classicism to historicism and the Byzantine style. The object of the research is the creative heritage of the vice-president of the Imperial Academy of Arts, Prince G. G. Gagarin. An attempt was made to reveal his theoretical views on the iconography of the gospel theme in decorating churches, on the methods of teaching artists, and on the future of Russian church art. There are some G. G. Gagarin's projects on church murals in the Byzantine style such as the Zion Cathedral in Tbilisi, the church of the Mariinsky Palace in St. Petersburg, the churches in the Oreanda estate in the Crimea and the village of Suchki on the Volga. Some of the submitted projects are firstly published.

**Keywords:** monumental church art, painting of temples, architecture, Byzantine style, classicism, the Academy of Arts, methods of teaching religious painting, theory and projects of G. G. Gagarin.

## References

- Bobrov YU. G. (1995) *Osnovy ikonografii drevnerusskoj zhivopisi [Fundamentals of Iconography of Ancient Russian Painting]*. Saint-Petersburg: Mifil (in Russian).
- Filatova G. G. (2015) *Dvorec i hram v Nizhnej Oreande [The Palace and the Temple in Nizhnyaya Oreanda]*. Simferopol': N. Orianda (in Russian).
- Kornilova A. V. (2001) *Grigorij Gagarin: tvorcheskij put' [Grigory Gagarin: The Creative Path]*. Moscow: Iskusstvo (in Russian).
- Nikolaeva E. N. (2011) "G. G. Gagarin i cerkov' Pokrova Presvyatoj Bogorodicy v Nizhnej Oreande" ["G. G. Gagarin and the Church of the Intercession of the Most Holy Theotokos in Nizhny Oreanda"], in Bobrov Yu. G. (ed.) *Grigorij Gagarin. Hudozhnik i obshchestvennyj deyatel' [Grigory Gagarin. Artist and Public Figure]*. Saint-Petersburg: RAH, institut im. I. E. Repina, Nauchno-issledovatel'skij muzej, RPC, SPb. eparhiya s. sv. Ekateriny v AH, p. 99 (in Russian).
- Ouspensky L. (1982) *Theologie de l'ikone dans l'Eglise l'Orthodoxe*. Paris: Cerf.
- Slyun'kova I. N. (2011) "Cerkov' v sele Suchki i usad'ba Karacharovo" ["The Church in the Village of Suchki and the Estate of Karacharovo"], in Bobrov Yu. G. (ed.) *Grigorij Gagarin. Hudozhnik i obshchestvennyj deyatel' [Grigory Gagarin. Artist and Public Figure]*. Saint-Petersburg: RAH, institut im. I. E. Repina, Nauchno-issledovatel'skij muzej, RPC, SPb. eparhiya s. sv. Ekateriny v AH, pp. 64–73 (in Russian).



ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВО

ПУБЛИКАЦИИ И ЭССЕ

# ВРЕМЯ ВАСИЛИЯ СУРИКОВА (РАЗМЫШЛЕНИЕ О ДУХОВНЫХ ВЫЗОВАХ ЭПОХИ)

Владимир Владимирович Блохин

доктор исторических наук,  
профессор кафедры истории России  
Российского университета дружбы народов (РУДН),  
109377, г. Москва, ул. Зеленодольская 12, кв. 284,  
istory1@rambler.ru

**Для цитирования:** *Блохин В. В.* Время Василия Сурикова (размышление о духовных вызовах эпохи) // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 3 (4). С. 145–159. DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.010

## Аннотация

УДК 2-582

В статье рассматривается идейно-культурный контекст творчества В. И. Сурикова. Его художественная деятельность пришлась на период религиозного кризиса, который наиболее полно проявился в сознании российской интеллигенции во второй половине XIX в. В статье показано, что идейные вожди пореформенной интеллигенции (А. И. Герцен, М. Бакунин, Л. Толстой) активно формировали среду богоборчества. Творчество Василия Сурикова, напротив, изначально было наполнено глубоким христианским смыслом, питалось всей атмосферой его жизни и деятельности. Православие стало органичной чертой его жизни. В отличие от интеллигенции и её типичного взгляда на народ, Суриков глубоко и жизненно выразил стихию народной жизни. Размышляя о творчестве художника, не трудно заметить, что в его духовно-эстетической концепции проявляются три основных тематических пласта: *православие, народность, историзм.*

**Ключевые слова:** православие, религиозный кризис, богоборчество, народ, народничество, историзм, интеллигенция.

**В**асилий Иванович Суриков — гений России, талантливо выразивший в своём творчестве духовную сущность русского искусства. Мера величия большого художника, как правило, определяется его способностью воплотить само время, отразить глубинные движения национального духа, способностью «пропитаться» им, одухотвориться. В этой связи разговор о контексте творчества художника позволяет определить духовно-нравственные и эстетические приоритеты художника, основы его мироощущения. Размышляя о творчестве Василия Сурикова, не трудно заметить, что в духовно-эстетической концепции художника рельефно проявляются три могучих тематических пласта: *православие, народность, историзм.*

### Вера или безверие

Середина XIX в. была духовно трудным временем. Российская интеллигенция, отщепившаяся от национальной культуры и воспитанная на западных либеральных ценностях, копила в своём сознании губительный заряд богоборчества. Безусловно, истоки распространения в христианской России антихристианских и антиправославных идей имеют многообразные причины. Здесь, конечно, сказывался вековечный разлад, внесённый Петром Великим в русскую жизнь. Оторванная от корней и традиций народных, дворянская элита гналась за чужеземными идеалами. Её привлекали просветительские идеи антропоцентризма с их антихристианским пафосом. «Идеалы “Святой Руси”, по мнению русских европейцев, не отражали подлинного смысла русской истории. <...> В их культурном мире, сформированном под мощным влиянием идей европейского просвещения и секулярного гуманизма, не было место для Бога, но было место для святости. <...> Они верили во всеислие человеческого разума, неизбежность прогресса и окончательное торжество разумной, цивилизованной деятельности. Все эти идеалы, так же как, идеал гуманной просвещённой личности, были для них поистине святыми».<sup>1</sup>

Такой подход «людей 1840-х гг. не мог не привести к агрессивному безбожию. Не случайно так популярен был в среде разночинцев П. Ж. Прудон, «великий разрушитель», призывавший к восстанию

1 Семина В. С., Баженова Т. П. Феномен «русского европейца» в контексте русской культуры XVIII – с. IX вв. // Аналитика культурологии. 2016. № 1 (34). URL: <https://cyberleninka.ru/journal/n/analitika-kulturologii>.

против Бога. Особенным влиянием среди незрелых умов молодежи пользовался М. Бакунин, слывший «апостолом свободы». В своей статье «Бог и государство», нарочито переизданной массовым тиражом в 1917 г., он прославлял павшего ангела, называя его великим эмансипатором миров.

«С<...>, вечный мятежник, первый свободный мыслитель и эмансипатор миров. Он заставляет человека устыдиться своего животного невежества и своей покорности; он эмансипирует человека, побуждая его послушаться и вкушать плода познания»<sup>2</sup>.

В своих воспоминаниях, композитор Рихард Вагнер приводит показательный пример из диалога с Бакуниным, который просил композитора «обрисовать Иисуса человеком слабым».

«Что касается музыки, он, — вспоминал Вагнер, — советовал при композиции варьировать лишь один текст: пусть тенор поет: “обезглавьте Его!”, сопрано: “повесьте Его!”, а неумолкаемо гудящий бас: “сожгите, сожгите Его!”».

В то же время бакунизм волей-неволей отражал довольно устойчивую тенденцию правящего класса в борьбе против церковной жизни и христианства.

Богоборчество в России проявилось в различных адогматических религиозных системах, в каком-то навязчивом стремлении поиска «нового религиозного сознания». Так, Л. Н. Толстой, уверовав в свой проповеднический дар «нового Лютера», именовал иконы идолами, отрицал таинства и божественную природу Христа.

Показателен был диагноз «общественному состоянию», вынесенный митрополитом Антонием (Храповицким). В «Слове на кончину Государя Императора Александра III» он констатировал: «Духовное разложение и разврат укоренились в обществе и в народе всё глубже, за светильниками мы не следовали»<sup>3</sup>. В другом своём сочинении Антоний так характеризовал предвоенное десятилетие: «люди извратились, изолгались», стало всё продажно, начиная с убеждений, «пало просвещение и наука, сделавшаяся предметом эксплуатации», и «школа, обратившаяся в фабрику дипломов»<sup>4</sup>.

Бездуховность сознания дворянской элиты, опустошение души, проникавшее в сознание части народа, — всё это было характерной

2 Бакунин М. А. Бог и государство. М., 1917. С. 8.

3 Антоний (Храповицкий), митр. Сила Православия. М., 2012. С. 251–252.

4 Там же С. 226–227.

чертой времени. Волей-неволей человек становился перед духовным выбором. Эта ситуация духовного кризиса как-то особенно ёмко оттеняет нам православную сущность русского художественного гения.

Как всякий русский человек, Василий Суриков не отделим от православной веры, она была для него естественной средой жизни и чувствований. Общение с Богом было для него повседневной реальностью. С теплотой художник вспоминал время детства, согретого верой. Вспоминаются «и масленичные гулянья, и христославцы. У меня с тех пор прямо культ предков остался. Брат до сих пор поминовение обо всех умерших подает. В Прощеное воскресенье мы приходили у матери прошение на коленях просить. На Рождестве христославцы приходили. Иконы льняным маслом натирали, а ризы серебряные — мелом. Мама моя чудно пирожки делала. Посты соблюдали»<sup>5</sup>.

Видимо, не случайно обаяние сибирской жизни и эпическая сила казацких характеров соединились в тяготении Сурикова к красоте. Среди первых опытов художества стала икона.

«Стал я писать “Богородичные праздники”. Как написал, понесли её в церковь святить. У меня в тот день сильно зубы болели. Но я всё-таки побежал смотреть. Несут её на руках. Она такая большая. А народ на неё крестится: ведь икона и освященная. И под икону ныряют, как под чудотворную. А когда её святили, священник, отец Василий, спросил: “Это кто же писал?” Я тут не выдержал: “Я”, — говорю. “Ну, так впредь икон никогда не пиши”»<sup>6</sup>.

Первый опыт иконописи, был, видимо, не совсем удачным, но к религиозной теме Василий Суриков обращался уже неоднократно. И совсем не случайной оказалась встреча золотопромышленника и купца П. И. Кузнецова с юношей в церкви.

«Пошёл я в собор, — ничего ведь я и не знал, что Кузнецов обо мне знает, — он ко мне в церкви подходит и говорит: “Я твои рисунки знаю и в Петербург тебя беру”. Я к матери побежал. Говорит: “Ступай. Я тебе не запрещаю”. Я через три дня уехал. Одиннадцатого декабря 1868 г. Морозная ночь была. Звездная. Так и помню улицу, и мать тёмной фигурой у ворот стоит. Кузнецов — золотопромышленник был. Он меня перед отправкой к себе повёл, картины показывал»<sup>7</sup>.

5 *Волошин М.* Воспоминания о художнике // В. И. Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977. С. 175.

6 Там же С. 179.

7 Там же С. 180.

Меценат Петр Иванович Кузнецов помогал начинающему художнику стипендиями. Не получив возможности поучиться за границей, Суриков пишет для Храма Христа Спасителя. «Так мне вместо заграницы предложили работу в храме Спасителя в Москве. Я там первые четыре вселенских собора написал»<sup>8</sup>.

Глубоким христианским духом проникнута картина «Утро стрелецкой казни».

«Слава Богу, никакого этого ужаса в ней нет. Всё была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие во всем было. Всё боялся, не пробужу ли в зрителе неприятного чувства. Я сам-то свят, — а вот другие. <...> У меня в картине крови не изображено, и казнь ещё не начиналась. А я ведь это всё — и кровь, и казни в себе переживал. “Утро стрелецких казней” хорошо их кто-то назвал. Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь. Помню, “Стрельцов” я уже кончил почти. Приезжает Илья Ефимович Репин посмотреть и говорит: “Что же это у вас ни одного казненного нет? Вы бы вот здесь хоть на виселице, на правом плане, повесили бы”»<sup>9</sup>.

Суриков, поначалу изобразивший повешенных, стер их. Он избегал грубого натуралистического изображения, подчёркивавшего тленность человека. Свечи, которые держали в руках стрельцы, обозначали оптимистическую веру в вечную жизнь и надежду на спасение.

Глубинный христианский дух пронизывает всё творчество великого художника, возвышает его среди современников. «Картина получилась резкой, новаторской, “но зрителя не потревожить” художник старался всеми силами. И, кажется, этого он достиг. Суриков за свою жизнь написал множество портретов, всюду он искал типы для своих картин. И всегда они исходил из одного: показать красоту лиц, как присутствие искры божественного в человеке. Для него прекрасны духом были и мятежные стрельцы, и Петр, их отправляющий на казнь. Эта особенность восприятия бытия у людей, кажется, стала редкостью», — отмечает исследовательница творчества художника Т. В. Ясникова<sup>10</sup>.

Этот исполинский дух православия, глубокая сущностная правда Христова, веющая от произведений Сурикова, зримо и гениально оттеняет художника от того ущербного и разрушительного безбожия

8 *Волошин М.* Воспоминания о художнике // В. И. Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977. С. 182.

9 Там же С. 183.

10 *Ясникова Т. В.* Суриков. М., 2018. С. 115.

секулярной западной интеллигенции, разлагавшей душу русского народа.

### Народолюбие мнимое и подлинное

Василий Суриков жил в сложное время пробуждения национального самосознания, в котором всё рельефнее заявляло о себе *принцип народности* как основы культурного творчества. Начало и первая треть XIX в. было отмечено возросшим интересом к народу как создателю материальных и культурных ценностей. Благодаря просветительской деятельности славянофилов русское общество повернулось к изучению народной стороны культуры. В Европе национальное самосознание наиболее ярко проявлялось в Германии и Франции.

В середине XIX в. в России возникают формы социальной мысли, которые Иван Аксаков метко обозначил как «лженародность». Это направление нашло своё отражение в так называемом народничестве, идеологии демократической интеллигенции. В статьях демократических публицистов А. Герцена, Н. Чернышевского, М. Бакунина, теоретиков «активного народничества» были заявлены и обоснованы постулаты народнической доктрины. В основе этой концепции лежали идеи социализма, справедливого общества и блага народа. Будущее общество, по мнению народников, должно было состоять из коллективных форм жизни, общин. Средством движения к новому строю народники считали свершение народной революции. При этом большинство революционных теоретиков 1870-х гг. хорошо понимало, что без участия крестьянства невозможно свергнуть «ненавистное самодержавие» и построить идеальное общество без эксплуататоров. Стало быть, вопрос о народе становился центральной темой не только абстрактных социологических схем, яркой публицистики, но и искусства. А ответы на эти вопросы были совершенно различными.

Без сомнения, жизнь крестьянина переходного времени 1860–70-х гг. была трудной, а призыв к улучшению его социального положения был оправданным. Не секрет, что малоземелье являлось едва ли не самой главной и трудноразрешимой общественной проблемой. Бедность, незащищённость крестьян от произвола кулака или местного чиновника — всё это имело место в русской пореформенной действительности. Однако преувеличение социальных проблем, изображение крестьянской жизни как беспросветного существования, грубо

искажало действительность, деформировало её, приводило к ложным и однобоким выводам.

Проблема народа рассматривалась западной интеллигенцией в контексте *демократизма*, т. е. исключительно в рамках и границах социально-политической проблематики. В этом направлении отечественной мысли сказалось влияние европейских социалистических теорий. Там, на Западе, рабочий, пролетарий, лишившийся средств к существованию, требовал политической власти и равноправия, поскольку власть и богатство в либеральных политических системах Европы принадлежали буржуазным собственникам и аристократическим кругам. Требование демократии и призывы к борьбе за неё с этой точки зрения было совершенно оправданным, но ни в какой мере не отвечало русской реальности. В России исторически не сложилась ни земельная, ни какая-либо другая аристократия. Основная масса народа была представлена миллионами крестьян, жившими плодами трудов своих. К тому же политическая культура крестьянства оставалась традиционной. Русский крестьянин не стремился к власти. Монархическая власть в сознании крестьянина была священной, «от Бога». Но эта же «пассивность» крестьянства лишала российских социалистов возможности совершить революцию. Народ не желал идти за «учителями жизни»! Интеллигента, зачитавшего до дыр труды Прудона, Фейербаха или Маркса, пугал этот вечный, неизбывный разрыв, раскол с народным большинством, жившим христианской верой, а не абстрактными идеалами западных мудрецов. И совершенно не случайными были провалы как «хождения в народ», так подталкивания революции посредством кровавого террора. На злодейское убийство 1 марта 1881 г. Царя-освободителя Александра II, совершённое фанатиками террора при молчаливом попустительстве «прогрессивной общественности», народ ответил яростью погромов.

Что же было ложного в народничестве, почему вожаки интеллигенции вели в духовный тупик?

Без сомнения, абсолютизация страданий народа и преувеличение социальной темы создавали искажённые образы о стигматах крестьянского существования. Народу приписывались свойства, которые без сомнения проявлялись в его жизни, но не определяли его исторических качеств. В этом нарочитом смещении характеристик народной жизни и заключалась лукавая подмена. Так полуправда приводила к социальной лжи. Очень тонко подметил это ложное сострадание

народу со стороны интеллигенции Иван Аксаков в заметке «О лженародности в литературе 60-х гг.»:

«Когда эта публика (наши западники. — *В. Б.*) стала более и более знакомиться с теми крайними доктринами, которые на Западе действительно вполне исторически правы в своём отрицании, в своей критике социального устройства Европы, и обнажили перед миром общественные язвы Запада, сокрытые в пролетариате, пауперизме и других явлениях общественного быта, российская публика выразила расположение посочувствовать и Русскому народу, поскольку его несчастья представляли аналогию с несчастьями низших классов Европы. В литературе явились в обилии изображения Русского простонародного быта, но только с отрицательной стороны; Русского крестьянина ни видом не видать, ни слухом не слышать во всех этих произведениях расчувствовавшейся литературы. А выставялась на вид только внешняя печальная сторона его жизни: бедность, зависимость, притеснения <...>. Не было действительного сочувствия к Русскому простому народу, а было сочувствие страданиям низших классов вообще, навеянное с Запада <...>. Некоторые даже сердились на Русский народ за то, что он мало страдает, <...> даже безотчётно пожалели о том, что нет у нас ни пролетариев, ни пауперизма»<sup>11</sup>.

Народнические теоретики, писавшие о страданиях народа, по существу, его не знали. Народ, по их убеждению, представлял сумму социологических абстракций, сумму абстрактных единиц. Это был выдуманный народ, из облика которого исключались традиции, верования, повседневный быт. Религиозные представления крестьянства представлялись просвещённому сознанию интеллигента признаком отсталости и невежества, требующего искоренения. Добавим к высказываниям Ивана Аксакова факт, случившийся в 1892 г., когда голод выкосил миллионы людей. Тогда марксисты активно агитировали против помощи голодающим крестьянам, поскольку крестьянство, с точки зрения Маркса, является реакционным классом, препятствующим революции. «Пусть вымирает враждебный класс!» — твердили борцы за демократию. Современник В. Сурикова, гений русской педагогики Константин Ушинский отмечал драматизм нараставшей проблемы.

«Чувство народности, — говорит он, — так сильно в каждом, что, при гибели всего святого и благородного, оно гибнет последнее. Взятчик, подтачивающий как червь силы своей родины, сочувствует её славе и её горю. В злодее, в котором потухли все благородные человеческие чувства, может ещё

11 Аксаков И. С. Наше знамя — русская народность. М., 2016. С. 183–184.



доискаться любви к Отечеству: поля родины, её язык, её предания и жизнь никогда не теряют непостижимой власти над сердцем человека! И, однако, — добавим мы, — как у многих в нашем обществе эта священная вера уже почти потухла под гнётом чужой, иногда совершенно внешней и ложной образованности, — потухла настолько, что народный язык, народные предания и верования представляют нечто настолько грубое и пошлое, что перед переделкой и даже уничтожением их не стоит стесняться»<sup>12</sup>. По справедливому мнению Ушинского, «каждому народу (особенно великому, — добавим мы) суждено играть в истории свою особую роль, и если он забыл эту роль, то должен удалиться со сцены: он более не нужен. Народ без народности — тело без души, которому только и остаётся подвергнуться закону разложения и уничтожиться в других телах, сохранивших свою самобытность»<sup>13</sup>.

Презрительное и высокомерное отношение к русскому народу породило чудовищное по масштабам насилие в начале XX в., при котором из народной жизни будет насильственно изгоняться дух традиции и верований. Абстрактное и схематичное понимание народной жизни привело российскую западническую интеллигенцию к известному нам социальному эксперименту — революции 1917 г. Русский народ был возведён на Голгофу безмерных страданий.

Семен Франк зорко разглядел духовную природу революции в России.

«Русская революция становится вообще историческим явлением и, тем самым, явлением духовного порядка. <...> Русская революция в смысле отрицания — самая радикальная из всех доселе бывших: она отрицала не только определённую политическую форму правления или господство классов, или сословий, она отрицала собственность, религию, государство, даже национальность; началом её был неслыханный в истории факт — отрицание национальной самозащиты, национальной самоубийство во время войны, как бы восстание против элементарного инстинкта национального самосохранения. В её дальнейшем течении она явила не только фактическое попрание (что случается во всех революциях), но и принципиальное отвержение всех бесспорных в европейском обществе морально-правовых устоев»<sup>14</sup>.

12 *Модзалевский Л. Н.* О Народности в воспитании по Ушинскому // Памяти К. Д. Ушинского. СПб., 1896. С. 153.

13 Там же С. 154.

14 *Франк С. Л.* Религиозно-исторический смысл русской революции // Мосты. Мюнхен, 1967. С. 13–14.

В основе революции, безусловно, лежало разнуздание личности, снятие с неё всех религиозных запретов и ограничений, отказ от Христа. Искривление смысла народной жизни в сознании интеллигента означало подрыв оснований не только основ русского государства, но всей русской цивилизации. Не этого ли добивались весь XIX в. русские западники? Этого добиваются они и сегодня!

Творчество Василия Сурикова привлекает нас своей подлинной, органичной народностью, глубочайшей правдой единения художника и народной жизни. Народ в его изображении многоцветен, характер его выпукл, духовное наследие его богато. В нём отражается и органически соединяется воедино и вера, и разбойничья удаля, ум и чувство. Народ у Сурикова является ярким воплощением трудной и драматичной жизни, векового опыта. Выйдя из среды сибирского казачества, сам Суриков, казалось, отразил эту широкую как сибирские реки казачью удаля русского сердца. Сергей Глаголь передаёт эти ощущения, вынесенные из рассказов Василия Сурикова.

«Сибирь под Енисеем, — говорил Василий Иванович, — страна полная большой и своеобразной красоты. На сотни верст — девственный бор тайги с её диким зверьем. Таинственные тропинки вьются тайгой десятками верст и вдруг приводят куда-нибудь в болотную трясиину или же уходят в дебри скалистых гор. Изредка попадетя несущийся с гор бурный поток, а ближе к Енисею то по одному берегу, а то и по обоим — убегающие в синюю даль богатые поемные луга с пасущимися табунами. И всё это прорезывал широкий исторический сибирский тракт с его богатыми селами и бурливой то торговой, то разбойничьей жизнью. Как это в одной сибирской былине сказано <...>.

Широко урман-тайга раскинулась  
 Со полуденя да на полночь,  
 От Китай-песков к океан-морю.  
 А и нет тайгой проходу-проезду,  
 И живет в тайге зверье лютное,  
 Стерегут тропы разбойнички,  
 Варнаки, воры клейменные ...

В такой обстановке сибиряк стал особым человеком с богатой широкой натурой, с большим размахом во всем: и в труде, и в разгуле»<sup>15</sup>.

15 *Глаголь С.* Воспоминания о художнике // В. И. Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. С. 210.

В психологическом облике художника видна его широкая казацкая, русская натура. Он всегда ощущал себя частью народной жизни, даже если она заключала в себе наивную грубость нравов. Россия, матушка!

«В городе царили ещё старинные кулачные бои, и стенкою на стенку хаживали в большие праздники то горожане на жителей казацкой слободы, то гимназисты на семинаристов и т. п. Юный Суриков был страстным любителем этих боев и не раз даже хаживал с товарищами за атамана. Увлекался он и игрою в снежный городок, хотя, впрочем, сам участия в ней не принимал: “Подходящего коня не было”, — пояснял художник с нескрываемым сожалением в голосе. Не столько увлекали нас самые кутежи, сколько — та удаль, которая просыпалась при этом, — рассказывал Суриков. — В слободу, бывало, в одиночку и не ездил. Попади туда гимназист, когда там кутят семинаристы, или наоборот, всё равно незваному гостю грозила такая потасовка, что не всегда даже хватило бы сил её вынести»<sup>16</sup>.

Как видно из воспоминаний художника, в творчестве Сурикова соприкасаешься с подлинным народолюбием, включавшим органическое понимание народа как культурного целого. В народолюбии Сурикова нет места ни одностороннему преувеличению ложных народных страданий, ни намёка на высокомерное поучение со стороны просвещённой западной наукой интеллигента. В этом понимании народности Суриков стоял намного выше вождей социализма и либерализма. Показателен ещё один факт. Российский интеллигент боялся народа, поскольку ощущал культурное различие с ним, с его традицией и христианством. Суриков — весь народная стихия, он погружен в народную жизнь, питающую его творческие силы.

### Историзм VS антиисторизма

Подлинной духовной стихией Сурикова в его время стал *историзм*. Обращение к историческому прошлому страны — характерная черта времени. Либеральные реформы 1860-х гг., сопровождаемые широким заимствованием западного опыта, европейских институтов, распространением либеральных ценностей остро обозначили проблему исторического пути развития. Альтернатива состояла в том, что выбрать. Либеральная и социалистическая интеллигенция считала необходимостью устроить

16 Глаголь С. Воспоминания о художнике // В. И. Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. С. 211–212.

русское общество по европейскому образцу, что предполагало отказ от самой русской истории, отказ от традиции. Идеолог народнической интеллигенции Николай Михайловский язвительно провозглашал: «Русскому человеку нет надобности дорожить даже таблицей умножения», нечего сохранять. Кроме грубого «азиатства» (Н. Г. Чернышевский) и отсталости, российский радикал и либерал ничего не видел в стране». Такая логика интеллигентского сознания вполне понятна — зачем хранить наследие народа, который отягощен отсталой культурой и примитивными религиозными чувствами! Такая постановка вопроса с неприятием истории как национального опыта приводила к парадоксальному, на первый взгляд, утверждению. Михайловский заявлял, что история — наука о будущем, а не о прошлом. В этом тезисе отражался взгляд европейских просветителей XVIII в., которые в истории человечества видели только негативный опыт и формулировали идею абстрактного «завтра» с его утопической мечтой о новом образе человека «свободы, равенства и братства». Как результат, появление марксизма с его фанатичным призывом — «мы наш мы новый мир построим» «из ничего» ввергнет Россию в XX в. в атмосферу культурного беспамятства и разрушения. Просветительская утопия XVIII в. обернётся невиданным культурным рабством и духовным насилием.

Вопрос о русской истории тогда означал лишь одно — это был вопрос о сохранении России, о преемственности живой связи поколений её строителей. Это ощущение истории зримо в творчестве Сурикова. Его историзм питается не идеями просветителей XVIII в., а живым опытом. История Сурикова — это воплощённое наследие народа! Вот как он передаёт свои ощущения от Москвы, духовного сердца России. «И как забытые сны стали всё больше и больше вставать в памяти картины того, что видел и в детстве, а затем и в юности, стали припомиаться типы, костюмы, и потянуло ко всему этому, как к чему-то родному и несказанно дорогому. Но всего больше захватил меня Кремль с его стенами и башнями. Сам не знаю, почему, но почувствовал я в них что-то удивительно мне близкое, точно давно и хорошо знакомое. <...> И вот однажды иду я по Красной площади, кругом ни души. Остановился недалеко от Лобного места, засмотрелся на очертания Василия Блаженного, и вдруг в воображении вспыхнула сцена стрелецкой казни, да так ясно, что даже сердце забилось. Почувствовал, что если напишу то, что мне представилось, то выйдет потрясающая картина»<sup>17</sup>.

17 Глаголь С. Воспоминания о художнике // В. И. Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. С. 216.

Затем последовали разыскания, чтения разных материалов по стрелецкому бунту. Поражает другое. Он находил персонажи для своих этюдов из реальной жизни, воплотил образы женщин, которых знал ещё по Красноярску. По сути, история была для Сурикова живым свидетельством связи поколений, действенным опытом жизни народа. Именно эта достоверность художественных образов определяет величие Сурикова как художника.

Василий Суриков очень нужен нам, людям XXI в., потому, что он актуален и отвечает на наши главные вопросы. Сегодня как никогда остро стоит вопрос о сохранении русской культуры, её духовных основ. Опустошение души и господство агрессивного секуляризма неизбежно ведут к господству пошлости, т. е. обезличиванию народа, превращению его в механическую сумму автономных индивидов, объединенных коммерческим мотивом «борьбы за существование» и поиска благополучной жизни, в которой нет места героям суриковских полотен.

## Литература

- Аксаков И. С. Наше знамя — русская народность. М.: Институт русской цивилизации, 2016.
- Антоний (Храповицкий), митр. Сила Православия. М.: Институт русской цивилизации. Алгоритм, 2012.
- Бакунин М. А. Бог и государство. М.: Тип. Издательской комиссии Московского совета солдатских депутатов, 1917.
- Волошин М. Воспоминания о художнике // Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1977. С. 169–190.
- Глаголь С. Воспоминания о художнике // Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1977. С. 206–221.
- Модзалевский Л. Н. О Народности в воспитании по Ушинскому // Памяти Константина Дмитриевича Ушинского. СПб.: Тип. Общественная польза, 1896. С. 151–162.
- Семина В. С., Баженова Т. П. Феномен «русского европейца» в контексте русской культуры XVIII — середины IX веков // Аналитика культурологии. 2016. № 1 (34). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/journal/n/analitika-kulturologii> (дата обращения: 29.11.2020).
- Франк С. Л. Религиозно-исторический смысл русской революции // Мосты: сборник статей к 50-летию русской революции / ред. Г. Андреев (Г. А. Хомяков) Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей, 1967. С. 7–32.
- Ясникова Т. В. Суриков. М.: Молодая гвардия, 2018.

## Vasily Surikov's Time (Reflection on the Spiritual Challenges of the Era)

**Vladimir VL. Blokhin**

Doctor of Historical Sciences,  
Professor of the Department of Russian History of the  
Peoples' Friendship University of Russia (RUDN),  
12 building, room 284 Zelenodolskaya Str.,  
109377, Moscow, Russia  
Istory1@rambler.ru

**For citation:** Blokhin, Vladimir VL. "Vasily Surikov's Time (Reflection on the Spiritual Challenges of the Era)". *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 145–159 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.010

**Abstract.** The article examines an ideological and cultural context of V. I. Surikov's work. His artistic activity fell on a period of religious crisis manifested most fully in the minds of the Russian intellectuals in the second half of XIX century. The article shows that ideological leaders of the post-reform intelligentsia (A. I. Herzen, M. Bakunin, L. N. Tolstoy) actively formed an environment fighting against God. Vasily Surikov's work, on the contrary, was initially filled with a deep Christian meaning, nourished by the traditional atmosphere of his life and work. Orthodoxy became an organic feature of his life. In contrast to the popular ideas of the time and its typical view of the people, Surikov deeply and vitally expressed an element of people's life. Reflecting on the artist's heritage, it is clear to see three main basic themes of his work that manifest his spiritual and aesthetic concepts. There are *Orthodoxy, nationality, historicism*.

**Keywords:** Orthodoxy, religious crisis, theomachy, people, populism, historicism, intellectuals..

## References

- Aksakov I. S. (2016) *Nashe znamya — russkaya narodnost'* [Our Banner — Russian Nationality]. Moscow: Institut russkoj civilizacii (in Russian).
- Frank S. L. (1967) "Religiozno-istoricheskij smysl russkoj revolyucii" ["Religious and Historical Meaning of the Russian Revolution"], in *Mosty: sbornik statej k 50-letiju russkoj revolyucii* [Bridges: A Collection of Articles Dedicated to the 50th Anniversary of the Russian Revolution]. Myunhen: Tovarishchestvo zarubezhnyh pisatelej, pp. 7–32 (in Russian).
- Glagol' S. (1977) "Vospominaniya o hudozhnike" ["Memories of the Artist"], in *Vasilij Ivanovich Surikov. Pis'ma. Vospominaniya o hudozhnike* [Vasily Ivanovich Surikov. Letters. Memories of the Artist]. Leningrad: Iskusstvo, pp. 206–221 (in Russian).
- Hrapovickij A. (2012) *Sila Pravoslaviya* [The Power of Orthodoxy]. Moscow: Institut russkoj civilizacii; Algoritm (in Russian).
- Semina V. S., Bazhenova T. P. (2016) "Fenomen 'russkogo evropejca' v kontekste russkoj kul'tury XVIII — serediny XIX vekov" ["The Phenomenon of the 'Russian European' in the Context of Russian Culture of the XVIII — mid XIX centuries"]. *Analitika kul'turologii*,

no. 1 (34), available at: [www.cyberleninka.ru/journal/n/analitika-kulturologii](http://www.cyberleninka.ru/journal/n/analitika-kulturologii) (29.11.2020) (in Russian).

Voloshin M. (1977) “Vospominaniya o hudozhnike” [“Memories of the Artist”], in *Vasilij Ivanovich Surikov. Pis'ma. Vospominaniya o hudozhnike* [*Vasily Ivanovich Surikov. Letters. Memories of the Artist*]. Leningrad: Iskusstvo, pp. 169–190 (in Russian).

Yasnikova T. V. (2018) *Surikov*. Moscow: Molodaya gvardiya (in Russian).

# ЕВАНГЕЛЬСКИЕ СЮЖЕТЫ В. Д. ПОЛЕНОВА В КОНТЕКСТЕ РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОСОФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВВ.

Ольга Дмитриевна Атрощенко

кандидат искусствоведения  
научный сотрудник Государственной Третьяковская галереи  
119034, Москва, ул. Пречистенка, 28  
oda.gtg@mail.ru

**Для цитирования:** *Атрощенко О. Д.* Евангельские сюжеты В. Д. Поленова в контексте религиозной философии второй половины XIX — начала XX вв. // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 3 (4). С. 160–172. DOI: 10.31802/VCAA.2020.4.3.011

## Аннотация

УДК 2-582

В статье рассматриваются отдельные аспекты творчества В. Д. Поленова в период работы над евангельской серией картин «Из жизни Христа». Уделяется внимание анализу мировоззрения художника и его современников, создающих произведения на евангельские темы во второй половине XIX — начале XX вв. Протест против сложившегося живописного канона, который использовали большинство художников-реалистов, поиски новых средств художественной выразительности в решении евангельских образов во многом определялись тем религиозным чувством, которое было присуще сознанию художников нового поколения. Самым актуальным в этот период стал вопрос трактовки личности Христа. В статье также предпринимается попытка иначе интерпретировать сюжеты некоторых произведений В. Д. Поленова, опираясь на философские концепции мыслителей русского религиозного Ренессанса.

**Ключевые слова:** Религиозная живопись, реализм, позитивизм, евангельская история.



**В** искусстве второй половины XIX в. поражает феномен пристального внимания художников к евангельской истории и жизни Христа. Эта тема на долгие годы захватила В. Д. Поленова, И. Н. Крамского, Н. Н. Ге, И. Е. Репина, В. В. Верещагина, интересовала В. Г. Перова, Г. И. Семирадского, Г. Г. Мясоедова, К. А. Савицкого, А. И. Куинджи и других живописцев. Поленов более 40 лет посвятил работе над евангельскими сюжетами. Не считая академической программы «Воскрешение дочери Иаира» (1871, НИМ РАХ), он написал картины «Христос и грешница» (1888, ГРМ), «На Генисаретском озере» (1888, ГТГ), «Среди учителей» (1896, ГТГ). Заканчивает В. Д. Поленов работу над евангельской темой в 1909 г. циклом картин «Из жизни Христа». Одновременно он трудится над рукописью книги «Иисус из Галилеи» и пишет музыкальные духовные произведения — Всенощную и Литургию. Уже время, затраченное на эту работу, а также стремление всеми доступными средствами обозначить данную тему, говорят о том, какое значение имели для него учение и земная жизнь Иисуса Христа. Помимо картин, известным пейзажистом написано множество этюдов, запечатлевающих природу Палестины, народные типы и древние памятники архитектуры.

Интерпретация евангельской истории в произведениях художников второй половины XIX в. и мотивация, если проводить сравнение с творчеством художников старшего поколения: Егоровым, Шебуевым, Брюлловым, Бруни, претерпела значительные изменения. Последние — труд над религиозными сюжетами, как правило, связывали с официальным заказом, который выполнялся в церковных интерьерах. В отличие от них художники нового времени работали по своему желанию, то, что называется «для себя» и создавали самостоятельные станковые произведения.

В религиозном искусстве своих предшественников художников-реалистов, их не устраивали устаревшие, главным образом, созданные в традиции болонского академизма формы, в которых преимущественно изображалась священная история, а также низкий уровень профессионализма, имевший место в среде многих мастеров, особенно провинциальных. Безусловно, протест против сложившегося живописного канона, так же, как и поиски новых средств художественной выразительности в решении евангельских образов, во многом определялся тем религиозным чувством, которое было присуще их сознанию. Это чувство, как известно, претерпело серьезные изменения.

Самым болезненным стал вопрос трактовки личности Христа. Направление, по которому традиционно следовала академическая живопись, изображая Спасителя либо в театрально-приподнятом, либо в экзальтированно-мистическом состоянии, но обязательно с нимбом над головой, подчёркивающим Его Божественную сущность, художники второй половины XIX в. отвергали, называя его «лицемерием» (Поленов) или «профанацией» (Крамской). Внимание живописцев было направлено к сочувствию, к сопереживанию тех моментов, которые испытывал исторический Христос, к желанию и самим быть незримыми участниками той далёкой эпохи. Нередко, представляя Христа как обычного человека, авторы картин мысленно ставили себя на его место. Это вносило в работы субъективную окраску — «эмоциональный произвол», как скажет в XX в. С. С. Аверинцев. Но это же и объясняет, почему художники чаще всего обращались к страстным моментам жизни Христа и почему в картинах на евангельскую тему так явственен автобиографический подтекст<sup>1</sup>.

В западной и русской иконографии этого времени преимущественно через образ Христа начинает разрабатываться концепция идеальной личности. Христос будет заботливый и внимательный, как в работах Удэ, красивый и строгий в произведениях Морелли, страдающий у Ге, уверенный и спокойный в картинах Поленова, размышляющий и сомневающийся у Крамского, совсем обычный (приземленный) у Верещагина. Одним словом, художники, изображая Христа, захотят наделить Его только лучшими человеческими качествами. Как скажет философ и богослов С. Булгаков, в изображении Христа будет «преобладать чувство Его человеческой исключительности», но в Богочеловеке будет «зрится только человек, но не Бог, «нераздельно и неслиянно в него воплотившийся»<sup>2</sup>.

Неканоническое изображение Христа станет для художников принципиальной позицией, поскольку ни один из них, ни при каких условиях — ни под напором церковной цензуры (Верещагин, Ге),

1 «Что мне за дело до такого бога, которого я никогда не могу узнать, полюбить, который есть совсем особое существо и которому я стало быть, не могу следовать и подражать...» (Крамской И. Н. Письма. Статьи. Т. 2. М., 1966. С. 219). В этом отношении также интересно высказывание Н. Н. Ге: «Я сотрясу все их мозги страданиями Христа. Я заставлю их рыдать, а не умиляться! Возвратясь с выставки, они надолго забудут о своих глупых интересах» (Ге Г. Н. Воспоминания о художнике Н. Н. Ге, как материал для биографии // Артист. 1884. № 44. С. 135).

2 Булгаков С. Н. Тихие думы. Париж, 1976. С. 61.

ни под влиянием общественной критики или близких людей (Поленов) — от такой трактовки Христа не откажется.

Следовательно, к середине XIX в. постепенно произошла смена мировоззренческой и эстетической позиции, определившей появление нового живописно-пластического языка, благодаря которому у художников появилась возможность выразить свои взгляды и раскрыть, как им хотелось, евангельские события исторически и психологически точно<sup>3</sup>. Естественно, для этой цели ни условный язык академической живописи, ни древний символический язык Византии не подходили. Именно реализм стал методом, позволяющим воплотить подобные идеи, а формой их воплощения стала станковая картина. Неудивительно, что признаки, характерные для реалистической живописи этого периода, легко узнаваемы в картинах евангельского круга.

Так новое понимание исторической живописи второй половины XIX в. коснулось и сюжетов на евангельские темы. Желание художников передать любое даже самое незначительное событие исторически точно, соблюсти, как они говорили, все условия «места, времени и освещения», все «научные данные относительно типов, нравов и других этнографических подробностей»<sup>4</sup> приводило к снижению героического пафоса в произведениях и одновременно провоцировало живой интерес к научным изысканиям. В этой связи путешествия в Палестину, предпринятые Верещагиным, Поленовым, Репиным более напоминают научные экспедиции, нежели паломничество к Святым местам. Натурные восточные пейзажи Поленова и Верещагина, запечатлевающие неповторимый образ Палестины, даже при несколько отличном восприятии этих мест и разной манеры письма, объединяет общее стремление передать природу и памятники архитектуры документально точно. В законченных произведениях этих художников, особенно В. В. Верещагина, стремление к объективности приводило к тому, что в работы проникал дух натурализма. Стоит назвать такие его картины, как «Святое семейство» и «Воскресение Христа»<sup>4</sup>.

Почти всем евангельским картинам этого времени свойственна повествовательность, фабульность сюжета, как, впрочем, вообще

3 «Евангельский рассказ, — пишет Крамской, — какова бы не была его историческая достоверность — есть памятник действительно пережитого человеческого психологического процесса» (*Крамской И. Н. Письма. Статьи. Т. 1. С. 217*).

4 В письме к Суворину Крамской с удивлением пишет: «Точка зрения Верещагина на евангельские события действительно оригинальна: до сих пор никто не писал Христа со спины и с затылка» (*Там же. Т. 2. С. 225*).

литературоцентричность присуща живописи передвижников. Собственно, привязанность к тексту и приводила к появлению больших серий картин. В них отразилось намерение авторов не только проиллюстрировать основные моменты жизни Христа, то есть вместиться в пространственно-временные границы событий, но и раскадрировать мгновение (цикл «Распятий» Н. Н. Ге, «Трилогия смертей» В. В. Верещагина, «Марфа приняла его в дом свой», «У Марии и Марфы» В. Д. Поленова). Симптоматичен и факт обращения художников к словесному творчеству. В некоторых случаях поводом служила потребность дополнить зрительный ряд литературными описаниями (Поленов, Верещагин), в других — разъяснить смысл созданных визуально-пластических образов (Крамской, Ге).

Нравственно-дидактический пафос, присущий реалистической живописи второй половины XIX в., проявился в выраженной форме и в картинах евангельского цикла. Известно, что личность Христа трактовалась большинством художников в нравственной плоскости. Причём Христос представлялся им не столько отвлечённым, «вечным» идеалом, сколько вполне конкретной личностью, жизнь Которого должна стать образцом для подражания. Во всяком случае, так считали Поленов, Ге, Крамской<sup>5</sup>.

Почему художники так воспринимали и изображали события, описанные в Евангелиях, мы сможем глубже понять, если рассмотрим, как во второй половине XIX в. в Европе и в России интерпретировалась евангельская история.

Надо сказать, что универсальной, единой концепции (как в Средневековье) в это время не существовало. Но из всего многообразия точек зрения на этот вопрос можно выделить три основные, помимо традиционной, линии.

К первой можно отнести философские концепции, которые, оставаясь либо равнодушными к христианству, либо склоняясь к атеизму, предлагали новые метафизические конструкции.

Вторую — формировали мыслители натуралистической школы, пытавшиеся объяснить священную историю с помощью науки и научного метода.

5 Наталья Васильевна Поленова — младшая дочь художника писала в дневниках, что её отец видел во Христе «эталон», к которому не только должен стремиться человек, но который вполне может быть достигим в результате нравственного самосовершенствования (см.: семейный архив Е. А. Поленовой).

И, наконец, к третьему направлению относится модель обновлённого христианства. Здесь авторы, не выходя из-за границ традиционного понимания христианства, вносили существенные поправки в богословие.

Так, к первой группе, несмотря на значительную разницу в истолковании, можно отнести концепции О. Конта и Л. Фейербаха. Оба находились под влиянием французских просветителей и, считая идею Абсолютного Существа — Творца и Спасителя мира устаревшей, предприняли попытку «объяснить мир, взяв за отправную точку человека»<sup>6</sup>. Однако эта модель — будь то «позитивная религия» О. Конта или «религия самообожествления» Л. Фейербаха — вопреки желанию их авторов не могла стать универсальной, поскольку была не в состоянии разрешить ни онтологические, ни многие гносеологические проблемы, стоящие перед человечеством. Смысл позитивной религии сводился в приведении человеческого общества к единой системе благодаря нравственному закону<sup>7</sup>.

В России, как мы понимаем, эта модель привлекала народников и революционных демократов. Религиозному сознанию большей части художественной интеллигенции в значительной степени импонировала концепция натуралистической школы, разработанная главным образом английским позитивистом Г. Спенсером и немецким философом Б. Бауэром. Собственно этому кругу людей и была присуща психология, названная Георгием Флоровским «отрицанием и возвратом к Богу»<sup>8</sup>.

Большую роль в формировании рациональной системы взглядов внесли развивающиеся в философии дисциплины: психологизм и социологизм, что в дальнейшем заметно преобразовало постановку вопроса об отношениях науки и религии. Не противопоставляя их друг другу (науку и религию) и не занимаясь вопросом, согласуются они между собой или нет, в границах натуралистического направления произошёл процесс десакрализации религии и возникновения к ней чисто

6 Асмус Ф. В. Историко-философские этюды. М., 1984. С. 203.

7 Надо сказать, что такой подход к религии не явился чем-то новым и неожиданным. Уже Кант склоняется к отождествлению религии с этикой. Эта тенденция прозвучала и в «позитивной религии» Конта. С подобной попыткой отождествления религии и морали мы встречаемся и в России, особенно в религиозно-нравственной философии Л. Н. Толстого. В. Ф. Асмус пишет: «Под религией Толстой понимает учение о пути, жизни, о нравственных началах, которыми должен руководствоваться в своем отношении к жизни и людям человеку, ищущий нравственного смысла» (*Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений*. Т. 23. М., 1957. С. 13).

8 Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1983. С. 308.

научного интереса. То есть религия постепенно превратилась в объект науки — библеистики.

Перед исследователями возникла цель на основе последних достижений гуманитарных наук, археологических исследований изучить историю текстов Нового Завета. В 1882 г. выходит в свет критическое издание греческого Нового Завета под редакцией Весткотта и Хорта. Как писал А. Швейцер: «Исследователи вышли на поиски исторического Иисуса в надежде привести Его таким, как Он есть на самом деле, — в наше время в качестве Учителя и Спасителя»<sup>9</sup>.

Но значительно раньше на Западе стала появляться литература, предпринимающая попытку с позиций рационализма, опираясь на современную науку, объяснить евангельскую историю. Среди особо популярных в России следует назвать труды Д. Штрауса, Э. Ренана и А. Ревиля.

В России труд Д. Штрауса «Жизнь Иисуса», написанный строгим научным языком и снабженный огромным количеством ссылок и комментариев, не получил среди художников такой популярности, как с тем же названием известная книга Э. Ренана. Однако популярность Ренана нельзя объяснить только доступной и эффектной формой литературного изложения, помогающей художникам почувствовать атмосферу эпохи. Дело в том, что религиозные искания Ренана и многих русских живописцев второй половины XIX в. вполне совпадали<sup>10</sup>. Известно, что круг интересов Ренана был сосредоточен исключительно на исторических фактах, изложенных в Евангелиях. Естественно, при таком подходе он вынужден был отказаться от описания мистических моментов на том основании, что «ни одно из чудес, которыми переполнены старые истории, не происходило в научной обстановке»<sup>11</sup>.

9 Канонические Евангелия / ред. С. В. Лезова, С. В. Тищенко; пер. В. Н. Кузнецовой. М., 1993. С. 119.

10 «У меня двойственная натура, — не раз сознавался Ренан — когда одна половина моей души плачет, другая — смеется». По его же собственному выражению, «в нём вечно враждовал жизнерадостный гасконец с меланхолическим религиозным бретонцем, издеваясь над ним самым непопозволенным образом». Тоже самое могли о себе сказать многие русские художники! Интересна в этой связи характеристика, данная исследователем творчества Э. Ренана: «От того, может быть, в его произведениях так много самых поразительных противоречий и недомолвок, <...> он как будто боится высказать свои задушевные верования, или у него, может быть нет никаких убеждений, а только мнения, непрерывно меняющиеся под влиянием новых впечатлений и обстоятельств?» (Годлевский С. Ф. Э. Ренан. Его жизнь и научно-литературная деятельность. Челябинск, 1996. С. 243).

11 Ренан Э. Жизнь Иисуса. М., 1990. С. 15.

Ренан определяет своё место как историка, задача которого заключается в том, чтобы «создать правдивое целое из частей, которые сами по себе правдивы лишь отчасти»<sup>12</sup>. Иисус Христос в его книге представлен исключительно как историческая личность.

Третьим направлением в интерпретации евангельской истории был вариант, если говорить о России, предложенный религиозным философом В. С. Соловьёвым. Философ всю человеческую историю, включая дохристианскую эпоху, а также нехристианские религии и цивилизации, рассматривал как Богочеловеческий процесс. Согласно Соловьёву, вера в Бога и вера в человека, последовательно проводимые в жизнь, «сходятся в единой полной и всецельной истине Богочеловечества»<sup>13</sup>. В разработанной им теории всеединства он осмеливается в богословско-философскую систему внести и опыт без религиозного гуманизма.

Цель философа заключалась в том, чтобы предотвратить трагический разрыв между христианской Церковью и секулярным обществом. Для этого он призывает к обновлению не только Церковь; к этому же он зовёт и это общество, которое, по его мнению, может вновь приобрести христианское мировоззрение путем оправдания веры через разум.

Попытаемся через идеи Соловьёва интерпретировать смысл некоторых произведений В. Д. Поленова, в частности картины «Христос и грешница». Замысел написать картину на евангельский сюжет у Поленова возник ещё в юношеские годы под влиянием живописи А. А. Иванова.

Однако сказать точно, почему именно эта сцена заинтересовала художника, почти невозможно. Сам Василий Дмитриевич не счёл нужным сделать объяснения в письменной форме, а устные замечания не дошли до нашего времени. Допуская все возможные моменты — актуальную и интересную для того времени проблематику, возможную подсказку в её выборе П. П. Чистякова (говорить о влиянии здесь вряд ли можно), нельзя не согласиться с тем, что помимо общей христианской и глубоко нравственной идеи любви к ближнему, которая, несомненно, импонировала художнику, но которую можно найти и в других сюжетах, Поленова привлекало что-то ещё другое — своё, особенное. Для выяснения этого вопроса стоит обратить внимание на тематику его исторических картин, созданных в разное время.

Выстраивая их в хронологической последовательности: «Право господина» (1874, ГТГ), «Арест гугенотки Жакобин де Монтебель, графини

12 Ренан Э. Жизнь Иисуса. М., 1990. С. 50.

13 Соловьёв В. С. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1993. С. 25–26.



д'Этремон» (1875, ГРМ), «Семейное горе» (1876, музей В. Д. Поленова), «Стрекоза. Лето красное пропела» (1875–1876, ГТГ), «Больная» (1886, ГТГ), наконец, «Христос и грешница», мы видим, что главными героями поленовских картин являются женщины, и как правило — страдающие женщины. Причём независимо от того, какому времени они принадлежат — средневековью, евангельской или современной эпохе, какое занимают общественное положение — знаменитая ли это дама или никому не известная крестьянка, для художника они в одинаковой степени дороги. Нетрудно заметить, что критерием такого отношения к ним становятся — не сила и твердость их характеров и даже не совершённые ими героические поступки, а нечто обратное — их незащищённость, ранимость, жертвенность.

Ведь даже в картине «Арест гугенотки», вопреки всей логике, Поленов изображает графиню д'Этремон не в момент героической экзальтации, как, допустим, В. И. Суриков в близком по тематике сюжете «Боярыни Морозовой», а в минуту её полной беспомощности и беззащитности. На картине мы видим поленовскую героиню почти лишённой сил. Медленно и покорно, придерживая привычным движением ослабевшей руки край платья, она выходит в сопровождении стражи из ворот своего замка, чтобы шагнуть дальше, в неизвестность — навстречу гибели. На её лице отразились горе и страдание, и мы видим, каким диссонансом по сравнению с этим хрупким и нежным созданием звучат чудовищно-грубые и равнодушные к её участи лица стражников.

Итак, мы можем сказать, что во всех женских образах, созданных художником, включая, естественно, и «грешницу», просматривается архетип «страдающего женского существа». Причём тему «женской скорби» в творчестве Поленова, на мой взгляд, невозможно объяснить только гуманизмом его воззрений, как считали почти все исследователи. Ещё меньше она соотносится с сентиментальными реминисценциями в духе Делароша, как думали другие специалисты. На мой взгляд, она больше соответствует тем тенденциям, которые получили распространение в русской религиозно-философской мысли рубежа веков. В данном случае речь идёт о мистико-философской доктрине Владимира Соловьёва о Софии, Вечной Женственности, для которого «первое движение — восхищённая солидарность с женщиной, страдательной сущностью творения, с его мудростью»<sup>14</sup>. Вне всякого сомнения, именно эта «восхищённая солидарность с женщиной», с её «страдательной

14 Седякова О. А. Речь на конференции «Владимир Соловьёв и христианские корни Европы» // Русская мысль. 1998. № 4230. С. 18–19.



сущностью» и может объединить эти, столь далёкие по своему мировоззрению, личности. И ещё одно замечательное качество сближает Поленова с Соловьевым: рыцарское «стоять» до конца за «бесконечно обижаемое женское существо»<sup>15</sup>.

Именно отсюда, можем предположить, корни поленовской щемящей боли за её судьбу, ибо в соответствии с соловьевской идеей насилие над женщиной равносильно абсурду — «безумию», ведь тем самым разрушаются основы бытия. Конечно, эту мысль Поленов мог воплотить только подсознательно, как человек с очень чуткой душевной организацией.

То есть, в той роли, которую Поленов отводит женщине, в том типе героини, трактованным им как жертвенное начало, требующем защиты, к тому же визуально построенном на принципе внешней похожести, мы можем заметить интуитивное «нашупывание», как бы предугадывание новой линии в искусстве. Эта линия, — когда за хрупким женским существом будет подразумеваться сама Жизнь, — особенно коснулась поэзии (В. Соловьев, А. Блок, чуть позже Б. Пастернак), но отразилась и в живописи рубежа веков.

В этом случае, думается, будет интересным привести некоторые фрагменты из воспоминаний Л. В. Кандаурова, дружба с которым пришлось на последнюю треть жизни В. Д. Поленова, то есть на то время, когда создавался евангельский цикл картин «Из жизни Христа». Кандауров же сопровождал Поленова в последнем его путешествии по Палестине. В частности, он пишет: «Большой симпатией Евангелие пользовалось у Василия Дмитриевича тем, что в нём выдвигается женщина»<sup>16</sup>. Далее он поясняет, что Поленов считал, что к созданию высоко поэтических евангельских «рассказов» и мифов причастны исключительно женщины. Именно поэтому в упомянутой серии картин, на первой и на последней, художник изображает двух великих женщин.

На первой картине цикла под названием «Мария пошла в Нагорную страну» (1909, Омский музей изобразительных искусств) представлена крупным планом на фоне скудного пейзажа Богоматерь, как обыкновенная восточная женщина с нежными чертами ещё юного лица, в одежде, характерной для этих мест. То есть визуальный образ Богоматери, который нам предлагает автор, будет значительно отличаться от утончённых и величественных мадонн, тип которых создали художники

15 Седякова О. А. Речь на конференции «Владимир Соловьев и христианские корни Европы» // Русская мысль. 1998. № 4230. С. 18–19

16 Кандауров Л. В. Воспоминания // Архив музея-заповедника В. Д. Поленова. Ф. 1. № 804.

Возрождения, так и от духовного образа Богородицы, воплощённого на иконах византийской традиции.

Заканчивается цикл картин произведением «Возвестила плачущим» (1909, Самарский художественный музей), где акцент сделан на другой Марии — Марии Магдалине, создавшей, по словам Поленова, «миф о воскресении Христа»<sup>17</sup>. Характерно, что картин с сюжетами Рождества и Воскресения Спасителя, ставшими центральными для русской и западноевропейской иконографии, в этом цикле не будет. Такой подход к трактовке евангельской истории станет характерным знаком времени.

### Источники

- Ге Г. Н. Воспоминания о художнике Н. Н. Ге, как материал для биографии // *Артист*. 1884. № 44. С. 129–137.
- Кандауров Л. В. Воспоминания // *Архив музея-заповедника В. Д. Поленова*. Ф. 1. № 804.
- Канонические Евангелия / ред. С. В. Лезова, С. В. Тищенко; пер. В. Н. Кузнецовой. М.: Наука; Восточная литература, 1993.
- Крамской И. Н. Письма. Статьи в 2 т. / ред. С. Н. Гольдштейн. М.: Искусство, 1965–1966.
- Соловьев В. С. Собрание сочинений. Т. 3. М.: Наука, 1993.
- Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Т. 23. М.: Художественная литература, 1957.

### Литература

- Асмус Ф. В. Историко-философские этюды. М.: Мысль, 1984.
- Булгаков С. Н. Тихие думы. Париж: YMCA-Press, 1976.
- Годлевский С. Ф. Э. Ренан. Его жизнь и научно-литературная деятельность. Челябинск: Директ-медиа, 1996.
- Ренан Э. Жизнь Иисуса. М.: Терра; Вся Москва, 1990.
- Седакова О. А. Речь на конференции «Владимир Соловьев и христианские корни Европы» // *Русская мысль*. 1998. № 4230. С. 18–19.
- Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж: YMCA-Press, 1983.

17 Кандауров Л. В. Воспоминания // *Архив музея-заповедника В. Д. Поленова*. Ф. 1. № 804

## Vasily D. Polenov's Gospel Stories in the Context of Religious Philosophy of the Second Half XIX – Early XX Centuries

**Olga D. Atroschenko**

PhD in Arts

Researcher at the state Tretyakov gallery

28, Prechistenka Str., 119034, Moscow, Russia

oda.gtg@mail.ru

**For citation:** Atroschenko, Olga D. "Vasily D. Polenov's Gospel Stories in the Context of Religious Philosophy of the Second Half XIX – Early XX Centuries". *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 160–172 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.011

**Abstract.** The article examines certain aspects of Vasily D. Polenov's work on the Evangelical series of paintings «Christ's life». A special attention is paid to an analysis of the artist and his contemporaries' attitude on Evangelical themes in the second half of the XIX – early XX centuries. The protest against the established pictorial canons, which were widely used by the majority of realist artists, the quest for new forms for interpreting the gospel images, were largely determined by the religious attitude in the minds of a new generation of artists. The most pressing issue during this period was the question of the interpretation of the image of Christ. An author also attempts to interpret some subjects of Polenov's works differently taking in account philosophical views of the Russian religious thinkers.

**Keywords:** Religious painting, realism, positivism, Evangelical history.

### References

- Asmus F. V. (1984) *Istoriko-filosofskie etyudy [Historical and Philosophical Studies]*. Moscow: Mysl' (in Russian).
- Bulgakov S. N. (1976) *Tihie dumy [Quiet Thoughts]*. Parizh: YMCA-Press (in Russian).
- Florovskij G. (1983) *Puti russkogo bogosloviya [The Ways of Russian Theology]*. Parizh: YMCA-Press (in Russian).
- Godlevskij S. F. (1996) *E. Renan. Ego zhizn' i nauchno-literaturnaya deyatel'nost' [E. Renan. His Life and Scientific and Literary Activity]*. Chelyabinsk: Direkt-media (in Russian).
- Kramskoj I. N. (1965–1966) *Pis'ma. Stat'i v 2 t. [Letters. Articles in 2 vols.]*. Moscow: Iskusstvo (in Russian).
- Lezova S. V., Tishchenko S. V. (eds.) (1993) *Kanonicheskie Evangeliiya [Canonical Gospels]*. Moscow: Nauka; Vostochnaya literatura (in Russian).
- Renan E. (1990) *Zhizn' Iisusa [The Life of Jesus]*. Moscow: Terra; Vsyos Moskva (in Russian).
- Sedakova O. A. (1998) "Rech' na konferencii 'Vladimir Solov'ev i hristianskie korni Evropy'" ["Speech at the Conference 'Vladimir Solovyov and the Christian roots of Europe'"]. *Russkaya mysl'*, no. 4230, pp. 18–19 (in Russian).
- Solov'ev V. S. (1993) *Sobranie sochinenij [Collected Works]* Moscow: Nauka, vol. 3 (in Russian).

Tolstoj L. N. (1957) *Polnoe sobranie sochinenij* [*Complete Works*]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, vol. 23 (in Russian).

# ВЕСТНИКИ ВОСКРЕСЕНИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ. СКВОЗЬ ВРЕМЯ

Ксения Александровна Шальме (Александрова)

кандидат искусствоведения,  
сотрудник научно-просветительского отдела  
Государственной Третьяковской галереи  
119017, Москва, ул. Пречистенка, 28  
xenalex1d@yandex.ru

**Для цитирования:** *Шальме (Александрова) К. А.* Вестники Воскресения в русском искусстве. Сквозь время // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 3 (4). С. 173–179. DOI: 10.31802/VCAA.2020.4.3.012

## **Аннотация**

УДК 75.03

В этом кратком обзоре отдельных произведений русского искусства, посвящённых теме Воскресения Христова, не претендующем на какую-либо полноту, можно наблюдать эволюцию религиозных образов и иконографии в русской изобразительной культуре от Средневековья к XX столетию, которая характеризуется иллюстративным пафосом у передвижников, живописной экспрессией у В. М. Васнецова и утончённым символизмом у М. В. Нестерова, мастеров, также остающихся в рамках реалистической традиции. Знаменательно, что в русском изобразительном искусстве сам момент Воскресения Христова не часто оказывается изображённым, словно потому что и в Священной истории, как известно, это событие произошло скрытым от человеческих глаз. К сокровенной тайне подходили многие известные русские художники, исполнившие удивительные графические эскизы росписей, которые так и остались неосуществлёнными.

**Ключевые слова:** Пасха, Сошествие во ад, икона, картина, передвижник, символист, иконография, фреска, композиция, неорусский стиль.

**Т**ема Воскресения Христова, образ Победы Христа над смертью — важнейшая тема христианской культуры, занимающая особенное место и в русском искусстве. Нам всем известны разнообразные иконы, принадлежащие разным эпохам, основанные на иконографии Воскресения и Сошествия Спасителя во ад, и именно этот сюжет в русской традиции, вслед за византийской, и воплощает ключевое событие, меняющее в корне всю историю человечества. Знаменательно, что в изобразительном искусстве, особенно в русском, сам момент Воскресения Христова не часто оказывается изображённым, словно потому что и в Священной истории, как известно, это событие произошло скрытым от глаз человеческих, и даже стражи Гроба Господня в эти мгновения были погружены в сон. К сокровенной тайне подходили многие значительные русские художники, и среди них наши великие пророки — Александр Иванов и Михаил Врубель, исполнившие удивительные графические эскизы росписей, которые так и остались неосуществлёнными. Возвращаясь к истокам нашего искусства, обратимся вначале к иконе как самому совершенному образу торжества Воскресения Христова.

Икона Воскресения и Сошествия во ад, датированная концом XIV столетия и исполненная неизвестными мастерами московской школы, хранящаяся в собрании Государственной Третьяковской галереи, в полноте выражает основы христианского вероучения. Многофигурная композиция не выглядит дробной, поскольку приведена в гармонию цветовыми соотношениями, основана на довольно больших плоскостях-пятнах, гармонично связанных друг с другом, пластически «раскрытых» движками и ритмичными складками одеяний. Фактически, в иконе подробно разработаны три цвета: небесно-синий, пасхальный красный и излюбленная московскими мастерами коричнево-розовая охра. В центре композиции — фигура Христа, стоящего на поверженных воротах ада, в синей мандорле. Сама окружность мандорлы наполнена графически изображёнными фигурами ангелов, держащих в руках маленькие белые сферы с написанными в них названиями добродетелей и тонкие белые копья, которыми они поражают демонов (с названиями грехов), низвергнутых в глубины ада. Неким отзвуком адских врат, на которых динамично и в то же время устойчиво стоит Христос, можно назвать большое Распятие, воздвигаемое ангелами в верхней части иконы, над головой Спасителя, как символ и оружие победы над смертью и адом. Таким образом, композиция иконы построена на сочетании горизонталей, окружностей и вертикалей,

повторяющихся в разнообразных вариациях в рисунке иконы. Спаситель одной рукой поднимает Адама из гроба, другую — протягивает Еве, фигуры других праотцов, живших и умерших в ветхозаветные времена, окружают слева и справа три центральные фигуры и устремлены взорами, жестами, наклоном фигур к содержательному и композиционному центру — к фигуре Христа. Удивителен баланс, гармония движения и статики, подъёма и успокоенности, которая лежит в основе композиции, ведь икона — это образ Вечности, который дан нам как залог, обещание и цель, образ, только отчасти, «гадательно, как бы сквозь тусклое стекло» (по словам апостола Павла) отражающий настоящее бытие, к которому каждый призван стремиться.

Религиозная живопись, никогда не тождественная иконописи, как известно, своими путями и иным языком стремится выразить христианские истины, и в истории русского искусства нам известны разнообразные примеры такого рода. Симптоматично, что именно русская художественная культура XIX столетия с её искренним стремлением к правде человеческой, подчас восходившей и к Истине Божией, особенно настойчиво и плодотворно обращалась к библейским и евангельским сюжетам и образам, и реалистическая традиция с её специфической трактовкой богословских проблем увенчалась в духе времени на рубеже XIX и XX столетий расцветом религиозной живописи в рамках национально-романтического варианта модерна (или неорусского стиля). Можем вспомнить опыты В. М. Васнецова, последовательного поклонника этого стиля, в области церковной монументальной живописи и, в частности, его акварельный эскиз (1896–1904 гг., из собрания ГТГ) мозаики для Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном, посвящённый той же иконографии «Воскресение и Сошествие во ад». Фактически, художник создаёт живописную интерпретацию знакомой нам традиционной иконографии, с реалистическими деталями, усиливающими внешний эффект изображённого события, в характерном для него духе красочной экспрессии, пафоса, отчасти связанного с византийской традицией. В верхней части композиции мы видим Распятие в окружении множества ангелов и молящихся, в центре — Спасителя в мандорле, к Которому припадают Адам, Ева и другие герои Ветхого Завета. Значительным новшеством, относительно иконы, которое включает художник в свой эскиз, представляется взгляд Христа, теперь направленный на нас, зрителей. В отличие от традиционной иконы, пространство которой обычно замкнуто и целостно, композиция Васнецова «раскрыта на зрителя», художник различными приёмами светского искусства

вовлекает нас в происходящее, и картинность этого произведения, которая вообще присуща искусству Васнецова, также, думаю, имеет целью «вовлечь» зрителя в эмоциональный строй события.

Современник Васнецова М. В. Нестеров, работая над мозаичным панно для экстерьера Храма Спаса-на-Крови в Санкт-Петербурге и над фресками собора Покрова Божией Матери Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве (1910 г.), совершенно иначе подходил к подобным задачам создания монументальных церковных композиций на религиозные темы. Вспомним его триптих «Воскресение (Утро Воскресения)» для Покровского храма, который и сейчас можно увидеть в этом интерьере. Композицию художник разделил на три части и в центральной поместил изображение ангела на камне гробницы Спасителя, в левой части — образ Мироносицы Марии Магдалины, а в правой — двухфигурную композицию встречи Христа и св. Марии Магдалины, которая сначала приняла Его за садовника и обращалась к Нему с вопросом о Господе. Таким образом, в свой триптих Нестеров, мастер, использовавший художественный язык символизма, отчасти включает категорию земного, протяжённого времени, что характерно для его живописного языка и повествования, в том числе о событиях, относящихся к Священной истории и житиям святых. Также неотъемлемой частью художественного мира Нестерова нужно назвать пейзаж, причём чаще всего русский, ведь именно природа у этого живописца часто передаёт и понятие о земном времени, возрасте его героев, о их душевном или даже духовном состоянии.

Этот триптих Нестерова построен на соотношении двух основных цветов — белого и синего и их оттенков, которые он тонко варьирует, на изысканном рисунке. Можно сказать, что в каждом жесте, в позах, выражениях лиц героев очень много человеческого и человечного, что в данном случае не исключает и духовного, даже Божественного. Особенно мне хотелось бы отметить важное композиционное решение автора скрыть лицо Магдалины, поклоняющейся Христу, сделать выразительность этой Встречи ищущей души с Воскресшим Спасителем таинственной и сокровенной, как духовный образ узнавания, прозрения. Это важнейшее в каждой судьбе мгновение художник словно стремится вынести за рамки иллюстративной изобразительности. Недаром и глаза Спасителя закрыты, и их диалог происходит скорее в молчании и тишине, нежели в пространстве открытых чувств и переживаний. При рассмотрении триптиха в целом, в контексте храмовой архитектуры, белоснежных стен собора, то есть так именно, как, вероятно,



и предполагал Нестеров, у зрителя возникает особенное переживание Чуда. Оно рождается постепенно и нарастает по мере проникновения в ритмы, движение, цветовую гамму и изысканную графику каждой детали, которые музыкально созвучны и слиты художником в единую пасхальную ангельскую песнь. Перед этой фреской невольно вспоминаются и слова прекрасного поэта XIX в. Федора Ивановича Тютчева: «Душа готова, как Мария, К ногам Христа навек прильнуть».

Русский реалистический мастер, передвижник, старший современник Нестерова Н. Н. Ге известен не только своими портретами, историческими картинами, но ещё более значительно проявил талант в композициях на Евангельскую тему, которые «вписали» этого художника не только в историю русской культуры XIX столетия, но и вывели за её рамки — в пространство искусства XX в. В данном случае я не буду анализировать сложные и неоднозначные произведения Ге из его Страстного цикла, а только в контексте заявленной темы отмечу известное его полотно 1867 г. «Вестники Воскресения» (из собрания ГТГ). Подобно и иным своим творениям, это произведение автор построил во многом на контрасте ярко освещённой части и затенённой, и два мира, как мир до Воскресения Христова и после Его Воскресения, у Ге, кажется, никак не пересекаются и не соотносятся. Левая часть картины пронизана светом восходящего солнца и той Вести, которую несёт Мироносица, словно летящая на крыльях, устремлённая от Гроба Господня. Движение этой фигуры усиливается также плавной линией горы на дальнем плане, а противостоят этому движению фигуры крепко стоящих на земле римских воинов на первом плане, в правой части композиции, и мрачные башни крепости, словно, врезающиеся вершинами в светлое небо нового дня. Изображение фрагментов крестов, распятых на Голгофе, Спасителя и разбойников усиливают иллюстративность картины и могут обозначать завершение дохристианской эпохи, как обломки старого мира.

Данная композиция была не заимствована из традиции, а сочинена Ге и ясно «читается» как образ завершения одной эпохи и зарождения новой, с вестью о которой и спешит Мироносица, и в её образе, и в красивом рассветном освещении много романтического. Вместе с тем, иллюстративность картины не может не напомнить нам дидактический пафос передвижничества с его стремлением к ясности мысли и чувства, его приверженностью бытовому жанру и с его обращением к современности, которая оставалась для художников этого направления

главным ориентиром, даже при обращении к реалиям прошлого и событиям Священной истории.

В этом кратком обзоре отдельных произведений русского искусства, посвящённых теме Воскресения Христова, не претендующем на какую-либо полноту, можно наблюдать эволюцию религиозных образов и иконографии в русской изобразительной культуре от Средневековья к XX столетию, которая характеризуется иллюстративным пафосом у передвижников, живописной экспрессией у В. М. Васнецова и утончённым символизмом у М. В. Нестерова, мастеров, также остающихся в рамках реалистической традиции. Можно вновь подчеркнуть, что иконописец и художник, даже подходя к одному сюжету или одной иконографии, всегда идут разными путями, как будто подходят с разных сторон к одному явлению, и, если икона всегда остаётся высшим проявлением символического и духовного в красках, то рассмотренные нами примеры религиозной живописи оказываются способны выразить не всю полноту явленного события, а только отобразить ту или иную его сторону, ведь в не меньшей степени они отражают своё время, тогда как икона — родом из вечности.

### Литература

Дурылин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1976.

Порудоминский В. И. Николай Ге. М.: ТЕРРА, 2000.

Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII веков. М.: Аврора, 1988.

Степанова С. С. Виктор Васнецов. М.: Арт-Родник, 2008.

### Heralds of the Resurrection in Russian Art. Through Time

**Ksenia A. Shalme (Alexandrova)**

PhD in History of Art,  
employee of the scientific and educational  
Department of the State Tretyakov gallery  
28 Prechistenka Str., 119017, Moscow, Russia  
xenalex1d@yandex.ru

**For citation:** Shalme, Ksenia A. "Heralds of the Resurrection in Russian Art. Through Time". *Church Art and Archeology Review*, № 3 (4), 2020, pp. 173–179 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.012

**Abstract.** The article presents some pieces of Russian art dedicated to the theme of Christ's Resurrection. Although it does not claim to be complete, it illustrates a path of a religious image and iconography in Russian visual culture from the Middle Ages to the XX century from illustrative pathos in the works of saints to V. M. Vasnetsov's pictorial expression, refined M. V. Nesterov's symbolism and masters who remained within the framework of a realistic tradition. It is significant that in Russian art the very moment of the Resurrection of Christ is not often depicted, equally as in Gospel, this event was hidden from human eyes. Many famous Russian artists approached the sacred topic having executed amazing graphic sketches of paintings or murals, most of which were never realized.

**Keywords:** Easter, descent into hell, icon, painting, Peredvizhnik, symbolist, iconography, fresco, composition, neo-Russian style.

## References

- Durylin S. N. (1976) *Nesterov v zhizni i tvorchestve* [*Nesterov in Life and Work*]. Moscow: Molodaya Gvardiya (in Russian).
- Porudominskij V. I. (2000) *Nikolaj Ge*. Moscow: TERRA (in Russian).
- Smirnova E. S. (1988) *Moskovskaya ikona XIV–XVII vekov* [*Moscow Icon of the XIV–XVII Centuries*]. Moscow: Aurora (in Russian).
- Stepanova S. S. (2008) *Viktor Vasnecov*. Moscow: Art-Rodnik (in Russian).