

УДК 75.03
ББК 85.146

*Шахова Илона Валерьевна,
аспирант,
ФГБОУ ВПО «Рязанский государственный университет
имени С. А. Есенина»,
ул. Свободы, д. 46, 390000, г. Рязань, Российская Федерация
E-mail: i.shakhova@rsu.edu.ru*

СПЕЦИФИКА ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ XIX – НАЧАЛА XX вв.

Аннотация: Многие выдающиеся русские художники участвовали в оформлении храмов в XIX – начале XX вв. В. Л. Боровиковский, Ф. А. Бруни, К. П. Брюллов, О. А. Кипренский, расписывая соборы, перенимали образцы живописи эпохи итальянского Возрождения, уходя от строгой каноничности византийского искусства. В творчестве В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, М. В. Нестерова прослеживается влияние раннехристианского искусства, проходит тесное сплетение как византийских, так и русских традиций. Со временем в церковных росписях художники начали использовать художественные приёмы модерна. Так, на рубеже XIX–XX вв. русское церковное монументальное искусство испытало сильное влияние западноевропейского искусства; многие художники стремились возродить национальные традиции, обратившись к византийским и древнерусским истокам; вместе с тем очевидно и обращение русских мастеров к новым веяниям в живописи.

Ключевые слова: живопись, религия, христианские сюжеты, церковь.

На протяжении всей истории русского искусства художники считали за честь выступать в качестве оформителей интерьеров храмов. Выполнение работ подобного толка служило мерилом мастерства. В послепетровскую эпоху начала развиваться светская живопись на религиозные сюжеты.

Удачно выполненные на холстах христианские образы могли переноситься на стены храмов, например, «Явление Христа народу» А. А. Иванова, «Христос в пустыне» И. Н. Крамского, «Христос и грешница» В. Д. Поленова. Академия художеств, основанная в 1757 г., стала центром разработки светских стандартов, а также оказывала влияние на развитие церковной монументальной живописи. В данный период времени трудно рассматривать церковную и светскую живопись раздельно. Церковное искусство развивалось параллельно со светским, обогащаясь новыми идеями. В частности, художники начали разрывать связь с иконописным каноном и писать не темперой на доске, а маслом на холсте, по большей части ориентируясь на произведения эпохи итальянского Возрождения.

Одним из первых храмов в России, полностью выполненном в европейском стиле, стал Казанский собор архитектора А. Н. Воронихина в Санкт-Петербурге (1801–1811). Для проведения работ были созваны лучшие художники-академисты: В. Л. Боровиковский, К. П. Брюллов, О. А. Кипренский и др. К наиболее значительным произведениям можно причислить работы В. Л. Боровиковского, выполненные на основе западных традиций. Несмотря на это, он старался не прославлять плоть, а показывать земную красоту тонко и деликатно, беря за образец подражания скорее манеру Рафаэля. Замысел удачно воплотился в «Святой Великомученице Екатерине», в образах, созданных для царских врат (четыре евангелиста и Благовещение). Вплоть до революции 1917 г. В. Л. Боровиковского считали преимущественно церковным живописцем, его работам в жанре портрета отводили второстепенную роль. Для Казанского собора О. А. Кипренский написал «Богоматерь с Предвечным младенцем», являющуюся единственным его произведением на религиозную тематику, дошедшим до наших дней. Работа эта светлая, радостная, наполненная счастьем. Прекрасное творение в Казанском соборе — запрестольный образ «Взятие Божией Матери на небо» К. П. Брюллова, явившийся отчасти результатом его благоговейного почитания перед Рафаэлем.

На протяжении 1818–1858 гг. возводился Исаакиевский собор архитектора О. Монферрана в Санкт-Петербурге. В его украшении принимали участие П. В. Басин, К. П. Брюллов, Ф. П. Брюллов, Ф. А. Бруни, В. К. Шебуев и ряд других представителей русской академической школы. Жесточайший контроль Синода, совета Академии, императора сковывал замыслы художников, к примеру, К. П. Брюллову пришлось переделывать эскизы. Художник, находясь под сильным влиянием Микеланджело, расписал грандиозный плафон главного купола — «Богоматерь во славе». Ф. А. Бруни выполнил многие стенные росписи, которые составили важный этап в его творчестве. Он являлся приверженцем живописи итальянского Возрождения, что выражалось, к примеру, в особой чувственности его работ. Во «Всемирном потопе» Ф. А. Бруни не просто иллюстрирует библейский сюжет, а создаёт психологически тонкое художественное произведение. Росписи Исаакиевского собора имеют характерную особенность для церковных росписей того времени: многие композиции обращены к истории Руси. В соборе была нарушена традиционная схема изображения икон «праздничного чина»: их изображение в нишах пилонов позволило усилить эмоциональное воздействие.

В оформлении храма Христа Спасителя по проекту К. А. Тона в Москве (1875–1883) также принимали участие художники-академисты: Ф. А. Бруни, В. П. Верещагин, И. Н. Крамской, В. И. Суриков и др. Росписи храма указывали на разрыв с иконописной традицией. Так, в центральном куполе была изображена Новозаветная Троица, которую, как известно, не одобрил Стоглавый Собор 1551 г., а позже запретил Большой Московский Собор 1667 г. Но остановить развитие русской иконописи, всё более тяготеющей к западным образцам, уже не представлялось возможным.

Таким образом, работы вышеназванных художников указывают на отход от древних традиций и на сильное западноевропейское влияние. Л. А. Успенский ярко

характеризует подобного рода подход: «И вот эта пошлость с примесью сублимированной эротики заменила икону» [10, с. 528].

В 1880–1910 гг. ряд таких живописцев, как В. М. Васнецов, М. А. Врубель, М. В. Нестеров, обратились к монументальным церковным росписям, ориентируясь преимущественно не на живопись эпохи Возрождения, а на раннехристианское искусство. Появились храмы, в которых иконы были выполнены в достаточно реалистической манере. Одним из таких примеров, предвосхитивших росписи Владимира собора в Киеве, можно считать церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево (1881–1882), выполненную по проектам В. Д. Поленова и В. М. Васнецова. Изначально В. Д. Поленов за образец взял храм Спаса на Нередице под Новгородом, но по его проекту церковь получилась тяжёлой и суровой, за работу принялся В. М. Васнецов. Получившаяся церковь предварила архитектуру русского модерна. В украшении храма приняли участие многие представители мамонтовского кружка. Главную роль в оформлении интерьера церкви сыграл В. Д. Поленов: им выполнены эскизы для иконостаса и киотов, а также разная церковная утварь, ему принадлежит образ «Спаса Нерукотворного» над входом в храм. М. А. Врубель создал изразцовую печь, В. М. Васнецов занимался мозаикой пола. В иконостасе сочетаются как иконы древнего письма, так и работы известных художников — «Богоматерь» и «Сергий Радонежский» В. М. Васнецова, «Благовещение» В. Д. Поленова, «Спас Нерукотворный» И. Е. Репина.

В 1884 г. в Киеве началась реставрация Кирилловской церкви XII в. Как одного из лучших учеников П. П. Чистякова, для восстановительных работ А. В. Прахов пригласил М. А. Врубеля, творчество которого называют мостом между искусством второй половины XIX в. и искусством XX в. В. И. Ракитин отмечает: «Врубель — истинный сын века противоречий и разочарований, века крушения старых идеалов и зарождения первых ростков нового гуманизма» [6, с. 5]. В результате изучения монументального византийского искусства им было создано несколько работ для Кирилловской церкви. Одной из интереснейших явилась фреска «Сошествие святого духа», где автор стремился показать напряжённое ожидание чуда. В качестве натуращиков он выбрал психически больных из учреждения, находившегося на территории Кирилловского монастыря. Д. З. Коган пытается объяснить выбор художника тем, что «они знали нечто такое, чего не знали здоровые, они были вне пределов “земного”, “положительного” и уже поэтому могли пережить духовное просветление» [4, с. 73]. В евангельских сюжетах М. А. Врубеля привлекали человеческие страсти, переживания. Для Кирилловской церкви художник создал четыре алтарные иконы. Особым драматизмом отличается «Богоматерь с младенцем», чей необычный образ создан вопреки канонам иконописи. Внимание уделяется лицу Богоматери, её печальному и глубокому взгляду. Огромные завораживающие глаза кажутся земными и неземными одновременно, что не удивляет, ведь прототипом выступила Э. Л. Прахова, жена А. В. Прахова, к которой художник имел глубокие чувства. Для мраморного иконостаса М. А. Врубель написал «Иисуса Христа», «Святого Афанасия» и «Святого Кирилла».

В Киеве в преддверии празднования 900-летия Крещения Руси приняли решение построить храм в честь святого Владимира. Строительство длилось несколько десятилетий, и только с 1885 г. началось оформление интерьера. Согласно концепции И. И. Малышевского, планировалось возвести храм в древнерусском стиле времени правления князя Владимира. Услуги по составлению проекта внутреннего убранства предложил А. В. Прахов, который пригласил в свою очередь В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, М. В. Нестерова, а также модных на тот момент В. А. Котарбинского и П. А. Сведомского. Предложение поступило также Н. Н. Ге, В. Д. Поленову, В. А. Серову, В. И. Сурикову, но они по различным причинам не участвовали в оформлении храма.

В 1887 г. М. А. Врубель начал работать над эскизами росписей для Владимирского собора в Киеве, но А. В. Прахов отверг и «Надгробный плач», и «Воскресение». Официальная версия: М. А. Врубель опоздал с предоставлением эскизов, да и созданные образы не отвечали канонам. А. В. Прахов к тому времени прекрасно знал о влюблённости художника в его жену. Если в начале сотрудничества с М. А. Врубелем он относился к нему с симпатией, разрешил ему расписывать Кирилловскую церковь и был доволен результатами, то со временем отношения их испортились. А. В. Прахов писал: «С Врубелем в это время у меня произошла размолвка на почве чисто личных отношений, и мы не виделись» [8, с. 127].

Между тем художником сделано четыре варианта «Надгробного плача». Интересен третий вариант, выполненный чёрной акварелью. Действие показано с не виданной до того времени экспрессией. Что касается «Воскресения», то существуют два варианта, в которых с ещё большей силой выражается боль страдания. Наибольшее внимание вызывает второй эскиз, в котором, наряду с празднично-декоративным оформлением, чувствуется ужас, великая трагедия человечества. Учитывая, что уже в этот период М. А. Врубель увлечённо работал над образом Демона, некоторые исследователи приходят к выводу, что именно во втором варианте «Воскресения» в заснувших стражниках художник создаёт прототипы образа Демона. Н. М. Тарабукин отмечает, что «образ Демона явился творческой антitezой образу Богоматери... Образы Богоматери и Демона возникли как художественные антitezы того “душевного дела”, которое наполняет интимную жизнь художника в течение всего киевского периода» [8, с. 21]. По возвращении в 1901 г. в Киев художник начал испытывать неудовлетворённость своим творчеством. Стоя в Кирилловской церкви перед своим «Надгробным плачем», художник сказал: «Вот к чему в сущности я должен был вернуться» [8, с. 133].

Евангельские образы явились для него способом выразить наболевшие мысли и показать современные проблемы. В. И. Ракитин пишет: «Подобно Иванову, он обращается к “вечным темам”, в “вечном” выражая современное восприятие мира, обращаясь к совести зрителя» [6, с. 77]. При этом, работая над росписями в храмах, художник интересовался технической составляющей. Один из его лечащих врачей писал: «Часто приходится слышать, что творчество Врубеля — больное творчество... Я считаю, что его творчество не только вполне нормально, но так могуче и прочно, что даже ужасная болезнь не могла его разрушить» [7, с. 170]. Уже

находясь в больнице, художник написал «Голову Пророка», «Шестикрылого Серафима», «Серафима», «Иоанна Крестителя», «Путь в Эммаус», «Херувима». Последней работой М. А. Врубеля стало «Видение пророка Иезекииля», которое он создавал, будучи уже полуслепым. Интересно мнение искусствоведа Г. К. Вагнера: «Такого приближения образа Христа и вообще окружающих его лиц к наднациональному евангельскому идеалу не было ни у Н. Н. Ге, ни у В. Д. Поленова. Тем более такой степени надмирности образов не мог достичь В. М. Васнецов, уже написавший к 1890 году во Владимирском соборе “Христа” (в куполе) и “Богоматерь” (в апсиде)» [1, с. 67].

В отличие от М. А. Врубеля, желавшего проявить себя монументалистом, В. М. Васнецов, когда ему предложили расписать Владимирский собор в Киеве, руководствовался другими причинами. Он считал, что украшение храма есть величайшее искусство. «По убеждению Васнецова, — отмечала Э. В. Пастон, — храм был тем местом, где могло произойти “воссоединение” интеллигенции и народа. Объединяющей платформой для тех и других могло стать возрождавшееся церковное искусство, общедоступное и понятное всем, выражавшее национальные верования и идеалы» [5, с. 26]. Росписи В. М. Васнецова зачастую считаются совершеннейшим образцом церковной живописи. Хотя, к примеру, Е. Н. Трубецкой в своё время резко критиковал его работы во Владимирском соборе в Киеве: «У Васнецова полет праведных в рай имеет чересчур естественный характер физического движения: праведники устремляются в рай не только мыслями, но и всем телом: это, а также болезненно-истерическое выражение некоторых лиц сообщает всему изображению тот слишком реалистический для храма характер, который ослабевает впечатление» [9, с. 16]. Одним из интереснейших образов, созданных В. М. Васнецовым во Владимирском соборе, является «Богоматерь с Младенцем» в центральной апсиде. Перед нами молодая женщина, идущая навстречу зрителю, на её руках младенец с распростёртыми к людям руками.

Незадолго до смерти В. М. Васнецов познакомился с фресками Дионисия: «Ведь мне самому казалось в гордыне безумной, что именно я — и только я — понял дух древней русской живописи и еще, в несколько ином духе, Нестеров. Но когда реставрировали древнюю живопись и эти фрески в монастырях, отыскали дониконовскую икону и еще более древнюю, то открылся совершенно новый чудесный мир глубочайшего вдохновения и знания закона природы, выявилось поразительное понимание взаимодействия цветов и техники живописи» [2, с. 174–175]. Такое умонастроение отчасти было связано с тем, что в начале XX в. стали звучать резкие выпады в сторону художника. Если изначально в его творчестве видели возрождение национального церковного искусства, то с открытием подлинной древнерусской иконы в отношении работ В. М. Васнецова произошло явное охлаждение.

Работал В. М. Васнецов и по заказу царской семьи, откликнувшись и на другие заказы религиозного содержания. Ещё во время работ во Владимирском соборе в Киеве В. М. Васнецову поступило предложение от известного фабриканта и мецената Ю. С. Нечаева-Мальцова о работе над внутренним убранством Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном. Художник согласился, так как это был не просто

очень выгодный для него заказ, но ему действительно хотелось создать что-то величественное в самом сердце России. В 1896–1904 гг. В. М. Васнецов осуществил задуманное, написав «Голгофу», «Евхаристию», «Сошествие во ад», «Страшный суд». При Историческом музее в Москве специально построили павильон, в котором художник работал над огромным полотном «Страшный суд». По окончании работ прошли выставки, после которых посетители оставили положительные отклики, а именитый историк искусств П. П. Гнедич написал восторженные отзывы. Кроме того, по эскизам В. М. Васнецова В. А. Фроловым была выполнена мозаика «О тебе радуется», размещённая в алтарной части.

Ещё одним выдающимся художником, работавшим во Владимирском соборе в Киеве, был М. В. Нестеров. В начале творческого пути он не думал, что когда-либо будет заниматься монументальной росписью. Все его работы отличались утончённостью используемого колорита, декоративностью композиций. Вместе с В. М. Васнецовым им были выполнены многие эскизы для мозаик построенного по проекту А. А. Парланда и архимандрита Игнатия Храма Воскресения Христова («Спас-на-крови») в Санкт-Петербурге (1883–1907). Впервые мозаика стала доминантой в русском храме. При участии П. П. Чистякова, Н. В. Покровского, В. И. Успенского более 30 русских живописцев рубежа XIX–XX вв. создали эскизы к мозаикам. Работы выполнялись в византийских традициях и канонах академизма, применялись также стилистические приёмы модерна. Так, по оригиналам В. М. Васнецова были набраны мозаики в тимпанах четырёх крылец собора, оформляющих западный фасад: «Несение Креста», «Распятие», «Снятие с Креста», «Сошествие во ад». Тональный подбор смальт особо подчёркивает драматизм сцен. На фронтоне же северного фасада — «Воскресение Христово», отличающееся поэтическим почерком М. В. Нестерова и присущей ему лирической печалью. Им на западном фасаде колокольни был выполнен «Спас Нерукотворный, несомый ангелами, с предстоящими Богоматерью и Иоанном».

Для иконостаса В. М. Васнецов создаёт «Богоматерь» и «Спасителя», поражающие простотой и величием. Лёгкой грустью проникнут образ Богоматери, тень тревоги и на лице Младенца. Мягкий колорит иконы вторит теплоте образов. Автор ряда мозаик иконостаса и киотов М. В. Нестеров наполняет свои работы гармонией красок и особым лиризмом: «Вознесение», «Сошествие во ад», «Святая Троица», «Христос по дороге в Эммаус» в иконостасе, а также «Воскресение Христово» и «Александр Невский» в киотах. Образу последнего художник придал национально-лирический настрой через северный пейзаж. Все композиции выполнены в безукоризненной цветовой гамме.

На протяжении 1899–1904 гг. М. В. Нестеров работал над росписями церкви Александра Невского в Абастумани в Грузии по приглашению вице-президента Академии художеств графа Толстого. С. Н. Дурылин пишет: «Художнику предоставлялась полная свобода в росписи храма. Не было ни комиссий, ни духовных цензоров. Не назначалось никаких сроков» [3, с. 225]. Это был нетипичный случай, когда весь храм оформлял один художник.

М. В. Нестеров считал самыми значительными своими произведениями росписи церкви Марфо-Мариинской обители в Москве (1907–1911), где он работал по приглашению великой княгини Елизаветы Фёдоровны. Художник не хотел стилизовать свои работы под новгородские фрески, а решил использовать новые формы, новые краски, нехарактерные для церковных росписей. Самое значительное и известное произведение — «Путь ко Христу» (1911). Здесь М. В. Нестеров порвал с традициями православной живописи, изобразив, как мужчины, женщины и дети идут навстречу Христу, ища спасения. Дело не только в том, что много десятилетий назад А. А. Иванов изобразил Христа, идущего к людям, теперь уже сам народ тянется к Христу. В церковных росписях до этого случая не принято было изображать простых смертных, а тем более современников. Эта работа перекликалась с картинами «Святая Русь» (1905) и «Душа народа» (1916). М. В. Нестерова всегда интересовала духовная жизнь России. Долгое время публика, критика не воспринимала его работы на религиозную тематику. Со временем он скептически начал относиться к собственной церковной живописи и больше не стал брать церковные заказы. Художник однажды признался, что ему «недоставало ни мистического воодушевления, ни подлинной фантазии, могущей иногда заменить художнику духовные свойства» [2, с. 186].

Итак, в русском изобразительном искусстве XIX – начала XX вв. религиозная тематика начала занимать второстепенное положение. Русское церковное монументальное искусство испытывало сильное влияние западноевропейского искусства: внимание русских мастеров привлекала живопись итальянского Возрождения. Многие художники стремились возродить национальные истоки, обратившись к раннехристианскому искусству, воспринимая его в свете общественных и политических событий. На рубеже XIX–XX вв. церковное искусство оказалось связанным со стилем модерн.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Вагнер Г. К.* В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников, середина XIX – нач. XX в. М.: Искусство, 1993. 176 с.
- 2 *Дунаев М. М.* С своеобразие русской религиозной живописи. Очерки русской культуры XII–XX вв. М.: ФИЛОЛОГИЯ, 1997. 224 с.
- 3 *Дурылин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1965. 528 с.
- 4 *Коган Д. З.* Михаил Александрович Врубель (1856–1910). М.: Искусство, 1979. 352 с.
- 5 *Пастон Э. В.* Виктор Васнецов. М.: Белый город, 2001. 64 с.
- 6 *Ракитин В. И.* Михаил Врубель. М.: Искусство, 1971. 104 с.
- 7 *Сарабьянов Д. В.* Образы века. О русской живописи XIX столетия, ее мастерах и их картинах. М.: Молодая гвардия, 1967. 176 с.
- 8 *Тарабукин Н. М.* Михаил Александрович Врубель. М.: Искусство, 1974. 175 с.
- 9 *Трубецкой Е. Н.* Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. М.: ИнфоАрт, 1991. 112 с.
- 10 *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. Переславль: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 656 с.

* * *

Shakhova Ilona Valeriyevna,

Postgraduate Student,

*Ryazan State University named after S. Yesenin,
Svoboda Street, 46, 390000, Ryazan, Russian Federation
E-mail: i.shakhova@rsu.edu.ru*

SPECIFICS OF THE CHURCH PAINTING DURING THE XIX – EARLY XX CENTURIES

Abstract: Many famous Russian artists participated in decoration of the temples in the XIX – early XX centuries. V. L. Borovikovsky, F. A. Bruni, K. P. Briullov, O. A. Kiprensky, while painting cathedrals, borrowed the samples of paintings of the Italian Renaissance, trying to move away from the strict canonical Byzantine art. The works of V. M. Vasnetsov, M. A. Vrubel, M. V. Nesterov demonstrate the influence of the early Christian art, close links between the Byzantine and Russian traditions. With time artists started to use the artistic methods of modern. At the turn of XIX–XX centuries Russian monumental church art was greatly influenced by Western European art. Many artists tried to revive national traditions, turning to Byzantine and old Russian foundations. At the same time the interest of Russian artists to new tendencies in art is obvious.

Keywords: painting, Christian imagery, religion, church.

REFERENCES

- 1 Vagner G. K. *V poiskah istiny. Religiozno-filosofskie iskanija russkih hudozhnikov, seredina XIX – nach. XX v.* [In search of the truth. Religious and philosophical pursuits of Russian artists, the middle XIX – beginning XX century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. 176 p.
- 2 Dunaev M. M. *Svoeobrazie russkoj religioznoj zhivopisi. Ocherki russkoj kul'tury XII–XX vv.* [Peculiarity of Russian religious painting. Essays on Russian culture of XII–XX centuries]. Moscow, FILOLOGIJA Publ., 1997. 224 p.
- 3 Durylin S. N. *Nesterov v zhizni i tvorchestve* [Nesterov in life and work]. Moscow, Molodaja gvardija Publ., 1965. 528 p.
- 4 Kogan D. Z. *Mihail Aleksandrovich Vrubel' (1856–1910)* [Mikhail Vrubel (1856–1910)]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 352 p.
- 5 Paston Je. V. *Viktor Vasnecov* [Viktor Vasnetsov]. Moscow, Belyj gorod Publ., 2001. 64 p.
- 6 Rakitin V. I. *Mihail Vrubel'* [Mikhail Vrubel]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 104 p.
- 7 Sarab'janov D. V. *Obrazy veka. O russkoj zhivopisi XIX stoletija, ee masterah i ik kartinah* [Images of the century. On Russian paintings of the XIX century, its masters and paintings]. Moscow, Molodaja gvardija Publ., 1967. 176 p.
- 8 Tarabukin N. M. *Mihail Aleksandrovich Vrubel'* [Mikhail Vrubel]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 175 p.
- 9 Trubeckoj E. N. *Tri ocherka o russkoj ikone: Umozrenie v kraskah. Dva mira v drevnerusskoj ikonopisi. Rossija v ee ikone* [Three Essays on the Russian icon: Speculation in colors. Two worlds in ancient iconography. Russia in its icons]. Moscow, InfoArt Publ., 1991. 112 p.
- 10 Uspenskij L. A. *Bogoslovie ikony Pravoslavnoj Cerkvi* [Theology of icons of the Orthodox Church]. Pereslavl, Izdatel'stvo bratstva vo imja svyatogo knjazja Aleksandra Nevskogo Publ., 1997. 656 p.