РУССКОЕ ПРАВОСЛАВНО-НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

XIX – начала XX века

ВИКТОРИЯ ГУСАКОВА

РУССКОЕ ПРАВОСЛАВНО-НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО XIX – начала XX века

ПРАВОСЛАВИЕ САМОДЕРЖАВИЕ НАРОДНОСТЬ

Москва
Институт русской цивилизации
2014

УДК 7.036.1
ББК 87.8
Г 96

Гусакова В. О.
Русское православно-национальное искусство XIX – начала XX в. Православие. Самодержавие. Народность. Руководитель проекта, ответственный редактор О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2014. – 768 с. 1424 илл.

В подготовленной Институтом русской цивилизации книге-альбоме впервые в русском искусствоведении показаны основные этапы развития русского православно-национального искусства XIX – нач. XX в., его творцы и покровители.

Продолжая и развивая художественные традиции Древней Руси, православно-национальное искусство этой эпохи выражало подъем русского национального духа и патриотизма. Оно несло в себе не только чисто религиозную тему Божьих храмов и икон, но и раскрывало светлую душу русского человека, живущую идеалами Святой Руси – неразрывность веры и жизни, добротолюбия, трудолюбия, нестяжательства и соборности.

Ориентированное на отечественное наследие, воплощавшее христианские догматы, национально-патриотические идеи и духовно-нравственные идеалы времени, удовлетворявшее требованиям Церкви, государственной власти и общества, русское православно-национальное искусство XIX – нач. XX в. утверждало ценность русской культуры, ее всемирное значение как созидающей спасительной силы, несущей всем народам Истину, Добро и Красоту.

ISBN 978-5-4261-0063-3

© Гусакова В. О., 2014
© Институт русской цивилизации, 2014

ПРЕДИСЛОВИЕ

Выпускаемая Институтом русской цивилизации книга-альбом русского искусствоведа Виктории Олеговны Гусаковой открывает новую страницу в изучении отечественных зодчества и живописи. В своих оценках художественной жизни России автор отходит от западно-центристской шкалы координат и рассматривает развитие русского искусства в XIX – нач. XX в. как закономерное возвращение к традиционным русским формам и образам, господствующим в нашей стране по крайней мере с XI–XII вв.

До реформ Петра I никому в России не надо было доказывать, что все искусство, существовавшее в XI–XVII вв., было православным и национальным, вобравшим лучшее еще даже с более древних, языческих времен. Оно было полностью самостоятельным и самобытным. Его формы и содержание отражали мировоззрение и идеалы русского народа. С этой самобытностью вынуждены были считаться и приезжие иностранцы – художники и архитекторы. Хотя и отечественные мастера не считали зазорным учиться у иностранцев.

Мировыми образцами великого русского православно-национального искусства тех эпох стали собор София Киевская, церковь Покрова на Нерли, собор Покрова на Рву.

София Киевская, ставшая главным храмом Руси, по сравнению с византийскими соборами тех лет более грандиозна и монументальна. Она выражает идею величия и могущества русской цивилизации. Многоглавие, придавшее ей особую торжественность, выражавшее идею единения и соборности, стало прообразом для многих храмов России, особенно деревянных.

Легкость и устремленность к небу, чувство преобладания духовного над материальным выражает церковь Покрова на Нерли (1165 г.) – один из величайших шедевров русской и мировой архитектуры.

Собор Покрова на Рву – высшая точка развития архитектуры русской цивилизации. Выражая благодарение Богу за великую победу над жестоким врагом, этот величественный монумент символизирует славу и торжество Руси на основе единения сил и соборности. Вокруг центрального храма – восемь меньших, несущих свои главы и связанные общей основой подклета. В убранстве храма использовано все лучшее, чего достигла русская архитектура. Храм подобен расцветшему волшебному цветку. Смелый по композиции и необычайно декоративный, он воплотил идею духовного торжества Святой Руси – русской цивилизации, мощь русского архитектурного гения.

С Петра I в русском искусстве начинается новая эпоха. Царь и его окружение ориентируют русских зодчих и художников на использование в своем творчестве западноевропейских форм и стилей. На десятилетия они становятся модными у правящего класса. Однако даже в это время русское искусство оставалось самостоятельным. Западноевропейские формы и стили русские художники стремятся переработать в русском духе. Даже С.-Петербург, строившийся Петром I по западным образцам, выглядел русским городом. Выдающийся русский искусствовед И. Э. Грабарь задавал вопрос: «Почему петровский Петербург имеет, вопреки наличию в это время большинства иностранных строителей, столь русский архитектурный облик? Именно потому, что постепенно

росли свои, отечественные строители, частью обучавшиеся у тех же иностранных мастеров в Петербурге, частью прошедшие практическую школу у русских зодчих. Да и сила русских обычаев, вкусов, привычек была такова, что она неузнаваемо переламывала все наносное, превращая его в русское. Иностранцы не только не противились такой русификации европейских навыков и форм, но даже приветствовали ее, ибо она облегчала приемку построек со стороны заказчиков. Да приезжие зодчие и сами изменили свою творческую манеру под влиянием русских мастеров. Вот откуда идет русский характер петербургской архитектуры»[1]. Уважение к традициям и верность своему русскому наследию свидетельствовали о национальной самостоятельности русского народа и являлись одним из средств сохранения им развития своей культуры в трудных условиях его исторической жизни[2].

Во второй половине XVIII в. русские мастера вполне уверенно освоили художественное наследие и методы Западной Европы, а в творчестве великих русских зодчих (Баженов, Казаков и др.) в чем-то даже переросли их. Русские мастера, восприняв основы ордерной архитектуры, творчески сочетали их со смелыми живописными приемами древнерусских зодчих. Прямое использование русских национальных традиций в произведениях национально-романтической архитектуры, например в Царицыно в кон. XVIII – нач. XIX в., пробудило интерес к русскому национальному искусству у многих отечественных зодчих и художников. Именно с этого момента начинается новый период в развитии русского православно-национального искусства, достигшего высшей точки развития в царствование Николая II.

Директор Института русской цивилизации
Олег Платонов

[1] История русского искусства. Т. V. – М., 1960. – С. 83–84.
[2] Там же. Т. IV. – М., 1959. – С. 620.

ВВЕДЕНИЕ

Общий взгляд на эпоху

Русское православно-национальное искусство – самое яркое и самобытное явление в отечественной культуре XIX – нач. XX в. Продолжая и развивая художественные традиции Древней Руси, православно-национальное искусство выражало подъем русского национального духа и патриотизма, гордость за великие победы России над Османской деспотией и общеевропейской империей Наполеона, сделавшие нашу страну одной из самых влиятельных мировых держав.

Е. И. Ботман. Портрет Императора Николая I

Идея сохранения и благоукрашения Отечества стала путеводной звездой в возрождении и развитии русского православно-национального искусства в XIX – нач. XX в. Инициатива нового витка в спирали духовной жизни народа исходила сверху – от Государя Императора – помазанника Божия, который, согласно догмату царской власти, «есть Глава Церкви, Вождь Народа и Отец Отечества».

Начиная с Императора Николая I все российские самодержцы, а также члены Императорской Фамилии считали своим долгом оказывать Высочайшее покровительство ученым и художникам, ставшим на путь изучения и укрепления русского православно-национального искусства.

Каждый из царствовавших в XIX в. на Российском престоле самодержцев слыл в народе любителем и знатоком отечественных традиций, тонким ценителем архитектуры и искусства. Занятые государственными делами, государи всегда находили время, чтобы вникнуть в новый проект или рассмотреть чертеж, а в своих суждениях о произведениях искусства находили поддержку профессиональных мастеров и ученых.

О дружественном общении с Александром III вспоминал архитектор Николай Султанов, а о самом Императоре отозвался так: «Более мягким, человечным и, если хочешь, ласковым быть невозможно!»[1].

За время царствования Александра III в Российской Империи возвели около 5 тыс. храмов в формах русской православно-национальной архитектуры, ориентированных преимущественно

[1] Письмо Н. В. Султанова Е. П. Султановой-Летковой. 21 мая 1891 г. – ОР ИРЛИ. Ф. 230. Оп. 1. Д. 423. Л. 41 об.

на XVII столетие. Государь считал себя продолжателем дел своих предков – царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича – не только в области культуры, но и во внешней и внутренней политике.

В период царствования его сына – Императора Николая II – было открыто более 10 тыс. приходов. Количество только монастырей увеличилось с 828 в 1900 г. до 1257 в 1917 г. По преданию, святой государь возвел столько храмов, сколько дней царствовал. Почти все эти храмы были построены в русских православно-национальных формах.

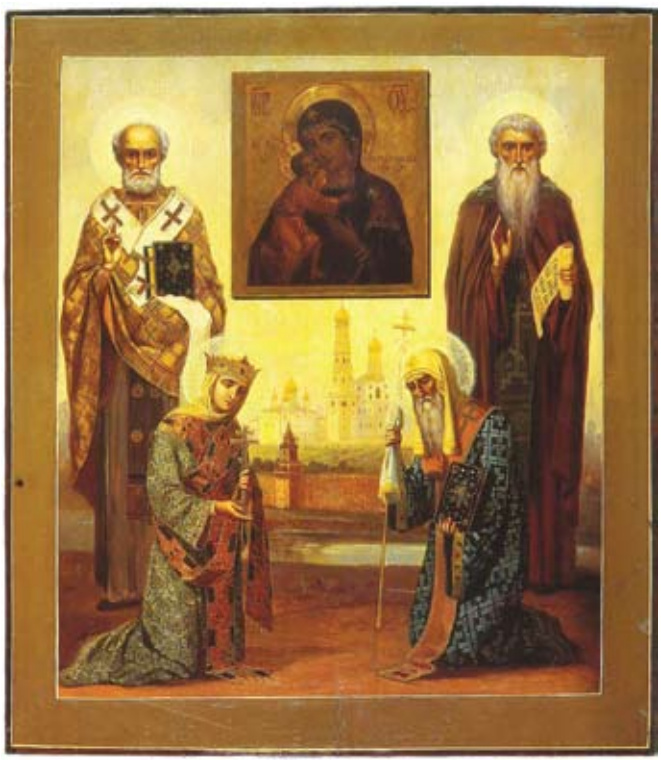
И. Е. Репин. Портрет Николая II. 1895 г. ГРМ

А. П. Соколов. Государь Император Александр III в коронационной одежде 15 мая 1883 г.

В кон. XVIII – нач. XX в. русское православно-национальное искусство прошло несколько этапов в своем развитии. Начало ему положило национально-романтическое направление кон. XVIII – нач. XIX столетия. Его яркими представителями стали в архитектуре В. И. Баженов и М. Ф. Казаков, а в живописи – А. А. Иванов и А. Г. Венецианов.

Национально-романтическое направление развивалось в тесном соприкосновении с поздним классицизмом – ампиром (от франц. *empire* – «империя») – «стилем империи», хотя и ориентирующимся на наследие Древнего Рима, но учитывавшим архитектурные традиции Древней Руси.

Закономерно, что следующим этапом православно-национального искусства стал так называемый русско-византийский стиль, охватывающий вторую четверть – середину XIX в. Для России – Третьего Рима обращение к наследию Второго Рима – Византии было естественным следствием ампира. Во многом это обращение носило декларативный характер, тогда как на практике используемые мастерами русские и византийские мотивы преломлялись сквозь призму того же русифицированного ампира. Ро-



В. П. Гурьянов. Федоровская икона Богоматери со святыми Николаем Чудотворцем, царицей Александрой, митрополитом Алексием и Михаилом Малеином. 1913 г. ГМИР

доначальником русско-византийского стиля был К. А. Тон, а убежденными и последовательными сторонниками – князь Г. Г. Гагарин, Д. И. Гримм и А. М. Горностаев.

Г. Д. Гримм. Церковь Воскресения Христова Всероссийского Александро-Невского братства трезвости; западный фасад. Нач. 1900-х гг. НИМРАХ

Э. И. Бушман. Церковь-усыпальница Елисеевых Казанской иконы Божией Матери при Большеохтинском кладбище. 1880 г. НИМРАХ

Во второй половине XIX столетия последовал поворот не к великокняжеской Руси, что было бы хронологически оправдано, а именно к «эпохе московских царей» – первых Романовых. Это связано с тем, что именно с венчанием царя Россия в полной мере утвердила свое право на преемство от Византии, а повышенное внимание именно к XVII в., а уже потом к XVI в. объясняется желанием государей почтить память своих предков – первых Романовых, «удержавших народ в рамках богоугодного жития» после разорительной смуты.

Ф. И. Чагин. Церковь блаженного Андрея, Христа ради Юродивого при Доме призрения А. И. Тименкова и В. А. Фролова. Вторая половина 1870-х – 1880-е гг. НИМРАХ

В истории искусства этот этап был представлен произведениями И. П. Ропета, В. А. Гартмана, А. Н. Померанцева, А. А. Парланда, Н. Н. Никонова.

Параллельно с ним развивался византийский стиль, который в отличие от русско-византийского опирался на результаты научных изысканий в области византийского искусства. Его выразителем стал синодальный архитектор В. А. Косяков.

В начале XX в. православно-национальное искусство развивалось в рамках так называемого нового русского (неорусского) стиля, который опирался на художественные традиции домонгольского периода и эпохи расцвета Руси (кон. XIV–XV вв.), сохранившегося на территории Новгородской, Псковской, Владимирской и других губерний, а также районах русского Севера. В числе его приверженцев следует назвать С. С. Кричинского, А. П. Аплаксина, В. А. Покровского.

В большей степени русский стиль проявился в церковном искусстве и крестьянском, создаваемом для народа, а не им самим. Это объясняется тем, что «при проектировании храмов в отличие от других типов зданий принцип семантического стилизаторства оказывался более органичным, т. к. сакральная функционально-пространственная организация церквей оставалась, в сущности, неизменной»[1], а в сельском строительстве она была обусловлена бытовым укладом. Русское православно-национальное искусство, естественно, охватывало более широкий спектр явлений, чем русский стиль, хотя бы потому, что затрагивало все виды и жанры искусства.

В широком смысле православно-национальное искусство можно рассматривать как характерный признак русской культуры вообще. Именно крещение Руси в православную веру в 988 г. определило дальнейшую судьбу государства и народа. Русская культура не может быть названа русской вне Православия и его национальных особенностей.

Православие стало животворящим источником, питавшим все сферы жизни русского человека. Оно сделало закон проводником нравственности, а семью – «малой Церковью»; мотивировало свободную волю человека в исполнение долга, а труд – в служение. Православие создало осо-

[1] *Кириков Б. М.* Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. – СПб., 2006. – С. 160.

бенную картину мира, в которой высшей ценностью утверждалась любовь – любовь к Богу, Отечеству и ближнему.

В. А. Покровский. Проект военно-исторического музея в С.-Петербурге. 1908 г.

Российская государственность – Киевская Русь – своим возникновением тоже обязана Православию; да и сам русский народ как единое общество, а не разрозненная группа славянских племен появился после Крещения Руси и сразу приобрел государствообразующую миссию объединителя человечества на основе Истины. Именно Православие наделило русскую душу, по словам Федора Михайловича Достоевского, «всемирной отзывчивостью», которая позволяла объединять людей не по единокровию, а по принадлежности к нашей вере, культуре и истории.

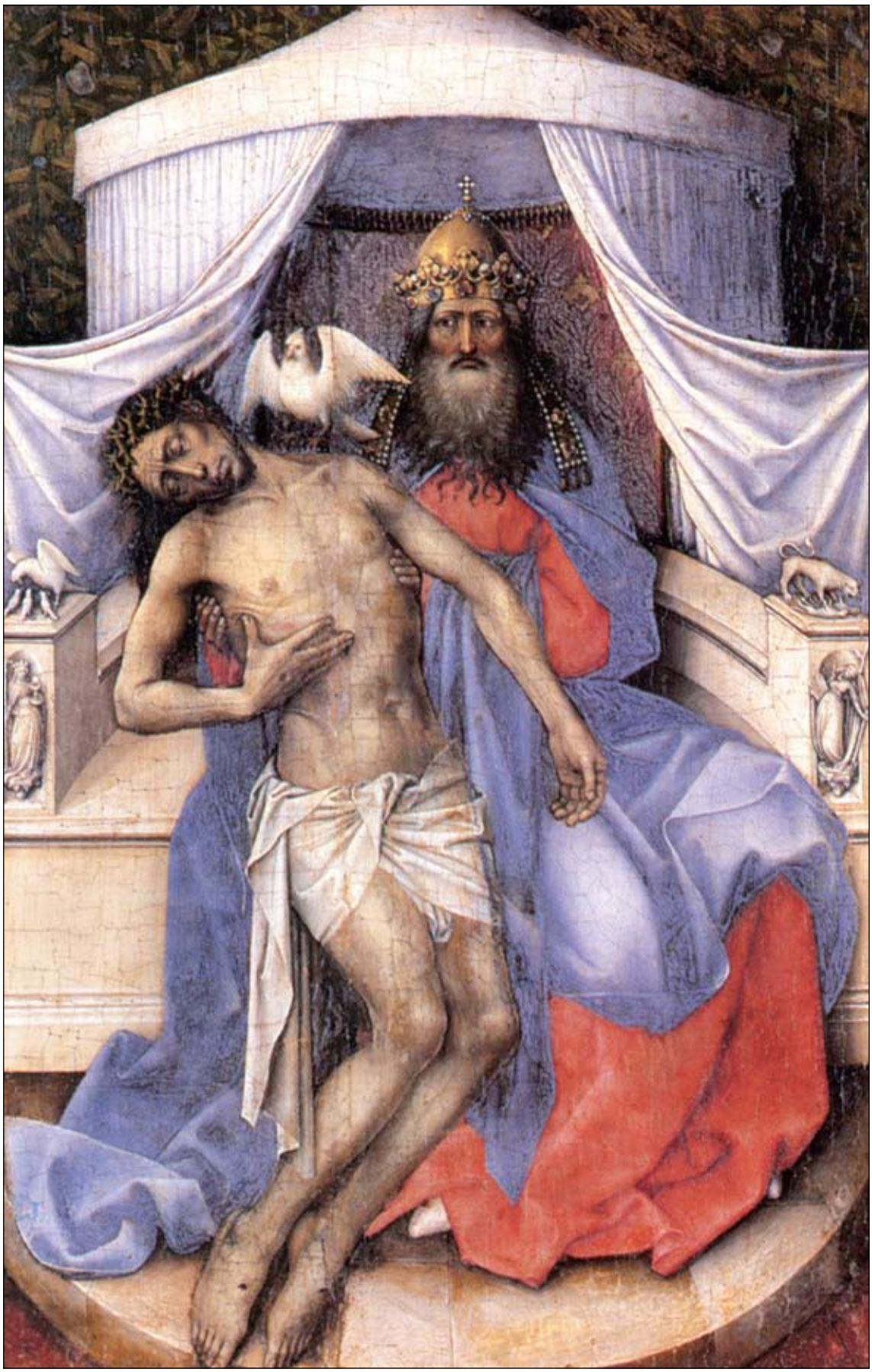
Соборность или единство в духе и Истине как уникальный признак русской православной культуры желали отметить и донести до всех, включая соотечественников и иноземцев, создатели русского православно-национального искусства XIX – нач. XX в. В течение почти столетия теоретики – историки и мыслители – и практики – художники и архитекторы – с пристальным вниманием изучали постепенно открывавшееся им отечественное наследие. Выбирая самое ценное в духовно-нравственном и эстетическом смысле, они воплощали его в новых стилистически переработанных формах в пространстве Российской Империи, которая во многом и благодаря их усилиям испытала небывалый расцвет накануне революционной трагедии.

В сравнении с Западной Европой, где секуляризация культуры началась уже в XIV в. и происходила быстрыми темпами, в России Православная Церковь вплоть до XVIII столетия удерживала передовые позиции. Именно Церковь осуществляла воспитательные и образовательные

Д. И. Гримм. Владимирский собор в Херсонесе. Открытка

Андрей Рублев. Святая Троица. 1425 г. ГТГ

функции, избрав самыми эффективными методами воздействия на человека «слово» и «образ». Церковное искусство, созидаемое, как полагали древние изографы, сначала творческим волеизъявлением Бога и только потом – руками человека, стало главным средством формирования духовно-нравственной культуры русского народа и его мировоззрения.



Р. Кампен. Троица. 1430-е гг. ГЭ

Важным этапом в мировой истории и культуре стал период кон. XIV – нач. XVI вв. Он ознаменован духовным расцветом в России и Возрождением в странах Западной Европы, которое рассматривалось как «возрождение античности», а по сути означало возврат к более низкой исторической формации – язычеству. В это время окончательно оформились две диаметральные точки зрения на роль человека в мироздании и его духовной составляющей – христоцентризм в России и антропоцентризм в Европе.

Н. Обух. Церковь Воскресения Христова на Воскресенской площади в Малой Коломне. Третья четверть XIX в. ГМИСПб.

Согласно архимандриту Софронию (Сахарову) христоцентризм – это учение, в котором «мерой всех вещей» является идеал – Сын Божий Иисус Христос, открывший человеку Своим воплощением путь к Богу через духовное совершенствование. Христос – сосредоточие всего мироздания, залог преображения мира и соединения всех с Богом, начало и конец истории.

Антропоцентризм (греч. *Ánthropos* – человек, лат. *Centrum* – центр), напротив, рассматривает человека как главную цель мироздания и выдвигает его, а не Бога в центр Вселенной. Предел антропоцентризма – замена веры в Бога уверенностью в могуществе человека и его разума, абсолютизация человеческой жизни и научного познания как средства для существования на Земле.

В. А. Косяков. Церковь-усыпальница Казанской иконы Божией Матери; западный фасад. 1907 г. ГМИСПб

Христоцентризм и антропоцентризм нашли яркое отражение в изобразительном искусстве: иконописи в России и светских жанрах в Европе.

Русская икона есть самое яркое и неоспоримое свидетельство православно-национальной направленности русской культуры. Даже в новое время, когда русская светская живопись достигла небывалых высот, многие художники продолжали искать идеальные образцы для изображения религиозно-исторических сюжетов в иконописи. Среди них А. А. Иванов, В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, М. А. Врубель.

Импульс к подъему русской культуры и укреплению в ней право-

славно-национальной направленности дал святой преподобный Сергий Радонежский, имя которого, по меткому выражению историка В. О. Ключевского, «не только назидательная, отрадная страница нашей истории, но и светлая черта нашего нравственного народного содержания»[1].

Этим объясняется пристальное внимание к личности Сергия Радонежского мастеров русского православно-национального искусства. Достаточно вспомнить задушевный образ кисти Виктора Васнецова в церкви в Абрамцево и «Сергиевский цикл» картин, исполненный Михаилом Нестеровым.

Преподобный Сергий «Всея России чудотворец» почитается как образец подвижничества, просветительства и нравственного воспитания, носитель истинно русского народного, православного духа, вдохновитель борьбы народа с иноплеменным иноверческим гнетом, восстановитель монашества и государственности на Руси.

Его прославление в качестве «Игумена и Взбранного воеводы земли Русской» нельзя рассматривать в узком плане как пребывание в должности настоятеля основанного им православного Свято-Троицкого монастыря (ныне Свято-Троицкая Сергиева лавра), но гораздо шире – как добровольно принятую им ответственность за духовно-нравственное состояние русского народа. Заслуга святого Сергия в том, что он положил традицию общежительных монастырей, которые мыслились им в широком плане как идеальная модель организации жизнедеятельности общества вообще. Не случаен и выбор посвящения главной его обители – в честь Пресвятой

П. С. Сорокин. Первые христианские мученики при святом Владимире. 1852 г.

[1] *Ключевский В. О.* Благодатный воспитатель русского народного духа. Речь, произнесенная в торжественном собрании Московской духовной академии 26 сентября 1892 г. в память преподобного Сергия профессором В. О. Ключевским. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1908. – С. 7.

Э. Лисснер. Троице-Сергиева лавра. 1907 г.

Преподобный Сергий Радонежский с житием. Икона. Кон. XVIII в. Солигалич. КМЗ «Ипатьевский монастырь». Происходит из церкви Великомученика Георгия, с. Старо-Георгиевское Галичского р-на Костромской обл.

София Премудрость Божия со сценой Преломления хлеба апостолом Петром и Похвалой Богоматери. Вторая половина XIX в. ГТГ

Троицы. Надо заметить, что до эпохи преподобного Сергия – второй половины XIV в. – Троицкие храмы и монастыри на Руси, за исключением Троицкого собора в Псковском кремле, не были известны.

«Образ Троицы, печать всего сущего, всякого жизненного устроения»[1]. Отсюда «преображение вселенной по образу и подобию Святой Троицы, т. е. внутреннее объединение всех существ в Боге»[2] – христоцентрический идеал святого Сергия Радонежского, заложенный им в основу Свято-

[1] *Инок Григорий (Круг)*. Торжество Фаворского Преображения. Мысли о православной иконе. – М., 2002. – С. 58.
[2] Жизнеописание святого Сергия Радонежского. Цит. по: *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. Публичная лекция. – М., 1916. – С. 12.

Троица с избранными святыми на полях. Икона. Кон. XIX в. ГРМ

Троицкого монастыря, является единственно верным образцом мироустройства вообще, т. к. соответствует Божественному замыслу сотворения мира. Созданная Сергием Радонежским четкая иерархическая система общежительного монастыря послужила Дмитрию Донскому и его преемникам, включая русских государей, моделью для благоустроения самодержавного православного государства – Московской Руси, Российского Царства и, наконец, Российской Империи.

Вся история России мыслилась русским народом как прославление Бога. Одна из трактовок понятия «Православие» раскрывает его как «правильное славление Бога», поэтому русская земля уподоблялась Граду Небесному Иерусалиму, стоящему, согласно апостолу Иоанну Богослову, на холмах. Следуя этому описанию, наши предки и до преподобного Сергия, и после него старались

Новозаветная Троица. Икона. Кон. XVIII в. Павлово на Оке. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

возводить города на холмах и устраивать их подобно Вертограду – Раю. В центре воздвигали храм, сам город обносили крепостными стенами с воротами по четырем сторонам света, от которых вели дороги в разные уголки России. Аналогичный план имели только монастыри, тоже обнесенные стенами с четырьмя вратами по сторонам света и главной святыней – собором. Монастыри выполняли важную функцию духовно-просветительских центров, являясь одновременно практическими школами благонравия, в которых, по мнению В. О. Ключевского, «сверх религиозно-иноческого воспитания главными житейскими науками были умение отдавать всего себя на общее дело, навык

к усиленному труду и привычка к строгому порядку в занятиях, помыслах и чувствах»[1].

В. С. Садовников. Интерьер домовой церкви в особняке княгини З. Н. Юсуповой (графини де Шово)

Первостепенным показателем духовного возрастания в такой школе было духовное единение всех ее членов (соборность), основанное на глубокой вере в Бога, самопожертвовании и смирении. Такая организация пространства в государстве формировала особое религиозное представление о России как огромной лавре, «кусочке рая», где все служат Богу и «Всякое дышащее да хвалит Господа» (Пс. 150:6). Эта идея получила развитие у русских мыслителей кон. XIX – нач. XX столетия, именовавших Россию «Святой Русью» (В. С. Соловьев), «живым организмом природы и духа» (И. А. Ильин), а русский народ – «богоносцем» (Ф. М. Достоевский).

Европейское жизнеустройство чуждо русскому человеку, поэтому все, что привносилось на русскую почву с Запада, либо встречало противодействие, либо перерабатывалось в большей или меньшей степени с позиции православно-национального мировоззрения. Пришедшие к нам в кон. XVII – XVIII в. из Европы такие художественные стили в искусстве, как барокко и классицизм, адаптировались соответственно под «московское» («нарышкинское»), «петровское», «елизаветинское» барокко и «русский классицизм», хотя периодически вызывали опасения об утрате исконной самобытности.

Первые попытки изучения отечественных достопримечательностей, к которым относились древние храмы и соборы, наблюдались уже в XVIII в. В 1773 г. Николай Иванович Новиков, известный общественный деятель, ратовавший за национальные основы русской культуры, начал издавать ежемесячные сборники «Древняя Российская вивлиофика», а в 1775 г. выпустил в свет журнал «Сокровище российских древностей». В нем содержались описания соборов Кремля, составленные московским архиепископом Амвросием (Андреем Зертис-Каменским). Но Императрица Екатерина II, поддерживавшая проекты восстановления древней церковной живописи и первоначально субсидировавшая «Вивлиофику», вскоре запретила оба издания. Возможно, это было вызвано вступлением Новикова в масонскую организацию, опасную для российской государственности и культуры и осуждаемую Православной Церковью.

Огромный ущерб русскому художественному наследию нанес Наполеон, который вошел в русское сознание как антихрист. Такому восприятию способствовало объявление Святейшего Синода, обнародованное в начале наполеоновской кампании в 1806 г. В нем говорилось: «Неистовый враг мира и благословенной тишины, Наполеон Бонапарте, самовластно присвоивший себе царственный венец Франции и силою оружия, а более коварством распространивший власть свою на многие соседственные с нею государства, опустошивший мечом и пламенем их грады и селы, дерзает в исступлении злобы своей угрожать свыше покровительствуемой России вторжением в ее пределы... и потрясением Православной греко-российской Церкви во всей чистоте

[1] *Ключевский В. О.* Указ. соч.

Церковь воинствующая. Икона. 1550-е гг. ГТГ

ее и святости...»[1]. Этот текст читался во всех православных храмах по окончании воскресной и праздничной литургии.

Ассоциативное сопоставление Наполеона с антихристом возникло не только из-за его неутолимой жажды всемирного господства, но и из-за антиправославных приказов самого Бонапарта и действий его солдат. Печальными свидетельствами служат разграбление и превращение в стойла храмов Москвы, осквернение гробниц царей, князей и святителей, пальба по иконам и их пляски на антиминсах, попытки при оставлении Москвы взорвать Кремль, который имел сакральное, а не стратегическое значение. В глазах русского человека Наполеон стал попирателем ценностей Святой Руси – бесценного наследия отцов и дедов. Это исключительно русское патриотическое мироощущение русского народа выразительно отражено в стихах А. С. Пушкина:

«Два чувства дивно близки нам –
В них обретает сердце пищу –
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.
Животворящая святыня!
Земля была ‹б› без них мертва,
Как пустыня
И как алтарь без божества»
(1830).

[1] Полное собрание законов Российской Империи. Т. 29: с 1806 по 1807 г. – СПб., 1830. – С. 928.

Именно эти чувства оскорбил Наполеон. Страх русских людей, что «алтари и очаги» будут попраны, «Дом Пресвятой Богородицы» будет разрушен, а «земля Пресвятой Троицы» осквернена, был родствен апокалипсическому ужасу конца мира. Страх этот спровоцировал огромный интерес к своим религиозно-культурологическим традициям и желание создавать памятники национального значения. Все вместе способствовало развитию русского православно-национального искусства.

Одним из памятников русского классицизма, предвосхитившим его развитие и в полной мере отразившим национально-патриотические идеи победы православного народа над антихристом, стала Александровская колонна на Дворцовой площади в С.-Петербурге. Ее замысел принадлежал Императору Николаю I, пожелавшему увековечить память о своем старшем брате Александре I – победителе Наполеона. Сооружение колонны по проекту Огюста Монферрана велось с 1829 по 1834 г. Француз Монферран с началом наполеоновских войн дважды призывался в армию, участвовал в боях 1806 и 1813 гг. и был награжден Орденом Почетного легиона. Но эти эпизоды биографии не помешали Монферрану работать «во славу России», а Императору Николаю I – поручить ему исполнение ответственных проектов. Монферран предусмотрел возведение грандиозного триумфального столпа на тумбе – пьедестале с венчающей его фигурой Ангела с крестом на сфере, которую исполнил скульптор Борис Иванович Орловский. По желанию государя Николая Павловича Ангел имел лик покойного Императора Александра. При создании памятника рассматривались и другие варианты – с двумя и тремя ангелами, но они носили исключительно конструктивный характер и никак не отвечали главной идее – прославить Императора Александра I Благословенного как Ангела-избавителя, явленного Богом в едином из Помазанников.

Богоматерь «Всех скорбящих Радость». Икона. XIX в. ГМИР

Традиция воздвижения подобных триумфальных колонн коренится в Римской империи и имеет свое продолжение в имперской архитектуре. Среди них и Вандомская колонна в честь победы Наполеона под Аустерлицем. Она была отлита по образцу древней Траянской колонны в 1807 г. Ее венчает статуя Наполеона Бонапарта, стоящего на сфере в облачении римского императора с языческой богиней Победы Никой в руке.

В Вандомской и Александровской колонне ярко отразились мировоззренческие различия Запада и России. Если Вандомская колонна увековечила память победителя народов Наполеона, то

А. И. Штакеншнейдер. Вид на Николаевский дворец и Благовещенскую церковь. 1857 г. ГРМ

Александровская колонна славила победу Господа в лице русского Императора над антихристом, каким в представлении русского народа был Наполеон.

Важным компонентом скульптурного венчания Александровской колонны стал змей – прообраз Сатаны, которого Ангел попирает Крестом, указывая десницей на небо. Так же, как и фигура Наполеона, Ангел стоит на сфере, но если в Вандомской колонне сфера обозначает покоренные Наполеоном земли, то в Александровской колонне она символизирует весь Божий мир, освобожденный от мирового зла.

Необходимо отметить, что национально-романтические тенденции, определившие идейно-художественные поиски в России нач. XIX столетия, не носили локальный характер. Они развивались и в Западной Европе, но только у нас приобрели значение своеобразной духовно-патриотической концепции, способной в отличие от интернациональных стилей барокко и классицизма выразить особенность русской души.

Главная проблема многих русских архитекторов и художников XIX столетия заключалась в том, что они благодаря пенсионерским поездкам имели хорошее представление о зарубежной культуре и практически не знали своей. О художественном достоинстве отечественных памятников они нередко судили с позиции западноевропейского искусства. Так, например, Василий Иванович Баженов относил Спасскую башню Московского Кремля, колокольню Ивана Великого и Грановитую палату к готике[1], впрочем, «готической» в то время называли всю средневековую архитектуру.

Тем не менее, в нач. XIX в. был совершен следующий после XVIII столетия резкий поворот в русской культуре. Но тогда он вел к тенденциям Западной Европы, а теперь – в сторону самобытной идентификации. Если в XVIII в. Россия совершила рывок от патриархального царства к европеизированной империи, то теперь она вступала на путь настоящей христианской империи и становилась оплотом православной веры и культуры.

[1] *Михайлов А. И.* Баженов. – М., 1951. – С. 222.

Видение Лествицы. Икона. Гуслицы (?). Нач. XIX в. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

Закономерно, что начало пути было ознаменовано обращением к византийским, имперским, и только потом к своим древнерусским традициям и что процесс обращения шел не от народа, а от власти. Это тоже было традицией: подъем культуры в России всегда шел параллельно с укреплением государственности.

Большая заслуга в упрочнении исконных традиций принадлежит государю Императору Николаю I, который образцовой моделью для идеальной организации общества считал патриархальную семью с ее четкой иерархической системой. Младшие члены семейства подчиняются старшим; старшие, в свою очередь, заботятся и оберегают младших. Во главе семейства стоит отец, которому в государстве соответствует самодержавный государь; всей семье (государству) покровительствует Отец Небесный – Господь Бог, Которого все чтут и Который дарует власть отцу (государю) земному. Поэтому свое царствование Николай I воспринимал прежде всего как религиозную миссию служения Отечеству. Русский писатель Иван Лукьянович Солоневич писал, что Николай I, подобно Александру Невскому и Ивану III, был истинным «державным хозяином» с «хозяйским глазом и хозяйским расчетом»[1].

По сути, выбранная государем модель соответствует идеалу преподобного Сергия – «внутреннее объединение всех существ в Боге». Она нашла свое воплощение в росписях храмов[2], под куполом которых с образом Господа Вседержителя изображался сонм православных святых, служивших верой и правдой Богу и Отечеству, от простых иноков до святых императоров.

Основу Российской государственности Император Николай Павлович видел в укреплении трех начал: Самодержавия, Православия и Народности, известных под именованием «триада Уварова». Основные положения этой «триады» изложил президент Академии наук Сергей Семенович Уваров в своем докладе «О некоторых общих началах, могущих служить руководством при управлении Министерством Народного просвещения» при вступлении в должность министра народного просвещения в 1833 г.

Согласно докладу, русский народ глубоко религиозен, предан царю и верен своим традициям, а православная вера, монархия и историческая самобытность – непременные условия процветания России. Поэтому забота о сохранении чистоты Православия как нравственного устоя общественной жизни и возрождение исконно русских традиций, особенно в искусстве и архитектуре, стали одними из первостепенных задач государственной политики. Надо отметить, что государь Николай I с большим вниманием относился ко всем процессам в русской культуре и содействовал тому, чтобы искусство отражало нравственные основы государственной политики.

В его царствование началось возведение храма Христа Спасителя – символа русского Православия, Большого Кремлевского дворца – символа Самодержавия и образцовых русских деревень – символа Народности.

Позже, уже после кончины Императора, русский скульптор и теоретик искусства Николай Александрович Рамазанов писал о нем: «Нельзя не вспомнить без благоговения о том высоком покровительстве и той отеческой заботливости, какими постоянно исполнен был покойный монарх относительно художественного мира и его представителей... Государь навещал их мастерские, следил за работами, открывал все вспомогательные способы, радовался успешному ходу дела, одобрял, и щедротам Его Величества обязано целое поколение не только русских, но и иностранных художников...»[3].

---

[1] *Солоневич И. Л.* Народная монархия. – М., 1991. – С. 442.

[2] Похожая система росписи представлена в Архангельском соборе Московского Кремля. Она создавалась в царствование Иоанна Грозного и была заново восстановлена после пожара в 1652–1666 гг. Под куполом Архангельского собора с образом «Отечества» – Бога Отца с Богом Сыном и Святым Духом – разместились усыпальницы русских князей и царей Рюриковичей, а также их изображения с нимбами, символизирующими Богом данную власть. Эти росписи способствовали утверждению царской власти на Руси как Богом данной. В составлении иконографической программы принимал участие святитель Макарий – один из инициаторов венчания на царство Иоанна Грозного, всячески стремившийся подчеркнуть святость русской государственности.

Галерею исторических образов Архангельского собора открывает портрет ктитора храма великого князя Василия III – отца царя Иоанна Грозного. В верхнем правом углу композиции в медальоне изображен Спаситель, простирающий Свою десницу над князем, что обозначало божественное происхождение царской власти на Руси.

[3] *Рамазанов Н. А.* Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. – М., 1863. – С. 125.

А. Г. Венецианов. Мать, учащая детей своих молиться. 1838 г. ГТГ

Царствование Императора Николая I положило начало ряду важных мероприятий: последовательному изучению с последующим описанием произведений древнерусского искусства, возрождению утраченных и восстановление требующих реставрации памятников, а также крупномасштабному строительству православных храмов в национальных формах не только в Российской Империи, но и за ее пределами.

Государь старался лично контролировать наиболее важные для духовного благополучия общества работы. Вскоре после вступления на престол в 1826 г. Николай Павлович обнародовал правительственное постановление, которое предписывало «собрать немедленно следующие сведения по всей губернии: 1) в каких городах есть остатки древних замков и крепостей или других зданий древности и 2) в каком положении они ныне находятся». Согласно циркуляру Министерства внутренних дел эти сведения должны были содержать данные: «а) когда и кем оные строены и перестроены; б) по какому случаю или для какого намерения; в) есть ли оные не полны, то сколько, когда и почему они разрушены; г) из каких материалов строены; д) какие в них достойные примечания или отличные от обыкновенных вещи или части оных находятся; е) в каком они теперь положении, в чьем ведении и для чего употребляются; и наконец, можно ли их поддержать починкою, не переменяя их древних планов и фасадов»[1].

В большей степени распоряжение царя касалось зодчества, поэтому закономерно, что православно-национальное искусство стало прежде всего возрождаться именно в архитектуре на закате классицизма в его завершающий период ампира, в пору становления эклектики (от греч. *Eklegein* – «выбирать»; *eklektikos* – «выбирающий, избирающий»), принявшей форму романтизма в искусстве.

Романтизм – пожалуй, единственное направление в искусстве, наиболее других выражающее мироощущение человека. Романтизму свойственно самое обостренное переживание личности в истории. Отсюда следует обращение к своему национальному прошлому и попытки предсказать будущее, исходя из опыта предков. В России в эпоху романтизма предметом пристального внимания становятся отечественные религиозно-духовные традиции. Их узнавание и принятие как основ жизнедеятельности народа и процветания государства в условиях нарастающего патриотизма приводит к подъему православно-национального искусства.

Суть эклектики заключается не только в стилизации постройки под определенную эпоху и смешении разных стилей в одном сооружении, но и в новом принципе формообразования – использовании внешних форм вне конструктивной основы. Выгодное использование новых материалов – железа, стекла, бетона – способствовало модернизации конструкций и соответствовало требованиям архитектуры эпохи зарождения капитализма, провозгласившего приоритетом «удовлетворение потребностей» человека и общества. Так как на первое место ставился комфорт, то нужда в соблюдении классицистической ордерной системы – художественно-обработанной конструкции – отпала, а условие целостности композиции – органичной взаимосвязи объемно-пространственного решения и декора фасада – перестало соблюдаться.

Православно-национальное искусство стало идейным противовесом эклектике, т. к. ориентировало мастеров исключительно в русло отечественных традиций, но, как и эклектика, носило неоднородный стилистический характер. Большинство архитекторов не учитывали принципы формообразования византийской или древнерусской архитектуры. Чаще они ограничивались заимствованием отдельных форм или элементов декора, и далеко не всегда им удавалось воссоздать ту гармоничную связь постройки с ландшафтом, которая всегда присутствовала в Древней Руси.

В развитии православно-национального искусства XIX – нач. XX в. можно выделить несколько этапов. Первые шаги в сторону его эволюции видны в творчестве **Василия Ивановича Баженова** и **Матвея Федоровича Казакова**. Созданные ими памятники в научной литературе получили название **«национальный романтизм»**[2], потому что они отражают личные взгляды и предпочтения архитекторов в области отечественной и зарубежной средневековой архитектуры, а также патриотические и духовно-нравственные устремления зодчих и их попытки воплотить свои чаяния в архитектурных сооружениях. Баженов был одним из первых, кто заявил о нравственном значении памятников.

Вклад Баженова и Казакова в возрождение православно-национального искусства заключается в подготовке почвы для его формирования, хотя на практике архитекторы часто не учитывали формообразующие признаки русского зодчества, соединяя национальные мотивы с западноевропейскими, в частности готическими.

---

[1] РГИА. Ф. 796. Оп. 108. 1827 г. № 49. Л. 3–4.

[2] *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. – М., 2000. – С. 33.

В. С. Смирнов. Князь Михаил Черниговский перед ставкой Батыя. 1883 г. ГТГ

Первой ступенью возрождения в XIX в. православно-национального искусства стал **русско-византийский стиль**, формирование которого началось сразу после победы над Наполеоном в 1815 г.

Русско-византийский стиль имел идеологическое значение, поэтому либеральная интеллигенция неодобрительно называла его официальным стилем, насаждаемым Высшей властью. Он ориентировал зодчих на утверждение идеи «Москва – Третий Рим», подчеркивая таким образом величие Российской Империи – наследницы двух империй – Византийской и Римской в противовес только что сокрушенной империи Наполеона.

Родоначальником и ярким представителем русско-византийского стиля считается **Константин Андреевич Тон**. Воспитанный на классицистических правилах Академии художеств в период господства ампира – стиля империи, Тон органично сочетал в своих работах общепринятые классические формы с византийскими и древнерусскими мотивами, в частности с традиционным на Руси пятиглавием.

Классические формы в русско-византийском стиле должны были напоминать о первом Риме – Античной империи. Но классицизм как стиль к 1820-м гг. себя исчерпал, поэтому в сооружениях Тона классицистические традиции «консервировались» для символического выражения разумного и вечного начала, которым наделялась самодержавная, идущая от Бога, власть в России.

Византийских форм в постройках Тона практически нет. Использование термина «византийский» имело идеологическую направленность для акцентирования духовной и культурной преемственности России от «второго Рима» – Византии.

К использованию форм древнерусского наследия Тон подходил избирательно, опять же исходя из идеи «Москва – Третий Рим». В своих сооружениях он предпочитал применять мотивы Успенского собора Московского Кремля, где венчались на царство все русские государи, и Успенского собора г. Владимира – символа княжеского единодержавия.

В основу своей теории и практики Тон заложил следующую мысль: «Стиль византийский, сроднившийся с давних пор с элементами нашей народности, образовал нашу архитектуру»[1], типичным образцом которой стал кубовидный крестово-купольный храм, увенчанный пятью главами.

Именно Тону – главному идеологу русско-византийского стиля и первопроходцу в возрождении православно-национального искусства – выпал жребий построить грандиозные сооружения – символы Российской государственности, отраженные в триаде «Православие. Самодержавие. Народность».

Олицетворение первого компонента стал Храм Христа Спасителя, утверждавший национальную идею русского Православия и получивший статус символа России, победившей антихриста; выражением второго – Большой Кремлевский дворец, ставший символом русского самодержавия; третий проявился в проектировании русских деревень.

Идея создания национального православного храма-памятника России-победительнице в противовес католическому Западу зародилась задолго до Николая I у его отца Императора Павла. Этот Государь, отметивший свое короткое царствование значимыми для Православной Империи делами, еще цесаревичем замыслил построить в столице Казанский собор, который по масштабу идеи не должен был уступать главной святыне католического мира – собору Святого апостола Петра. Павел не успел увидеть завершение своего замысла: его убили в 1801 г., а новопостроенный собор освятили спустя 10 лет. Несмотря на то, что в нем был захоронен фельдмаршал Михаил Илларионович Кутузов и хранились трофеи наполеоновских войн, Казанский собор не стал храмом-памятником победе русского оружия в Отечественной войне 1812 года.

25 декабря 1812 г. Император Александр I подписал Манифест о воздвижении храма Христа Спасителя в «сохранение вечной памяти того беспримерного усердия, верности и любви к Вере и Отечеству, какими в сии трудные времена превознес себя народ российский, и в ознаменование благодарности Нашей к Промыслу Божию, спасшему Россию от грозившей ей гибели». В объявленном конкурсе на проект храма в числе известных архитекторов участвовал Андрей Никифорович Воронихин – автор Казанского собора и, по определению А. П. Аплаксина, «не только русский человек, но непосредственный отпрыск народа русского»[2]. Воронихин стал

[1] Проекты церквей, сочиненные архитектором... Константином Тоном. – СПб., 1838. – С. 1.
[2] *Аплаксин А. П.* Казанский собор. Историческое исследование о соборе и его описание. – СПб., 1911. – С. 59.

Н. В. Неврев. Роман Галицкий принимает послов папы Иннокентия III. 1875 г. Национальный художественный музей Республики Беларусь

инициатором возведения нового храма «в византийском вкусе». В представленных семи вариантах, выполненных в 1813–1814 гг., архитектор, как он сам утверждал, развивал идею синтеза византийской крестово-купольной системы с исконно русским пятиглавием. Но в его рисунках фасадов очевидно сочетание византийской схемы с западноевропейскими тенденциями и преобладание классицистических приемов над национальными мотивами. Главный купол имеет параболическую форму, свойственную ренессансным храмам Западной Европы (например, часовню Темпьетто итальянского архитектора Браманте, 1502 г.), четыре малых купола явно напоминают башни колокольни, установленные по углам здания, а портик соответствует классическим образцам. В 1814 г. Воронихин умер, а его идеи полностью реализовал архитектор Тон в проекте храма Христа Спасителя.

Параллельно с московской святыней возводился другой грандиозный собор – во имя Исаакия Далматского в С.-Петербурге.

Оба храма, по мысли Императора Александра I, должны были отражать величие России и напоминать народам о ее положении в мировом пространстве – преемницы Византии (Храм Христа Спасителя), развившей традиции Православной Империи и преобразовавшей их на русской почве и новой реформированной державы (Исаакиевский собор), переработавшей опыт Запада. Не случайно храм Христа Спасителя в национальных формах возводили в сердце России – Москве – хранительнице православного уклада, а Исаакиевский собор – в С.-Петербурге – новой столице, построенной на западный манер.

Идея символического устроения всего Божественного мироздания в пространстве человеческого бытия характерна для истории русского народа. Именно в России, мыслимой как Святая обитель, Дом Пресвятой Богородицы, уголок Рая на Земле, развилась система архитектуры православного храма как символической модели Вселенной.

Г. Г. Мясоедов. Косцы. 1887 г. ГРМ

Эту мысль подтверждает основание патриархом Никоном Ново-Иерусалимского монастыря в период царствования Алексея Михайловича в 1656 г. Построенный в Подмосковье, примерно в 130 верстах от Троице-Сергиевой лавры, монастырь получил именование «Русские Палестины», потому что задумывался как центр Православия и в нем воссоздавался образ Святой Земли.

Государь Петр I считал себя продолжателем славных дел доблестных предков. Он развил идею отца – царя Алексея Михайловича – и заложил на северо-западном рубеже России свой *Paradis* – «земной рай» – город-крепость «Санкт-Петербурх». Здесь, на самой стратегически невыгодной границе России и Запада, возник город во имя апостола Петра – хранителя ключей от рая, которым виделась вся Россия.

Возведение величественных соборов стало одной из ярких религиозно-культурологических традиций царской и императорской России как наследницы первого Рима апостольского и второго Рима христианского (Византийской империи), хранительницы истинного апостольского предания в противовес католическому Риму, исповедовавшему Христианство с позиции средневековых толковников.

Руководствуясь исконными отечественными традициями, Император Александр I с одинаковым вниманием следил за воздвижением и Храма Христа Спасителя в Москве, и Исаакиевского собора в С.-Петербурге.

Если Храм Христа Спасителя стал грандиозным сооружением православно-национального искусства, то Исаакиевский собор стал величайшей постройкой русского классицизма. Его посвящение во имя преподобного Исаакия, обличителя арианства и ревнителя истинной веры, не только напоминало о дате рождения Императора Петра I, совпавшей с днем памяти святого Исаакия, но и указывало на наличие общих святых в России и Европе. Такая общность способствовала упрочению позиций России как оплота истинной веры в мире и в дальнейшем поддерживалась всеми царствующими потомками Петра I. За столетие Исаакиевский храм из деревянной церкви превратился в кафедральный собор. Посетивший столицу в 1858 г., т. е. сразу после освящения собора, Теофиль Готье восторженно писал: «Когда путешественник по Финскому заливу приближается на пароходе к Санкт-Петербургу, купол Исаакиевского собора, словно золотая митра, водруженная над силуэтом города, уже привлекает взгляд»[1]. Можно с уверенностью сказать, что

[1] *Готье Т.* Путешествие в Россию. – М., 1990. – С. 179.

К. А. Савицкий. Встреча иконы. 1878 г.

впечатления Готье вполне отвечали символическому замыслу храма – «золотая митра» Православной Империи.

Строительство двух грандиозных храмов вызвало широкий резонанс в жизни российского общества, особенно в среде художников. Показателен в этом плане пример русского художника **Александра Андреевича Иванова**, которого с уверенностью можно назвать одним из столпов русского православно-национального искусства.

В 1840-х гг., когда К. А. Тон поручил ему исполнение эскизов запрестольного образа «Воскресение Христово» для Храма Христа Спасителя, Иванов, выполняя поручение, параллельно разработал проект сооружения нового храма Спасителя в Москве. Его храм был приурочен к 25-летнему юбилею царствования Императора Николая I и должен был напоминать о воцарении дома Романовых. Иванов замыслил украсить его интерьеры росписями и мозаиками на темы всемирной и отечественной истории. Он даже предпринял ряд попыток изображения исторических сцен: княжение Святослава, монгольское иго, князь Пожарский, коронация Николая I.

Такое содержание нового храма связано с «эпохическим» пониманием Ивановым значимости личного вклада в современную ему русскую культуру.

«Эпохической» основой возведения нового храма художник считал событие, предшествующее возведению первого царя династии Романовых Михаила Федоровича, а именно обращение Авраамия Палицына – келаря Свято-Троицкой Сергиевой лавры, к казакам осенью 1613 г. В самом начале своего проекта Иванов записал: «Во время московского Юбилея, чтоб Государь выдал Манифест выстроить Храм на месте, где случилось решение Бога быть России, а не Польше, – т. е. когда Авраамий Палицын у стен Московских взывал к бунтующему войску, принеся жалованьем все украшения церковные»[1].

Иванов даже составил проект манифеста об основании нового храма, в котором от лица Императора изложил свои религиозно-политические взгляды. В нем говорилось: «Чувствуя всю важность воцарения нашего рода Романовых после столь трудных переворотов междуцарствия, где решил Господь быть России, а не Польше, мы с чувством благодарности и признательности нашей перед Господом приказываем нашим подданным заложить новый Храм Спасителю, при окончании которого обещаемся Богу и славному народу нашему перенести наше постоянное жительство опять в Москву, на какой конец будем молиться о ниспослании художникам нашим идей свыше, чтобы храм сей превзошел великолепием своим, огромностью и обширностью все доселе существующие [...].

... верим, что теперь настало наше время, время Царствия Божия, о котором Сам Спаситель научил нас молиться. Мы, последний и обширнейший народ на земном шаре, суждены быть результатом всех царствований, доселе существовавших. И потому, благодаря Бога за нашу силу, славу и самодержавие, унаследованное прямо от Его благости, повелеваем выстроить сей храм; к скорейшему же исполнению его способствовать будем молитвами нашими и улучшением нашего Монархического Правления»[2].

В своих идеях Иванов не был одинок. Его единомышленниками были славянофилы, в частности Ф. В. Чижов, Н. М. Языков, дружба с которыми отражена в переписке художника.

Идея славянофилов, что «только христианское мировоззрение и Православная Церковь способны вывести человечество на путь спасения, а все беды в мире происходят оттого, что люди отошли от истинной веры и не построили истинной Церкви»[3], нашла отражение в понимании Ивановым назначения русского художника. Одновременно с проектом храма он сочинил «Законы художникам Русским». В них он писал, что главная цель живописцев, живущих в Риме, – «усовершенствование к политической славе великого нашего отечества», и «...горе, если мы, русские, будем слепо копировать Европу. Все их прекрасные предложения, споткнувшись о разъяренные их страсти, у нас только получить должны чистоту результатов»[4].

---

[1] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И. Виноградов. – М., 2001. – С. 7.
[2] Там же.
[3] *Платонов О. А.* Русская цивилизация. История и идеология русского народа. – М., 2010. – С. 564–565.
[4] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. – С. 8.

В. М. Максимов. У ограды скита. Вторая половина XIX в. Луганский областной художественный музей

Далее Иванов писал, что русский художник должен уподобиться царю Давиду, укрощавшему гнев Саула игрой на гуслях: «В грустный или ярый час царя он составляет Гусли, т. е. рассказывает Государю какой-нибудь эпохический факт Библии, и под конец представления словами со всеми обстоятельствами, исполнив часть литератора, – показывает оконченный эскиз»[1].

Аналогичные «Законы художникам Русским» как завет или обращение к современникам и потомкам формулировались до Иванова и после него. Они могли обличаться в форму речи на торжественном мероприятии или размышления в письме. Но смысл их всегда оставался единым – русский художник служит Богу, государю и народу.

Так, предшественник А. А. Иванова – В. И. Баженов – в «Слове» при закладке Кремлевского дворца говорил, что русские художники «посвятили жизнь свою для пользы Отечества хитростям архитектурной, живописной и ваятельной»[2], а последователь – В. М. Васнецов – писал: «Я крепко верю в силу идеи своего дела, я верю, что нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела, как украшение храма, это уже поистине и дело народное, и дело высочайшего искусства»[3]. Творчество художников русского православно-национального искусства доказывает, что они вполне усвоили «законы» и «заветы» своих предков, руководствуясь не написанным текстом, а переданным им духовным и художественным опытом.

Проблема возрождения художественного опыта, а равно и усиление самобытной линии русского искусства, особенно ярко озвучена у славянофилов: «Разумная потребность искусства самобытного для нас ясна и зовет нас на подвиг»[4].

Славянофильство создало идейную основу для возрождения православно-национального искусства. Оно вдохновило ученых и художников на изучение археологии и этнографии и, что особенно важно, освоение современного народного искусства, в котором «цепь предания» – исконные духовные и художественные традиции – не прерывались веками, а сохранялись и воспроизводились каждым новым поколением. Высшим критерием искусства славянофилы видели традиционность и народность. В частности, А. С. Хомяков писал: «Художник не творит собственною своей силою: духовная сила народа творит в художнике. Поэтому очевидно, что всякое художественное творчество должно быть и не может не быть народным»[5]. В этом утверждении Хомякова принято усматривать «полное отрицание индивидуальности художника и растворение ее в коллективизме народной стихии»[6]. Но взгляды Хомякова не столь однозначны. Скорее, здесь он вплотную приблизился к традиции древнерусского искусства, а именно иконописи, намеренно скрывавшего личность художника, уподобляя его не Творцу, а исполнителю воли Творца, отчего его функция избранника Божьего не умалялась.

Идею Народности развивали и либерально-демократические круги общества, весьма далекие от идей славянофилов. Они неодобрительно воспринимали русский классицизм и русско-византийский стиль, а, призывая к возрождению фольклора и приобщению к народному образу жизни, проявляли повышенный интерес к нравам «подлых людей». Так в XVIII столетии называли представителей «податного сословия», включая крепостное крестьянство. Постепенно понятие «подлый» приобрело этический смысл. Оно заключало в себе отрицательную оценку духовно-нравственных качеств «подлого» человека и, по мнению либералов, подчеркивало разницу между просвещенным дворянством и непросвещенным народом, прозябающим в беспросветном тягостном труде. Но было ли это мнение справедливым?

В 20-летнем возрасте молодой поэт А. С. Пушкин, описывая русскую деревню, отмечал «на влажных берегах бродящие стада, овины дымные и мельницы крылаты; везде следы довольства и труда» и «везде невежества убийственный позор»[7].

---

[1] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. – С. 8.
[2] Цит. по: *Ильин М. А.* Казаков. – М., 1955. – С. 11.
[3] В. М. Васнецов – В. Д. Поленову. Киев. 31 декабря 1887 г. // *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. – М. – Л., 1950. – С. 241–242.
[4] Ранние славянофилы / Вступит. ст. Н. Л. Бродского. – М., 1910. – С. 7.
[5] *Хомяков А. С.* О возможности русской художественной школы // Полн. собр. соч. Т. I. – М., 1961. – С. 75.
[6] *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. – М., 1978. – С. 79.
[7] *Пушкин А. С.* Деревня (1819 г.) // Полн. собр. соч. в 10 т. – М., 1956–1962.

Л. К. Плахов. Отдых на сенокосе. 1840-е гг.

Спустя 14 лет в своих заметках «Путешествие из Москвы в Петербург», ставших откликом на повесть А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», Пушкин писал: «Очевидно, что Радищев начертал карикатуру... Судьба крестьянина улучшается со дня на день по мере распространения просвещения... Благосостояние крестьян тесно связано с благосостоянием помещиков; это очевидно для всякого. Конечно: должны еще произойти великие перемены; но не до́лжно торопить времени, без того уже довольно деятельного. Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества...»[1].

Далее Пушкин заметил, что «лучше было бы, если <бы> Радищев... поговорил нам о наших народных легендах, которые до сих пор не напечатаны и которые заключают в себе столь много истинной поэзии»[2].

Пушкин верно указал на обеднение русского дворянства, которое стало результатом, с одной стороны, Отечественной войны 1812 года, а с другой – легкомысленного образа жизни. Следствием утраты поместного хозяйства явилось постепенное разрушение крепостного права, т. к. большая часть крестьянских «душ» переходила от помещиков к государству, которое, в свою очередь, заботилось об их благополучии.

Именно Пушкин заострил внимание на разнице между положением русского крестьянина и европейского работника. «Взгляните на русского крестьянина: есть ли и тень рабского унижения в его поступи и речи?.. В России нет человека, который бы не имел своего *собственного* жилища[3].

[1] *Пушкин А. С.* Путешествие из Москвы в Петербург // Полн. собр. соч. Т. V. Дневники и материалы записных книжек. М. – Л., 1936. – С. 369, 371.

[2] Там же.

[3] Курсив А. С. Пушкина.

И. П. Аргунов. Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме. 1784 г. ГТГ

Нищий, уходя скитаться по миру, оставляет *свою* избу. Этого нет в чужих краях. Иметь корову везде в Европе есть знак роскоши; у нас не иметь коровы есть знак ужасной бедности. Наш крестьянин опрятен по привычке и по правилу»[1].

Одним из первых, кто стал изображать «опрятных» крестьян, был **Алексей Гаврилович Венецианов**. В своем обращении к жизни народа он не был первопроходцем. До него крестьян изображали И. П. Аргунов, В. Л. Боровиковский, но только Венецианов смог наделить свои крестьянские образы величавой простотой и поэтическим, почти молитвенным настроением. По сути, новаторство Венецианова заключалось в открытии красоты в естественной простоте народного духа, чуждого мелочности и суетности. Именно Венецианов одним из первых заявил, что зипун, сарафан и лапти могут быть предметом искусства.

Проблема возрождения традиций русского народа не была оставлена Российскими Императорами без внимания. Напротив, если при Александре I обращение к строительству деревянных изб носило романтический характер, то при Николае I оно приобрело вид государственной программы. Созданные в период его царствования «образцовые» деревни стали отражением третьего компонента триады Уварова – Народности.

В 1835 г. «Государь Император повелеть соизволил: построить близ Петергофа у запасного пруда деревянный дом на каменном фундаменте в русском сельском виде, по Высочайше утвержденного плану и фасаду архитектора Штакеншнейдера, которому поручить и производство работ...»[2].

А. Г. Венецианов. Крестьянская девушка с серпом во ржи. 1820-е гг. ГТГ

В результате возник комплекс «Никольский сельский домик» в Луговом парке. В нем А. И. Штакеншнейдер повторил распространенный в России тип бревенчатой избы, перекрытой двускатной крышей, с резным декором и расписными ставнями. Комплекс состоял из основного двухэтажного дома, жилого флигеля и хозяйственных построек. Все службы располагались на прямоугольном участке, обнесенном оградой с воротами.

«Никольский домик» положил начало правительственной масштабной архитектурной кампании по устройству «образцовых» русских деревень для государственных крестьян с использованием опыта народного искусства и согласно обычаям и привычкам крестьян. В дальнейшем ее активное развитие шло в реализации «казенных селений», подведомственных Министерству городских имуществ. Впервые крестьянская изба приобрела статус пусть и незначительной, но царской резиденции. Это символически указывало, что все компоненты триады Уварова «Православие. Самодержавие. Народность» равноценны и не подвержены никакой иерархии. В сознании русского человека они, как и Ипостаси Пресвятой Троицы, едины и нераздельны.

В 1845 г. вышла в свет повесть В. А. Соллогуба «Тарантас» с иллюстрациями князя Г. Г. Гагарина, в которых неоднократно встречается изображение типичной русской избы, включая фронтиспис. Например, в иллюстрации к главе «Сельский праздник» персонажи показаны на фоне деревенской улицы с выстроенными по «красной линии» избами, какие можно видеть в деревне Глазово. В сер. XIX столетия, в период возрождения православно-национального искусства, иллюстрации князя Гагарина стали своего рода манифестом эстетического признания самобытности народного зодчества Древней Руси.

---

[1] *Пушкин А. С.* Указ. соч. – С. 370–371.
[2] РГИА. Ф. 472. Оп. 2/17/851. № 26. Л. 1.

В. П. Верещагин. Великая церковь Киево-Печерской лавры. 1905 г. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

Интересно мнение анонимного очевидца описываемых явлений в русской культуре первой половины XIX столетия – автора статьи, опубликованной в альманахе «Памятник искусств и вспомогательных знаний» за 1842 г. Он писал: «Русская изба сделалась непременным типом чисто русского зодчества, нисколько не подверженным византийскому стилю, принадлежащему собственно церковной архитектуре. Эта естественная двоякость стиля, совершенно соответствующая двоякому характеру зданий частных и религиозных, необходимо должна быть соблюдаема и новейшим художником, иначе он обнаружит полное отсутствие соображения и вкуса. Вероятно, то же соображение руководило и К. А. Тоном, когда для своих церковных сооружений он избрал стиль русско-византийский, не вводя в него ни одной черты простонародной архитектуры, которой частный характер напрасно бы было смешивать с монументальною физиономиею церковного зодчества»[1].

В этой статье сформулирован новый взгляд на дальнейшее развитие русской культуры, разграничивающий подходы к церковному и гражданскому искусству, к сожалению, не всегда соблюдаемому впоследствии.

Возвращаясь к характеристике русско-византийского стиля, нельзя не отметить достижения в области изучения византийского наследия и его значимости в русской культуре князя **Григория Григорьевича Гагарина**, получившего за свои труды прозвание «столп византинизма».

В своем сочинении-обращении «Строителям русских церквей» князь Гагарин писал: «Провидение, управляющее миром и Святой Русью, не могло дать ей в X веке лучших учителей из истории зодчества, чем пришедших к ней из Византии. Самые ярые противники византийского стиля не могут быть другого мнения по этому предмету, т. к. всем известно, что в III и IV веках римское и латинское искусство было в упадке, что любовь к богатству и роскоши преобладала над чувством изящного и что только византийское влияние V–VII веков возвысило искусство в Италии»[2].

Пристальное изучение раннехристианских и византийских храмов, а также памятников Кавказа позволило Гагарину утверждать, что «первый период арабского искусства принадлежит греческим художникам»[3], а затем прийти к выводу, что именно «христианская Греция служит родоначальником всех лучших отраслей искусства»[4].

Гагарин справедливо указывал, что отечественное искусство испытывало влияние Запада, начиная с Ярослава Мудрого, женатого на дочери шведского короля Ингигерде (в крещении Ирине), и монголо-татар с XIII столетия. Именно браки содействуют сношению с западной культурой, тогда как женитьба на дочерях хана способствует распространению Православия среди иноверцев: «Русские князья женятся на монгольских княжнах, которые принимают Христианство и строят церкви»[5]. Это замечание указывает на один из характерных признаков национальной русской культуры на протяжении всего ее развития – мессианство.

Если экспансия Запада угрожала, прежде всего, нашей духовности, то монголы покорили Русь в большей степени экономически. Пребывая во мраке язычества, и после, приняв ислам, они продолжали нуждаться в просвещении Истиной. Многие факты служат подтверждением этому. Один из них восходит к XIII столетию, когда русский князь Федор Ростиславович женился на дочери хана Ногая, и та построила не мечеть, а, крестившись с именем Анны, – Михаило-Архангельскую церковь в Ярославле.

Все влияния на Россию извне, среди которых Гагарин выделял «ломбардское – отрасль византийского с примесью латино-варварского», «монгольское» и «итальянское», по мнению князя, отвлекали русских людей от византийского наследия. Он справедливо утверждал: «Итальянское искусство XV века, великолепное в Италии, не внесло, однако, в Россию своих красот. Итальянские художники занимались только строительной частью, имея дело с непривычными материалами... Угождая царю и духу времени, они утрировали иногда господствующий татарский стиль, чему может служить образцом церковь Василия Блаженного в Москве. Очень жаль, что этот ло-

[1] Памятник искусств и вспомогательных знаний. Т. 2. – СПб., 1842.
[2] *Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. – СПб., 1892. – С. 4.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.

Собор Киево-Печерских чудотворцев. Икона. Вторая половина XIX в. Палех. ГРМ

маный стиль, достойный представитель своей эпохи, совершенно исключительной в нашей истории, принимается теперь за образец нашего национального стиля...»[1].

Предостерегая о ложном понимании православно-национального искусства, Гагарин рекомендовал избегать «ломаного стиля» хотя бы при строительстве церквей. Рекомендации князя были особенно важны в связи с распространением противоположной точки зрения историка И. Е. Забелина, советовавшего архитекторам строящегося здания Государственной Думы в Москве брать за образец один храм или несколько однородных, чтобы следовать одной стилистике. Забелин предлагал им ориентироваться на уже упомянутый собор Василия Блаженного.

У Гагарина были единомышленники и противники. Взгляды князя разделяли видные представители русского православно-национального искусства: Л. В. Даль, Н. В. Гоголь, И. И. Свиязев, А. П. Брюллов, немногим позже – В. П. Стасов, А. М. Горностаев и И. Е. Забелин.

Особенный резонанс имела теория Гагарина о происхождении луковичных глав. В его сочинении «Строителям русских церквей» упоминается о «луковицеобразных куполах, подобных воздвигнутым в мечетях Персии и Индии», а в трактате «Происхождение пятиглавых церквей» открыто заявлено, что «Византия была исходным пунктом и христианской России, и мусульманской Азии»[2]. В доказательство своей теории Гагарин снабдил текст трактата приложением с рисованными и фотографическими изображениями Тадж-Махала, Хозай-Набад, мечетей Абу-Тиниан в Александрии и Шах-Аббаса в Тегеране, а также включил в него собственноручно выполненную архитектурно-графическую фантазию, соединившую элементы древнерусского и индийского зодчества.

Похожую фантазию он исполнил ранее в иллюстрациях к повести Соллогуба «Тарантас», изданной в 1845 г. Она появляется в качестве фона «сонм сверкающих куполов, целый край дворцов и строений»[3] дважды: на фронтисписе и в конце последней главы.

Поддерживающий идеи Гагарина, академик архитектуры, сын знаменитого лингвиста, Л. В. Даль взялся за их практическое осуществление. Призыв Гагарина «послать русских художников в Индию, т. к. если нам стоит приобретать от родной архитектуры, то следует взяться за ее корень»[4] – был реализован в программе экспедиции, разработанной Далем.

В этой программе Даль представил четыре направления, определивших, по его мнению, взаимосвязи русского и индийского зодчества: «1. Общность влияния на Индию и Россию искусства Центральной Азии и Персии (в России в результате последствий татарского нашествия). 2. Сходное развитие искусства обоих народов, вынужденных под влиянием сильных властителей переносить формы деревянного зодчества на каменные. 3. Сходство, основанное, как и сходство индоевропейских языков, на общности происхождения, и тогда оно должно быть скорее в самом вкусе украшений, чем в строительных приемах, зависящих всегда от климата страны»[5].

В ходе экспедиции планировалось произвести обмеры памятников и зафиксировать их в чертежах и рисунках с последующей систематизацией и классификацией. Экспедиция не состоялась.

Противники теории Гагарина считали его точку зрения вымышленной и беспочвенной. В частности, Василий Дмитриевич Поленов писал: «Что касается луковичных куполов, о которых говорил князь Гагарин, то их действительно очень много и в Баварии, и в Швабии. Но мне кажется, что пришли они не с востока, т. е. не из России или Индии, а из собственной головы, из фантазии строителей эпохи Возрождения или барокко»[6].

Гагарин внес огромный вклад в развитие православно-национального искусства в России. Если его сочинение-обращение «Строителям русских церквей» содержит призывы к отечественным мастерам и важные рекомендации к их проектам, то последующие трактаты «Происхождение пятиглавых церквей» и «Собрание византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и

---

[1] Цит. по: *Забелин И. Е.* Опыт изучения русских древностей и истории. – М., 1873. – С. 111.
[2] *Гагарин Г. Г.* Происхождение пятиглавных церквей. С рис. – СПб., 1881. – С. 5.
[3] *Соллогуб В. А.* Тарантас. – СПб., 1845. – С. 270.
[4] *Даль Л. В.* Историческое исследование памятников русского зодчества // Зодчий. – 1872. – № 2. – С. 5.
[5] РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 2–4.
[6] Письмо к родным. Зеесхаупт, 19 июня 1872 // Поленов В. Д., Поленова Е. Д. Хроника семьи художников. – М., 1964. – С. 77.

К. Е. Маковский. Боярышня у окна. 1885 г. Омский музей изобразительных искусств

памятников архитектуры» могут служить наглядными пособиями, раскрывающими теоретическую концепцию русско-византийского стиля.

Свое обращение к «Строителям русских церквей» он сопроводил приложением в виде хронологических таблиц. В них помимо дат, указывающих время возведения того или иного памятника архитектуры, содержится информация о сменах династий, эпохах завоеваний, периодах великих открытий, взаимосвязях между государствами, знаменательных событий в жизни Церкви. Эта информация создает яркий историко-культурный фон, позволяющий мастерам, читающим книгу Гагарина, рассматривать развитие Православия и национального искусства в контексте мировой культуры и верно оценивать современную ситуацию в художественной жизни России.

Сам Гагарин давал такую характеристику своей эпохе: «В начале XIX века римский классицизм, понятый самым неэстетическим образом, захватил все и вытеснил все предшествующие влияния. Стали закрашивать старинную живопись, заменять национальные, вполне прочувствованные творения фальшивыми подражаниями Западу [...]. Если почувствуется потребность возобновить русское искусство в его первоначальном источнике, указанном самим Провидением, то это не только помешает следить за успехами века, но даст силы опередить его»[1]. Слова Гагарина оказались пророческими. После последовательного обращения к своим национальным корням и развития православно-национального искусства русская культура к началу XX в. достигла небывалого расцвета.

Гагарин призывал к тщательному изучению древних образцов прежде чем приступать к реставрации памятников. «Только изучив оригиналы, можно понять и исправить копии»[2], – говорил он. В этом вопросе Гагарин тоже не был одинок. Еще в 1837 г. русский иеромонах Самуил исследовал и реставрировал мозаики VI в. в монастыре Святой Екатерины на Синае, а в 1881 г. русские ученые С. А. Усов и Н. П. Кондаков посвятили свои научные разработки мозаикам Преображенской церкви этого монастыря. Но в целом, как позже вспоминал Н. П. Кондаков, «общее художественное невежество русской интеллигенции было настолько глубоко, что знакомые люди стеснялись даже задавать вопросы по искусству и его истории, равно как и по археологии...»[3].

Гагарин стоял у истоков становления русской археологической школы, которая заявила о себе в сер. XIX столетия в форме регулярных историко-археологических экспедиций для зарисовок и описания старинных памятников в разных городах и монастырях России.

Академия художеств, возглавляемая Алексеем Николаевичем Олениным, уделяла пристальное внимание так называемой «художественной археологии» – специфической деятельности, находившейся на стыке науки и искусства. Главной ее целью было нахождение достоверных сведений о древних памятниках, чтобы современные художники могли использовать их в своем творчестве. Первым, кто по инициативе и при поддержке Оленина систематически стал заниматься «художественной археологией», стал воспитанник Академии художеств Федор Григорьевич Солнцев. Он много ездил по России, зарисовывая старинные предметы быта, оружие, костюм. Его виртуозно выполненные акварели послужили материалом для издания фундаментальной книги «Древности Российского государства» (1846–1853).

Еще одним видным исследователем русской старины и тоже воспитанником Академии был Н. Е. Ефимов. В 1826 г. Оленин отправил его в Киев для тщательного натурного исследования остатков древней Десятинной церкви, разрушенной монголами еще в XIII в., и сохранившихся памятников Киевской Руси, по образцу которых можно было составить проект ее восстановления. Затем Оленин поручил Ефимову по возвращении из Киева заехать в Москву, чтобы «обозреть там ... старинные храмы, более вникнуть в характер древнего русского зодчества, у нас еще столь мало исследованного»[4]. Кроме того, по дороге из Москвы в С.-Петербург Ефимову удалось побывать в Новгороде, где он занимался замерами древних церквей.

---

[1] *Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. – С. 6–7.

[2] *Гагарин Г. Г.* Собрание византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры. Т. I. – СПб., 1887. – С. 1.

[3] *Кондаков Н. П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. – Одесса, 1876. – С. 41.

[4] РГИА. Ф. 797. Оп. 3. Д. 11959. Л. 20–21.

Проект восстановления Десятинной церкви, разработанный Ефимовым, утвержден не был. Император Николай I поручил эту работу В. П. Стасову, который и осуществил возведение нового здания. Многие исследователи, в частности В. Г. Лисовский, считают, что «с проектирования Десятинной церкви, по сути дела, началась история так называемого “русско-византийского стиля”, основанного на переработке некоторых приемов, характерных для зодчества Древней Руси и Византии»[1].

Если учесть, что примерно в это время К. А. Тон начал проектировать свои храмы, то можно с уверенностью сказать, что процессы возрождения и возведения новых храмов в формах древних сооружений шли параллельно.

К. Е. Маковский. Воззвание Минина. 1896 г.

Важно отметить, что в 1840-х гг. изучение и сохранение памятников старины становится государственной программой. Ее инициатором выступил сам государь Николай I. Его активная позиция в этом вопросе дала мощный импульс исследованию и реставрации памятников архитектуры, монументальной живописи и икон.

Первоначально исследование памятников сводилось к их описанию в жанре путевых заметок. Наиболее известны сочинения Н. Д. Иванчина-Писарева «День в Троицкой Лавре» (М., 1840), «Вечер в Симонове» (М., 1840), «Утро в Новоспасском» (М., 1841), «Спасо-Андроников» (М.,1842), «Прогулка по древнему Коломенскому уезду» (М., 1844) и очерки С. П. Шевырева «Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь: Вакационные дни профессора С. Шевырева в 1847 году» (М., 1850). Оба автора акцентируют внимание на раскрытых и незаписанных древних иконах, а Н. Д. Иванчин-Писарев впервые указал, что Андрей Рублев писал свою «Троицу» в «похвалу» преподобному Сергию.

Научный подход в своих сочинениях одними из первых продемонстрировали профессор Московского университета И. М. Снегирев и этнограф И. П. Сахаров. Будучи знатоком Москвы, И. М. Снегирев старательно собирал археологические и исторические сведения не только о московских церквах и монастырях, но и памятники древнерусской письменности и фольклор. Ико-

[1] *Лисовский В. Г.* Академия художеств. – Л., 1982. – С. 79.

нопись он рассматривал как уникальное и самобытное художественное явление. Рассмотрев в своих трудах «О стиле византийского художества, особенно ваяния и живописи, в отношении к русскому» (1834 г.), «О значении отечественной иконописи: Письма к графу А. С. Уварову» (1848 г.), «Памятники древнего художества в России» (1850 г.) различные школы иконописи – корсунскую, новгородскую, московскую, строгановскую – Снегирев пришел к выводу, что они последовательно сменяют друг друга и развиваются от византийской к «фряжской» живописи в XVII в.

Другой исследователь древних памятников – И. П. Сахаров, обследовав множество церквей, монастырей и церковных архивов и собрав огромный фактический материал, сосредоточил свои научные интересы на понятии «школ» и их последовательной смене. Параллельно с ним историк искусства и юрист Дмитрий Александрович Ровинский опубликовал «Обозрение иконописания в России до конца XVII века» (1856 г.), в котором заявил, что история русского иконописания начинается в XVI в., ее расцвет приходится на XVII в., а предшествовавшая эпоха является временем ученичества. «Троицу» Рублева Ровинский относил к кисти итальянского мастера.

Такая оценка древнерусской живописи обусловлена эстетическим вкусом, сформировавшимся в период классицизма, и незнанием древних икон, т. к. бóльшая их часть находились под записями.

Не только вопросы реставрации волновали исследователей. Правительственное распоряжение 1841 г. о строительстве новых церквей исключительно в русско-византийском стиле повлекло повсеместное возведение храмов, нуждавшихся в создании новых живописных ансамблей.

В 1843 г. архиепископ Могилевский и Мстиславский Анатолий (Мартыновский), известный еще как иконописец, обозначил требования Православной Церкви к церковной живописи. Среди них он указал «соблюдение “исторической верности”, идеализацию образов, запрет на такие своеволия, как «обнажение без очевидной нужды человеческого тела, изысканное положение лиц... страстные взгляды... атлетические формы...»[1]. Владыка Анатолий открыто заявил о необходимости разграничения понятий «икона» и «религиозная картина», но сам не выявил догматических и эстетических различий между ними. Опубликованный им труд привлек общественность. В письме к А. А. Иванову Федор Васильевич Чижов писал: «...Я пишу статью... о сербских фресках и вообще об отличии иконописи от живописи. Мне теперь писать легче потому, что вышло превосходное сочинение какого-то архиерея об иконописании». Далее Чижов справедливо замечал: «Одного жаль, что писатель смешивает иконопись с живописью, отчего происходит неясность и неопределенность понятий... Между прочим, замечательно то, что автор советует обращаться к людям духовного звания»[2].

Дополнительно епископ Анатолий порекомендовал издать печатные эстампы, которые могли бы служить руководством для иконописцев. По словам Н. В. Покровского, он указывал: «Рисунки должны быть сняты с чудотворных икон, равно как и с других икон отличного греческого письма; они должны быть напечатаны в красках с необходимыми объяснениями касательно колорита, размеров иконы и проч... В первой части предполагаемого издания должны быть помещены чудотворные иконы, напр<имер> Тихвинская, Знамение Богоматери и др.; во второй – главные части иконостаса: деисис, апостолы, пророки, тайная вечеря и др.; в третьей части – праздники и другие многоличные изображения; в четвертой – лики святых..; в пятой части – святцы». Но, как заметил Покровский, «эта превосходная мысль, намечающая верный путь к практическому разрешению вопроса, к сожалению, прошла незамеченною и совершенно затерялась среди канцелярской рутины и теоретических мудрований»[3]. Наряду с изданием руководств архиепископ предлагал епископам учредить классы церковной живописи при духовно-учебных заведениях и в архиерейских домах. Но епископы не восприняли предложения отца Анатолия. Многие из них, как писал Покровский, «не верили в целесообразность» классов и школ и «не ценили церковную живопись»[4], ставя обучение ей ниже латинской грамматики.

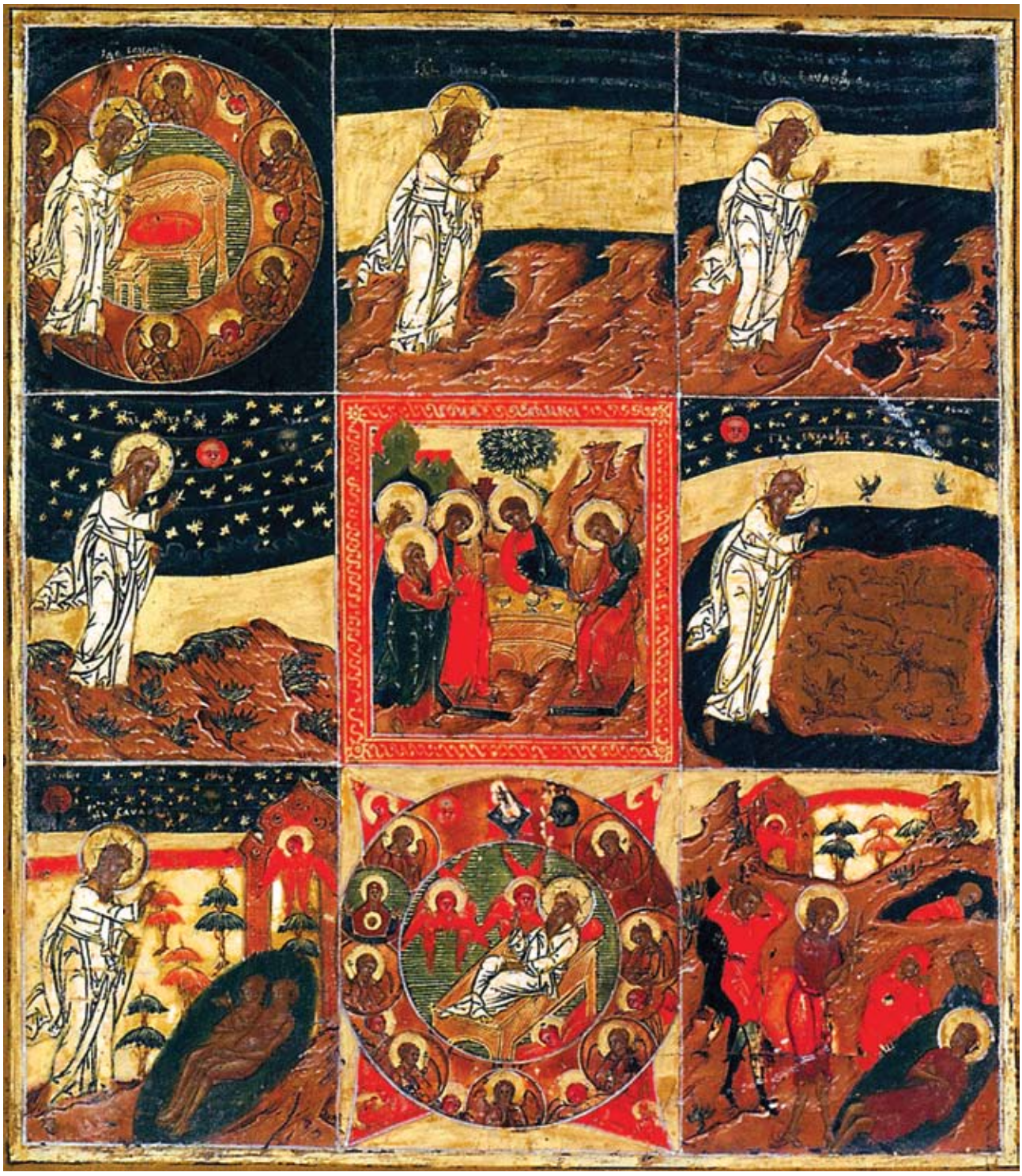
---

[1] *Анатолий (Мартыновский)*. О иконописании. – М., 1845. Ссылки на: Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. – М., 1993. – С. 86.

[2] Письмо Ф. В. Чижова к А. А. Иванову. 6 октября 1845 г. Дегтяри // Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. – С. 363–364.

[3] *Покровский Н. В.* К вопросу о мерах к улучшению русского иконописания. – СПб., 1901. – С. 56.

[4] Там же.



Святая Троица с сотворением мира. Икона. Вторая половина XIX в. Владимирские иконописные села. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

Многие мероприятия по улучшению состояния церковного искусства не достигали целей.

Как свидетельствует конференц-секретарь Академии художеств Ф. Ф. Львов, в правительственных кругах «в конце 1840-х годов возникла мысль об изменении церковной живописи. Прежде всего об этом заговорили при дворе, и сама Цесаревна (Мария Александровна. *В. Г.*) приняла живое участие в осуществлении этой мысли».

С 1843 г. великие князья и княгини стали занимать пост президента Академии художеств. Они тщательно заботились о судьбе русского искусства. Ставшая президентом в 1852 г. великая кня-

Благовещение. Копия иконы Симона Ушакова. Сер. XIX в. ПХГ

гиня Мария Николаевна поддержала вице-президента князя Г. Г. Гагарина в организации класса православного иконописания в стенах Академии. В основу учебной программы класса, которым руководил профессор **Тимофей Андреевич Нефф,** легло четкое следование образцам византийского искусства, которые черпались в древних храмах Киева, Новгорода, Суздаля, Владимира, Грузии и Кавказа и на территориях распространения православной культуры в Греции, Италии и на Афоне. Но профессора Академии восприняли идею создания класса православного иконописания враждебно. Они полагали, что «подражание византийской живописи приведет к упадку живописи в России и что требование условных типов для икон никогда не разовьет талантов». Класс православного иконописания просуществовал недолго – с 1856 по 1859 г.

Помимо обязанностей вице-президента князь Гагарин лично занимался церковной живописью. Исполненная им роспись в церкви Мариинского дворца в С.-Петербурге, по его словам, в русско-византийском стиле может рассматриваться как промежуточное звено между русским классицизмом начала века и православно-национальным искусством, проявившимся в полной мере только в конце столетия. Его проявление в сер. XIX в. было невозможно по причине недостатка сведений о древнерусском искусстве.

В связи с этим уместно вспомнить о славянофилах, утверждавших, что подъем современного им искусства возможен исключительно на волне религиозного воодушевления, когда народ мог бы соборно молиться в храмах, построенных во славу Бога и Отечества. Эту мысль развил историк, профессор Московского университета М. П. Погодин: «Думал о построении такой русской церкви, где собраны были бы изображения всех русских святых, начиная с равноапостольных Владимира и Ольги, денницы и зари нашего спасения, и Бориса, и Глеба. Тут бы я увидел и Александра Невского, и московских чудотворцев Петра, Алексея, Иону и Филиппа, и Печерского Антония, Феодосия, и Соловецких Зосиму Савватия, и преподобного Нестора, и святых Сергия и Дмитрия Ростоцкого, и Митрофания, всех молитвенников земли русской, коими держалась и держится она, с их деяниями и чудесами. В таком святом соборе русское сердце забилось бы подчас сильнее»[1]. По сути, в этих строках отражена программа росписи православных церквей последней четверти XIX в.

Вслед за славянофилами к художественному опыту Руси обратились ученые. Находясь под впечатлением открывшегося в результате археологических и исследовательских работ многообразия древнего искусства, они первоначально не подразделяли его на церковное, народное и декоративно-прикладное, а рассматривали как единое целое. Такое комплексное изучение позволяло выявить взаимосвязи между различными видами и жанрами, но не обнаруживало особенностей каждого. Формулировавшиеся по мере накопления знаний выводы иногда носили противоречивый характер и потому не могли составить единую систему. В результате во второй половине XIX в. возникло несколько неоднородных концепций о церковном искусстве и его роли в культурном развитии общества.

Они определили духовные основы русского православно-национального искусства с главным вопросом: какой – догматический или эстетический – критерий должен доминировать в современной живописи?

В Древней Руси расположение живописных сюжетов в церкви было обусловлено космическими и топографическими признаками, архитектурной формой и ее догматическим назначением. «Главное, привнесенное в мир христианской архитектурой, – это иерархичная цельность образа и пространства. Основное ее качество в духовном преломлении [...] “невидимое” (созданное с помощью видимого) пространство олицетворяет Царство Небесное, ощутимое нами только внутренне... подразумевает... главенство этики над эстетикой [...] и богоподобия над этикой»[2].

В XIX в. эта каноническая триада взаимоподчиненных элементов: «богоподобие – этика – эстетика» стала рассматриваться в обратном направлении. На первом месте ставили эстетику, затем этику и только потом богоподобие. Выражение «расписать храм» понималось как

[1] *Погодин М. П.* Месяц в Риме // Москвитянин. – 1842. – № 3. – С. 394.
[2] *Залевская В. Е.* Заметки о русском храмовом зодчестве. – СПб., 2002. – С. 32.

А. П. Рябушкин. Пир царя Алексея Михайловича с ближними боярами в отъезжем поле. 1898 г.

«украсить или оформить храм», а церковная живопись из «изобразительного богословия» сводилась к иллюстрированию Священного Предания, удовлетворявшему эстетическим запросам русского общества. Само понятие «иконописная эстетика» впервые применил **Федор Иванович Буслаев,** который в определении художественной ценности отечественного наследия прошел путь от отрицания и неприятия до признания и восхищения. В середине столетия он утверждал: «Как бы высоко ни ценилось художественное достоинство какой-нибудь из старинных русских икон, никогда она не удовлетворит эстетически воспитанного вкуса, [...] особенно по той дисгармонии, какую всегда оказывает на художественное произведение, в котором внешняя красота принесена в жертву религиозной идее, подчиненной богословскому учению»[1]. Главными досто-

К. Е. Маковский. Боярский свадебный пир в XVII в. 1883 г.

[1] *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – СПб., 1861. См.: О русской иконе. – М., 1997. – С. 32.

К. Е. Маковский. Поцелуйный обряд. 1895 г. ГРМ

инствами русской иконописи перед западной живописью Буслаев называл «святость и божественность изображаемых личностей». Позже он сделал вывод, что русское «намеренно наложило на себя узы коснения и застоя», держало себя «целые столетия в заповедном кругу однообразно повторяющихся иконописных сюжетов из Библии и Житий Святых» и «находило для себя жизненный источник в религиозном благочестии»[1].

Независимо от славянофилов Буслаев считал, что убранство храма должно отражать историю Святой Руси доступным для народа изобразительным языком. Для этого художникам необходимо сохранять «религиозность и эпичность» древнерусского искусства, соблюдать верность действительности и органично сочетать раннехристианские, византийские и западноевропейские живописные мотивы. И впоследствии эти компоненты стали признаками нового православно-национального искусства.

Если Буслаева принято считать создателем сравнительно-исторического метода, то его

А. Л. Ржевская. Веселая минутка. 1897 г. ГТГ

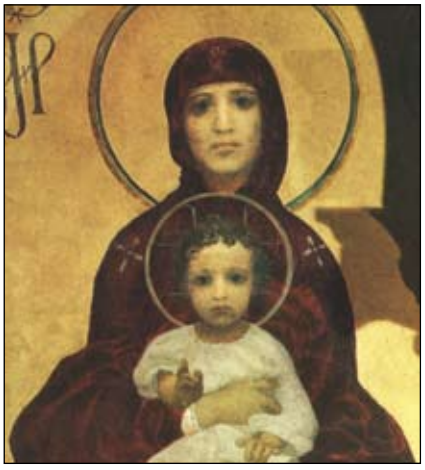
[1] *Буслаев Ф. И.* Указ соч. – С. 39.

Святой Харлампий с житием в 12 клеймах. Икона. Нач. XIX в. Ветка. ГРМ

ученика **Никодима Павловича Кондакова** справедливо называют родоначальником иконографического метода. Кондаков впервые предложил разработать эстетические приемы для изучения средневековых памятников. Его метод заключался в сопоставлении оригинала с копиями и последующем выявлении закономерностей и взаимосвязей между иконой, миниатюрой, фреской и мозаикой. Кондаков утверждал: «Всякий период искусства характеризуется прежде художе-

ственной формой»[1]. Ученый считал, что каждый народ создает в искусстве свой тип, который определяется национальным характером или «выражением народных черт». Со временем к этому типу «прирастает определенная историческая мысль или идея человеческого свойства, и такой “идеальный” образ вновь переходит в сферу народного, исторического искусства... вновь осуществляется в народных типах, дающих жизнь искусству»[2]. Ученый пришел к выводу, что каждая новая эпоха диктует свое содержание изобразительному искусству и вырабатывает форму для его выражения. В России «народное творчество установило свою полную типичную самобытность задолго до X в.»[3] (т. е. до Крещения Руси) и, таким образом, оказало определяющее воздействие на художественную форму церковных произведений. Постепенно в русской живописи сформировался «духовный тип», который в отличие от византийского характеризовался «смягченностью»[4] в выражении лика Христа. Сохранение установленных схем Спасителя, Богоматери и святых нередко сводило иконопись к ремеслу, но Кондаков верил, что «при всем стеснении мысли и чувства, при всем однообразии вариаций на одни и те же темы... искусство еще задается высокой целью – отыскание внутреннего скрытого смысла в самой художественной форме»[5].

Исследовательская работа Буслаева и Кондакова была названа «Буслаево-кондаковской школой». Среди ее последователей, оказавших влияние на возрождение русского православно-национального искусства, – историк искусства Егор Кузьмич Редин – «энтузиаст старой и новой красоты»[6], как называли его современники. Он один из первых оценил эстетические достоинства византийской и русской иконы и начал ратовать за их воплощение в современной ему церковной живописи. Но мастера церковной живописи конца XIX столетия в большой степени демонстрировали не иконную красоту, а картинную. Демократизация искусства способствовала внедрению светских мотивов в религиозную сферу, и художники зачастую стремились «приукрасить» образ введением в его композицию узорочья и орнамента, отчего иконы нередко напоминали панно. Подобная декоративность была характерным признаком стиля модерн, получившего распространение на рубеже веков.



Врубель М. А. Богоматерь с младенцем. 1884–1885 гг.

Еще одним признаком церковной живописи конца XIX в., вызывавшим споры, стала натуралистическая трактовка ликов и использование портретных черт современников в изображении святых. В качестве примера достаточно вспомнить образ святого князя Владимира, напоминающий мыслителя Владимира Соловьева, в «Крещении Руси» В. М. Васнецова в убранстве киевского Владимирского собора или икону Богоматери с Младенцем М. А. Врубеля для Кирилловской церкви, в лике которой явно узнается Э. Л. Прахова. Использование черт любимой женщины в образе Божией Матери является старинной традицией западноевропейской живописи, для которой свойствен антропоцентризм. Мадонны на картинах художников эпохи поздней готики и Возрождения воплощают идеал женственности, красоты и материнства конкретного мастера, но не являются моленным образом Божией Матери. Они скорее вызывают любование – эстетическое переживание, чем молитвенную сосредоточенность.

Русские художники XIX в., испытавшие сильное воздействие итальянской живописи благодаря пенсионерским поездкам, не могли пройти мимо увлечения Мадоннами Рафаэля, Беллини, Веронезе и других мастеров и вслед за ними изображали любимых женщин в образе Пречистой

---

[1] Цит. по: *Кызласова И. Л.* История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н.П. Кондаков; методы, идеи, теории). – МГУ, 1985. – С. 99.

[2] *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Т. I. – М., 1996. – С. 2.

[3] Цит. по: *Редин Е. К.* Профессор Никодим Павлович Кондаков. К 30-летней годовщине его учебно-педагогической деятельности. – СПб., 1896. – С. 36.

[4] *Кондаков Н. П.* Лицевой иконописный подлинник. – Б. м., 1905. – С. 84.

[5] Он же. О научных задачах истории древнерусского искусства. – СПб., 1899. – С. 44.

[6] *Белецкий А. И.* Е. К. Редин как историк византийского искусства. – Харьков, 1910. – С. 3.

М. В. Нестеров. Леля Прахова. Этюд. ГРМ

Девы. Нередко это вызывало недовольство со стороны православных верующих. Когда совсем еще молодой Михаил Васильевич Нестеров, очарованный Еленой Праховой, дочерью А. В. Прахова, написал икону святой Варвары для иконостаса киевского Владимирского собора, ее негативно восприняли губернские дамы, привыкшие к традиционному укладу жизни. В частности, графине С. С. Игнатьевой (в девичестве Мещерской), супруге генерал-губернатора Киева А. П. Игнатьева, написавшей ряд книг религиозно-нравственного содержания для русского народа, приписывают слова: «Не хочу молиться на Лелю Прахову».

Использование черт современников в иконах не столько нарушало иконографию, сколько вносило в духовное содержание образа светский компонент и таким образом нарушало наличие в нем изобразительно выраженного догмата о спасении. «Если святой (как он изображается в “реалистическом” направлении) во всем подобен ему самому (т. е. верующему), то в чем его сила? Чем он может помочь погруженному в свои заботы и печали человеку?»[1].

Православное духовенство не поощряло, но и не запрещало включение картинных светских элементов в церковные сюжеты, но между художниками и священниками часто возникали споры о допустимости того или иного изображения в храме. Этой проблемой заинтересовался писатель Д. К. Тренев. Он аргументированно опроверг негативные мнения современников о художественных недостатках иконы, полагая, что «наши древние иконы особенно много страдают от современных своеобразных забот о церковном благолепии», и определил назначение современного религиозного искусства: храмовая живопись должна «сосредотачивать внимание молящегося, [...] удовлетворять запросам богомольцев», изображать «картины при иллюзии действительности и при исторической верности типов и аксессуаров» и отличаться «внутренним религиозным содержанием»[2]. Тренев считал, что современным живописцам не хватает практических навыков в копировании древней стенописи и справедливо укорял их в излишней эффектности изображения и «принудительно-театральных позах святых», напоминающих «блестящий маскарад»[3].

Большая заслуга в возрождении древних традиций православно-национального искусства принадлежала **Николаю Васильевичу Покровскому** – основоположнику отечественной церковной археологии и музейного дела.

Покровский верно отметил, что современная ему «живая действительность... представляет собой явление, можно сказать, беспримерное в истории: до такой степени расшатаны и перепутаны наши представления и понятия об идеальных чертах живописи в ее применении к целям Церкви, что определить господствующее ее направление представляется невозможным, и если нужно найти ту или иную формулу для показания этой живой действительности, то она должна иметь характер отрицательный: отсутствие определенного направления в церковном искусстве, разнообразие непримиримых воззрений и практических опытов – вот главные черты, характеризующие наличное положение дела»[4].

Покровский, а вместе с ним граф С. Д. Шереметев, Н. П. Кондаков, художник В. М. Васнецов, архитектор Н. В. Султанов и другие представители ученой и творческой интеллигенции инициировали издание Лицевого иконописного подлинника – важного и необходимого руководства для иконописцев и художников, занятых убранством православных храмов. Официально изданием и распространением подлинника занимался **Комитет попечительства о русской иконописи**.

---

[1] *Корнилович К.* Из летописи русского искусства. – М. – Л., 1960. – С. 89.

[2] *Тренев Д. К.* Несколько слов о древнерусской и современной иконописи. – М., 1905. – С. 14–16.

[3] Там же. – С. 19.

[4] Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного церковного искусства / Сообщение Н. В. Покровского. – СПб., 1899. – С. 5.

Святая Екатерина с житием в 12 клеймах. Икона. Нач. XIX в. Ветка. ГРМ

Его Высочайшее учреждение в 1901 г. явилось жизненной необходимостью. Оно стало важной вехой в культурной жизни России, что убедительно подтверждается конкретными делами Комитета: учреждением иконописных школ и мастерских иконописи, регламентацией деятельности мастеров и регулярным снабжением их заказами, проведенной реставрацией памятников церковной старины, научными изысканиями, печатными изданиями и многими другими. Прежде всего, Комитет стал охранительным и организационным механизмом в сфере русского искусства как составной части всей духовной культуры России. Члены Комитета занимали ключевые посты, влияющие на процессы возведения храмов в государстве, охрану и реставрацию памятников старины, распространение лучших образцов иконописи, поддержание традиционных художе-

ственных промыслов и развитие церковного искусства.

В частности, Покровский был убежден, что в современной церковной живописи должно отразиться гармоническое сочетание древней традиции с новыми веяниями наряду с тщательной обработкой важнейших иконографических типов. Он писал: «Искусство церковное имеет особые, ему одному свойственные черты и потому ставит художника в особое положение: художник должен уяснить себе предъявляемые требования. Он должен дать не обыкновенную реальную картину, не копию со случайно попавшегося под руку образца, не праздный вымысел фантазии, не освещенный ясным религиозным сознанием, но икону, соответствующую ее высокому назначению»[1]. Покровский лично снабжал художников историческим материалом и самостоятельно или совместно с другими учеными разрабатывал программы росписи для строящихся храмов, таких как собор Александра Невского в Варшаве или храм Воскресения в С.-Петербурге. Его живописные проекты включали изображения Иисуса Христа, Богоматери, святых и сцены Священного Писания согласно канону расположения сюжетов в храме, а также многочисленных персонажей из раннехристианской, византийской и русской церковной истории. Подобное убранство храма отвечало двум целям: укрепление религиозного чувства и воспитание уважения к национальным корням.

А. Н. Бенуа. Вид церкви Святителя Николая Чудотворца на Выборгской стороне. 1881 г. НИМРАХ

На вопрос: «Где же то поприще, на котором просвещенный русский талант мог бы предложить свои силы на пользу народу?» – ответ был один: «Такой ареною, прежде всего, если не единственно, являлся православный храм», внутреннее убранство которого имеет «значение памятника русского искусства» и воплощает «идеал, одушевляющий поколение»[2].

Это утвердившееся и получившее распространение мнение позволяло художникам, сохраняя духовное содержание иконы и оставаясь в пределах церковного предания, создавать новые иконографии. Творческий процесс, в котором недозволительным считалось «рабское следование» западноевропейским образцам и «произвольным домыслам», воспринимался как естественное развитие искусства.

Покровский писал: «Византия и древняя Русь целыми столетиями созидали это дело в духе церковности, охраняли его от профанации, сложили его в целую грандиозную систему: неужели этот исторический путь не стоит нашего внимания? Мы имеем уже и живой пример, с очевидностью подтверждающий высокую практическую важность этого источника. Пример этот В. М. Васнецов... Несомненно, что старина служит для него одним из верных источников вдохновения, и этот путь верный»[3].

---

[1] Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного церковного искусства / Сообщение Н. В. Покровского. – СПб., 1899. – С. 7.

[2] *Прахов А. В.* Киевский Владимирский собор. К истории его постройки. – Киев, 1896. – С. 3.

[3] *Покровский Н. В.* К вопросу о мерах к улучшению русского иконописания. – СПб., 1901. – С. 65–66.

В 1880–1890 гг. значительный вклад в развитие русского православно-национального искусства внес **Виктор Михайлович Васнецов**. В это время он работал над росписями и иконами для киевского Владимирского собора, многие из них стали выдающимися произведениями православно-национального искусства.

Владимирский собор интересен своей историей. В 1852 г. киевляне установили памятник князю Владимиру на берегу Днепра и пригласили митрополита Киевского и Галицкого Филарета (Амфитеатрова) освятить его. Владыка категорически отказался, обосновывая свое решение тем, что святой Владимир низвергал идолов, а не воздвигал их, но заметил, что в «богоспасаемом граде Киеве» до сих пор нет достойного храма-памятника в честь Крестителя Руси.

Указ о воздвижении Владимирского собора в Киеве подписал Император Николай I в 1852 г. В его возведении участвовала целая плеяда архитекторов и художников.

Первоначальный проект архитектора Н. В. Шторма перерабатывал епархиальный зодчий П. И. Спарро – выпускник С.-Петербургской академии художеств, ученик В. И. Беретти, а окончательную подготовку проекта проводил А. В. Беретти – сын известного архитектора, приехавший вместе с отцом и его учеником Спарро в Киев.

К. Е. Маковский. У околицы. 1890-е гг.

Закладка собора состоялась только в 1863 г., но уже в конце 1860-х гг. здание дало трещины. Беретти отстранили от работ, а строительство затянулось на десятилетия. При государе Александре III работы возобновили и ускорили. Государь желал приурочить освящение Владимирского собора к 900-летию празднования Крещения Руси. Вызванный из С.-Петербурга архитектор и инженер Р. Б. Бернгард провел необходимые расчеты и завершил архитектурные работы к 1881 г. В итоге был возведен крестово-купольный, шестистолпный трехнефный храм с традиционным для России пятиглавием и двумя звонницами на западном фасаде, арочными окнами по византийскому образцу и мощными контрфорсами.

В 1882 г. по поручению Археологического общества А. В. Прахов – профессор С.-Петербургского университета, историк и археолог, выдающийся знаток русской старины – составил проект внутреннего убранства собора в так называемом старовизантийском стиле. Прахов имел широкую известность в художественной и ученой среде. Он производил научные изыскания в Софийском соборе в Киеве, Успенском соборе во Владимире-Волынском, Елецком монастыре в Чернигове, раскрыл в киевской Кирилловской церкви фрески XII в. и пригласил для их восстановления М. А. Врубеля.

Теперь Прахов решил воплотить в жизнь идею воссоздания во Владимирском соборе древних монументальных традиций. Он полагал, что интерьер собора должен придать ему «значение памятника русского искусства» и воплотить «идеал, воодушевляющий поколение»[1]. На приглашенного им Васнецова возлагалась особая миссия – создание «новой живописи», которая изобразительно выразила бы религиозные, этические и эстетические идеалы времени.

[1] *Прахов А. В.* Указ. соч. – С. 2–3.

К. Е. Маковский. Под венец. 1884 г.

Кроме Васнецова Прахов пригласил и других художников. Среди них были совсем еще молодой М. В. Нестеров, М. А. Врубель, В. Д. Поленов, В. И. Суриков, Н. Н. Ге. Но Поленов и Суриков были заняты исполнением других заказов, а Ге отказался. Тогда Прахов привлек братьев Александра и Павла Сведомских и Вильгельма (Василия) Котарбинского. Ведущая роль в работе принадлежала Васнецову.

Отказ художников участвовать в росписи православного храма, который должен был стать памятником Крещения Руси, объяснялся в большей степени мировоззренческой позицией, а не напряженным графиком работы.

Разные позиции двух художников, состоявших в дружеских взаимоотношениях, один из которых расписывал православный храм, а другой отказался от этого занятия, отражена в переписке Виктора Васнецова с Василием Поленовым.

«Помимо того, что я желал с тобой увидеться как с человеком, наиболее мне близким и родным по духу, несмотря на различие характеров, – писал Васнецов на исходе 1887 г., – я жаждал иметь в тебе серьезного критика и затем мечтал, что, увидевши собор наш, решишься взять на себя работу и будешь моим товарищем... Уговаривать тебя я не смею и считаю нецелесообразным и рискованным, т. к. брать на себя такое серьезное дело, хотя и увлекательное, до́лжно совершенно самостоятельно; ... Я только буду всей душой радоваться, если ты решишься взять на себя это трудное и святое дело, какое редко попадает в руки художнику, и крепко буду печалиться, если, взявшись за дело, ты в нем разочаруешься! Итак, дай Бог тебе крепости духа и тела и решай, как Бог на душу положит!»[1].

Васнецов ждал приезда Поленова в Киев, но он так и не приехал. В 1887 г. Поленов завершил картину «Кто из вас без греха?», которая экспонировалась на выставках под названием «Христос

[1] В. М. Васнецов – В. Д. Поленову. Киев. 31 декабря 1887 г. // *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. – М. – Л., 1950. – С. 242.

и грешница» и имела огромный успех. В ней Поленов заострил внимание зрителя на нравственной проблеме осуждения человека человеком и умения прощать ближнему то, что сокрыто в каждом. Христос в картине Поленова представлен человеком, наделенным этим высшим нравственным качеством всепрощения, пророком, мудрецом, но не Богом, пришедшим «в мир грешныя спасти». К моменту письма Васнецов картину не видел, но искренне радовался ее успеху: «Я видел начало и по нему, – конечно, отчасти – могу представить, как это вышло сильно. Ни одна картина не вызывала в наше время таких серьезных рассуждений»[1].

А. А. Парланд. Наружный вид храма Воскресения Христова. Вторая половина 1880-х гг. ГРМ

В ответном письме к Васнецову Поленов аргументировал свой отказ от участия в росписи Владимирского собора: «Что касается работы в соборе, то я решительно не в состоянии взять ее на себя. Я совсем не могу настроиться для такого дела. Ты – совершенно другое, ты вдохновился этой темой, проникся ее значением, ты искренне веришь в высоту задачи, поэтому у тебя и дело идет. А я этого не могу. Мне бы пришлось делать вещи, в которые я не только не верю, да и к которым душа не лежит; искреннего отношения с моей стороны тут не могло бы быть, а в деле искусства притворяться не следует, да я ни в каком деле не умею притворяться. Ты мне скажешь, что я же написал картину, где пытался изобразить Христа. Но вот в чем дело: для меня Христос и его проповедь – одно, а современное Православие – другое; одно есть любовь и прощенье, а другое... далеко от этого»[2].

Поленов с восхищением отзывался от недавно исполненного Васнецовым фриза «Каменный век» и недоумевал, как художник может одновременно создать «Каменный век» – «радость жизни будущего... подымающее искусство» и заниматься росписью православного храма: «Ты не подумай, что я тебя упрекаю в притворстве при расписывании собора, – писал Поленов. – Ты сумел вдохновиться так, что тебе это все представляется действительно чем-то хорошим, идеальным, нужным. Но для меня эта вся богословия совершенно лишняя. Это повторение задов, уже высказанных тогда, когда религия действительно была живой силой, когда она руководила человеком, была его поддержкой, он ей и дарил Юпитера Олимпийского, Венеру Милосскую, Мадонн и Сикстинскую капеллу»[3].

---

[1] В. М. Васнецов – В. Д. Поленову. Киев. 31 декабря 1887 г. // *Сахарова Е. В.* Указ соч. – С. 242.
[2] В. Д. Поленов – В. М. Васнецову. Москва. 8 января 1888 г. // Там же. – С. 243.
[3] В. Д. Поленов – В. М. Васнецову. Москва. Январь 1888 г. // Там же. – С. 244.

А. Е. Архипов. Радоница (Перед обедней). 1892 г.

Точку зрения Поленова разделяли многие художники, обращавшиеся к религиозной тематике с целью нравственного осмысления событий современности. Такими были И. Н. Крамской и Н. Н. Ге. Для них Христос – воплощение любви и прощения, свободы и спасения не от греха, а от несправедливости мира сего.

Еще одна мировоззренческая позиция отражена в творчестве М. А. Врубеля и многих мастеров эпохи модерна, таких как В. Э. Борисов-Мусатов или представители объединения «Мир искусства».

Анна Александровна Врубель, сестра художника, вспоминала: «К религии его отношение было таково, что, указывая на работу, которая поглощала его в данное время, он сказал как-то:

К. Е. Маковский. Святочное гадание. 1900-е гг. ГМИР

“Искусство – вот наша религия; а впрочем, – добавил он, – кто знает, может, еще придется умилиться”. Его девиз был “*Il vera nel bella*” (Истина в красоте)»[1].

В 1880–1890-х гг., в эпоху, именуемую в Европе французским термином “*fin de siècle*” – «конец века», эстетическая категория красоты рассматривалась как основное, а иногда и единственное условие обретения человечеством равновесия в нестабильном капиталистическом устройстве, гармонии в противоречиях научно-технического прогресса, преображения жизни в условиях ее механизации и глобализации.

Синтез незыблемых компонентов – «истина, добро и красота», необходимых для жизни, – подвергся разрушению. В качестве спасительного фактора выдвигалась «красота», которая в отрыве от «истины» и «добра» нередко становилась демонической. Русский писатель Ф. М. Достоевский пророчествовал, что «красотой мир спасется», но вне Божественной Истины и Добра она может стать «страшной и ужасной вещью». Иллюстрацией к его высказываниям могут стать произведения Врубеля, на которых вдохновенная кисть художника запечатлела Пречистый лик Богородицы и страстное лицо Демона.

Врубель искал красоту, Поленов – добро, и только Васнецов через красоту и добро обрел истину. Исполненная им во Владимирском соборе роспись стала образом для многих художников. Она представляет собой гармоничное сочетание древних традиций с современными достижениями искусства и вполне соответствует главному требованию к убранству храма: она отражает историю христианского просвещения Руси и дальнейшее процветание Православия в сонме русских святых. В росписи Владимирского собора отражены черты русского православно-национального искусства 80–90-х гг. XIX в.: стремление отразить в святых образах идеалы современного общества; сочетание в одной иконографии литургического смысла с личными представлениями художника, сочетание творческого индивидуального видения и церковной догматики; сознательный отказ от изобразительного языка древней иконы и использование приемов картины: прямой перспективы, портретно-натуралистической трактовки ликов и фигур, разнообразных ракурсов, динамики в постановке святых и др.; преднамеренная монументализация образов за счет ростовых изображений и понижения линии горизонта; внесение эмоционального настроения в общий строй церковной живописи; введение в иконографию дополнительных атрибутов для узнаваемости святого и характеристики его эпохи; украшение композиций введением дополнительных персонажей: серафимов, херувимов, ангелов, а также изобилием растительных орнаментов, характерных для стиля модерн.

В архитектуре второй половины XIX в., как писал архитектор Л. Н. Бенуа, происходил «поразительный рост и развитие нашего национального самобытного искусства [...] под высоким покровительством Императора Александра III, столь чутко относившегося ко всему русскому»[2].

Во многом этому способствовали экспедиции по изучению памятников древности, регулярно организуемые Академией художеств. Начало им положил Алексей Николаевич Оленин. О результатах таких экспедиций свидетельствуют академические отчеты. В одном из них, за 1884–1885 гг., говорилось: «Хотя и не быстро, но на основании подлинников разрабатывается отечественный стиль и собираются драгоценные материалы для истории искусства в России». Несмотря на то, что в научной литературе бытует мнение, что Академия «наложила гнет» на православно-национальное искусство, именно она способствовала обстоятельному изучению старины, на основе которого могло развиться самостоятельное творчество.

В сер. XIX столетия обнаружился переход от русско-византийского стиля к византийскому, а на волне бурного развития эклектики началось постепенное сложение русского стиля.

Примеры византийского стиля представлены некоторыми произведениями Д. И. Гримма.

Д. И. Гримм, профессор с 1860 г. и ректор «по части архитектуры» с 1880 г. в Академии художеств, долго и плодотворно занимался исследованием средневекового зодчества Кавказа, сформированного в русле византийской традиции. В 1850–1860-х гг., опираясь на свои исследования, он возвел Владимирский собор в районе древнего Херсонеса, где принял крещение князь Влади-

[1] *Врубель А. А.* Воспоминания // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – М., 1976. – С. 154.
[2] *Бенуа Л. Н.* Зодчество в царствование Императора Александра III // Неделя строителя. – 1894. – № 48. – С. 245.

Ф. А. Бруни. Медный змий. 1841 г. ГРМ

мир. Этот исторический факт определил выбор архитектором места возведения собора. Его величественный облик вполне соответствовал византийским суровым храмам с характерной для них «полосатой» кладкой фасадов. Цокольная часть Владимирского собора была облицована плитами светло-серого гаспринского известняка, средняя – украшена греческими крестами и колоннами из каррарского мрамора, на которые опирались оконные арки, а купол покрыт цинковой черепицей. Такой тип храма стал символом русского православного господства на всей территории Империи. Его формы неоднократно служили прототипом для многих храмов, возводившихся в России вплоть до 1917 г.

В дальнейшем Гримм не чуждался эклектики и нередко сочетал в своих сооружениях формы византийской, романской и русской архитектуры. Наиболее последовательным мастером византийского стиля стал синодальный архитектор В. А. Косяков.

1860–1890-е гг. отмечены особенным интересом архитекторов к прообразам XVI и в большей степени – XVII столетий – эпохе московских царей. Среди таких мастеров следует назвать А. М. Горностаева, его учеников, ставших самобытными мастерами, – В. А. Гартмана и И. П. Ропета, епархиального архитектора С.-Петербурга Н. Н. Никонова. В творчестве двух последних можно наблюдать развитие мотивов византийского искусства.

Эти мастера и их сторонники, поставив перед собой задачу обеспечить в архитектуре национальное своеобразие, опирались на традиции зодчества Древней Руси и, в частности, XVII столетия как наиболее им знакомого. Их искания горячо поддерживал критик В. В. Стасов – истовый сторонник народных тем и мотивов в искусстве. Именно он разглядел народные корни в так называемом русском стиле А. М. Горностаева, В. А. Гартмана и И. П. Ропета. Стасов решительно противопоставлял их произведения работам «официального придворного» К. А. Тона.

Мнение Стасова разделял художник и архитектор В. О. Шервуд – автор проекта здания московского Исторического музея на Красной площади, ставшего программным произведением русского стиля (1875 г.).

В конкурсе на лучший проект музея участвовали еще семь известных архитекторов: А. С. Каминский, Л. В. Даль, Н. А. Шохин, Р. А. Гедике, А. Л. Обер, А. П. Попов, И. П. Херадионов, но лучшим был признан проект под девизом «Отечество», составленный В. О. Шервудом совместно с инженером А. А. Семеновым. После некоторых изменений 8 августа 1875 г. Император Александр II официально утвердил проект, и Шервуд приступил к работе. Используя мотивы национального зодчества XVI–XVII вв., он смог органически вписать здание музея, напоминающее огромный теремной ансамбль с многочисленными островерхими башнями и высокими фигурными кровлями, в пространство Красной площади.

Чудо Георгия о змии. Икона (без полей). Вторая половина XIX в. Мстера. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

Не менее интересны интерьеры музея, которые, по замыслу Шервуда, должны «дать ясное, наглядное представление об историческом развитии России». По собственной инициативе Шервуд спроектировал Парадные сени и будущие экспозиционные залы, в отделке которых использовал росписи и скульптуру.

Обращение к культуре царского периода России во многом было связано с активизировавшимся во второй половине XIX в. процессом изучения, охраны и реставрации памятников зодчества.

В 1876 г. Император Александр II учредил «Комиссию по вопросу о сохранении древних памятников в России», которая в 1877 г. разработала и опубликовала проект правил сохранения и реставрации древностей. Надо заметить, что в этом же году во время поновления стенописей в церкви Покрова на Нерли граф А. С. Уваров обратился в правительство с ходатайством о запрете перестройки и реставрации древней церковной архитектуры, стенописей и икон без особого разрешения местного археологического общества. Результатом его ходатайства стал указ Святейшего Синода от 12 июня 1890 г., которым «воспрещается приступать без высочайшего разрешения к каким-либо обновлениям в древних церквах и во всех подобных памятниках»[1].

В состав «Комиссии по вопросу о сохранении древних памятников в России» от С.-Петербургского общества архитекторов был делегирован 26-летний архитектор **Николай Владимирович Султанов** – будущий идеолог и практик русского православно-национального искусства.

Он впервые столкнулся с выработкой законодательных мер по охране архитектурного наследия, но уже тогда сумел выделить две основополагающие меры из перечня обнародованных мер: образование в С.-Петербурге Центральной археологической комиссии и ее филиалов по всей России; инвентаризацию памятников древности с составлением их чертежей и описаний.

Спустя десятилетия Император Александр III повелел, чтобы реставрация всех древних памятников архитектуры производилась по согласованию с Императорской Археологической комиссией и Академией художеств. Это означало, что данный вопрос передавался в ведение Министерства Императорского двора и уделов, а к рассмотрению проектов, которые должны были обязательно соответствовать правительственным задачам, привлекались специалисты из Академии художеств, Святейшего Синода и Министерства внутренних дел.

Одной из самых важных была программа по реставрации и «возобновлению» главных православных святынь: Владимирского собора, построенного на месте крещения святого князя Владимира в Херсонесе, Десятинной церкви и Софийского собора в Киеве, Софийского собора в Новгороде Великом, Успенского и Дмитриевского соборов во Владимире, Успенского собора Московского Кремля. Другая программа охватывала реставрацию архитектурных памятников и придворных ансамблей, связанных с историей династии Романовых: палаты бояр Романовых в Москве, Ипатьевский монастырь в Костроме, архитектурные ансамбли дворцов и храмов Московского Кремля, Коломенского и Измайлова, Никитский монастырь в Москве, дворец царевича Димитрия в Угличе и др. Обе программы входили в круг деятельности Султанова.

Будучи горячим приверженцем русского стиля, Султанов предостерегал своих коллег от чрезмерного увлечения узорочьем XVII столетия, причину которого он видел в относительно медленном исследовании русского зодчества.

В оценке русской архитектуры последних десятилетий XIX в. Султанова поддержал петербургский епархиальный зодчий, историк и теоретик архитектуры **Андрей Петрович Аплаксин**: «В падении современного русского искусства я виню русских зодчих в том, что они не помнят главной идеи религиозности в построении храмов, в малой осведомленности в искусстве, в подражании современным, а не оригинальным образцам, в поддакивании вкусам современного русского общества, не просвещенного ни знанием, ни любовью к искусству»[2]. Среди тех, кто по-настоящему служил делу возрождения традиций русской культуры, Аплаксин называл В. Т. Георгиевского – ученика «буслаево-кондаковской школы». Анализируя его деятельность, Аплаксин указывал: «Необходимо постепенно развивать вкусы общества, заботливо понимать уровень его разумения прекрасного»[3].

Расцвет узорочья в 1880–1890-х гг. принято рассматривать как последнее проявление эклектики. Его сменил стиль модерн, параллельно с которым в русском православно-национальном искусстве в полный голос зазвучала тема Древней Руси.

Этот новый период в русской культуре ярко охарактеризовал зодчий А. П. Аплаксин: «Едва ли за всю историю Русской Церкви найдется иной пример страстного богоискательства, подобный

[1] Устав строительный. Ст. 92. – СПб., 1911. – С. 82.

[2] *Аплаксин А. П.* Русское церковное искусство и его современные задачи. Труды IV съезда русских зодчих. – СПб., 1911. – С. 87.

[3] Там же. – С. 89.

современному... Утверждаю, эпоха русского возрождения настала, верую в ее истинный прогресс и ожидаю грядущего гения»[1].

Рубеж XIX–XX вв. и первые десятилетия XX в. ознаменованы развитием неорусского стиля. Его рождение принято связывать с Абрамцево – подмосковным имением **Саввы Ивановича Мамонтова,** где была построена церковь во имя Спаса Нерукотворного – один из первых примеров нового «стиля». Известный историк искусства Владимир Яковлевич Курбатов отозвался о ней в своей статье: «Небольшая церковка Абрамцева, выстроенная В. Васнецовым, во-первых, – глубоко русская вещь, во-вторых, очень красива по форме и, в-третьих, соответствует своему назначению небольшой помещичьей церкви... Неорусский (а не псевдорусский) стиль появился с того момента, когда русский художник с восторгом посмотрел на зодчество Москвы, Новгорода и Ярославля»[2].

Усадьба Абрамцево, расположенная в 12 верстах от Троице-Сергиевой лавры и в 4 верстах от Хотьковского монастыря, первоначально, принадлежала русскому писателю, автору знаменитой «Семейной хроники», Сергею Тимофеевичу Аксакову, который приобрел ее в конце 1843 г.

Уклад дома Аксакова в Абрамцево, как и его произведения, воспроизводил мир патриархальной уютной усадьбы – «дворянского гнезда», ставшего средоточием лучших умов России нескольких поколений. У Аксаковых постоянно гостили друзья Константина Сергеевича Аксакова-сына, тоже писателя, историка, одного из основоположников славянофильства. Среди них историк М. П. Погодин, Ю. Ф. Самарин, А. С. Хомяков, И. В. Киреевский и другие славянофилы. Всех влекла теплая, пронизанная духом народных традиций атмосфера «Дома Аксакова» – «бытийного» очага православно-национальной культуры, близкого по значению к понятию семьи – «малой Церкви», прообразу жизни народа. Воспитанный в таком семье и таком «Доме», К. С. Аксаков в своих трудах проводил мысль, что русская богатырская сила как самобытное и уникальное явление возможна только при наличии у ее носителя «чувства Православия и чувства семьи».

Богоматерь Боголюбская, с избранными святыми. Икона. Последняя треть XIX в. Мстера. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

Судьба семьи Аксакова сложилась печально. Через год после смерти главы семейства Сергея Тимофеевича в 1860 г. умер его сын Константин Сергеевич, а следом и две его дочери. Абрамцево досталось младшей сестре, Софье Сергеевне, которая продала его Савве Мамонтову весной 1870 г.

[1] *Аплаксин А. П.* Русское церковное искусство и его современные задачи. Труды IV съезда русских зодчих. – С. 90.
[2] *Курбатов В.* О русском стиле для современных построек // Зодчий. – 1910. – № 30. – С. 310.

Человек «щедрой души» и «высоких нравственных побуждений» Мамонтов сразу уловил и тонко почувствовал важность сохранения русской традиции «домашнего уклада» как основы жизнедеятельности. Многие исследователи отмечают «преемственную связь между двумя периодами в истории Абрамцево – “аксаковским” и “мамонтовским”»[1].

Деятельность художественного кружка Абрамцево, возникшего благодаря творческой инициативе Саввы Ивановича, ознаменована идеей творческого служения народу, которое воспринималась как историко-культурная миссия. Сами члены кружка рассматривали искусство как духовно преобразующую и жизнеутверждающую силу, способную возродить и поддержать «бытийную» красоту в условиях повседневности, живущей по законам развивающегося капитализма в канун войн и революции.

Почвой для своего творчества они считали православно-национальные традиции. На их благодатной основе они выстраивали свой «тип жизни» – жизни одной большой семьи, сплоченной желанием созидать во имя своего народа. Помимо разнообразной творческой деятельности – от резьбы и керамики до театральных постановок и церковной живописи – члены мамонтовского кружка занимались собирательством предметов народного быта: посуды, прялок, тканой одежды, гончарных изделий, архитектурных элементов крестьянских изб. Собранная ими коллекция демонстрировала жизненную органичность народного искусства и утверждала полезность и универсальность красоты, взращенной на народной почве и находящейся над сменяющимися историческими эпохами и художественными вкусами. Таким образом, мамонтовский кружок, апеллируя к понятию народного как прекрасного, утверждал новый идеал красоты – православный и национальный, гармоничный и цельный в противовес другим дробным и изменчивым тенденциям модерна.

Еще одним значимым достижением мамонтовского кружка стало развитие театра как особого культурного явления, организованного на почве сотворчества как формы дружеского общения, как формы перенесения человека в иной мир – сказки, легенды, утраченного рая.

Стремление творческих людей объединяться в кружки под идеей служения народу, которая не сковывала творческую натуру художников и не ограничивала выбор содержания и форм своих произведений, было характерной тенденцией эпохи кон. XIX столетия, живущей романтическими настроениями модерна. В 1894 г. основоположник бельгийской ветви модерна Анри ван де Вельде говорил: «То, что на пользу лишь одному, сейчас неприемлемо, и в будущем обществе почетом будут окружать лишь то, что полезно всем»[2].

Среди творческих объединений, не получивших в истории отечественного искусства серьезного обоснования, но, тем не менее, существующих и принесших плодотворные результаты, был условно называемый и стихийно сложившийся «кружок» профессора А. В. Прахова.

В начале 1880-х гг., увлекшись изучением и реставрацией древних храмов, Прахов с семьей приехал из С.-Петербурга в Киев. Молодой профессор отличался доброжелательностью, чуткостью к художественному дарованию и гостеприимностью. Его жена Эмилия Львовна – образованная женщина, обладавшая утонченным вкусом, одаренная пианистка, отказалась от собственной карьеры ради семьи и посвятила себя мужу и детям. В доме А. В. Прахова всегда царила атмосфера тепла и творчества, которая привлекала, по воспоминаниям современников, «бесчисленное число» художников. Среди них постоянными гостями – «друзьями дома» были В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, М. А. Врубель, И. Н. Крамской, К. А. Коровин, братья П. А. и А. А. Сведомские, В. А. Котарбинский и др. «Жил Прахов широко, семья у него была прелестная, артистическая. Но дом его, всегда битком набитый гостями, носил печать какой-то большой студенческой квартиры. В этом доме с утра до вечера ели, пили знакомые и малознакомые люди, начинающие художники, путешественники, иностранцы, приезжали сановники из С.-Петербурга и за огромным столом сидели рядом с мохнатыми блузниками православные архиереи и католические епископы и решительно всем без различия оказывался одинаковый прием»[3].

---

[1] *Стернин Ю. Г.* Абрамцево – «тип жизни» и тип искусства // Абрамцево. – Л., 1988. – С. 15.
[2] Цит. по: *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. – М., 1989. – С. 15.
[3] *Ясинский И. А.* В. Прахов. Некролог // Биржевые ведомости. – 1916. – 4 мая.

В. И. Шитов. Богоматерь «Всех скорбящих Радость». Икона (без полей). 1891 г. Мстера. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

С именем Прахова связан еще один художественный центр русского искусства – Талашкино, где он неоднократно бывал, а с его владелицей – княгиней **Марией Клавдиевной Тенишевой** – необыкновенно одаренной женщиной, был дружен. Их связывали научные и творческие интересы. В 1899 г., когда Адриан Прахов занимался проектом храма во Фленово, его дочь Елена по просьбе Тенишевой вышивала две иконы «Архангел Гавриил» и «Архангел Михаил». Елена работала гладью, приближенной к лицевому шитью. Образцом для вышивки послужили неосуществленные

эскизы В. М. Васнецова для алтаря киевского Владимирского собора. Вышитые Праховой иконы предназначались для храма Духа, но в этом храме никогда не находились, а вошли в коллекцию Тенишевой.

Коллекционирование произведений древнерусского искусства было закономерной тенденцией времени. В своем увлечении собиратели находили возможность, с одной стороны, принести пользу народу, просветив его знаниями об отечественной истории и культуре через ознакомление с памятниками, а с другой – доставить себе самим радость от погружения в прекрасное прошлое, такое далекое и безвозвратно ушедшее, но в то же время близкое и родное. Мария Клавдиевна Тенишева вспоминала: «С годами все чаще и чаще, все более и более русские древности останавливали мое внимание, манили, и все шире и шире открывался передо мной целый, до сих пор неведомый мне мир, и этот мир все сильнее приковывал меня к себе. Я вдруг почувствовала, что все это близкое, свое, родное»[1].

Имена столичных коллекционеров широко известны, но и в провинции были купцы, собиравшие целые музеи древностей «отдохновения ради»[2]. Впоследствии их собрания стали значительным вкладом в Императорские и государственные музеи. Среди таких собирателей – потомственный почетный гражданин г. Пскова, купец Федор Михайлович Плюшкин, создатель уникального «Музея древностей» в Пскове. Его коллекция включала старинные рукописи и старопечатные книги, исторические документы, медали и монеты, мемориальные вещи царей и князей, предметы народного быта: подзоры, полотенца, платки, ларцы, сундучки, ювелирные украшения, костюм и утварь. «Всякого жита по лопате»[3] – характеризовал свое собрание Плюшкин. Это «жито», заполнявшее все жилое помещение его дома, привлекало огромное количество гостей: великих князей, ученых, художников, студентов, гимназистов, ремесленников. Хозяин всех принимал радушно и со всеми делился «прекрасным миром русской старины», а с открытием Русского музея Императора Александра III начал вести переговоры о передаче своих экспонатов в его коллекцию.

В. Е. Маковский. Молебен на Пасху. 1887–1888 гг. Серпуховский художественно-исторический музей

[1] *Тенишева М. К.* (княгиня). Впечатления моей жизни. – Л., 1991. – С. 179.
[2] «Музей древностей» Ф. М. Плюшкина. Буклет. – СПб., 2011. – С. 1.
[3] Там же.

Сорок мучеников Севастийских с избранными святыми. Икона. Сер. XIX в. Мстера. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

Возвращаясь к разговору о значении художественных центров на рубеже веков, следует отметить, что с Талашкино связан один из первых и наиболее яркий пример осмысленного перехода к неорусскому стилю в архитектуре. Он представлен двумя вариантами проекта храма во Фленово, разработанными архитектором В. В. Сусловым в 1899 г. В основу обоих вариантов зодчий положил бесстолпный храм с асимметрично расположенными крыльцом и колокольней. Но если первый вариант демонстрирует тенденции узорочья, то второй явно ориентирован на новое осмысление архитектурно-художественной формы. Акцент сделан не на способ декоративного решения фа-

садов, а на стилистическую гармонизацию всей системы сооружения, мыслимого как единый организм. Второй вариант храма Суслова характеризуется целостным поэтическим осмыслением формы и попыткой ее соотнесения с былинной историей Древней Руси.

Оба варианта проекта храма во Фленове остались на бумаге.

Близкими к исканиям Суслова были архитектурные произведения **Сергея Ивановича Вашкова**.

Выпускник Императорского Строгановского училища со званием ученого рисовальщика Вашков с 1901 г. работал в московском «Торгово-промышленном товариществе П. И. Оловянишникова с сыновьями» по созданию церковной утвари. Выполненные по его рисункам предметы – лампады, складни, митры, панагии, кресты, потиры, ковчежцы и др., отличались самобытным художественным почерком мастера, стремившегося претворить в произведениях эпохи модерна «рукотворность» средневекового искусства. Он умело воспроизводил традиционные древнерусские и раннехристианские мотивы и использовал разные, не сочетаемые, на первый взгляд, приемы в одном изделии – скань с резьбой по перламутру, резьбу по дереву с эмалью, серебряное литье с бисерным шитьем. Более всего ему удавались те произведения церковной утвари, в которых декоративные приемы сочетались с монументальными формами. К таким его работам относятся гробницы преподобного Павла Обнорского в Вологде, святых Гермогена и Макария в Московском Кремле, надгробия Карнеевых и Зыбина в Москве, отделка интерьеров Федоровского городка в Царском Селе.

Снимки с них и других произведений Вашкова были опубликованы в фундаментальном издании «Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной Товариществом П. И. Оловянишникова», вышедшем в свет в 1911 г. В предисловии к нему директор Виктор Оловянишников выразил настроение большей части просвещенного русского общества нач. XX в: «За промежуток времени с 1901 по 1911 г. мы неустанно трудились над тем, во что глубоко верили и верим: это – развитие нашего национального искусства, считая служение этой мысли и проведение ее в жизнь народных масс нравственным долгом каждого любящего свою родину»[1].

Автор книги Сергей Вашков писал: «Искусство неразрывно связано с духовной жизнью народа... Искусство – душа народа... Видя памятники его искусства, можно безошибочно определить и степень его духовного развития, и характер его стремлений, и его духовные идеалы. Религия, а с нею храм как хранилище ее служили раньше центром духовной жизни человека. Все лучшее, что было создано человеком в области искусства, создано им во имя религии»[2].

Анализируя разные периоды становления религиозного искусства, Вашков охарактеризовал современную ему эпоху как «время, когда сознательные сыны Христианской Церкви все настойчивее и настойчивее выражают потребность окружать себя в храме и личной жизни при молитвенном обращении к Богу предметами, которые своими формами не только бы не оскорбляли религиозные чувства молящихся и не холодили бы их религиозным индифферентизмом, но благородством своих линий, идейностью своего содержания символизируя завет Христа, создавали бы высокое настроение»[3].

О своем творчестве Вашков писал: «Посвятив свои силы на служение воссозданию древнерелигиозного искусства, я в продолжение десяти лет труда не считал необходимым рабски копировать древние образцы искусства, повторять то, что уже давно высказано и пережито, а, наоборот, стремился в пределах своих сил воскрешать лишь прежние религиозно-нравственные идеалы, руководившие народами, обществами и лицами, создававшими в свое время эпохи в истории духовно-религиозного развития человечества, но выражая их согласно своему пониманию, а потому облекал их в обновленные формы искусства»[4].

Считая, что «только идея – душа творчества – остается бессмертной», Вашков утверждал, что «формы пластического искусства, как и литературные формы, должны развиваться и изменять-

[1] Цит. по: *Вашков С. И.* Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной Товариществом П. И. Оловянишникова. – М., 1911. – С. 2.

[2] Там же. – С. 4.

[3] Там же. – С. 5.

[4] Там же.

Страшный Суд. Икона. XIX в. ГМИР

ся, пополняясь все новыми видами, но не теряя своей типичности. Язык, не изменяющийся под влиянием новых форм, становится мертвым. То же самое происходит и с искусством»[1].

Вашков справедливо указал: «Приняв христианство от Византии, Русь по необходимости приняла от нее и формы священных предметов для богослужения... Но с течением времени, когда Христианство настолько проникло в русскую жизнь, что стало единственным руководителем ду-

[1] Цит. по: *Вашков С. И.* Указ. соч. – С. 5.

ховной жизни, церковное искусство мало-помалу начало принимать национальный характер...»[1].

Как и многие современники, лучшими произведениями русского искусства Вашков считал собор Василия Блаженного и церкви в селах Дьяково и Коломенском.

По сути, концепция Вашкова близка к положениям А. П. Аплаксина, сформулированным в трактате «Русское церковное искусство и его современные задачи». Но если Аплаксин вошел в историю искусства как архитектор, то Вашкова в большей степени можно охарактеризовать как художника, обращавшегося к проектированию от случая к случаю. Его архитектурные работы малочисленны, однако они очень важны для этой эпохи.

С. И. Вашков. Доходный дом при церкви Святой Богородицы. Фрагмент фасада «дома со зверями». 1908–1909 гг.

Первым опытом Вашкова в архитектуре можно назвать доходный дом при церкви Святой Троицы «что на Грязех» в Москве, получивший в народе название «дом со зверями». Он был спроектирован и построен в 1908–1909 гг. В нем Вашков выступил и как зодчий, но в большей степени как декоратор. Важной особенностью сооружения стал «ковер» декоративных рельефов – диковинных зверей, птиц и растений, стилизованных под барельефы Дмитриевского собора во Владимире.

В 1908–1909 гг. по его эскизам на станции Клязьма в Подмосковье была построена дача купца И. А. Александренко. Ее оригинальность заключалась в ансамблевом решении всего участка и исполнении каждого компонента. Особое внимание привлекал дом, в котором грубая фактура бревенчатого сруба эффектно сочеталась с резными декоративными деталями, разными по форме и цвету, благодаря чему достигалось ощущение рукотворности сооружения. В том же ключе были спроектированы хозяйственные постройки, садовые скамейки, фонари, ограда с резными воротами и калитками, а также интерьеры с витражами, изразцовыми печами и каминами.

С. И. Вашков. Церковь в селе Клязьма. Фото автора

Благодаря многообразию живых персонажей в резном декоре построек (здесь присутствуют берегини, птица Алконост, двуглавый орел, агнец, павлин), несущих еще и символико-аллегорическое значение, весь ансамбль дачи проникнут поэтическим настроением, возникающим при непосредственном вживании в мир русской культуры.

Сам Вашков писал: «В минуты восхищения природой искусство складывает фантастические сказки, в которых оживают и небо, и солнце, луна и звезды – все силы природы одухотворяются, и животный мир говорит языком человека и разделяет его восхищение»[2].

[1] Цит. по: *Вашков С. И.* Указ. соч. – С. 6.
[2] Там же. – С. 2.

В 1910 г. Вашков спроектировал церковно-приходскую школу для поселка Клязьма, а в 1914 г. выполнил эскизы храма-памятника во имя Спаса Нерукотворного в честь 300-летия Дома Романовых, во имя Святителя Николая Мирликийского и митрополита Алексия. Скоропостижная смерть не позволила Вашкову самому возвести церковь. Эту работу выполнил архитектор В. И. Мотылев в 1914–1916 гг.

Церковь представляет собой башнеобразное сооружение с четырьмя ступенчато располагающимися рядами кокошников, изящной главкой на высоком барабане и несколько тяжеловесным порталом. Облик церкви напоминает памятники зодчества XVI в., но в нем отчетливо прослеживается влияние модерна. Простой объем храма роскошно украшен сюжетными майоликами, изготовленными на Абрамцевском заводе, что позволяет говорить о творческой переработке архитектором традиционных форм и мотивов, характерной для неорусского стиля нач. XX столетия.

Проект храма в селе Клязьма считается вершиной творчества Вашкова. Он сопоставим с проектами старообрядческих храмов И. Е. Бондаренко и церковью во имя Спаса Нерукотворного В. М. Васнецова, которого Вашков называл «певцом родной старины» и считал своим учителем, хотя формально тот таковым не являлся.

Вашков подразумевал духовное ученичество, которое проявилось не в заимствовании приемов и копировании манеры Васнецова, а в принятии его творческой концепции – обращения к древнерусскому церковному и народному наследию для сохранения духовно-нравственного содержания и созидания новых форм для его выражения.

К. В. Лебедев. Пляска. 1900 г. Государственный музей искусств им. П. Кастеева. Казахстан

Васнецов, как и Вашков, профессиональным архитектором не был, но правильно понятые им принципы русского православно-национального искусства стали отправными точками на пути развития не только живописи, но и архитектуры рубежа XIX столетия.

В 1913 г. Васнецов вошел в редколлегию созданного Вашковым художественного журнала «Светильник». Это издание, призванное, по мысли создателя, просвещать народ в области отечественного искусства, объединило многих художников и ученых. Помимо Васнецова в его редколлегии состояли Н. П. Кондаков, Н. В. Покровский, А. В. Прахов, Д. В. Айналов, Ф. И. Шмидт, Н. И. Троицкий, М. В. Нестеров, А. В. Щусев и др.

С творчеством Васнецова пересекается еще один архитектор и педагог – М. М. Перетяткович, построивший в неорусском стиле Спас-на-Водах – храм-памятник морякам, погибшим в Цусимском сражении.

Перетяткович не был последовательным сторонником неорусского стиля. Типичный представитель модерна, он сочетал в своих сооружениях мотивы Средневековья, Ренессанса и неоклассицизма, а в Спасе-на-Водах, с документальной точностью включая строительные материалы и декорирующие детали, воспроизвел формы двух образцов древнерусского зодчества – церкви Покрова на Нерли и Дмитриевского собора во Владимире. Это позволило некоторым исследователям назвать храм Спас-на-Водах «макетом в натуральную величину»[1].

Храм заложили в годовщину Цусимского сражения в 1910 г., а освятили в 1911 г., нижний храм – во имя Гефсиманского борения Христа Спасителя, а нижний – в честь святителя Николая Мирликийского – покровителя мореплавателей.

С градостроительной точки зрения он никак не соответствовал классическому «строгому стройному виду» С.-Петербурга, но воплощал идею возрождения отечественных традиций в архитектуре второй половины XIX в. Храм возводился на территории Ново-Адмиралтейского завода на Английской набережной, неподалеку от Адмиралтейских верфей, где началось строительство Российского флота. Расположенный практически напротив Успенской церкви Киево-Печерского подворья, построенной В. А. Косяковым, Спас-на-Водах вместе с ней образовал своеобразные «русские пропилеи» у морского входа в столицу Российской Империи.

М. М. Перетяткович. Храм Спас-на-Водах. С.-Петербург. 1911 г.

Закономерно, что к росписи привлекли лучших художников. К Васнецову с просьбой написать картоны фасадных мозаик обратился инженер храма С. Н. Смирнов. Художник выполнил эскизы трех сюжетов: «Несение Креста», «Моление о Чаше» и «Спас Нерукотворный», а его дочь Татьяна – картоны для мозаик. Это была одна из последних крупных работ Васнецова для церкви.

К неорусскому стилю относят Ярославский вокзал Ф. О. Шехтеля, проекты А. П. Аплаксина, В. А. Покровского, Д. А. Крыжановского, «архитектора старообрядчества» И. Е. Бондаренко, многочисленные произведения для церкви А. В. Щусева, которого прозвали отцом неорусского

[1] *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. – С. 319.

К. В. Лемох. Лето (с поздравлениями). 1890 г.

стиля. В них наиболее ярко проявились черты новой модификации православно-национального стиля: претворение переработанных в духе модерна мотивов новгородского и псковского зодчества, поэтическое осмысление старины, масштабное композиционное обобщение архитектурных форм Древней Руси и сопряжение их со скульптурой и монументальной живописью модерна. Для построек этого периода характерны сочетание крупных объемов, пластичность форм, динамич-

ный силуэт, криволинейность контуров. В работе зодчих неорусского стиля очевидно использование так называемого «метода деформации, субъективной стилизации»[1], позволявшего им утрированно трактовать и гиперболизировать темы, почерпнутые в искусстве Древней Руси.

С. С. Кричинский. Собор Федоровской иконы Божией Матери в память 300-летия царствования Дома Романовых. Проект. 1910 г. ГМИР

Манифестом русского православно-национального искусства можно считать триаду графа С. С. Уварова «Православие. Самодержавие. Народность», а ведущей идеей – фразу Виктора Васнецова «Без народной почвы живого искусства нет!»[2]. Современники считали, что их поиски нового понимания сути русского православно-национального искусства, сочетающего «религиозность и эпичность» – два самобытных, по мнению Ф. И. Буслаева, признака отечественного наследия, увенчались успехом. С. К. Маковский утверждал, что «Васнецов создал стиль»[3], а А. Н. Бенуа видел главную заслугу этого художника «в том, что он уничтожил ужасные предрассудки, сковывавшие мнение нашего общества, и в частности наших художников, относительно древнерусского декоративного искусства. Он подорвал покровительственное, порожденное Академией отношение к “варварскому русскому стилю”... Он весь – Москва, он весь – Византия»[4].

С мнением ведущих критиков нельзя не согласиться. Церковное творчество Васнецова оказало большое влияние на современных ему мастеров и последующее поколение живописцев и архитекторов. Разработанные им иконографические типы, художественная манера и весь творческий метод вполне укладываются в суть русского православно-национального искусства кон. XIX – нач. XX в.

В нем нашла выражение мечта ученых и художников о воссоединении двух, по их мнению, непримиримых лагерей – народа и интеллигенции – под сводами храма, построенного во славу православной веры и Российской государственности.

Ориентированное на отечественное наследие, воплощавшее религиозные догматы, национально-патриотические идеи и морально-нравственные идеалы времени, удовлетворявшее требованиям Церкви, государственной власти и общества, русское православно-национальное искусство XIX – нач. XX в. утверждало ценность русской культуры и ее всемирное значение как созидающей спасительной силы, несущей всем народам Истину, Добро и Красоту. Его основополагающей идеей стало обращение человека к тайнам мироздания, чтобы он, создавая в воображении образ Невидимого Бога, смог прославить Всевышнего Творца своими делами. Именно поэтому для всех творцов русского православно-национального искусства важной задачей было создание образа славы Бога и «славы Бога во святых Его», а не раскрытие религиозного сюжета.

---

[1] *Антипов И.* Творчество А. В. Щусева // Архитектура СССР. – 1941. – № 5. – С. 30.

[2] Письмо В. М. Васнецова к А. В. Прахову. 20 апреля 1910 г. // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. – С. 218.

[3] *Маковский С. К.* Васнецов. Переоценка Васнецова // Там же. – С. 251.

[4] *Бенуа А. Н.* История русской живописи в XIX веке // Там же. – С. 239.

Исчерпывающую стилистическую характеристику русского православно-национального искусства XIX – нач. XX в. дал В. М. Васнецов: «Из византийских и русских памятников я взял только схему, и место не позволяло воспользоваться старыми образцами, да и время теперешнее не все переваривает из философского, богословского и поэтического настроения древней иконописи, стало быть, пришлось мирить древнее с новым, по правде, иначе-то нельзя. Все существенное сохранено»[1].

[1] Письмо В. М. Васнецова к В. Т. Георгиевскому. 7 декабря 1890 г. // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. – С. 91.

Глава 1

Национальный романтизм Василия Ивановича Баженова и Матвея Федоровича Казакова

Период кон. XVIII – нач. XIX в. в отечественном искусстве можно охарактеризовать как национально-романтическое направление или национальный романтизм, сформировавшийся на волне классицизма и романтизма, но в основе которого лежали художественные образы русского православно-национального искусства.

Классицизм – стиль, отражающий традицию художественного мышления, устремленного к ясности, целостности, гармонии и миропорядку, органично вошел в образ жизни Российского государства. Он не противоречил православному мировоззрению, обращающего человека к Истине, Добру и Красоте, но и, означая в переводе с латинского “classicus” – «образцовый», призывал к совершенствованию природы и ориентированию на идеал, что тоже соответствовало религиозному духу народа.

Русский классицизм отличается от западноевропейского, и разница заключается в толковании характерных черт классицизма исключительно с точки зрения Православия и значимости в истории России.

Главным идеалом классицизма была античность – языческая культура Древней Греции и Древнего, в большей степени имперского, Рима, которая представлялась «золотым веком» человечества и утверждала идеи разумной вневременной (онтологической) красоты.

В России «золотой век» исключительно связывался с понятием «Святая Русь», с утраченным раем, который

В. Л. Боровиковский. Великомученица Екатерина. 1804–1809 гг. Икона местного ряда иконостаса придела Рождества Богородицы собора Казанской иконы Божией Матери. ГРМ. Происходит из Казанского собора

В. Л. Боровиковский. Евангелист Иоанн. 1804–1809 гг. Икона Царских врат. ГРМ

В. Л. Боровиковский. Евангелист Марк. 1804–1809 гг. Икона Царских врат. ГРМ

В. Л. Боровиковский. Евангелист Матфей. 1804–1809 гг. Икона Царских врат. ГРМ

В. Л. Боровиковский. Евангелист Лука. 1804–1809 гг. Икона Царских врат. ГРМ

русский человек ищет в своем Отечестве, благоустраивая его по образцу Небесного Отечества, а «разумная красота» – с высшей Божественной Красотой, которая есть неотъемлемая часть метафизической триады «Истина, Добро и Красота» и «осуществленная любовь», т. е. Христос. Именно Он – Сын Божий и Спаситель мира – единственный и неизменный идеал человека Святой Руси. К Нему он устремляет все свои дела и помыслы, во имя Его живет, трудится, творит.

Русский классицизм был в большей степени религиозен. Эта религиозность ярко отразилась в творчестве многих архитекторов, решавших градостроительные задачи с точки зрения уподобления застраиваемой ими местности Святому Граду, и живописцев, избиравших для своих картин темы, требующие нравственного осмысления и духовного сосредоточения (Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский).

Характерная для классицизма апелляция к прошлому в России тоже носила религиозный характер: формы античной культуры нередко служили символико-аллегорическим облачением для

В. Л. Боровиковский. Архангел Гавриил. Из композиции «Благовещение». 1804–1809 гг. Икона Царских врат. ГРМ

В. Л. Боровиковский. Дева Мария. Из композиции «Благовещение». 1804–1809 гг. Икона Царских врат. ГРМ

сюжетов Святой Руси отечественной истории или христианского предания. Да и само обращение к античности в России стало не ее возрождением, как в Западной Европе, а поворотом к исконным духовным традициям Святой Руси, Москвы – Третьего Рима, идущим из первого раннехристианского Рима и второго – Византии.

Именно поэтому русский классицизм в большей мере соприкасался с романтизмом, а созданные в этот период произведения искусства имели национально-романтическую направленность. Творчество Василия Ивановича Баженова и Матвея Федоровича Казакова развивалось в русле русского православно-национального искусства.

Замыслы и идеи этих мастеров, всецело посвятивших себя служению отечественной культуре, укладываются в это понятие, но сооружения и архитектурные проекты больше соответствуют классицизму и зарождающейся в этот период эклектике, хотя в них очевидны активные поиски форм древнерусского искусства.

В. Л. Боровиковский. Архангел Михаил. 1810-е – первая половина 1820-х гг. Икона из церкви Архангела Михаила при Михайловском дворце

Василий Баженов и Матвей Казаков вышли из московской среды, в которой в отличие от петербургской, по словам И. Э. Грабаря, каждый мастер «неизменно получал прививку московской школы, как бы наследовал некоторые семейные черты “московского пошиба”»[1].

Баженов и Казаков наследовали любовь к Святой Руси, исконным древнерусским традициям. Эти архитекторы одни из первых открыто заявили о необходимости возрождения русского

[1] *Грабарь И. Э.* Москва и Петербург // История русского искусства. Т. 3. – М., 1912. – С. 7.

В. Л. Боровиковский. Нерукотворный Спас. 1823 г. Икона из церкви Архангела Михаила при Михайловском дворце. ГРМ

В. Л. Боровиковский. Нерукотворный Спас. 1823 г. Икона из церкви Архангела Михаила при Михайловском дворце. ГРМ

В. Л. Боровиковский. Богоматерь с Младенцем. 1823 г. Икона из церкви Архангела Михаила при Михайловском дворце. ГРМ

В. Л. Боровиковский. Богоматерь с Младенцем в сонме ангелов. 1823 г. Икона из церкви Архангела Михаила при Михайловском дворце. ГРМ

национального искусства, поэтому их имена справедливо относятся к представителям национально-романтического направления, а понятие «Казаковская Москва» прочно утвердилось в истории русской культуры как образ первопрестольной сказочно-нарядной Москвы.

Портрет В. И. Баженова. Фрагмент семейного портрета. 1770-е гг. ГНИМА им. А. В. Щусева

Василий Иванович Баженов родился в селе Дольское Малоярославского уезда Калужской губернии 1 марта 1737 г. Его предки происходили из каширских дворян, но были настолько мелкопоместными, что их потомство перешло в духовенство. Дед и отец Василия служили певчими диаками. Отец Иван Федорович обладал замечательным басом, поэтому его пригласили в Москву. В XVIII столетии голосистых певчих и церковных чтецов нередко вызывали в столичные города из провинции, Украины и даже Зауралья. В Москве И. Ф. Баженов получил должность псаломщика в кремлевской придворной церкви Иоанна Предтечи, бывшей приделом собора «Спас за золотой решеткой». С этого времени жизнь семьи Баженовых стала протекать в Кремле, среди древних русских храмов, в уютной патриархальной атмосфере чарующей старины. Все это сказалось самым благотворным образом на впечатлительной душе мальчика и формировании его художественного вкуса. Первый биограф Баженова, лично его знавший, митрополит Евгений Болховитинов писал, что именно здесь, в Московском Кремле, «первоначально без всякого руководителя образовался в нем гений зодчества [...] Любимое было его упражнение – вместо забавы срисовывать здания, церкви и надгробные памятники по разным монастырям»[1].

Начальное образование Василий получил в Страстном монастыре. Когда ему минуло 15 лет, талантливого юношу взял к себе известный художник, имя которого неизвестно. Некоторое время Баженов зарабатывал на пропитание живописными работами, но скоро оказался в команде Дмитрия Васильевича Ухтомского – передового московского архитектора, организатора первой школы «архитектурии цивилис» – гражданской архитектуры. Теоретическое обучение в ней строилось на трактатах классиков архитектуры: Витрувия, Палладио, Виньолы, Серлио, с которыми Баженов здесь познакомился, а практическое – на непосредственном участии в строительстве Москвы, которым руководил Ухтомский. В обязанности учеников входило наблюдение за возведением здания и составление отчетов о строительных работах.

Формированию художественных вкусов и архитектурных способностей Баженова способствовала личность Ухтомского – незаурядного мастера, блестящего знатока архитектуры, всегда проверявшего свои теории на практике. Именно Ухтомский привил Баженову горячую любовь к национальному зодчеству. С открытием в 1755 г. Московского университета Ухтомский определил Баженова в высший класс университетской гимназии для изучения иностранных древних и новых языков, чтобы впоследствии иметь возможность изучать древние штудии и выполнять правительственные и частные заказы, предусматривавшие общение с иностранцами.

В гимназии Баженов пребывал недолго. В 1756 г. его перевели в С.-Петербург в гимназию при Академии наук. С учреждением в 1757 г. Академии художеств Баженов был представлен Импера-

[1] *Болховитинов Е.* Баженов // Словарь русских и советских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России. Т. 1. – М., 1838.

трице Елизавете Петровне «по вопросу, чему он желает учиться, пожелал Баженов учиться рисовать и архитектуре; посему отдан адмиралтейскому архитектору Чевакинскому, где стал учиться и учить других рисовать»[1].

У Чевакинского, по свидетельству друга Баженова – Ф. В. Каржавина, он «был при строении церкви Николы Морского, при куполах и колокольне»[2]. Предание о Баженове как авторе колокольни Никольского собора в С.-Петербурге бытовало в семье Бенуа, жившей в доме напротив. Оно подтверждается сходством Никольской колокольни с московскими ярусными храмами, которые, по словам митрополита Евгения, так любил рисовать Баженов.

Среди других учителей Баженова были известные мастера А. Ф. Кокоринов и Ж.-Б. М. Валлен-Деламот, по проекту которых в С.-Петербурге было воздвигнуто здание Академии художеств.

К 1759 г. относится первый самостоятельный проект Баженова, начатый им в Москве: каменная церковь в духе московской архитектуры XVII столетия. Для периода расцвета классицизма это было смелым шагом. Заказчик – князь Черкасский – одобрил проект, и церковь во имя Николая Чудотворца была построена в его имении Черкизово-Старки под Коломною в 1759–1763 гг.

Церковь во имя Николая Чудотворца в Черкизово-Старках. 1759–1763 гг. Современный вид

Проект Баженова интересен тем, что в нем зодчий не копировал древнерусскую архитектуру, а стремился воплотить свое представление о ней. Он творчески осмыслил и переработал знакомые и полюбившиеся ему с детства формы и воплотил их в новом сооружении. Никольская церковь в Черкизово-Старки состоит из двусветного четверика, увенчанного по углам пирамидальными обелисками, завершенного глухим барабаном и куполом с граненым шпилем с крестом. Обелиски завершены вызолоченными шарами с расходящимися во все стороны лучами. Купол окружен венцом из небольших пирамидок. На западе к церкви примыкает трапезная. Вход оформлен портиком тосканского ордера. Устремленный ввысь храм и стоящая рядом колокольня окрашены в два цвета: красный и белый, напоминающие колорит московских церквей XVII столетия.

Баженов закончил обучение в Академии за три года и как один из лучших учеников удостоился пенсионерской поездки в Париж.

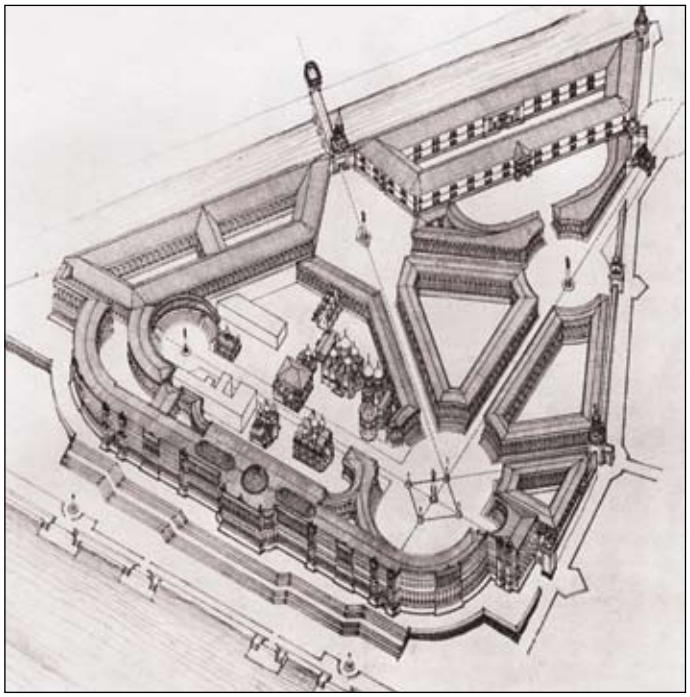
В Париже Баженов учился у французского архитектора де Вайи, мастерство и руководство которого высоко ценил. По окончании пенсионерства Баженов получил высокую оценку у лучших парижских мастеров, которые выдали ему архитекторский диплом, удостоверявший право на *Prix de Rome* – золотую медаль. Но православный Баженов получить награду не мог, т. к. ее удостаивались только лица римско-католического вероисповедания.

Русский дипломат И. Г. Чернышев писал о Баженове основателю Московского университета и Академии художеств графу И. И. Шувалову: «Об этом человеке мне говорят до невероятности много хорошего; думают даже, что в ближайшем собрании архитекторов он получит первую награду за сочиненный им проект Дома инвалидов, необыкновенно прекрасный. В то же время говорят, что поведение и нравственность его отвечают его таланту...»[3]. Упомянутый Чернышевым

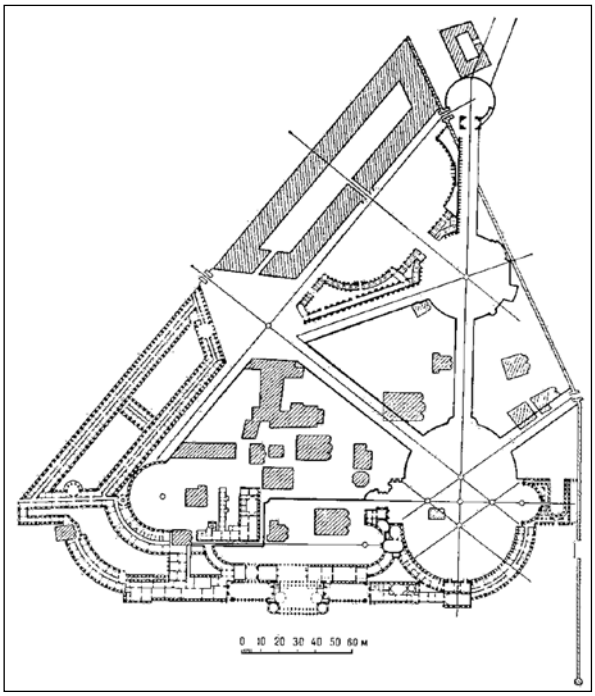
[1] Сообщение архитектора Ф. Каржавина. Из материалов о В. И. Баженове // Академия архитектуры. – 1937. – № 2. – С. 81.

[2] Цит. по: *Исаченко В. Г., Лисаевич И. И.* Василий Баженов // Зодчие нашего города. XVIII век. – СПб., 1997. – С. 528.

[3] Цит. по: *Снегирев В.* Зодчий Баженов. – М., 1962. – С. 40.



Графическая реконструкция ансамбля Московского Кремля по проекту В. И. Баженова



В. И. Баженов. Проект перестройки Московского Кремля

Дом инвалидов с фасадом, аналогичным фасаду собора Святого Петра в Риме, послужил А. Н. Воронихину образцом для Казанского собора.

После Парижа Баженов был командирован в Рим для окончательного совершенствования мастерства. В Италии Баженов не только учился, но и занимался проектированием и гравированием. Наиболее интересен его акварельный проект фонтана-павильона, формы которого позднее найдут свое воплощение в вестибюле Большого Кремлевского дворца и доме Юшкова на Мясницкой.

В 1764 г. Баженов был избран академиком Римской академии святого Луки с особой для иностранца привилегией «чтоб ему быть мастером и профессором архитектуры как в Риме, так и везде»[1], а затем – академиком Флорентийской, Клементийской и членом Болонской академий. Такого признания за рубежом не удостаивался ни один русский зодчий.

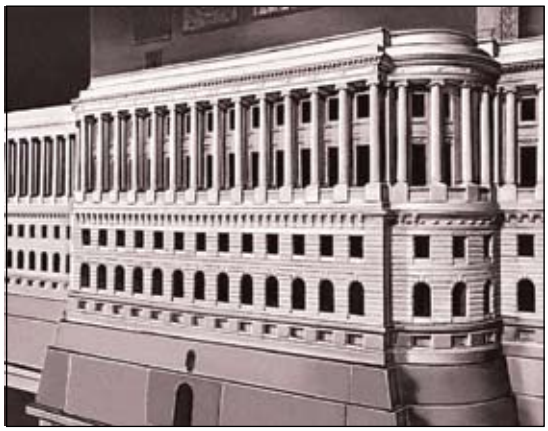
В августе этого же года Баженов приехал в Париж, где удостоился аудиенции короля Людовика XV в Версале. Французский монарх предложил зодчему поступить на королевскую службу, но верный Отечеству Баженов решительно отказался. В мае 1765 г. он вернулся на Родину с богатым запасом знаний и умений и горячим желанием по-новому осмыслить отечественное наследие и найти новые решения градостроительных задач.

В июне 1765 г. в Академии проходила выставка работ молодых художников, в числе которых был Баженов, заслуживший «общую похвалу» от наследника престола Павла Петровича и членов Академии. Вскоре он был произведен в академики С.-Петербургской академии художеств. Баженову поручили исполнить проект увеселительного дома, который он блестяще исполнил в духе классицизма с элементами барокко. Проект не реализовали, и архитектор был обижен.

В 1766 г. Баженов поступил в Артиллерийское ведомство, где граф Григорий Орлов, «генерал-фельдцейхмейстер и над фортификациями генерал-директор», поручил ему построить каменное здание Арсенала на месте деревянного. К лету 1769 г. Баженов возвел простое в плане, но затейливое во внешнем виде сооружение, в котором очевидно обращение зодчего к мотивам прошлого, в частности – стилю барокко. Арсенал не давал зодчему в полной мере реализовать свой творческий потенциал.

[1] Из материалов о В. И. Баженове // Академия архитектуры. – 1937. – № 2. – С. 81.

В. И. Баженов. Модель Большого Кремлевского дворца. ГНИМА им. А. В. Щусева



В. И. Баженов. Модель Большого Кремлевского дворца. Анфилада главного здания

В 1767 г. Баженов был командирован в Москву «для казенных артиллерийских надобностей». Здесь он вдохновился созданием обширного архитектурного организма в Московском Кремле. Подобные градостроительные задачи обрели особую актуальность в связи с пожаром в Твери в 1763 г. и ее строительством по новому плану архитектором Петром Романовичем Никитиным и его молодой командой.

Проект Баженова заключался в объединении всех зданий Московского Кремля, включая Успенский собор и Колокольню Ивана Великого в гигантском дворце, могущем отразить мощь и величие Российской Империи – новой России, преобразованной Петром I, что было особенно важно в период войны с турками. Целесообразность такого строительства Баженов объяснял идеей: Москва – сердце России, а Кремль – центр Москвы, в нем собрано все самое ценное для русского человека. Поэтому новый дворец должен стать своеобразным «Акрополем русской столицы», в котором древнерусские мотивы будут перекликаться с новыми тенденциями, развитыми на русской почве.

Императрица Екатерина восторженно восприняла идею Баженова, видя в ее реализации огромное художественное и политическое значение. К лету 1768 г. эскизный проект реконструкции Кремля был завершен, а в начале 1769 г. окончены эскизные чертежи. Около колокольни Ивана Великого был устроен «модельный дом», где искусные резчики в течение четырех лет готовили модель сооружения. Вся работа над проектом заняла более пяти лет. Баженов работал с командой. Его заместителем – «заархитектором» – стал молодой, но уже зарекомендовавший себя при восстановлении Твери М. Ф. Казаков, а помощниками – архитекторы А. Яковлев, Е. Назаров и давний друг Баженова Ф. Каржавин.

Проект Баженова подразумевал возведение грандиозного дворца в формах античной ордерной классики на площади от восточных Спасских ворот до западных Троицких. В плане дворец представлял собой замкнутую треугольную фигуру, включавшую следующие помещения: непосредственно дворец Императрицы и соединявшийся с ним трапециевидный корпус коллегий министерств, театр, дома для придворных, хозяйственные помещения, новые улицы и площади, группирующиеся вокруг центральной. Наиболее ценные древние по-

В. И. Баженов. Модель Большого Кремлевского дворца

Центральная часть модели Большого Кремлевского дворца. Вид со стороны Москвы-реки

стройки Кремля, по замыслу Баженова, входили во дворы этого гигантского ансамбля, а часть, не представляющая, по мнению зодчего, художественной значимости, подвергалась сносу. В результате были разобраны здание приказов, Казенный двор, построенный в 1483 г., Запасной дворец годуновской эпохи, палаты князей Трубецких, конюшенный двор Чудова монастыря, некоторые ветхие храмы, Тайницкая и две соседствующие с ней башни, стена между Петровской и Благовещенской башнями. Далее предполагалось проложить улицу, симметричную Троицкой, для чего планировалось проломить городскую стену и устроить в ней ворота, соответствующие «виду строения нового дворца».

Фасад главного корпуса – длиной 600 с лишним метров, высотой в четыре этажа – должен был выходить к Москве-реке, которая могла бы лучшим образом отразить красоту колоннады портиков, установленных на мощном цоколе. Центр главного корпуса выделялся сильным полукруглым выступом. К северу перед ним был задуман двор с соборами и колокольней Ивана Великого, а справа от центра – огромная овальная площадь, обнесенная, подобно римским форумам, колоннадами окружающих зданий. К колоннадам вели ступени, на которых в дни торжеств мог размещаться народ. В целом весь ансамбль виделся Баженову гигантским храмом славы Российской Империи, наследницы великих и славных империй – Древнего Рима и Византии. Лес колонн, ставший лейтмотивом проекта, символизировал лавровый венок, вручаемый победителю за его подвиги.

Свои соображения относительно проекта Баженов изложил в «Кратком рассуждении о Кремлевском строении», написанном в кон. 1769 – нач. 1770 гг.: «Предмет (кремлевского строительства. – *В. Г.*) есть таков, чтобы обновить вид сего древностью обветшалого и нестройного града... исчезнет тогда слава древних семи чудес; народы европейские, узрев восставший из недр земных новый Кремль, объяты будут удивлением величавости и огромности оного и не увидят уже красы своих собственных великолепностей»[1].

1 июня 1773 г. состоялась торжественная закладка первого камня. Баженов произнес речь, в которой всенародно разъяснил свой замысел и подробно остановился на значимости национального и классического наследия в культуре. Он говорил: «В сей день обновляется Москва. Взирающая на нас Оттоманская Порта трепещет... Ликуй, Кремль! В сегодняшний день полагается первый камень нового храма...». Далее, анализируя историю мирового и русского зодчества, Баженов назвал самые

Модель Большого Кремлевского дворца

[1] Труды Всероссийской академии художеств. Т. I. – М. – Л., 1947.

любимые им московские памятники: Меньшикову башню, колокольню Новодевичьего монастыря, церкви «Никола Большой крест», Успения на Покровке, Воскресения в Кадашах и указал, что сооружаемый им дворец должен стать «таким же русским, как и перечисленные им здания»[1].

Но неожиданный приказ из С.-Петербурга, предписывавший остановить работы, сразил зодчего. Его проект воплощен не был.

Многие исследователи видят в грандиозном проекте Кремлевского дворца Баженова начало возрождения традиций древнерусского градостроительства, хотя скорее это было следование традициям имперского Рима и Византии. Это очевидно в попытке зодчего связать Кремль с остальным городом, сделать его своего рода цитаделью в крепости. Главным узлом кремлевского ансамбля должна была стать восточная площадь – форум с огромным амфитеатром, к которой вели главные магистрали от Спасских, Троицких и Никольских ворот.

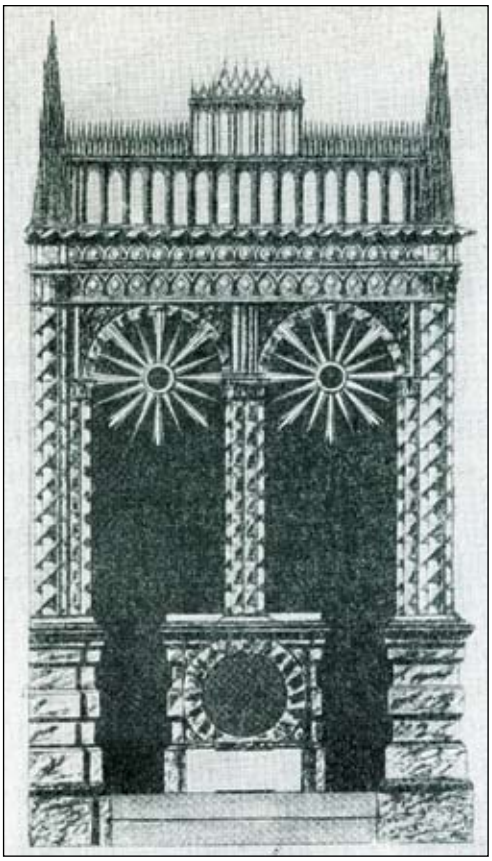
Уникальность замысла Баженова заключалась в том, что Кремлевский дворец мыслился им как символ Российской государственности и виделся не отдельным, пусть и грандиозным зданием в городе, а его центральной частью – сосредоточием главных святынь. Такого сооружения ни Россия, ни Европа не знали, но помнил Древний Рим.

Тема «Вечного города» была особенно актуальна для русских классицистов. Она привлекала их идеей сохранения древних памятников как свидетельства исторической преемственности России – «Третьего Рима». Разумеется, видевший первый Рим Баженов не мог этого не почувствовать и не реализовать в своем творчестве. Интересно, что по прошествии нескольких десятилетий прибывший из Рима в Москву на юбилей по случаю 25-летия коронации Императора Николая I художник А. А. Иванов испытал похожие чувства. Глядя на праздничную Москву с бельведера дома Пашкова, построенного тем же Баженовым, Иванов произнес: «Как это зрелище напоминает мне вечный город!»[2].

Подлинным произведением искусства является сохранившаяся модель Кремлевского дворца (Музей Академии строительства). Посетивший в 1800 г. Москву и познакомившийся с баженовской моделью профессор Кембриджского университета Э. Кларк написал: «Если бы дворец был построен согласно этой модели, то он превзошел бы своей грандиозностью храм Соломона, пропилеи Амазиса, виллу Адриана и форум Траяна»[3].

После перенесенного потрясения Баженов ненадолго отошел от творческой работы.

Модель Большого Кремлевского дворца



Сень над гробницей митрополита Ионы в Успенском соборе Московского Кремля. 1773 г.

[1] Фрагменты речи В. И. Баженова. Цит. по: *Ильин М. А.* Баженов. – М., 1954. – С. 18–19.
[2] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И. Виноградов. – М., 2001. – С. 10–11.
[3] Цит. по: *Снегирев В.* Указ. соч. – С. 97.

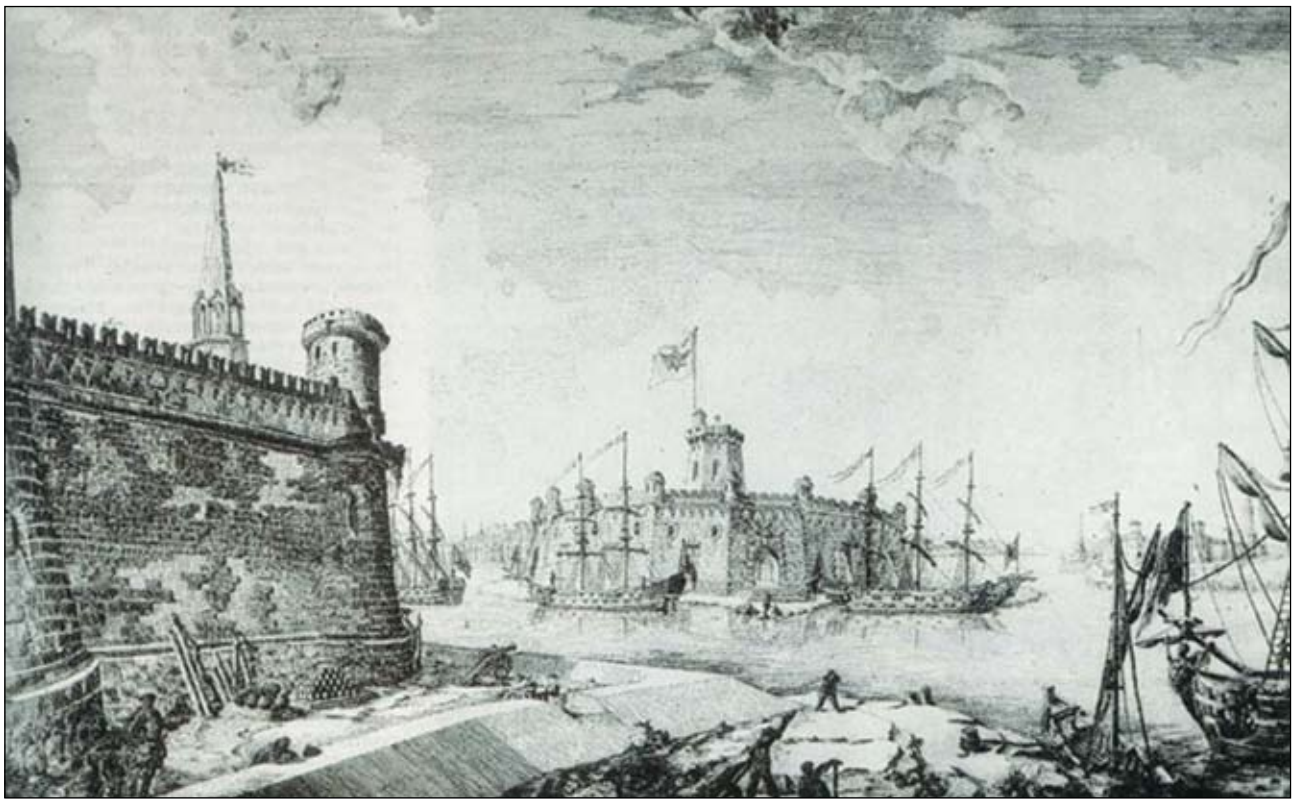
Как представитель национально-романтического направления Баженов реализовал свой творческий потенциал в проектировании уже упомянутой выше церкви в Старках-Черкизове (1759–1763 гг.), гробниц митрополитов Петра, Ионы и Филарета в Успенском соборе Московского Кремля (1773 г.), строительстве увеселительных строений на Ходынском поле (1775 г.), Архангельской церкви в селе Поджигородово на р. Нудоль (1763 г.), ансамбле в Царицыно под Москвой (1776–1785 гг.), башни в усадьбе Михалково (1770-е гг.), церквях в селе Знаменка Тамбовской губернии (1784 г.) и усадьбе Быково в Подмосковье (1789 г.).

Торжество на Ходынском поле по случаю заключения победоносного Кучук-Кайнарджийского мира с Турцией было назначено на июнь 1775 г. Архитектурно-декоративное оформление праздника Императрица Екатерина II, желая подбодрить зодчего, поручила Баженову. В апреле 1775 г. в письме к барону Ф.-М. Гримму государыня писала: «Был составлен проект празднеств, и все одно и то же, как всегда: храм Януса, да храм Бахуса, храм еще... Я рассердилась на все эти проекты, и вот в одно прекрасное утро приказала позвать Баженова, моего архитектора, и сказала ему: “Любезный Баженов, за три версты от города есть луг; представьте себе, что это луг – Черное море и что из города две дороги; ну вот, одна из сих дорог будет Танаис (Дон), а другая – Борисфен (Днепр); на устье первого вы построите столовую и назовете Азовом; на устье второго – театр и назовете Кинбурном. Из песку сделаете Крымский полуостров, поместите туда Керчь и Еникале, которые будут служить бальными залами. Налево от Танаиса будет буфет с вином и угощениями для народа; против Крыма устроится иллюминация, которая будет изображать радость обоих государств о заключении мира; по ту сторону Дуная пущен будет фейерверк, а на месте, имеющем изображать Черное море, будут разбросаны лодки и корабли, которые вы иллюминируете; по берегам рек, которые в то же время и дороги, будут расположены виды, мельницы, деревья, иллюминированные дома, и, таким образом, у нас выйдет праздник без вычур, но, может статься, гораздо лучше многих других”»[1].

М. Ф. Казаков. Увеселительные строения на Ходынском поле. Рис. 1775 г. ГНИМА им. А. В. Щусева

[1] Цит. по: *Снегирев В.* Указ. соч. – С. 110.

М. Ф. Казаков. Увеселительные строения на Ходынском поле. Рис. 1775 г. ГНИМА им. А. В. Щусева



М. Ф. Казаков. Увеселительные строения на Ходынском поле. Рис. 1775 г. ГНИМА им. А. В. Щусева

Взявшись за дело, Баженов решил воплотить давнишнюю мечту о воссоздании мотивов горячо любимого им допетровского зодчества. Тем более что национальные формы как нельзя более подходили для организации празднества победы Православной России над иноверческой Турцией.

Приготовления к празднику начались зимой 1774 г. К прибытию Екатерины на Ходынке были возведены «Азовский замок» в виде большого круглого здания, «город Таганрог» – деревянный зал с галереями, «крепость Кинбурн» – трехэтажное здание, в котором давали оперу «Иван-Царевич», и много других построек. «Азовский замок» и театр были каменные, что предполагало их использование в будущих торжествах.

В сооружении увеселительных строений главным помощником В. И. Баженова был М. Ф. Казаков. Ему принадлежит авторство проекта «Азовского замка» и четырех рисунков пером, легших в основу офортов «Ходынские увеселительные сооружения». По ним можно получить полное представление о разнообразии и затейливости архитектурных построек на Ходынке.

На рисунках Казакова можно видеть мощные неприступные крепости, шатровые башни, напоминающие древнерусские кремли и мусульманские минареты, роскошные дворцы. Все имитирующие эти сооружения павильоны украшены разнообразными готическим элементами: гребешками, пирамидками, пинаклями, остроконечными шпилями, стрельчатыми окнами, вытянутыми колоннами с поясами-перехватами посередине.

В связи с этим необходимо отметить, что в пору Баженова и Казакова понятие «готика» носило совсем иное значение, чем в современном искусствознании. Под готикой понималось все средневековое искусство, включая древнерусское. Готическими называли соборы Владимиро-Суздальской Руси, колокольню Ивана Великого, собор Василия Блаженного, Крутицкий терем. Для Баженова, хорошо знакомого с западным Средневековьем, использование элементов стилизованной готики в зодчестве Древней Руси не представляло принципиальной разницы. Такой подход был характерен для всех представителей национально-романтического направления, включая М. Казакова.

Следование же московским традициям архитектуры проявилось в окраске ходынских построек, имитирующей красный кирпич в основных объемах и белый камень в отделке.

Ф. Гильфердинг. Деревянный дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском. Гравюра. 1780 г.

Императрица осталась довольна работой Баженова и Казакова и вскоре, задумав построить ряд летних резиденций, поручила Баженову проект загородного дворца в селе Черная Грязь в Коломенском под Москвой. Ранее здесь уже существовала усадьба Д. Кантемира. В 1775 г. Екатерина II приобрела ее и переименовала в Царицыно. Теперь зодчему предстояло создать здесь новую большую усадьбу с двором, многочисленными службами, парком и прочими сооружениями, включая искусственные руины.

Изначально новый архитектурный ансамбль мыслился в «мавританско-готическом» вкусе, подразумевавшем сочетание как западноевропейских и восточных средневековых, так и древнерусских мотивов.

Важную роль в определении стилистики царицынского ансамбля сыграл Коломенский дворец Алексея Михайловича, получивший за свое роскошное убранство прозвание «восьмое чудо света». «Дворец нравился Екатерине, которая даже стремилась сохранить его. Возможно, что Баженов и хотел построить взамен разобранного Коломенского дворца, в недалеком от него расстоянии, в Царицыно, каменную старорусскую архитектурную сказку. Эта мысль могла увлечь Екатерину, не чуждавшуюся готики в тогдашнем понимании этого слова»[1].

Утвержденный в 1776 г. панорамный чертеж «Вид села Царицына, проектированный в 1774 г. архитектором Баженовым» демонстрировал совершенно новый тип усадьбы. На берегу огромного пруда с сохраненным естественным ландшафтом в кажущемся беспорядке размещались различные сооружения.

В. И. Баженов. Проектный чертеж ансамбля в Царицыно. 1776 г.

С одной стороны, асимметричная живописная планировка роднит Царицыно с исконно русскими боярскими дворами, а его постройки вызывают ассоциации с сооружениями в крепостях и замках, мотивы которых часто встречаются в архитектурной практике последней трети XVIII в. С другой – план царицынского ансамбля обнаруживает сходство с Московским Кремлем, а также кремлями и монастырями допетровской Руси, что способствует созданию образа обособленного «государева поселения».

Еще один заслуживающий внимания компонент Царицыно, отмеченный на генеральном плане, – Березовая перспектива – символ жизненной стези или пути познания, пересекает весь ансамбль от Большого моста до Фигурных ворот, ведущих в парк.

Работа в Царицыно заняла у зодчего почти десятилетие. Все это время он трудился с одной артелью каменщиков, достигших за этот срок высокого мастерства декоративной кладки и резьбы орнаментов из белого камня.

Через семь лет после утверждения проекта в Царицыно уже были осуществлены Кавалерские корпуса, Хлебный дом, Фигурные ворота, мосты. Главное сооружение ансамбля – дворец – начали строить в 1779 г. Он состоял из двух отдельных оди-

Царицыно. Вид на ограду-галерею и Хлебный дом

[1] *Безсонов С. В.* Калужский гостиный двор. – Калуга, 1929. – С. 8.

В. И. Баженов. Царицыно. Третий Кавалерский корпус. 1776–1785 гг.

В. И. Баженов. Царицыно. Фигурный мост. 1776–1785 гг.

наковых двухэтажных зданий с одним залом наверху и скромными комнатами внизу. Одно из этих зданий предназначалось для Императрицы, а другое – для наследника. Между зданиями была запланирована оранжерея, а позднее – помещение для детей Павла.

В. И. Баженов. Царицыно. Фигурные ворота. 1776–1785 гг.

В усадьбе Баженов устроил два моста: один – Фигурный – через дорогу, а второй – через овраг, в котором в XVIII столетии протекала речка. Фигурный мост представляет собой замковую арку, фланкируемую с двух сторон зубчатыми башнями, проезд между которыми ограждается стрельчатой аркадой. К мосту ведет въезд, ограниченный каменными стенками с тремя башнями с зубцами, напоминающими двугорбые зубцы кремлевских стен. Другой мост, покоящийся на стрельчатых арках, украшен длинными тройными полуколоннами, жгутовыми обрамлениями арок, белокаменными вставками и лучистыми звездами, демонстрирующими своеобразную переработку мотивов московской архи-

В. И. Баженов. Царицыно. Большой каменный мост. 1776–1785 гг.

В. И. Баженов. Царицыно. Фигурные ворота. 1776–1785 гг.

В. И. Баженов. Царицыно. Ограда-галерея с проездной аркой. 1784 г.

тектуры, а также лучистыми розетками, явно заимствованными в церкви XVI в. из соседнего села Остров.

Фигурные ворота, ведущие в парк, имеют декоративный характер. Они скомпонованы из двух стилизованных под древние фортификационные сооружения круглых башен с белокаменными основаниями и зубчатыми карнизами, а также стрельчатой арки со сложным каменным узором – аттиком, напоминающим фасады московских церквей XVII в., и гирькой в проеме. Баженов был доволен, по его словам, воротами «прекрасной фигуры... и прямо-таки нежной готической архитектуры»[1].

В. И. Баженов. Царицыно. Арка с шипами ограды-галереи. 1784 г.

В. И. Баженов. Царицыно. Хлебный дом. 1776–1785 гг.

Но самым интересным сооружением в Царицыно стала монументальная ограда-галерея с проездной аркой, соединяющая ныне существующий в усадьбе дворец с Хлебным домом и имеющая сквозной проход между ними. Нередко создание галереи приписывают Казакову, но он сам это не признавал.

Галерея сооружалась в 1784 г. В ее центре располагаются ворота, состоящие из высоких двухъярусных арочных башен, увенчанных круглыми башенками, соединенных между собой аркой с каменными шипами.

[1] Цит. по: *Михайлов А. И.* Баженов. – М., 1951. – С. 127.

В. И. Баженов. Царицыно. Вензель Императрицы Екатерины II на фасаде павильона. 1776–1785 гг.

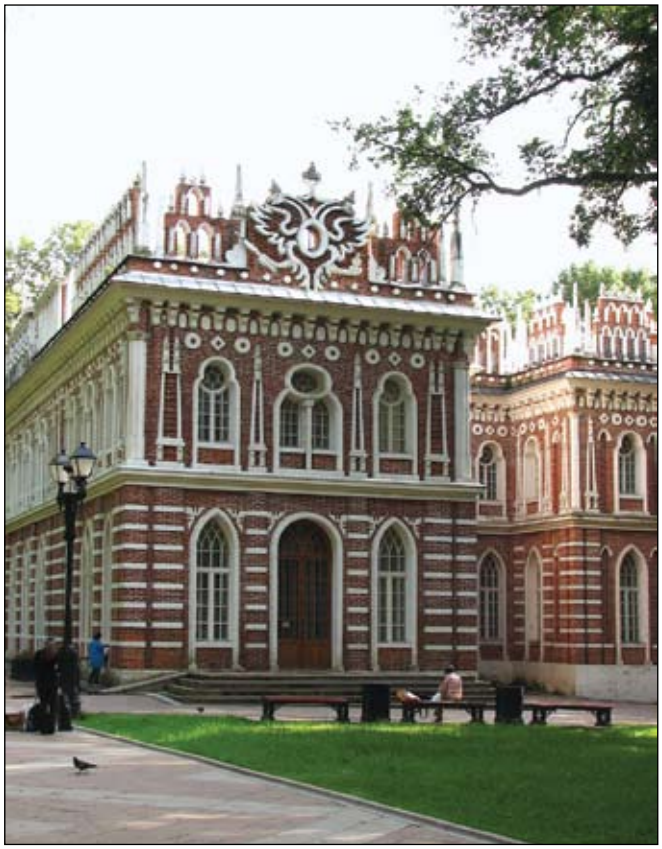
Хлебный дом – служебное здание для кухни и прислуги – украшен скульптурным изображением двух хлебов в центре фасада, от которых происходит его название.

От дворца дорожка ведет к Оперному дому, предназначавшемуся для придворных спектаклей. Его нередко называют узорчатым теремом из-за богатого белокаменного декора. Особенно интересны контурные фигуры двух гербовых орлов на переднем фронтоне.

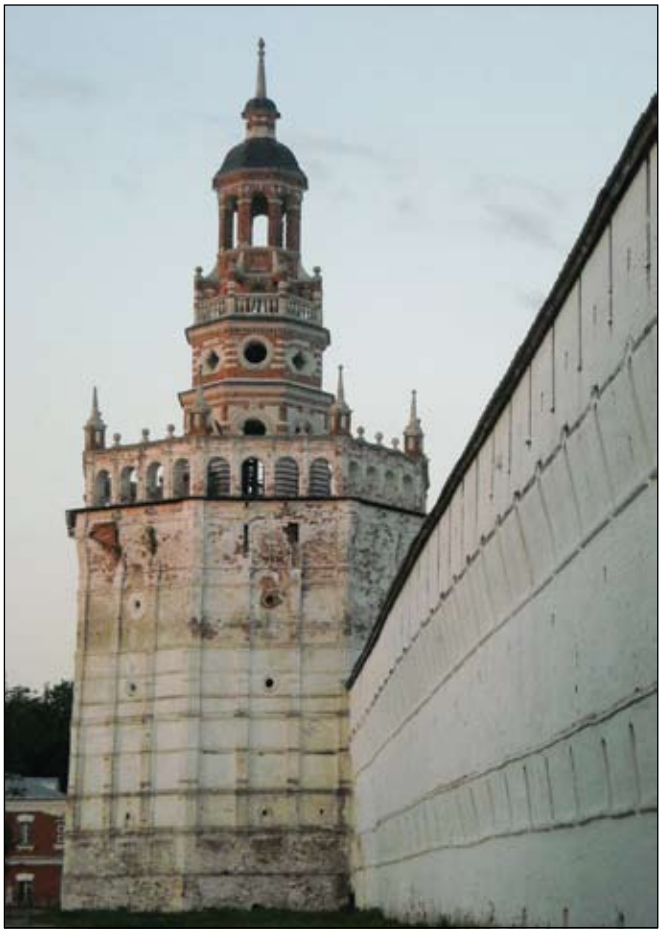
Творческой фантазией Баженова навеяны формы небольшого павильона, предназначенного для отдыха Императрицы. Его фасад отмечен виртуозно исполненным белокаменным вензелем Екатерины II.

Усадебный комплекс в Царицыно Баженов планировал завершить высокой часовой башней, напоминавшей Утичью башню Троице-Сергиевой лавры. Но этот замысел не был осуществлен.

Утичья башня. Фрагмент. Троице-Сергиева лавра. Фото автора



В. И. Баженов. Царицыно. Оперный дом. 1776–1785 гг.



Утичья башня. Троице-Сергиева лавра. Фото автора

В. Ф. Амон. Вид усадьбы Царицыно. 1835 г. ГНИМА им. А. В. Щусева

Все постройки Царицыно очень индивидуальны и одновременно художественно целостны. Они отличаются друг от друга габаритами, силуэтом, планировкой, но объединены родственными образно-выразительными средствами. Характер национально-романтического ансамбля им придают двухцветная окраска, свойственная допетровской архитектуре (все сооружения выполнены из красного кирпича и украшены белым камнем); многочисленные детали древнерусского зодчества: зубцы, башни, висячие гирьки-шишки в арках окон и ворот, декоративные колонки; изобретенная Баженовым кладка из ромбовидного кирпича, напоминающая роскошный ковер.

Императрица Екатерина II приехала в Царицыно летом 1785 г., когда здания дворцов были еще не достроены. Их вид и новость о том, что Баженов близок к масонскому кружку Н. И. Новикова, разгневали Императрицу, и она повелела сломать дворцы, поручить их возведение Казакову, а Баженова уволить «в отпуск».

О последующих работах Баженова сохранилось очень мало сведений. Историк и археолог первой половины XIX столетия, профессор, собиратель московских преданий Иван Михайлович Снегирев в сочинении «Памятники московской древности» свидетельствовал: «В Москве остались здания, строенные Баженовым: 1) Юшков дом против Почтамта, 2) Долгова на 1-й Мещанской, недавно перестроенный, 3) кн. Прозоровской на Полянке, 4) Пашкова дома, 5) Колокольня при церкви Всех скорбящих Богоматери»[1]. Все эти сооружения выполнены в классицистическом духе с применением ордерной системы. Лучшим из них и, пожалуй, во всем творчестве Баженова считается дом Пашкова.

Параллельно Баженов осуществлял проекты, в которых находили отражение древнерусские мотивы. Более всего его привлекала отличавшаяся обильным узорочьем архитектура XVII столетия. Так, удивительный сплав традиций древнерусского строительства храма кораблем, барочного венчания основного объема и готического декорирования стен и колокольни можно наблюдать в Архангельской церкви села Поджигородово; богатство дополняющих друг друга форм, собранных вокруг основного объема, характеризует храм в селе Знаменка Тамбовской губернии.

[1] *Снегирев И. М.* Памятники московских древностей. – М., 1842–1845. – С. 290.

В 1770-х гг. Баженов занимался усадьбой графа П. И. Панина «Михалково», которую он спроектировал в виде нескольких зданий – въездных башен, парных флигелей у главного дома, «крепостных стен». Все здания обладали разной высотой, но были объединены в ансамбль по принципу симметрии: стены с въездными башнями представляли собой замкнутую композицию с парадным двором, за которым располагался главный дом с флигелями и парк. По замыслу Баженова, комплекс должен был напоминать владельцу – генерал-аншефу Панину – о взятой им крепости Бендеры.

В. И. Баженов. Дом Пашкова. Москва. 1784–1786 гг.

Из всех построек в усадьбе Быково, принадлежавшей сенатору Москвы М. М. Измайлову, до наших дней сохранились только церковь и подъезды главного дома с балюстрадами и тумбами. Церковь состоит из двух храмов: нижнего – Христорождественского и верхнего – в честь Владимирской иконы Божией Матери и представляет собой оригинальное двухцветное здание со сложной объемно-планировочной структурой, свойственной постройкам Баженова. Основной овальный в плане объем – крайне редкий пример в русской архитектуре – возвышается на подклете. Его венчает высокий барабан с центральной главой, обнесенной остроконечными обелисками, и шпилем с крестом. Объем церкви резко контрастирует с меньшим по высоте объемом трапезной, которая имеет прямоугольный план, две башни-колокольни по углам и купол со шпилем. С запада храм имеет репрезентативный вид за счет парадной лестницы на два всхода, ведущей в верхний храм. Под ней располагается вход в нижний храм.

Церковь возведена из белого камня, что является характерным признаком древнего московского зодчества, и украшена многочисленными декоративными деталями.

В 1792 г. Баженов переехал в С.-Петербург. Император Павел после вступления на престол в 1796 г. облагодетельствовал архитектора. Баженов сразу получил заказ от государя на строительство Михайловского зам-

В. И. Баженов. Храм в усадьбе Быково. 1789 г.

В. И. Баженов. Храм в усадьбе Быково. 1789 г.

В. И. Баженов. Храм в усадьбе Быково. 1789 г.

ка в С.-Петербурге. Но зодчий не смог его возвести, т. к. в 1797 г. был разбит параличом и надолго слег. Проект завершал архитектор В. Бренна. По некоторым данным, в нем активное участие принял Император Павел, хорошо разбиравшийся в архитектуре. Трудно сказать, каков вклад внес государь или Бренна в замысел Баженова, но очевидное присутствие традиционных для Баженова мотивов московского Новодевичьего монастыря и царицынских построек в павильонах и самом здании замка доказывает, что его «почерк» здесь доминирует.

Инженерный замок в С.-Петербурге. Фото автора

Распятие Христа с виноградной лозой. Икона. XVIII в. Киев

26 февраля 1799 г. Баженова назначили на пост вице-президента Академии художеств, где он занялся собранием материалов для многотомного издания «Русская архитектура» и разработкой реформы Академии. В его постановлении говорится: «Под особым смотрением вице-президента оной... приступить немедленно к собранию всех больших зданий, в обеих столицах состоящих,

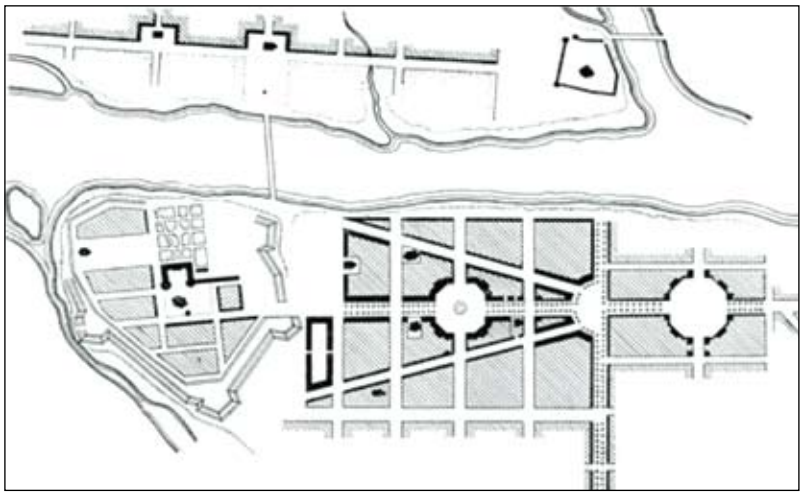
как-то: дворцов, академий, корпусов и всякого рода казенных строений, равно загородных домов и таковых же партикулярных, кои, по хорошему вкусу своему и архитектуре, то заслуживать будут, присовокупляя к тому и все прожекты, каковы сделаны были для предполагаемых к действительному построению каковых-либо зданий, но почему-либо не были построены, буде они, по важности предметов своих и архитектуре, заслуживают быть изданными в свет»[1].

Но зодчий не успел довести до конца задуманное. 2 августа 1799 г. Баженов внезапно скончался в своем так и недостроенном доме на Крюковом канале. Его похоронили, согласно завещанию, в селе Глазово в окрестностях С.-Петербурга.

Второй зодчий, чье творческое наследие стоит у истоков русского православно-национального искусства – Матвей Федорович Казаков.

Казаков родился поздней осенью 1738 г. (точная дата неизвестна) в семье мелкого служащего Московского комиссариата. Он рано лишился отца, и его мать подала прошение о зачислении сына на службу. В ответ ей последовал указ Сената: «К обучению архитектуре Главного комиссариата умершего подканцеляриста Казакова сына Матвея... определить с награждением жалования против младших учеников по рублю в месяц»[2]. С 1751 г. Казаков обучался в уже известной архитектурной школе Д. Ухтомского, где, возможно, могла состояться его первая встреча с Баженовым.

В 1760 г. Ухтомский подал в отставку, а школу возглавил его первый помощник П. Р. Никитин. Он заметил дарование Казакова и назначил его своим первым помощником. Одновременно Казаков получил чин «архитектурии прапорщика» и вошел в команду Никитина, который к этому времени занял пост городового – главного архитектора Москвы. В этот период Казаков зарекомендовал себя строительными работами в г. Яблоневе и исполнением иконостаса для собора Василия Блаженного.



План г. Твери XVIII в.

В полной мере талант Казакова проявился в ходе восстановительных работ в Твери после пожара 1763 г. Причиной бедствия посчитали прежнее состояние города с его узкими скученными улочками и антисанитарными условиями. Назначенный для восстановления Твери Никитин и его команда в короткий срок разработали проект новой застройки города, который заслуженно занимает одно из первых после С.-Петербурга мест в русском градостроительстве XVIII столетия.

Девиз команды Никитина – создание архитектурных произведений, «споспешествующих пользе общества», зафиксированный в пояснительной записке к проекту города, отразил идеи зарождающегося национально-романтического направления.

В основу плана Твери была положена трехлучевая схема С.-Петербурга с его тремя сходящимися у Адмиралтейства магистралями: главным Невским проспектом, Вознесенским проспектом и Гороховой улицей. Эта схему Петр I мог видеть в Версале, которым был восхищен. Здесь композиционным ядром ансамбля был королевский дворец с площадью Армии, от которой исходят три лучевых проспекта, образующих основные композиционные оси комплекса.

Впервые трехлучевая планировка была воплощена в Древнем Вавилоне, название которого буквально переводится как «Врата Бога». Вероятно, что Петр I знал об этом и использовал древний прием планировки в строительстве своих «врат в Рай» или «Парадиз», как он любил называть С.-Петербург.

[1] Цит. по: *Ильин М. А.* Указ. соч. – С. 59.
[2] Цит. по: *Ильин М. А.* Казаков. – М., 1955. – С. 6.

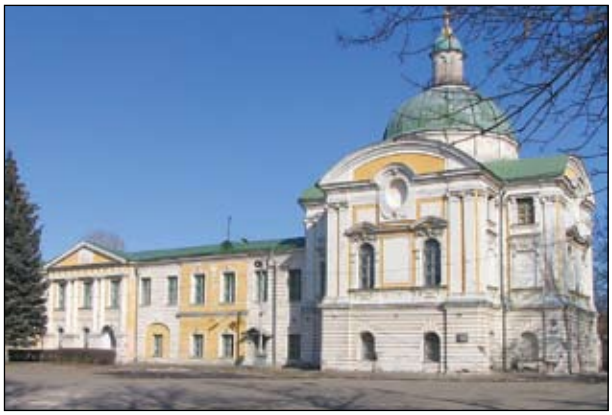
В Твери три широкие улицы сходились к общественной полукруглой площади, располагавшейся при въезде в город со стороны Москвы. За ней следовала октогональная Фонтанная площадь, окруженная четырьмя однотипными корпусами присутственных мест. Их фасады спроектировал молодой архитектор Казаков, находившийся еще под влиянием барочных тенденций Ухтомского и Никитина, но уже проявивший целостное видение всей архитектурной композиции. В центре площади располагался бассейн. Позднее его заменили обелиском, острое завершение которого перекликалось с колокольней Тверского кремля.

Казаков участвовал в проектировании типовых жилых домов, рассчитанных на разные социальные слои тверичей. Для центральных улиц он предусмотрел двухэтажные каменные и оштукатуренные дома, а для окраин – деревянные, но на каменных фундаментах. В убранстве фасадов доминировали барочные формы, заимствованные в петербургской архитектуре у Трезини.

Одновременно Казаков выполнил одно из своих первых самостоятельных и лучших произведений – Путевой дворец Императрицы, который представляет собой прямоугольное в плане здание с парадным двором и боковыми легкими галереями-переходами, соединяющими главный объем с угловыми павильонами. Лаконичное убранство дворца, включавшее плоские каннелированные лопатки и лепнину, не свойственные барокко, предвосхищало обращение Казакова к формам русского классицизма и национально-романтического направления.

Путевой дворец принес Казакову известность. Следом за ним гофмаршал А. Ф. Нащокин заказал ему проект церкви Спаса Нерукотворного в своей подмосковной усадьбе Рай-Семеновское, неподалеку от Серпухова (1774–1783 гг.). Церковь не стала этапным произведением Казакова, но в ее композиции окончательно утвердилась тяга мастера к цельности и монументальности форм. В 1783 г. Казаков соорудил для этой церкви ограду в виде зубчатой крепостной стены с башнями – яркий пример произведения национально-романтического направления – и иконостас из местного коричневого мрамора. Сохранился офорт, выполненный Казаковым по собственноручно сделанному рисунку этого иконостаса, демонстрирующий оригинальность замысла зодчего и виртуозность его исполнения.

Трехлучевая планировка С.-Петербурга. Схема



М. Ф. Казаков. Путевой дворец Императрицы в Твери. 1764–1777 гг.

М. Ф. Казаков. Церковь Спаса Нерукотворного в усадьбе Рай-Семеновское. 1774–1783 гг.

В 1768 г. Баженов, восхищенный работами Казакова в Твери, пригласил его в «экспедицию по строению Кремлевского дворца». Есть основания полагать, что трехлучевая планировка Твери воодушевила Баженова на реконструкцию Московского Кремля, и, когда стал вопрос о наборе помощников, имя Казакова прозвучало первым. Баженов развил идеи Никитина и Казакова. Три лучевые улицы в проектируемом им Московском Кремле служили началами дорог из Москвы в С.-Петербург, Владимир и Смоленск.

«Он, – писал Баженов о Казакове, – по знанию архитектуры столько приобрел и впредь к большим делам способен, а сверх того, в случае болезни моей самую должность отправлять может»[1].

Казаков проработал с Баженовым восемь лет. За эти годы он сформировался в самостоятельного мастера с профессиональной концепцией, базирующейся на целесообразности сочетания в современной ему архитектуре античных форм с национальными мотивами.

В 1775 г., когда Императрица Екатерина II поручила Баженову и его «кремлевской экспедиции» выполнить постройку увеселительных сооружений на Ходынском поле, Казаков помимо Азовского замка и графических работ оформлял залы павильонов. Государыне понравились работы, и она поручила архитектору подготовить проект нового Петровского «подъездного» (путевого) дворца при въезде в Москву со стороны С.-Петербурга.

М. Ф. Казаков. Петровский путевой дворец в Москве. 1775–1782 гг.

Петровский дворец – произведение, характеризующее Казакова как зрелого мастера. Над ним он работал с 1775 по 1782 г. Расположение дворца напротив Ходынки и его назначение подсказало зодчему направление в создании его архитектурного облика – национально-романтическое.

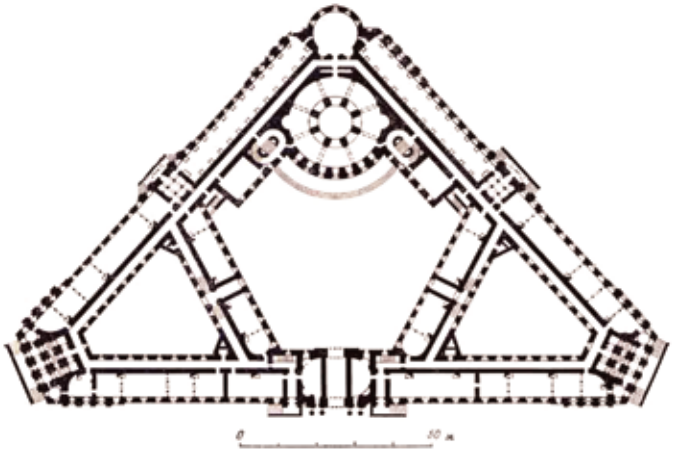
Оригинальность дворцу придало оформление парадного и служебного дворов, окруженных своеобразными стенами и башнями, окрашенными в красный и белый цвета под кирпич и белый камень. Следуя завету Баженова, считавшего, что древнерусское зодчество обладает всеми необходимыми достоинствами, чтобы его приемы развивались в современных условиях, Казаков широко использовал их в своем Путевом дворце. При всей красочности и причудливости внешнего и внутреннего убранства в Путевом дворце ясно ощутима крепкая классическая основа композиции: квадратный план; продуманная система соотношений архитектурных компонентов, подчиненных единому центру – ротонде купольного зала; два симметричных замкнутых двора – парадный и хозяйственный. Этот же принцип Казаков заложил в неосуществленный проект конного двора, замышлявшегося им в непосредственной близости от дворца.

[1] Цит. по: *Ильин М. А.* Казаков. – С. 11.

Доминирующим элементом Петровского двора стал величественный купол на световом барабане. Двухцветная окраска дворца, сооруженного из красного кирпича с искусно вытесанными белокаменными деталями (приземистые кувшинообразные колонки, висячие гирьки и т. д.), придала ему вид узорчатого московского терема.

Императрица была довольна. В следующем 1776 г. она заказала Казакову проект правительственного здания – Сената в Московском Кремле, напротив Арсенала и рядом с Чудовым монастырем.

Казаков воодушевился идеей «Москва – Третий Рим» и вооружился опытом, приобретенным в совместной работе с Баженовым над реконструкцией Кремля. Он задумал воздвигнуть своеобразный «храм Закона» в гармоничных формах античной классики, восходящих к эпохе первого Рима, и отразить в них уходящую корнями в Византию национальную идею Православной Империи – законодательницы высших Божественных законов, на основе которых создаются законы земные.



М. Ф. Казаков. План Сената в Москве

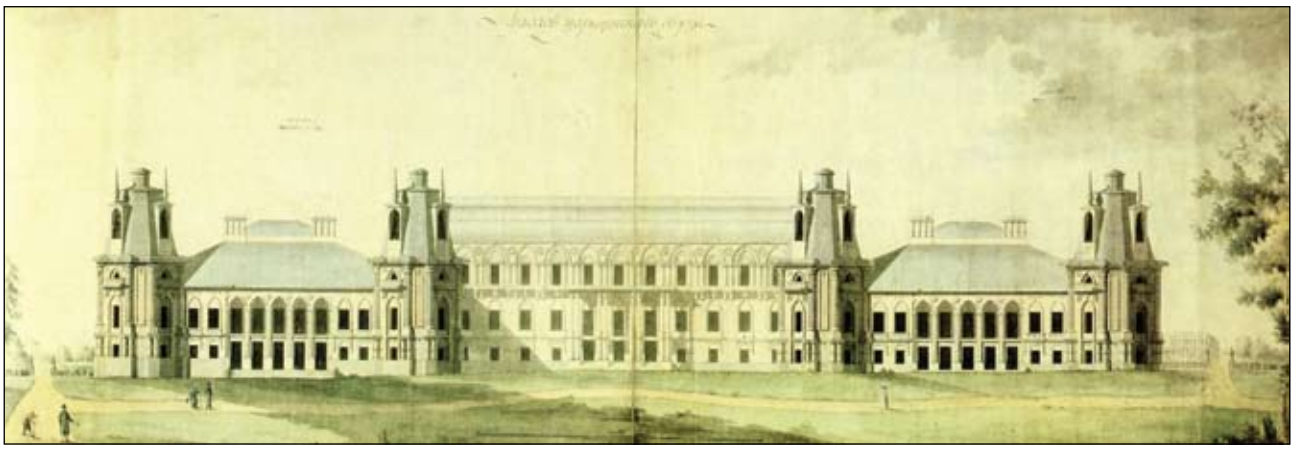
Перед Казаковым стояла трудная задача расположить здание на неудобном треугольном участке, зажатом между кремлевской стеной и Чудовым монастырем. Исходя из условий, Казаков сделал план Сената по аналогии с Кремлевским дворцом Баженова. Во внешний треугольник корпусов он вписал пятиугольник различных помещений так, что главная вершина треугольника находится между Спасскими и Никольскими воротами, а купол, увенчивающий ротонду с залом для заседаний, виден за Кремлевской стеной со стороны Красной площади. Этот купол современники Казакова назвали русским Пантеоном.

Здание Сената Казакова стало важным звеном в исторической застройке Кремля, своего рода «эпохическим» (термин А. А. Иванова) произведением, отражавшим патриотические взгляды русского общества.

С 1786 г. Казаков занимался основными строительными работами в Москве и фактически был главным архитектором города. Главным объектом его забот стало обустройство Москвы после пожаров. Вместо старой усадебной застройки, предполагавшей строительство дома в глубине участка, за садом, Казаков ввел новый тип городской постройки с домом, стоящим по красной линии. Такая планировка жилых кварталов следовала петербургской схеме и утверждала гражданско-патриотические идеи: дом – не только жилище горожанина, но важный компонент славного и древнего города Москвы, участвующий в создании его облика. Лучшим примером городского дома по проекту Казакова может служить дом купца Губина на Петровке.

Вид на стену Московского Кремля и купол Сената

М. Ф. Казаков. Сенат в Москве



М. Ф. Казаков. Исполнительный чертеж Большого дворца в Царицыно. 1796 г.

К сожалению, образ «Казаковской Москвы» в первозданном виде до нашего времени не дошел. Его уничтожил пожар 1812 года.

Середина 1780-х гг. в творчестве Казакова снова отмечена тесным сотрудничеством с В. И. Баженовым. С 1787 по 1793 г. Казаков трудился над проектом дворца в Царицыно, который должен был заменить уже почти реализованный проект Баженова. Казаков не отступил от романтической трактовки архитектурного образа дворца. Его первоначальный вариант отличался роскошью белокаменного декора краснокирпичных стен массивных в плане корпусов и затейливостью в убранстве угловых башен. Но в результате войны с Турцией, потребовавшей от государства значительных затрат, средства для возведения дворца сильно сократились. Казакову пришлось сильно упростить проект, но он все равно не утратил художественной выразительности и красоты.

Видное место в творчестве Казакова занимают храмы, в проектировании которых прослеживается путь зодчего от классицистических тенденций к традициям позднего древнерусского зодчества.

Е. В. Мошков (Машков). Миропомазание великой княгини Елизаветы Алексеевны. 1795 г. ГРМ

М. Ф. Казаков. Башня Брусненского монастыря под Коломной. 1796 г.

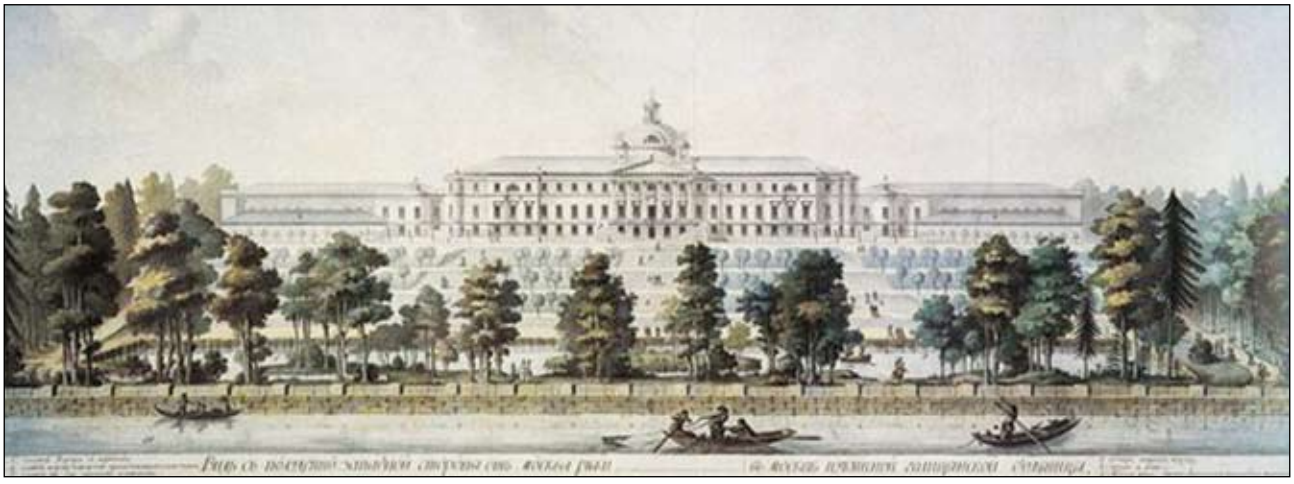
М. Ф. Казаков. Башня Брусненского монастыря под Коломной. 1796 г.

М. Ф. Казаков. Башня Голутвинского монастыря под Коломной. 1796 г.

В 1770-х гг. Казаков отдавал предпочтение классической ротонде, выполняющей помимо архитектонической функции символическую нагрузку. Заложенная в ее проекции форма круга с древних времен обозначала идеальное пространство. Построенная Казаковым в 1772 г. Владимирская церковь в подмосковной усадьбе А. Г. Глебова в Виноградове представляет собой цилиндрическую в плане постройку на высоком треугольном цоколе, скошенные углы которого украшены двухколонными портиками. Вместо колокольни Казаков спроектировал отдельно стоящие парные звонницы, которые вместе с храмом образуют треугольный двор.

В следующем московском храме митрополита Филиппа на 2-й Мещанской, сооруженном в конце 1770-х гг., зодчий сосредоточил внимание на оформлении внутреннего убранства храма. Он декорировал интерьер каннелированной ионической колоннадой, несущей виртуозно проработанный в деталях купол. Следует отметить, что любовь к использованию колонн пришла к Казакову от Баженова.

Лучшим церковным произведением Казакова, созданным в пору его расцвета в 1780-х гг., считается храм-усыпальница семьи Барышниковых в Николо-Погорельском неподалеку от Дорого-



М. Ф. Казаков. Вид Голицынской больницы со стороны сада. Акварель. 1798 г.

бужа (взорван во время Великой Отечественной войны). Этот храм представляет собой ротонду, установленную на высокий цоколь, обнесенную ионической колоннадой и украшенную барельефами скульптора Ф. Шубина.

Если вышеперечисленные церкви в большей степени демонстрируют классицистические тенденции в творчестве Казакова, то два московских храма Козьмы и Дамиана на Маросейке и Иоанна Предтечи «в Казенной» ясно показывают стремление зодчего построить средствами классики композицию петровского времени.

Желание Казакова гармонично соотнести свои постройки с архитектурой стоящего рядом храма XVIII в. реализовалось в полной мере в сооружении усадебного дома, церкви и колокольни в усадьбе Еропкина – Грабцово близ Калуги.

Наконец, работа Казакова 1796 г. – храм в усадьбе Барышниковых в Алексине, а также выполненные башни Брусненского и Голутвинского монастырей под Коломной цитируют мотивы древнерусского зодчества.

А. Н. Бакарев. Никольский собор в Можайске. Фото автора

Значимым произведением Казакова, в полной мере отражающим идею Святой Руси – служение русского человека всем людям, стала Голицынская больница в Москве. К ее постройке зодчий приступил в 1796 г. Средства «на устройство в столичном городе Москве учреждения, Богу угодного и людям полезного» завещал князь Дмитрий Михайлович Голицын, а руководил строительством младший брат князя Александр.

Казаков использовал традиционную усадебную схему планировки дома с флигелями, в которой расставил акценты так, что все сооружение приобрело «нравственное» значение. Центр здания Казаков выделил портиком с колоннадой, за которым разместил больничную церковь, отмеченную на фасаде огромным куполом с изящным фонариком и крестом. Именно храм как место духовного исцеления стал ключевым и доминирующим звеном всей композиции больницы. Под ним в склепе был захоронен Д. М. Голицын.

В Голицынскую больницу принимались на бесплатное лечение все слои населения – «и русские, и иностранцы всякого пола, звания, вероисповедания и национальности».

Интересен факт, что по желанию князя Д. М. Голицына, завещавшего больнице свою коллекцию картин, Казаков спроектировал в больничном парке общедоступную картинную галерею – вытянутое здание с купольной ротондой в центре, украшенное мотивами раннепетровского зодчества.

Голицынская больница стала завершающей постройкой Казакова на посту главного архитектора. В результате болезни, приковавшей зодчего к постели, он вышел в отставку. Но Казаков не оставил творческой деятельности и занялся составлением атласа Москвы «из фасадических планов». По замыслу Казакова, атлас должен был включать 185 таблиц большого формата (71 х 100 см) с перспективным изображением Москвы и ее знаменитых зданий. Казаков привлек к работе своих учеников, и уже к 1804 г. было выполнено ок. 40 таблиц. Из них зодчий лично выгравировал и раскрасил две таблицы с изображением Московского Кремля.

Казаков был прекрасным графиком, рисовальщиком и гравером. Сделанные им офорты Ново-Иерусалимского монастыря на Истре поражают мастерством передачи целостного впечатления от всего ансамбля и виртуозностью в точном воспроизводстве деталей сооружений.

В 1812 г. в связи с наступлением французской армии семья увезла архитектора в Рязань, где до него дошло трагическое известие о страшном пожаре в Москве. Казаков не смог перенести горя и 26 октября 1812 г. скончался.

Казаков оставил большое количество учеников – воспитанников «казаковской школы». В их числе И. В. Еготов, П. И. Таманский, восстанавливавший Москву после пожара 1812 года О. И. Бове, однофамилец Р. Р. Казаков и сыновья самого зодчего Матвей, Василий и Павел Казаковы. Многие из учеников проявляли самый живой интерес к национально-романтическому направлению. Среди них необходимо упомянуть А. Н. Бакарева, которому приписывают возведение замечательного Никольского храма в Можайске между 1804 и 1814 гг. Возведенная на высоком холме у западной окраины города эта церковь до сих пор вызывает восхищение своей мощной устремленностью ввысь. В едином движении к небесам участвуют все архитектурные компоненты: от пластичной, завершенной высоким куполом со шпилем колокольни до шпилей-пинаклей, тонких колонок, главок-беседок и других многочисленных декоративных деталей, выполненных из белого камня. Интересна оценка этого храма, сделанная митрополитом Платоном в 1804 г.: «Но особо примечательна соборная церковь, довольно везде известная деревянным образом святителя Николая... Теперь сия церковь с пристроением новой теплой церкви из церковной казны обделывается вновь белым камнем готическою искусною архитектурою... И когда будет окончена, представит она вид редкой и необыкновенной узорчивости»[1].

Творчество В. И. Баженова и М. Ф. Казакова является первой страницей в возрождении идеалов русского православно-национального искусства. Оно демонстрирует, что возрождение древнерусских традиций началось уже в XVIII столетии, т. е. практически сразу после петровских преобразований. Это доказывает, что русскому человеку была чужда западная культура и все нововведения он стремился осмыслить с позиции православной веры и значимости для России.

В архитектуре и искусстве возвращение к исконным корням шло в претворенном виде: старые традиционные, привычные для народа формы обогащались новыми приемами и мотивами в соответствии с современными условиями и требованиями. Поэтому очень часто в произведениях Баженова и Казакова можно наблюдать смелые и своеобразные художественные решения, допускающие заимствования из архитектуры как Запада, так и Востока, тем более что применение термина «готика» по отношению ко всему средневековому искусству это оправдывало.

Рассмотрение творчества В. И. Баженова и М. Ф. Казакова приобретает особую значимость с точки зрения идейной стороны. Именно эти зодчие впервые открыто заявили о необходимости утверждения нравственных и патриотических, в исконно русском их понимании, идеалов в архитектуре и искусстве и призвали художников к служению Богу, государству и народу. Фактически уже в конце XVIII столетия они сформулировали главные задачи русского православно-национального искусства XIX – нач. XX в.

[1] Путешествие митрополита Платона. Цит. по: *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. – М., 2000. – С. 44.

Глава 2

Алексей Гаврилович Венецианов – поэт народной жизни и красок

В начале XX столетия известный русский критик барон Н. Н. Врангель называл Алексея Гавриловича Венецианова искренним правдивым живописцем и «портретистом природы»[1]. С ним нельзя не согласиться. Все творчество Венецианова расцветает в тесном кругу близких ему людей, живущих по исконно русским православным традициям.

Венецианов родился 7 февраля 1780 г. в небогатой купеческой семье в Москве. Он вел свое происхождение от греческого рода Венециано, осевшего в русском городе Нежине в 1730–1740-х гг. Его отец, Гаврила Юрьевич, в исповедальных книгах московской церкви Воскресения Христова долго именовался «нежинским купцом», а потом «московским греком». Он торговал плодово-ягодными кустами и вареньем, тюльпанными луковицами «разных колеров», а также, согласно объявлениям в «Московских ведомостях», начиная с 1795 г. продавал «очень хорошие разные картины, деланные сухими красками, в золотых рамах за стеклами, за весьма умеренную цену»[2]. Некоторые исследователи не без оснований полагают, что это были картины его сына Алексея.

В отцовском доме с обширным садом и двором будущий художник прожил более 20 лет. Именно здесь, в типичной для того времени мещанской усадьбе, он ощутил трепетную любовь к вольному воздуху и животворящей земле.

Еще одним увлечением Венецианова стало искусство, особенно живопись. Но судьба распорядилась так, что профессионального художественного образования он не получил, но закончил пансион, где по обычаю обучали рисованию. В своих воспоминаниях племянник Венецианова называл первого наставника своего дяди в рисовании Пахомычем, а иногда Прохорычем, что говорит о принадлежности последнего к низкому сословию. Это мог быть приставленный к мальчику для присмотра крепостной дядька. В то время проживание деревенского люда в городском доме в качестве прислуги было частью семейного уклада.

Вероятно, Пахомыч учил Венецианова последовательному рисованию: первоначальному нанесению четкого контурного рисунка на холст, а затем работе цветом.

По окончанию пансиона Венецианов недолго служил чертежником-землемером. Он много рисовал, но большинство его московских работ погибли в пожаре 1812 года. К раннему периоду его творчества относятся портрет матери Анны Лукиничны (1802 г.), исполненный в техни-

---

[1] *Врангель Н. Н.*, барон. Алексей Гаврилович Венецианов в частных собраниях. – СПб., 1911. – С. 8.

[2] Цит. по: *Леонтьева Г. К.* Алексей Гаврилович Венецианов. – Л., 1988. – С. 7.

ке масляной живописи, и пастельные портреты неизвестного мужчины в синем кафтане (возможно, отца художника, 1804 г.) и молодого человека в маскарадном испанском костюме (предположительно автопортрет, 1804 г.). Все эти работы объединены пристальным вниманием к деталям и характерной их «описательностью», когда художник с одинаковым тщанием выписывал кистью черты лица и аксессуары костюма – оборки платья, бантики на чепце и т. д. В портрете молодого человека особенно четко проявились национально-романтические веяния начала XIX столетия и симпатия Венецианова к творчеству Ф. С. Рокотова, с которым он жил на одной улице. Исключительный прием Рокотова – «дымчатость» контуров – Венецианов часто использовал в своих пастелях.

А. Г. Венецианов. Портрет матери. 1802 г.

А. Г. Венецианов. Портрет молодого человека в маскарадном испанском костюме. 1804 г. ГТГ

На рубеже столетий Венецианов приехал в С.-Петербург. О петербургском периоде его жизнедеятельности сохранилось мало сведений. С 30 мая по 6 июля 1802 г. художник поместил в «Известиях» к «Санкт-Петербургским ведомостям» объявление: «Недавно приехавший Венецианов, списывающий предметы с натуры пастелем в три часа, живет у Каменного моста в Рижском кофейном доме»[1].

Не оставляя рисование, Венецианов служил в канцелярии главного директора почт Д. П. Трощинского. Благодаря Трощинскому предположительно в 1807 г. художник познакомился с В. Л. Боровиковским.

Трощинский и Боровиковский были земляками. Художник два раза писал портрет своего друга, первый – в 1799 г., когда тот получил орден Св. Александра Невского и был с почетом уволен в чине действительного тайного советника. После переворота 1801 г. Император Александр I назначил Трощинского членом Государственного Совета и главой Почтового управления Империи. Примерно в это время к нему на службу поступил Венецианов.

Боровиковский жил на Миллионной улице рядом с Эрмитажем, где он и его ученики, включая Венецианова, копировали старых мастеров. Боровиковский не был женат, а своим «семейством из семи душ» он считал пятерых учеников, кухарку и себя. Собственный пример был основным методом Боровиковского, а уроки творчества и мастерства он сочетал с уроками жизни. В период обучения у него Венецианова Боровиковский трудился над иконами для Царских врат Казанского собора: архангела Гавриила и Девы Марии для Благовещения, евангелистов Марка, Луки, Иоанна и Матфея. Именно эти иконы, далекие от канонической иконописи, привлекли Венецианова новым романтическим осмыслением вечных сюжетов с позиции окружающей действительности. Образы евангелистов напоминали ему простых крестьян, которые, не будучи образованными, обладали удивительной мудростью и исключительной верой в Бога, основанной на чистосердечном принятии Евангелия. Впечатления, полученные от икон Боровиковского, впоследствии определили творческий путь Венецианова. Он почти боготворил своего учителя и позже собирался писать его биографию, о чем сообщал в письме к Н. П. Милюкову 2 апреля 1825 г.

В С.-Петербурге Венецианов работал как портретист и журнальный график. К моменту поступления в мастерскую Боровиковского Венецианов «был еще мало “националист” и еще всецело под влиянием иностранных традиций академической школы»[2], в духе которых обучали рисованию в

[1] Цит. по: *Леонтьева Г. К.* Указ. соч. – Л., 1988. – С. 17.
[2] *Врангель Н. Н.* Указ. соч. – С. 10.

А. Г. Венецианов. Автопортрет. 1810 г.

А. Г. Венецианов. Портрет К. И. Головачевского. 1811 г. ГРМ

А. Г. Венецианов. Портрет М. М. Философовой. 1823 г.

пансионах. Это подтверждается не только его еще не устоявшейся живописной манерой, но и в подписании картин по-французски: “Venetianoff”. К этому периоду относятся портреты А. И. Бибикова (1807–1809), А. С. Бибиковой, жены двоюродного брата художника Е. А. Венециановой, инспектора Академии художеств К. И. Головачевского (1811 г.), М. М. Философовой (1823 г.) и знаменитый автопортрет (1810 г.).

Автопортрет – лучшее произведение молодого Венецианова, в котором ему удалось продемонстрировать результаты усвоенных уроков Боровиковского и сделать шаг вперед, превзойдя таким образом своего учителя. Автопортрет – характерный жанр эпохи романтизма – наиболее последовательно представлен в многочисленных вариациях О. А. Кипренского. Но если Кипренский стремился раскрыть свой внутренний потенциал художника-творца, то Венецианов, напротив, критично вглядывался в глубины своей души и беспристрастно изучал свой облик. Его автопортрет – это итог самонаблюдения 30-летнего художника, оценивающего самого себя с позиции прожитой молодости и накануне вступления в зрелость. На автопортрете Венецианов выглядит намного старше своих лет. Очки придают его лицу сосредоточенность и умудренность. Именно они и своеобразное освещение, создающее глубокие тени, сближают произведение Венецианова с автопортретом Ж.-Б. С. Шардена (1775 г.), который художник знал по гравюрам.

В автопортрете Венецианова проявился его дар колориста – умение цветом так изобразить фон, чтобы модель находилась в световоздушной среде.

Академия художеств высоко оценила автопортрет Венецианова и в 1811 г. удостоила художника звания «назначенного». Вслед за автопортретом Венецианов написал портрет К. И. Головачевского с воспитанниками. В нем особенно сильно сказалось влияние групповых портретов Боровиковского «Граф Григорий Григорьевич Кушелев с детьми» (1801 г.) или «Графиня Анна Ивановна Безбородко с дочерьми» (1803 г.). За написание автопортрета Венецианов получил звание академика.

На портрете М. М. Философовой художник оставил надпись: «Венецианов 23 марта 1823 году сим оставляет свою портретную живопись». И хотя Венецианов продолжал обращаться к жанру портрета (например, портрет Н. М. Карамзина, 1828 г.), он все чаще придавал ему характер бытовой картины.

Параллельно художник занимался графикой, где он смог ярче проявить свои патриотические чувства и откликнуться на надвигающуюся угрозу Отечественной войны с Наполеоном. Венецианов стал первым русским художником, подхватившим инициативу западных карикатуристов, использовавших карикатуру в качестве оружия про-

тив врага. Главную опасность для России Венецианов видел в «галломании» и «французомании» русского дворянства. В своих опасениях художник был не одинок. В 1807 г. губернатор Москвы граф Ф. В. Ростопчин в своей брошюре, выпущенной под псевдонимом Сила Богатырев, резко раскритиковал преклонение перед Западом: «Спаси Господи, чему детей нынче учат – выговаривать чисто по-французски, вывертывать ноги и всклокочивать голову...»[1].

В 1808 г. художник начал выпускать «Журнал карикатур». Но его история была короткой. По замыслу Венецианова, журнал имел вид тетради, каждый лист которой представлял собой офорт с текстом. «Первая тетрадь, судя по оглавлению, должна была содержать четыре гравюры: “Аллегорическое изображение двенадцати месяцев”, “Катание в санях”, ”Вельможа” и “Введение в свет молодого человека” и имела эпиграф “Ridendo castigam mores” (“Смех исправляет нравы”)»[2].

Журнал получил одобрение к печатанию С.-Петербургского цензурного комитета осенью 1807 г., а в декабре 1808 г. были подготовлены к изданию первые два листа тетради «Аллегорическое изображение двенадцати месяцев» и «Катание в санях». В рекламе книгопродавца Ильи Глазунова, в книжных лавках которого предполагалась продажа всего издания, говорилось: «Каждую субботу сего журнала будет выходить хорошо гравированный эстамп величиною в лист с приложением на особом листе изъяснения оного. Цена подписная на весь год или 52 изображения с объяснением – раскрашенные 20 р., не раскрашенные 15 р.»[3]. Но в день разрешения третьего листа «Вельможи» первой тетради журнал Венецианова неожиданно закрыли.

А. Г. Венецианов. Вельможа. Офорт. 1808 г.

Император Александр I счел журнал «негодным» и повелел уничтожить все листы и рисунки, указав при этом Венецианову, «что он дарование свое мог бы обратить на гораздо лучший предмет и временем мог бы воспользоваться с большей выгодой к приучению себя к службе, в коей находится»[4]. Запрет карикатур Венецианова, в которых увидели явную пародию на Наполеона, был обусловлен сложной геополитической ситуацией в Европе и взаимоотношениями России и Франции, заключивших накануне Тильзитский мир.

Спустя четыре года Венецианов снова выступил в качестве карикатуриста. Объединившись с И. И. Теребеневым и И. А. Ивановым в своеобразный патриотический триумвират, они выпустили серию из 200 сатирических офортов, осмеивающих, иногда в самой грубой форме, французскую армию и прославляющих героизм русского народа.

Ни одна из работ Венецианова не подписана. Их авторство установил известный собиратель и исследователь русских народных картин Д. А. Ровинский. Он назвал 20 сюжетов, исполненных Венециановым, среди которых «Французское воспитание», «Французский магазин помады и духов», «Французский парикмахер», «Деятельность француженки в магазине», «Прощай, брат, кланяйся своим, да не забывай наших», «Триумфальное прибытие в Париж Наполеона», «Французы, голодные крысы у старостихи Василисы», «Не все коту масленица», «Французские гвардейцы под командой бабушки Спиридоновны», «Зимние бюллетени», «Большая французская армия, задача по Галлевой системе» и др.

В начале 1815 г. в петербургской типографии В. Плавильщикова была напечатана и выпущена в футляре малоформатная книга «Подарок детям в память о событиях 1812 года», получившая широкую известность под названием «Теребеневская азбука», иллюстрированная 34 гравюрами

---

[1] Цит. по: Русская карикатура эпохи Отечественной войны 1812 года // Автор-сост. *Е. М. Букреева*. – М., 2012. – С. 3.
[2] *Савинов А. Н.* Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. – М., 1955. – С. 25.
[3] Цит. по: *Леонтьева Г. К.* Указ. соч. – С. 31.
[4] *Кузьминский Константин*. Из книги «Отечественная война и Русское общество». Т. V. URL: http://cartoonia.net/lit/caricature_kuzminskiy.pdf.

Теребенева, Венецианова и Иванова по числу букв алфавита. Посвящение издания детям было условно, скорее оно адресовалось потомкам, которым надлежало усвоить уроки истории.

Карикатура не стала призванием Венецианова. По оригинальности, своеобразию и мастерству исполнения его рисунки уступали метким, точным и непринужденно легким работам Теребенева. Заслуга Венецианова в том, что он одним из первых попытался в условиях «галломании» возродить традиции лубка в одном из самых популярных жанров искусства – журнальной графике. Возможно поэтому, следуя традициям народного, преимущественно безымянного искусства, Венецианов не подписывал свои листы.

В 1815 г. Венецианов женился на Марфе Афанасьевне Азарьевой, происходившей из небогатой дворянской семьи, имевшей небольшое имение в Тверской губернии. Побывав на родине жены, Венецианов пришел к выводу, что «Петербург – реторта, где плавится человеческая мысль»[1], и он сможет полностью ощутить счастье только в тиши и покое размеренной сельской жизни.

В конце 1810-х гг. Венецианов на деньги отца купил имение Троиха-Сафонково в восточной части Вышневолоцкого уезда на берегу р. Ворожбы. Но прежде чем переехать в Сафонково, Венецианов вступил в члены Общества учреждения училищ о методе взаимного обучения, организованное по инициативе В. Жуковского, И. Крылова, В. Кюхельбекера и скульптора Ф. Толстого, ставивших главной целью «распространение грамотности в простом народе». Для этого Общества в 1818 г. Венецианов написал 11 портретов деятелей русской истории с литографий неизвестного автора, хранившихся в галерее государственного канцлера внутренних дел князя В. П. Кочубея.

Вскоре художник принял окончательное решение оставить государственную службу. На его решение повлияло много причин: рождение дочерей, болезнь жены, питерский климат и неиссякаемая тяга к родной земле. В 1819 г. титулярный советник и землемер Ведомства государственных имуществ Венецианов вышел в отставку.

Вместе с семьей он поселился в Сафонково, где быстро сблизился с соседями – помещиками Вышневолоцкого уезда Милюковыми, владевшими богатым имением Поддубье и славившимися гостеприимством. Сохранилось множество писем Венецианова к главе семейства П. И. Милюкову – отставному гвардейскому ротмистру и его сыну Николаю, жившему поблизости в имении Островки и имевшему крепостной театр. Среди других близких Венецианову знакомых, чьи портреты он писал, были поддубенский батюшка Николо-Теребенского храма Василий Матвеевич Владимиров, владелец имения Ивановское-Овсеево генерал-майор Иван Терентьевич Сназин, семьи Стромиловых, Путятиных.

А. Г. Венецианов. Портрет В. С. Путятиной. 1820-е гг. ГТГ

Самым ярким и национально-романтическим по духу справедливо считается портрет В. С. Путятиной (1820-е гг.), где, используя стилистические мотивы иконографии западноевропейских Мадонн, Венецианов сумел отразить идеал русской женщины, внешняя красота которой определяется внутренним миром: чистотой души, глубиной эмоциональных переживаний, гармонией чувств. Путятина изображена на фоне отвлеченного пейзажа с тонкой рябиной и пышно цветущей зеленью, в символической форме раскрывающего мир ее мечтаний и грез.

Главными и любимыми занятиями Венецианова в Сафонково стали земледелие и живопись. В истории искусства художника справедливо рассматривают как «обыденного портретиста», вдруг нашедшего «форму для своей влюбленности»[2] – крестьянский быт, созданный многовеко-

[1] Искусство и быт в письмах Венецианова // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. Вступ.статья, ред. и примеч. А. М. Эфроса и А. П. Мюллер. – М. – Л., 1931. – С. 129.

[2] *Луначарский А. В.* Памятники искусства и художественного быта // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. – С. 7.

вой православной традицией. Венецианов всецело сроднился с простым народом, «вжился» в его жизненный уклад и сделал свое искусство его важным компонентом.

Художник изучил крестьянское законодательство и провел исследование местных почв, по итогам которого составил Записку о неурожаях в Тверской губернии и предпринял ряд работ по мелиорации. Ему удалось значительно повысить урожайность хлеба и развести редкие породы овец-мериносов.

Во всем – и в хозяйстве, и искусстве – Венецианов преследовал цель, свойственную православно-национальному мировоззрению, – всеобщее благо. В человеке художник ценил простоту и искренность и, независимо от социального положения, мыслил каждого – и барина, и мужика» – как «земли одушевленный ком»[1].

Ф. М. Гране. Внутренний вид церкви хоров в церкви Капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме. 1818 г. ГЭ

Крепостных у художника не было, были только дворовые люди. О них и других, принадлежавших его соседям, крестьянах Венецианов заботился с отцовской любовью: устраивал школы и больницы, лично собирал лекарственные травы, добивался, чтобы в каждом дворе было «по две лошади и по четыре головы рогатого скота».

По воспоминаниям современников, Венецианов был очень религиозным человеком, и его религиозность носила патриархальный характер. Он любил молиться в Николо-Теребенском храме и у «угодника в Калязине» (имеется в виду Троицкий Калязинский монастырь), строго соблюдал посты и с особой радостью встречал праздник Пасхи.

Поводом к окончательному повороту в сторону бытового жанра стала картина французского живописца Франсуа Мариуса Гране «Внутренний вид церкви хоров в церкви Капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме», экспонируемая в Эрмитаже в С.-Петербурге в 1820 г. Считается, что именно это произведение, демонстрирующее удивительное мастерство передачи глубины пространства, залитого солнечным светом из разных источников, и доведения его до иллюзии реальности, послужила образцом для картины «Гумно».

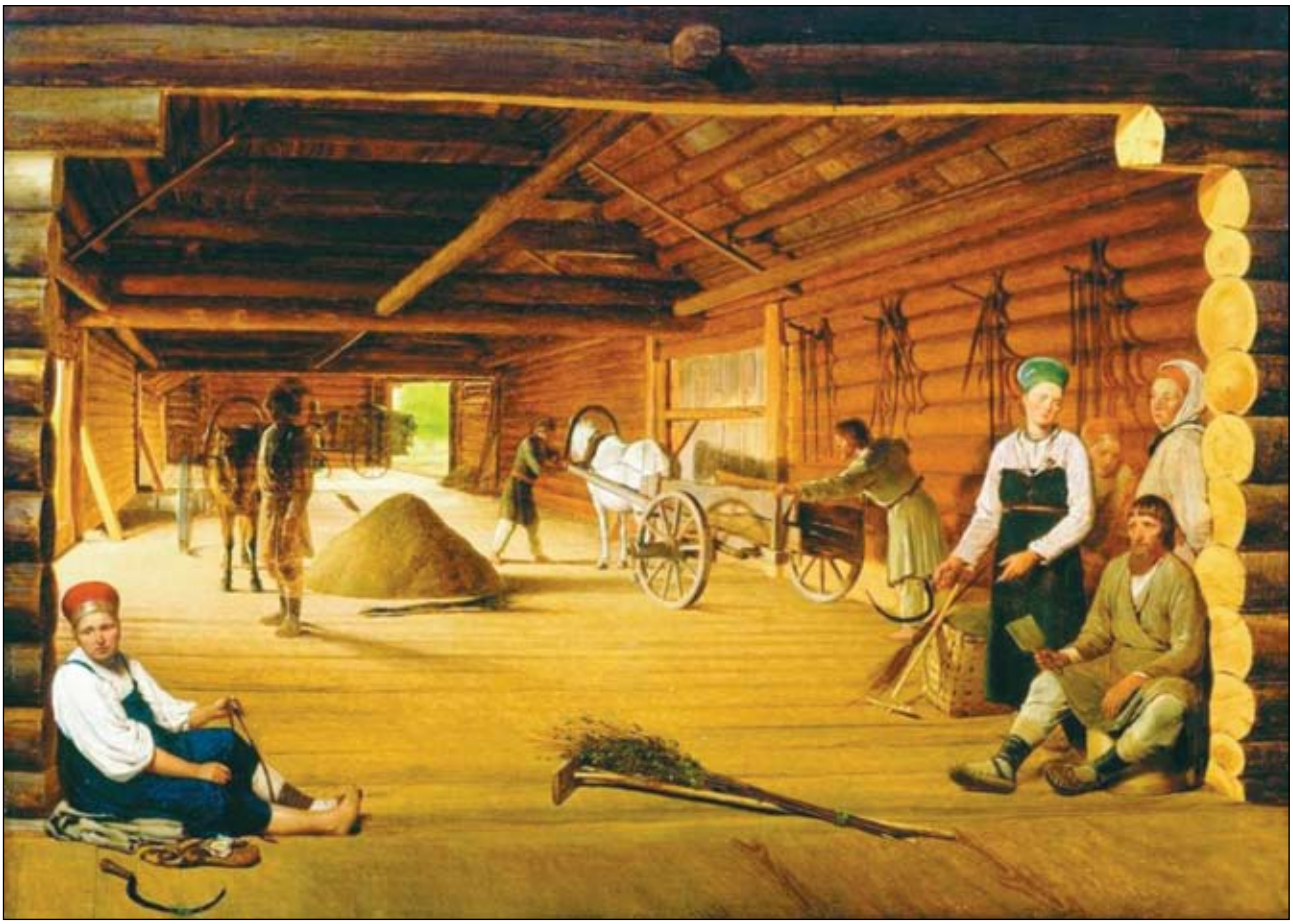
Живя в Сафонково, художник продолжал наведываться в столицу и, в частности, заглядывать в Эрмитаж. Вернувшись после очередной поездки, Венецианов задался целью «быть на одной стене с Гранетом»[2]. Но тематику он выбрал иную. Фраза художника: «Пиши, что видишь, не мудри» – точно характеризует его новый творческий период. Если ранее он писал a la Rubens или a la Rembrandt, то теперь решил, используя находки древних мастеров, попробовать свои силы в a la натура.

Сюжетом новой картины Венецианова стало деревенское гумно с крестьянами. Для реализации полноты замысла он не пожалел выпилить переднюю часть стены в принадлежавшей ему постройке, которая в результате оказалась сплошь залитой естественным солнечным светом, осветившим вдруг эпизод повседневной крестьянской жизни.

---

[1] *Сумароков А. П.* О благородстве (1771) // *Сумароков А. П.* Избранные произведения. – Л., 1957.

[2] Письмо Венецианова к Н. П. Милюкову от 22 июня 1823 г. Цит. по: *Леонтьева Г. К.* Указ. соч. – С. 77.



А. Г. Венецианов. Гумно. 1821–1822 гг. ГРМ

У Венецианова пришла «пора» – так называл он свое вдохновение. Над картиной «Гумно» он, как и персонажи его картины – позирующие крестьяне, работал с утра до вечера. На холсте изображены крестьянка, перематывающая онучи, напротив – мужик с совком, две молодухи и в глубине гумна – конюхи, запрягающие лошадь.

Венецианов организовал пространство картины по принципу театральной сцены, позволяющей соединить два мира – реальный, зрительский, и иной, создаваемый драматургом и актерами на сцене. Идею использовать крестьян в качестве позирующих моделей Венецианов заимствовал из крестьянского театра в имении Н. П. Милюкова в Островках. Таким образом, Венецианов развернул перед зрителем не просто сцену крестьянского быта, а целого бытия русского народа, в котором труд на родной земле рассматривался как способ служения Богу. Ежедневная работа крестьян, облаченных в нарядную одежду, которую они могли надевать только в воскресные дни, уподоблена на картине священному ритуалу. Здесь нет спешки и суеты, но только размеренное традиционное действо, совершаемое с молитвой. Молитвенное пребывание отражено в сосредоточенных лицах крестьян. Они не рассеяны и не отягчены заботами, а погружены в свои раздумья.

Не случайно Венецианов выбрал гумно – место для хранения и молотьбы хлеба, а не сельский храм, как на картине Гране. Гумно призвано напоминать зрителю о хлеве, где родился Христос Спаситель – «новый Адам», «хлеб жизни» (Ин. 6:35), и о завете Бога ветхозаветному Адаму, согласно которому человеку надлежит «возделывать и хранить» Божий мир.

Эта идея – раскрытие в человеке образа Божия, а в труде крестьянина – пути к спасению – станет лейтмотивом всего творчества Венецианова. «Он – великий охотник пофилософствовать. Жизненные события привлекают его меньше своею красочностью, нежели возможностью извлечь из них общий смысл»[1]. Картина «Гумно» стала новым словом в живописи Венецианова и всего рус-

[1] *Эфрос А.* Венецианов в переписке с Милюковым // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. – С. 109.

ского искусства. О нем как об одном из глубоких по духовно-нравственному содержанию произведений писали И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. И. Суриков и В. М. Васнецов.

Картину «Гумно» можно рассматривать как своеобразную «изобразительную диссертацию» по перспективе в живописи. Вся композиция выстроена с четкой последовательностью: бревна гумна тщательно пересчитаны, точка схода линий определена верно, действие источников света размерено. Венецианов видел в перспективном построении пространства способ «возделывания и сохранения» мира человеком. Этим вопросам посвящен его конспективный труд «Нечто о перспективе».

А. Г. Венецианов. Чистка свеклы. 1821 г.

1820– 1830-е гг. – это период подлинного расцвета творчества Венецианова. Вслед за «Гумном» он написал сюжеты «Чистка свеклы» и «Утро помещицы».

В групповой композиции «Чистка свеклы», выполненной в технике пастели, Венецианов показал не сам процесс очистки, а людей (возможно, семью), объединенных одним делом, совершаемым не по принуждению, а для всеобщего блага. Поэтому художник показал момент отдыха крестьянок, когда часть работы ими уже выполнена и юноша приносит им следующую корзину свеклы. Несмотря на грубые формы рук и босых ступней, крестьянки на картине Венецианова обладают удивительной привлекательностью и вызывают чувство восхищения именно своей простодушной естественной красотой. По характеру изображения людей к «Чистке свеклы» близки картины «Параня со Сливнева», «Капитошка» и «Пелагея».

Программной работой 1820-х гг. стала картина «Утро помещицы», или «Хозяйка, раздающая бабам лен», изображающая повседневную сцену из жизни помещицы – идеальный образ общения госпожи со слугами. С одной стороны, в ней явно прослеживаются тенденции голландской живописи XVII в. с излюбленными интерьерными композициями, открывающими фрагменты из бюргерского быта (Ян Стен, Ян Вермеер Дельфтский, Питер де Хох); с другой – все полотно наполнено настроением покоя и уюта, созданного патриархальным укладом и традициями «Домостроя». Перед зрителем представлен, словно нечаянно увиденный, эпизод размеренно текущей жизни молодой барыни, по-хозяйски вникающей во все домашние дела и по-матерински заботящейся о дворовых людях. Это настроение создано колористическим богатством и умелым сочетанием красновато-коричневых цветов в мерцающем утреннем свете.

А. Г. Венецианов. Утро помещицы. 1820-е гг.

Зимой 1823 г. Венецианов посетил Николо-Теребенский монастырь, где в храме приметил одного живописца из калязинской артели – Никифора Крылова. Его работы так привлекли Венецианова, что он взял Никифора к себе в ученики. Через год Крылов, завершив дела в артели, пере-

селился в дом Венецианова и весной по рекомендации своего учителя написал иконостас для домовой церкви семьи Путятиных. Спустя еще один год в том же монастыре Венецианов приметил Алексея Тыранова из Бежецка, который растирал краски у своего брата – иконописца Михаила. Алексей тоже стал учеником Венецианова.

В 1824 г. в С.-Петербурге состоялась Академическая выставка, на которой Венецианов впервые после переезда в Сафонково представил публике свои новые работы: «Гумно» и картины небольшого формата «Крестьянка», «Крестьяне», «Крестьянка с грибами в лесу», «Крестьянка, занимающаяся чесанием волны в избе», «Крестьянские дети», «Вот-те и батькин обед!». Художник очень волновался и каждый день приходил на выставку. Смешиваясь с толпой, он выслушивал разные мнения, а потом, затворившись в доме своего тверского соседа – помещика Кастюрина – на Васильевском острове, изучал критические статьи в журналах.

А. Г. Венецианов. «Вот-те и батькин обед!» 1924 г. ГТГ

Среди его поклонников были Император Александр I, министр двора Его Императорского Величества, князь П. Волконский, президент Академии художеств А. Н. Оленин, герцог М. Лейхтенбергский. Государь приобрел картину «Гумно» для Русской галереи Эрмитажа, а «Утро помещицы» принял в дар. Венецианов удостоился регулярного денежного пособия. Племянник Венецианова вспоминал, что его дядя любил царя, как родного отца и называл «ангелом-хранителем»[1].

В письме к П. И. Милюкову Венецианов писал: «Теперь у нас умиляют сердца милости кроткого, доброго царя, он душой и телом переселился к расхищенным, утешает их в невозвратимом и облегчает возвратимое, не боится никого, как простой ходит по развалинам гражданин и не по рапортам о жизни человеческой заключает»[2].

Из малоформатных произведений особое внимание на выставке привлекла картина «Вот-те и батькин обед!», демонстрируемая на выставке под названием «Мальчик, горюющий о том, что уронил бурак с молоком и пролил». Она вызвала наибольшее количество положительных отзывов. Эту непосредственную и очень трогательную сценку можно рассматривать как этапное произведение в русле национально-романтических поисков и изучения народных традиций в начале XIX столетия.

После Академической выставки Венецианов решил вызвать семью в С.-Петербург. Он хотел получить звание профессора перспективной живописи, чтобы из «самодеятельного» учителя превратиться в «узаконенного».

Венецианов приобрел квартиру в доме на Васильевском острове, и уже осенью, получив от Академии художеств заказ на перспективный вид Невского монастыря, замененный потом на картину «Натурный класс», поселился с женой, дочерьми и Алексеем Тырановым в столице. Вскоре к ним присоединились Никифор Крылов и еще один ученик – Александр Беллер, которого Венецианов взял по просьбе Императрицы Марии Федоровны из Воспитательного дома глухонемых.

«Натурный класс» – программное произведение, в котором Венецианов решал исключительно академические задачи. Три варианта работы Совет Академии отклонил, четвертый стал

[1] *Венецианов Н. П.* Мои записки // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. – С. 151.

[2] Письмо А. Г. Венецианова к П. И. Милюкову. 1 сентября 1824 г. С.-Петербург // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. – С. 153.

для художника мукой. Разочарованный Венецианов вместе с семьей вернулся в Сафонково, а его ученики, получившие благодаря Венецианову право на бесплатное посещение рисовальных классов, остались в С.-Петербурге в его квартире.

В эти годы Венецианов писал: «Тот счастлив, кого не ослепляет едкий свет необузданной суетности, всегда управляемой безумною самостью, и кто может видеть узника, влекущегося на золотой цепи в страшную неволю этикета, должности, чести и всякой модной сволочи обязанностей»[1].

А.Г. Венецианов. Спящий пастушок. 1823–1826 гг. ГРМ

Художник снова обратился к теме народной жизни, но теперь он задумал написать человека на лоне природы. Таким стал его «Спящий пастушок» (1823–1826). В картине прослеживаются тенденции венецианских художников-колористов Веронезе, Тициана, Тинторетто и очень любимого Венециановым Рафаэля, но появилось и принципиально новое стремление показать именно русского православного человека, пребывающего в гармонии со своим миром, которым для него является русская природа. В картине также сильны традиции русского классицизма, для которого характерно изображение спящего персонажа (Ф. П. Толстой «Морфей», М. И. Козловский «Бдение Александра Македонского») и плановое построение пространства по принципу театральной

А. Г. Венецианов. Сенокос. Сер. 1820-х гг. ГТГ

А. Г. Венецианов. На жатве. Лето. До 1827 г. ГТГ

[1] Письмо А. Г. Венецианова к Н. П. Милюкову. Декабрь. Начало 1820-х гг. Сафонково // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. – С. 135.

А. Г. Венецианов. На пашне. Весна. Первая половина 1820-х гг. ГТГ

сцены, а также романтизма с его национальными предпочтениями и идеализированными представлениями о русской деревне.

В представлении Венецианова русский крестьянин – совсем не убогий труженик. Он – хозяин и господин своей земли или – в христианском понимании этих слов – ее «возделыватель и хранитель». Фигура заснувшего под березой еще совсем юного пастушка господствует в композиции. Окружающая природа с величаво несущей полные ведра воды крестьянкой на дальнем плане полна покоя и тишины. Она хранит покой человека, который, в свою очередь, заботится о ней. Мир русской деревни Венецианова – это идеальный образ пребывания человека на земле, обетованный путь в Царствие Небесное.

Следующие его картины: «Сенокос», «На пашне. Весна», «На жатве. Лето» (все – первая половина 1820-х гг., ГТГ) – могут служить подтверждением этому. Существует предположение, что эти картины составляют триптих, посвященный естественной красоте сельского труда, совершаемого в разные периоды года: весной, летом и осенью. Стилистически они объединены лаконизмом в построении композиции, продуманностью компонентов, общим торжественно-монументальным строем. Но при детальном рассмотрении очевидна главная тема этих полотен Венецианова – материнство.

В картинах «Сенокос» и «На жатве. Лето» запечатлен эпизод, когда, оторвавшись от работы, молодая крестьянка кормит младенца. Композицию картин Венецианов создавал под впечатлением «Мадонн» Рафаэля, но настроение, которыми они проникнуты, явно навеяно его личными наблюдениями и переживаниями. В следующей работе «На пашне. Весна» художник представил молодую женщину, легко и непринужденно ведущую под уздцы лошадей с бороной, и играющего младенца, сидящего на пробивающейся траве. В этих картинах явно ощущается влияние на творчество художника «Весны» Боттичелли и «Сикстинской Мадонны» Рафаэля. Венецианов очень любил Рафаэля и неоднократно его копировал, считая это занятие полезным.

В отличие от мастеров эпохи Возрождения, изображавших «дам своего сердца» – мадонн (итал. Mia Donna – «Моя Госпожа»), Венецианов не идеализировал и не конкретизировал модель. Он показывает не субъективный идеал женщины-матери, а нравственный идеал женственности и материнства вообще. В каждой его русской крестьянке – матери, труженице, хранительнице очага сокрыт образ Евы – прародительницы всего человечества, имя которой в переводе с еврейского обозначает «жизнь». В картине «Весна. На пашне» Венецианов сопоставляет образ молодой матери с образом обновляющейся земли, которая представлена необъятным пространством, ассоциативно перекликающимся с духовным простором и широтой русской души.

Важным признаком всех полотен Венецианова стал так называемый «эффект присутствия» самого художника в картине, и это пребывание носило духовный характер. Венецианов был не сторонним наблюдателем крестьянской жизни, а ее непосредственным участником. Он сам не раз брал в руки серп или грабли, но вскоре заменял их кистью. Живое присутствие художника в картине нашло свое выражение и в поисках цветового решения картин, стремлении научиться

А. Г. Венецианов. Крестьянский мальчик, надевающий лапти. 1820-е гг. ГРМ

А. Г. Венецианов. Крестьянка с васильками. 1820-е гг. ГТГ

передавать многообразие оттенков одного и того же цвета, тончайшие световоздушные переходы, зыбкость рефлексов зримого и ощутимого им мира.

Один из учеников Венецианова – А. Н. Мокрицкий – впоследствии писал: «Никто лучше его (Венецианова. – *В. Г.*) не изображал русских мужиков во всей их патриархальной простоте. Он передавал их типически, не утрируя и не идеализируя, потому что вполне чувствовал и понимал богатство русской натуры...»[1].

А. Г. Венецианов. Голова крестьянина. 1825 г.

А. Г. Венецианов. Крестьянин со скрещенными руками. 1820-е гг. ГРМ

А. Г. Венецианов. Захарка. 1825 г. ГРМ

[1] Цит. по: *Леонтьева Г. К.* Указ. соч. – С. 143.

А. Г. Венецианов. Жнецы. 1820-е гг. ГРМ

А. Г. Венецианов. Девушка в платке. 1820-е гг. ГРМ

Во второй половине 1820-х гг. Венецианов обратился к поиску нравственного идеала своей эпохи. В большей степени эти поиски затронули крестьянскую тему, в которой художник создал обобщенные образы русского народа, включая детей. Его занимали не столько индивидуальные черты, сколько общее духовное состояние человека и его душевные волнения. Одним из таких примеров детского портрета можно считать картину «Крестьянский мальчик, надевающий лапти», которую позже истолковывали как изображение юного Михаила Ломоносова.

Венецианов пристально всматривался в лица крестьян, стремясь запечатлеть на холсте их «вещественно и материально». Такова его «Крестьянка с васильками» – юная девушка, немного грустная, немного мечтательная. Ее образ напоминает о портрете В. С. Путятиной. И в той и другой работе Венецианов не интересовался социальной разницей между моделями, а раскрывал их духовное богатство.

Нередко Венецианов писал крестьян в качестве этюдов к иконам. Например, «Голова крестьянина» (1825 г.) служила этюдом к иконе Иисуса Христа для местной церкви, а «Крестьянин со скрещенными руками» – прообразом для извода «Алексий – человек Божий». В этом он был близок к А. А. Иванову, искавшему образ Христа «методом сравнения и сличения натуры», и своему учителю В. Л. Боровиковскому, написавшему евангелистов для Царских врат Казанского собора в облике простолюдинов.

А. Г. Венецианов. Мальчик в красной рубахе. 1845 г. ГТГ

Венецианов не героизировал и не идеализировал свои образы. Используя традиции классического рисунка, художник умело сочетал в крестьянских образах величавость античных статуй с неправильностью и даже некоторой грубостью естественных черт. Но это сочетание нисколько не умаляло богатство внутреннего мира русского крестьянства, чуждого

житейской суетности и мелочности. Примерами могут служить работы «Жнецы», «Жница», «Девушка в платке», «Захарка».

Бóльшая часть работ Венецианова не датирована, многие из них не подписаны. Сам художник воспринимал свои картины как единый крестьянский цикл, который предопределил создание художниками И. Н. Крамским и И. Е. Репиным целых серий – своеобразных портретных галерей крестьян во второй половине XIX в. Но если Венецианов стремился запечатлеть русскую народность во всей ее красоте и самобытности, то Крамской и Репин изображали новый идеал трудящегося человека.

Большое внимание Венецианов уделял внешнему облику моделей. Художник не был первым, кто начал изображать крестьян в русских национальных костюмах, тем более что это приветствовалось в новых организованных правительством «образцовых деревнях». Но именно Венецианов впервые придал крестьянству такой поэтический облик, какой не удавался никому из его предшественников, в том числе его учителю Владимиру Лукичу Боровиковскому.

В одном из своих писем к П. И. Милюкову художник написал, что как-то на масленицу в Островках «по обыкновению» он любовался «прекрасными людьми с кудрями, косами и другими разными диковинными вещами и делами»[1]. Именно таких прекрасных людей, занятых возделыванием родной земли, преисполненных гармонией и красотой труда, писал Венецианов на своих холстах.

Работы художника вызывали разные мнения у современников. Например, профессора Академии художеств относились к ним недружелюбно. Но Император Николай I – большой любитель русской народной культуры – оценил их высоко. В 1829 г. он назначил Венецианова придворным художником. Со второй половины 1820-х гг. по инициативе Общества поощрения художеств работы Венецианова литографировались и распространялись в качестве образцов. Первые литохромии с картин «Захарка», «Параня со Сливнева», «Капитошка», «Дети в поле» поступили в продажу в 1826 г.

В этом же году Венецианов предпринял путешествие в Ставрополь к двоюродному брату Павлу Николаевичу. Племянник Венецианова вспоминает: «Дядя Алеша нарисовал отцу на память большой образ на деревянной доске “Пять святых” – Марию-Магдалину, Павла, Николая, Марфу, Михаила-Архангела, а на полотне он нарисовал в саду у нас группу: мамаша разливала чай, папа сидел в конце стола, брат Вася и Афанасий играли на траве с кошкой, дядя Павел сидел рядом с папой, а я сидел рядом с мамой, а няня стояла и держала Олю на руках. Еще он нарисовал старую няню в шлычке и Прохора-дворника, которого звали “растяпа”. Прохора и нянин портрет дядя увез с собой в Москву»[2].

А. Г. Венецианов. Старая няня в шлычке. 1829 г. ГРМ

Портрет «Старая няня в шлычке» остался незавершенным, однако он представляет собой вершину мастерства художника. Свободная и даже размашистая кисть Венецианова ясно и точно передает напряженное и тревожное состояние пожилой женщины. В ее взгляде сквозит грусть и недоверчивость, затаенная обида и усталость. Такой образ был не свойствен творчеству Венецианова, писавшему в основном женщин в расцвете сил, находящихся в полной гармонии с миром. Возможно, в портрете отразились жизненные переживания самого художника и его предчувствия надвигающихся потрясений.

В 1831 г. скончалась супруга Венецианова Марфа Афанасьевна, а в 1833 г. художник похоронил отца. У художника остались две юные дочери и ученики – «дети по искус-

[1] Письмо А. Г. Венецианова к П. И. Милюкову. 1841 г. Сафонково // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. – С. 191.

[2] *Венецианов Н. П.* Мои записки. URL: http://venecianov.ru/venec_moizapiski/

ству». Смерть жены стала незаживающей раной в его душе. Спустя 15 лет Венецианов писал брату Павлу: «Осталось у меня только в живых, близких моему сердцу, две дочки, остальные все умерли; самая большая для меня была потеря моей дорогой Марфуши, которая зовет меня к себе днем и ночью; я чувствую, что долго не наживу, уйду к ней; без нее жить трудно, работать не могу, стал, как младенец, ничего не соображаю; хочу рисовать этюд, а у меня получается корова, хочу писать свой дом в именьице, а у меня получается ковчег Ноя... скажу тебе одно – без матери дом глохнет, без отца – дом сиротеет и беднеет»[1].

Овдовев, Венецианов всецело посвятил себя воспитанию учеников, которые вместе со своим учителем положили начало жанровой линии в национальной живописи. На свои средства Венецианов организовал в Сафонково школу. В ней помимо рисования и живописи преподавались Закон Божий, чтение, письмо и арифметика. Закон Божий вел батюшка Николо-Теребенского храма Василий Матвеевич Владимиров – духовник Венецианова. За 20 лет существования школы в разные годы в ней занимались около 70 учеников, в том числе 7 крепостных. Ко всем Венецианов относился с отеческой заботой, всех обучал бесплатно. Многие жили у него в доме, и Венецианов считал их членами семьи. Крепостным он помогал освободиться от крепостной зависимости, собирая для их выкупа деньги по подписке. В связи с этим нельзя не вспомнить о непосредственном участии Венецианова в выкупе поэта и художника Тараса Григорьевича Шевченко, который позже в своей повести «Художник» назвал его «человеколюбцем-художником».

Венецианов отдавал Сафонковской школе все средства (под конец своей жизни он остался без состояния) и силы. В ней он находил свое утешение: «Никогда не оставлю того, что питало и будет питать в уединении мою душу и Гения»[2].

Суть педагогического метода Венецианова заключалась в рисовании с натуры. Свои мысли, касающиеся творческого метода и эстетики вообще, он изложил в конспективных заметках «Нечто о перспективе». Необходимость изучения натуры он обосновывал причиной ее «разнообразия бесконечного» и стремился, чтобы в его собственных картинах и работах учеников контур не превращался в «межевой план» между фигурами.

Одной из главных задач, поставленных художником перед учениками, было овладение перспективой, под которой он понимал общие правила построения композиции. Венецианов делил перспективу на теоретическую – свод наук, необходимых в искусстве, включающих словесность, логику, метафизику, философию, эстетику, оптику, анатомию, остеологию; и практическую – законы линейной и воздушной перспективы. Художник справедливо утверждал, что при работе с натуры необходимо учитывать положение солнца, состояние атмосферы и расстояние между глазом и моделью.

Первоначально ученики обучались «осязанию формы». Они рисовали геометрические фигуры из гипса и видимые ими в окружающих предметах: овал в яйце, прямоугольник в коробочке, а потом вещи из обихода и природу. Затем они переводили свои знания на язык живописи, т. е. приобретали навыки работы с масляными красками. Составленный для них Венециановым натюрморт мог содержать разные по «форме, роду и материальной сущности» компоненты: черепаховый гребень, атласную ленту, бархатную ткань, серебряную ложку, глиняный кувшин.

Следующим этапом было изображение предметов в интерьере и только потом – сцен из крестьянской жизни. Венецианов не оставлял без внимания и копирование старых мастеров. В частности, Григорию Сороке он неоднократно рекомендовал копировать «Рождество» Корреджо, «Благовещение» Альбани, «Взятие Богоматери на небо» Мурильо и любимую им картину Рафаэля «Мадонна Альба».

Первостепенной целью своей школы Венецианов видел профессиональное самоопределение учеников. Он лично отвозил их в Петербург, стараясь пристроить вольнослушателями в Академию художеств и найти им заработок при Обществе поощрения художеств. В С.-Петербурге художник

[1] Письмо А. Г. Венецианова к П. Венецианову. 27 декабря 1846 г. // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. – С. 34.

[2] Письмо А. Г. Венецианова к Н. П. Милюкову. 2 сентября 1824 г. С.-Петербург // Там же. – С. 146.

помогал ученикам выставлять работы на академических выставках, участвовать в конкурсах, получать награды и звания классных и свободных художников. Некоторые, в частности К. А. Зеленцов, стали академиками, а С. К. Зарянко – профессором.

Г. В. Сорока. Портрет А. Г. Венецианова. 1840-е гг. ГТГ

Среди учеников школы Венецианова, развивших православно-национальную жанровую тематику в русском искусстве, известны А. А. Алексеев, Е. Ф. Крендовский, Н. С. Крылов, Ф. М. Славянский, Л. К. Плахов, А. В. Тыранов, Г. В. Сорока и др. Самым талантливым учеником Венецианова был крепостной крестьянин Григорий Васильев, прозванный Сорока, родоначальник «поэтического пейзажа», художник с трагической судьбой. Он принадлежал помещику Н. П. Милюкову и с детства любил рисовать. Венецианов заметил одаренного юношу и взял к себе в школу. Но, несмотря на все старания, Венецианов не смог добиться освобождения Григория от крепостной зависимости и горько сожалел об этом. Милюков запрещал Сороке поездки в С.-Петербург и, окончательно отказав в «вольной», оставил служить у себя садовником.

Несмотря на то что Венецианов вошел в историю русского искусства как «отец бытового жанра», он плодотворно работал и в сфере церковной живописи. Кисти его и учеников принадлежат образа для домового храма Синода и собора Смольного монастыря в С.-Петербурге; известно, что Венецианов писал иконы для церквей Малороссии и Польши.

Для собора Воскресения Словущего всех учебных заведений Смольного монастыря Венецианов исполнил много икон, среди которых сохранился запрестольный образ «Предстательство Божией Матери за воспитанниц Смольного института» (между 1832 и 1835 гг.). Образ распола-

Г. В. Сорока. Рыбаки. Вид в Спасском. Вторая половина 1840-х гг. ГТГ

гался в приделе святой Марии Магдалины, а его эскиз в 1839 г. был разыгран в лотерею, организованную в пользу С.-Петербургской детской больницы. В нем очевидно следование Венецианова манере своего учителя В. Л. Боровиковского.

В последнюю зиму своей жизни Венецианов занимался написанием запрестольного образа Троицы и икон 20 святых для церкви пансиона дворянского юношества в Твери. Особенно трудно давалась ему иконография Троицы, которую он первоначально задумал изобразить в наиболее распространенном в новое время и привычном для народа варианте «Отечество». Но тверской епископ Григорий (с 1856 г. – митрополит С.-Петербургский и Новгородский) рассказал художнику о запрете изображения Бога Отца. «Это известие меня совершенно расстроило, не в отношении только к эскизу, которым я по самолюбию любовался, а в отношении ко всему нашему духовному быту... – писал Венецианов. – Положим, одного, как безначального, бесконечного, непостижимого, оформливать – можно призадуматься, но в Троице?..»[1].

А. Г. Венецианов. Предстательство Божией Матери за воспитанниц Смольного института. Между 1832 и 1835 гг.

Завершив последний эскиз иконы святого Макария, художник решил лично отвезти их в Тверь. Он отправился в путь в легких санях-возке по обледенелой дороге ранним утром 4 декабря 1847 г. Внезапно лошади понеслись. Кучер Агап вывалился из саней, а Венецианов, подхвативший вожжи, был сильным ударом выброшен на дорогу. Он продолжал держать вожжи, стремясь обуздать коней, до тех пор, пока тройка не внеслась в ворота имения Милюковых Поддубье. Подоспевшие местные крестьяне не успели оказать художнику помощь. Он погиб. Венецианова похоронили на Дубровском погосте в селе Поддубье.

Венецианов «рисуется нам милым и искренним, правдивым художником, отдавшимся всем своим простосердечным талантом бесхитростной правде жизни. И в портретах его, столь ясных и изысканно простых, и в интимных картинах быта – словом, во всем, что осталось от него, сказывается твердая и убедительная своей наивностью любовь к земле и ко всему Божьему, что так прекрасен и радостен и всегда неизмеримо велик. Вот почему теперь, когда искусство так болезненно, измучено и мрачно, живопись Венецианова кажется нам той весенней улыбкой солнца, что так радует и волнует после скучных и бесцветных сумерек зимних ночей»[2]. Эта фраза, произнесенная художественным критиком и историком искусства, бароном Н. Н. Врангелем, не потеряла актуальности и сегодня. Сам художник о своем творчестве и жизни писал так: «Желал бы я, чтобы наши идеалы вступили в материалы и принесли плод идеалам»[3].

Картины Венецианова – «бытописателя» и «поэта народной жизни» – вполне соответствует веяниям николаевской эпохи и являют собой важную страницу развития православно-национального искусства.

---

[1] Письмо А. Г. Венецианова к Н. П. Милюкову. Сентябрь. Между 23 и 29 числом. 1847 г. Сафонково // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. – С. 239–240.

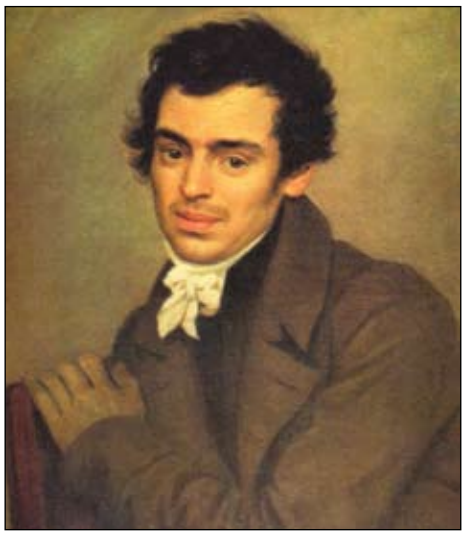
[2] *Врангель Н. Н.* Указ. соч. – С. 12.

[3] Письмо А. Г. Венецианова к Н. П. Милюкову. 19 ноября 1832–1833 года. С.-Петербург // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. – С. 170.

Глава 3

Константин Андреевич Тон и русско-византийский стиль

Константина Андреевича Тона – выдающегося русского зодчего – можно справедливо назвать законодателем русско-византийского стиля, ставшего одной из главных составляющих русского православно-национального искусства XIX в.



К. П Брюллов. Портрет К. А. Тона. 1820-е гг.

Константин Тон родился в С.-Петербурге в семье обрусевшего немца, ювелира Андрея Тона 26 октября 1794 г.

В семье он был средним из трех братьев – известных впоследствии архитекторов. Старший, Александр Андреевич (1790–1858), стал профессором С.-Петербургской академии художеств, младший, Андрей Андреевич (1800–1858) – профессором Харьковского университета. В истории искусства наиболее знаменит Константин Андреевич – профессор и ректор Петербургской академии художеств, автор эпохальных произведений, во многом определивших облик Российской Империи. Одно из них – Храм Христа Спасителя – является священным символом веры русского народа и его самоотверженной любви к Отечеству.

С 1801 по 1804 г. Константин учился в Петришуле – петербургской школе при лютеранском приходе святых апостолов Петра и Павла, а когда мальчику исполнилось 9 лет, его определили в Академию художеств, где уже обучался старший брат, а впоследствии и младший.

В суровых условиях академической среды, подчиняясь строгому учебному распорядку, вдали от родителей Константин провел 12 лет. Он получил одно из самых лучших образований того времени, закалился нравственно и физически. Его учителями были лучшие мастера России, зарекомендовавшие себя строительством важных градостроительных объектов и памятников государственного значения. Архитектурным классом руководил А. Д. Захаров, а затем – А. Н. Воронихин, занятия по перспективе вел Тома де Томон.

В 1813 г. Тон получил малую серебряную медаль за проект инвалидного дома, в 1814 г. – большую серебряную медаль за проект монастыря. В 1815 г. Тон удостоился малой золотой медали за проект здания Сената и звания художника первой степени с правом на пенсионерскую поездку за границу. Но у Академии не было средств, чтобы выплатить Тону пенсион, и он вынужден был

поступить на службу чертежником в Комитет строений и гидравлических работ, возглавляемый опытным инженером А. А. Бетанкуром.

Перед Комитетом была поставлена задача «столицу сию возвести по части строительной до той степени красоты и совершенства, которые бы по всем отношениям, соответствуя достоинству ее, соединяли с тем вместе общую и частную пользу»[1]. В Комитете работали известные зодчие России, такие, например, как Карл Иванович Росси и Василий Петрович Стасов. Работа в Комитете помогла Тону в профессиональном и творческом совершенствовании. Здесь он освоил принципы организации городского пространства и проникся патриотическими идеями русского ампира – позднего периода классицизма.

Параллельно Тон выполнял проектные заказы, среди которых архитектурной сенсацией стала оригинальная оранжерея для разведения ананасов, обогреваемая паром, которую молодой архитектор разработал для графа Зубова.

Успехи Тона отметил президент Академии художеств А. Н. Оленин. В 1818 г. Тон показал Совету Академии свой проект ярмарки, который был высоко оценен.

В мае 1819 г. Тон, наконец, смог отправиться в пенсионерскую поездку за границу, где пробыл около 10 лет. Он жил преимущественно в Италии, но посещал Берлин, Дрезден, Вену, изучая памятники античности, раннего Христианства и эпохи Возрождения.

В 1822 г. архитектор представил Флорентийской академии художеств разработанные им двумя годами ранее проекты православной церкви, исполненной в формах античного греческого храма снаружи и раннехристианской базилики внутри, и госпиталя. Проекты были одобрены, и архитектор был принят в члены Флорентийской академии. В следующем году Тон стал членом-корреспондентом Римской археологической академии.

Параллельно в результате проведенных исследований Тон исполнил обязательные для пенсионеров С.-Петербургской академии задания: проекты реставрации святилища фортуны в Пренесте и комплекса императорских дворцов на Палатинском холме в Риме.

В 1827 г., находясь в Италии, Тон принял участие в конкурсе по строительству Штаба гвардейских войск в восточной части Дворцовой площади в С.-Петербурге. Архитектор прислал проект здания, украшенного восьмиколонным коринфским портиком, явно навеянного виденными им памятниками Древнеримской империи. Проект соответствовал фасаду Конногвардейского манежа (архитектор Д. Кваренги), расположенного по одной оси с ним, но на значительном расстоянии. Уже на данном этапе творчества Тон проявил себя архитектором, мыслящим в градообразующих масштабах столицы Российской Империи. Разрабатывая здание Штаба, Тон предлагал связать в единый композиционный ансамбль три площади – Сенатскую, Адмиралтейскую, в то время еще не занятую Александровским садом, и Дворцовую, по аналогии с императорскими форумами Древнего Рима. Проект Тона не был воплощен (здание построил А. П. Брюллов в 1837–1843 гг.), но получил высокую оценку.

В декабре 1828 г. Тон вернулся в Россию. В 34 года он состоял членом европейских академий и имел известность опытного реставратора и знатока античности.

Оленин, хорошо знавший Тона, хотел причислить его к «Кабинету Его Императорского Величества», но для этого от зодчего требовалось исполнение программной работы – примерно такой, какую мастера представляли на соискание звания художника. Поэтому Оленин дал Тону поручение составить проект оформления парадных залов Академии художеств, оставшихся незавершенными со времен строительства здания.

В 1829 г. проект Тона, предусматривавший минимальные изменения центрального зала с кольцевой колоннадой, спроектированного еще А. Ф. Кокориновым и Ж. Б. Вален-Деламотом, а также абсолютно новую отделку и частичную перестройку галереи, получил Высочайшее одобрение самого Императора Николая I.

Для галерей, располагающихся по обе стороны зала, Тон спроектировал новые перекрытия, украшенные глубокими кессонами с лепниной, и порталы дверей, замыкающие перспективу. В

[1] Указ об учреждении Комитета. Цит. по: *Славина Т. А.* Константин Тон. – Л., 1982. – С. 7.

галереях архитектор предлагал поместить богатую коллекцию слепков с античных статуй. В западном и восточном павильонах Академии он создал совершенно новые залы, перекрытые куполами: западный – круглый, с глубокими полуциркульными сводами – для заседания Совета, другой – восточный, восьмигранный – для библиотеки.

Церковь Святой Екатерины в Академии художеств

С 1829 г. Тон параллельно перестраивал домовую академическую церковь во имя Святой Екатерины в северном корпусе здания. Архитектор перекрыл церковное помещение цилиндрическим кессонированным сводом и украсил его ордерными пилястрами вдоль стен, а также выполнил рисунок классического резного иконостаса, который затем был там установлен (иконостас не сохранился). Все работы в Академии длились до 1837 г.

Еще ранее, в 1830 г., за эти работы, а также и за проекты, выполненные в Италии, не без ходатайства Оленина, предлагавшего особо отличившихся пенсионеров производить в академики без особых программ, Тон удостоился звания академика. С 1831 г. и до конца дней он преподавал в архитектурном классе, а в 1833 г. получил должность профессора второй степени.

Еще одним значимым заданием Оленина для Тона стало сооружение пристани напротив здания Академии художеств. Приступив к его выполнению в 1831 г., архитектор задумал устроить

П. П. Верещагин. Набережная Невы у Академии художеств в летний день. 1870-е гг.

Ф. В. Перро. Вид Невы с пристани у Академии художеств. Литография. 1840-е гг.

широкий лестничный спуск от главного входа в Академию к Неве, украсив его скульптурными группами «Укротителей коней» Петра Карловича Клодта. Но пока архитектор завершал свой проект, Россия приобрела у Франции находившихся в то время в Париже двух гранитных сфинксов, найденных при раскопках древней столицы Египта – г. Фивы. Тон быстро переработал свой проект и вместо «Укротителей коней» включил в композицию пристани фиванских сфинксов. В мае 1832 г. сфинксы прибыли в С.-Петербург, а в 1834 г. навечно заняли места на высоких пьедесталах пристани.

В 1837 г. Тон занимался проектированием площади у Казанского собора. Ее ансамбль предусматривал возведение двух памятников – Кутузову и Барклаю-де-Толли, выполненных скульптором Б. И. Орловским и архитектором В. П. Стасовым; а годом позже – проектом иконостаса для Казанского собора в С.-Петербурге. Материалом для иконостаса послужило серебро, которое донские казаки отбили у отступавшей из Москвы наполеоновской армии. По этому поводу фельдмаршал М. И. Кутузов писал С.-Петербургскому митрополиту Амвросию: «Предводитель войска донского казачества, граф М. И. Платов, и вместе с ним все его воины и я желаем, чтобы сии слитки, составляющие весу 40 пуд. серебра, были обращены в изображения четырех Евангелистов и служили убранством церкви Казанския Божия Матери в Санкт-Петербурге... Служитель и проповедник мира, спешите воздвигнуть памятник брани и мщения в Божьем храме, но, воздвигая его, скажите с благодарностью к Промыслу: врагов уже не стало, мщенье Божье постигло их на земле русской, и путь, ими пройденный, усыпан костями их на устрашение хищного буйства и гордого властолюбия»[1].

Иконостас, спроектированный Тоном и исполненный бронзовщиком Гереном в 1838 г., представлял собой невысокую алтарную преграду по образцу византийских темплонов, украшенную классицистическим четырехколонным арочным портиком и арочными входами в придельные алтари. В нем очевиден сплав национальных традиций, к которым тяготел Тон, и классицистических тенденций, в которых он был воспитан. Это не было случайностью, потому что именно в 1830-х гг. в творчестве зодчего обнаружился перелом в сторону русско-византийского стиля.

[1] Письмо М. И. Кутузова митрополиту Новгородскому и С.-Петербургскому Амвросию. 1812 г. декабря 23 // М. И. Кутузов. Письма. Записки. – М., 1989. – С. 445–446.

К. А. Тон. Церковь Святой Екатерины у Калинкина моста. 1831–1837 гг.

Еще по возвращении из Италии архитектор ощутил, что он вступил в сложный период развития европейской архитектуры, ознаменованный кризисом классицизма и зарождением эклектики, дающей мастерам широкие возможности сочетания форм из разных исторических эпох и использования их вне конструктивной основы.

Обращение к наследию предыдущих времен, особенно к своему Средневековью, имело для Тона, как и для его современников, романтическую направленность. Для России, почти столетие увлекавшейся западноевропейской культурой и совсем недавно оправившейся от последствий Отечественной войны 1812 года, закономерным стал поворот в сторону своей самобытности.

Тон всегда склонялся к национальным тенденциям, но не имел плодотворной почвы для их развития. Положение дел улучшилось с началом так называемых «художественно-археологических изысканий» в области национального наследия, инициированных и возглавляемых А. Н. Олениным и контролируемых Императором Николаем I.

В 1827 г. в С.-Петербурге был объявлен конкурс на проект церкви Великомученицы Екатерины на Екатерингофской дороге у Калинкина моста (1831–1837 гг., в 1929 г. снесена). Ни один из восьми представленных государю проектов «в римском стиле» не получил Высочайшего одобрения.

По воспоминаниям Федора Григорьевича Солнцева, в конце 1830 г. Тон, не участвовавший в конкурсе, «составил проект русского храма XVII в. Государю этот проект понравился. Тон приобрел известность, и с тех пор начались в России постройки храмов и зданий в русском стиле»[1].

При проектировании Екатерингофской церкви Тон применил классицистический увражный метод, но он использовал не классические альбомы-увражи, а результаты художественно-археологических изысканий древних построек: собора Спаса на Бору в Московском Кремле и церкви села Дьяково. Прямого прототипа церковь не имела. Она представляла собой четырехстолпную постройку, увенчанную пятью луковичными главками и украшенную разными декоративными деталями, придавшими ей национальное своеобразие: «перспективным порталом», аркатурным поясом, килевидными закомарами и кокошниками.

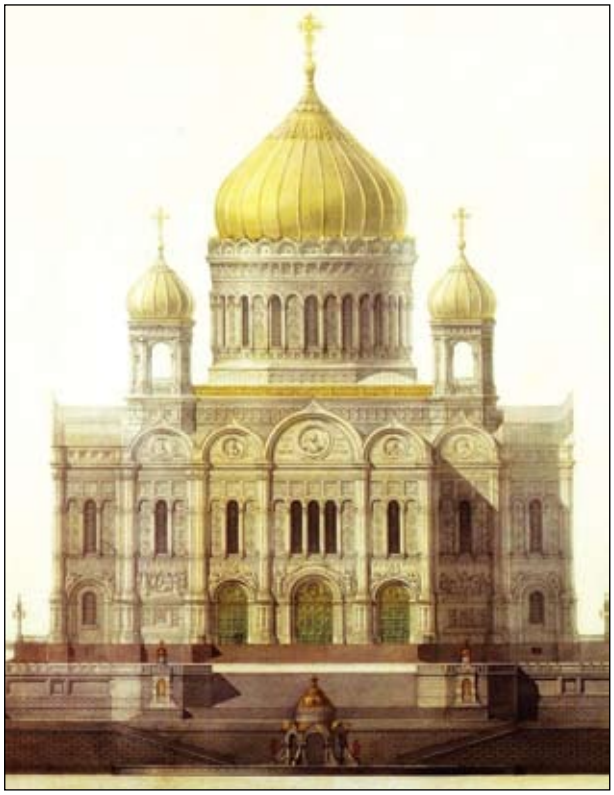
Екатерингофская церковь стала пограничной между уходящим классицизмом и зарождающимся русским стилем. В предварительном эскизе к проекту, опубликованном в журнале «Зодчий» за 1883 г., Тон оставил знаковую запись: «Эскиз этот 1830-го года был первым началом и исходной точкой возрождения своеобразной церковной архитектуры в России».

1830 г. – важная веха в творчестве Тона и всей русской культуры. В этот год проводился конкурс на проект Храма Христа Спасителя – национального памятника победе в Отечественной войне с Наполеоном.

Задача, поставленная перед архитекторами, усложнялась вдвойне потому, что конкурс проводился уже во второй раз. Император Николай I отверг первый, принятый Императором Александром I, проект А. Л. Витберга на Воробьевых горах, а начатое строительство остановил.

[1] *Солнцев Ф. Г.* Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. – 1876. – Январь-июнь. – С. 637.

Учитывая предыдущий опыт при сооружении Екатерининской церкви, Тон решил снова работать с формами древней национальной архитектуры, но теперь важными для него стали не декоративные компоненты XVII в., а общие композиционные принципы, характеризующие соборы Московского Кремля. Тон был убежден, что национальный храм-памятник должен иметь сходство с главными святынями России. Императору понравился проект Тона, и в конце 1831 г. он утвердил его.



К. А. Тон. Храм Христа Спасителя. Рис. 1839 г.

Величайшей святыне России – Храму Христа Спасителя – в данной книге посвящена отдельная глава. Скажем только, что в Храме лучшим образом соединились черты русско-византийского стиля с прочно укрепившимися традициями русского классицизма.

Храм Христа Спасителя находился в полном соответствии с ансамблем Соборной площади Кремля и символически демонстрировал взаимосвязь древних традиций с современностью. Он справедливо мог называться главным Храмом Российского государства и национальным памятником Русскому Православию.

Посвящение Храма ясно отражает основные вехи его воздвижения. Главный алтарь Храма Христа Спасителя, согласно замыслу Тона, посвящен Рождеству Христову, в день празднования которого был обнародован Манифест о строительстве национального храма-памятника, а боковые – во имя святого Александра Невского – тезоименитого святого трех государей: Александра I, замыслившего грандиозное строительство; Александра II, завершившего возведение Храма; Александра III, при котором Храм освятили; и святителя Николая Чудотворца – небесного покровителя Императора Николая I, воплотившего в жизнь замысел старшего брата.

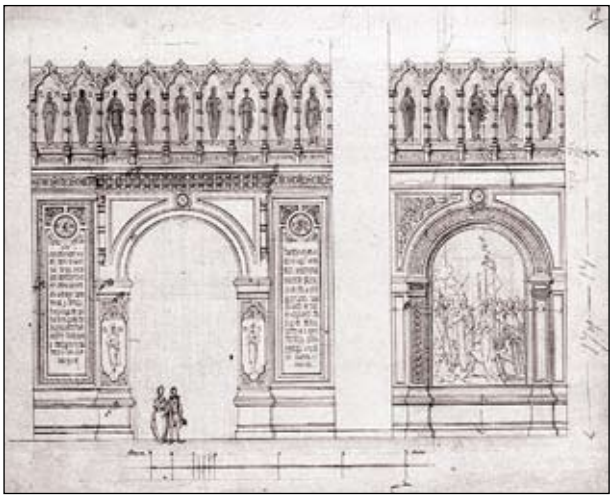
К. А. Тон. Колокольня Симонова монастыря. Москва. 1835–1839 гг.

Устроенная в Храме галерея предназначалась для «описаний сражений Отечественной войны 1812 года» с указанием сражения, его даты, имени командующего, участвовавших войск, имен погибших и раненых.

В 1838 г. был издан новый увраж с 18 гравированными таблицами «русско-византийских проектов» Тона, а в 1844 г. – дополнение к нему с рисунками деревянных церквей. Увраж получил Высочайшее одобрение и был признан единственно верным пособием для архитекторов, строящих новые храмы. В 1841 г. русско-византийский

В. В. Верещагин. Выход из Храма Христа Спасителя Императора Александра III и Императрицы Марии Федоровны 26 мая 1883 г. во время освящения храма

стиль Тона получил статус официального стиля Российской Империи. Публика неоднозначно восприняла это событие: одни не скупились на похвалу, другие, напротив, осуждали, видя в архитектуре Тона лицемерное прислуживание властям. Немногие справедливо оценили Тона как архитектора-новатора, тонко почувствовавшего дух русской самобытной культуры, умело воплотившего его в русской архитектуре нового времени, создав «древний возобновленный стиль».



К. А. Тон. Рис. стены храма со скульптурами А. В. Логановского

Еще одним грандиозным сооружением Тона, сопоставимым с Храмом Христа Спасителя и возводимым параллельно с ним, стал комплекс Большого Кремлевского дворца и Оружейной палаты, над которым зодчий работал в 1838–1851 гг. По замыслу Императора Николая I дворец продолжал линию памятников славы русского воинства.

В этом новом этапном проекте Тон воплотил наследие В. И. Баженова и М. Ф. Казакова. В его задачи входило вписать новый комплекс, состоящий из трех корпусов, в уже существующий ансамбль Кремля, т. е. стилистически и композиционно связать его с древнерусскими храмами и царскими теремами. В качестве образца Тону предлагалось использовать неосуществленный проект Коломенского дворца архитектора А. И. Штакеншнейдера, который в монументальных формах развивал композицию кремлевского Теремного дворца. Датируемый 1836 г. проект Штакеншнейдера утверждал «национальное начало» в здании гражданского назначения. При сохранении классической симметричной композиции в убранстве дворца Штакеншнейдер использовал мотивы московского барокко: двойные арочные окна, шатры, сложные наличники.

Тон решил поставленные задачи лучшим образом. Его постройки не только гармонично сочетались с историческими памятниками, но и стали их логическим продолжением, создав таким образом единый парадный образ Московского Кремля.

Длина дворца составляет 125 м, а общая площадь – ок. 25 000 кв. м. Ансамбль включает Теремной дворец, Грановитую палату, Золотую Царицыну палату, девять церквей, среди которых самая древняя – Рождества Богородицы на Сенях (1393 г.), Оружейную палату и примыкающие к ней с севера здания Апартаментов.

Главный фасад дворца обращен к Москве-реке. При доминирующей классической линии он органично дополнен декоративными деталями, включающими древнерусские мотивы.

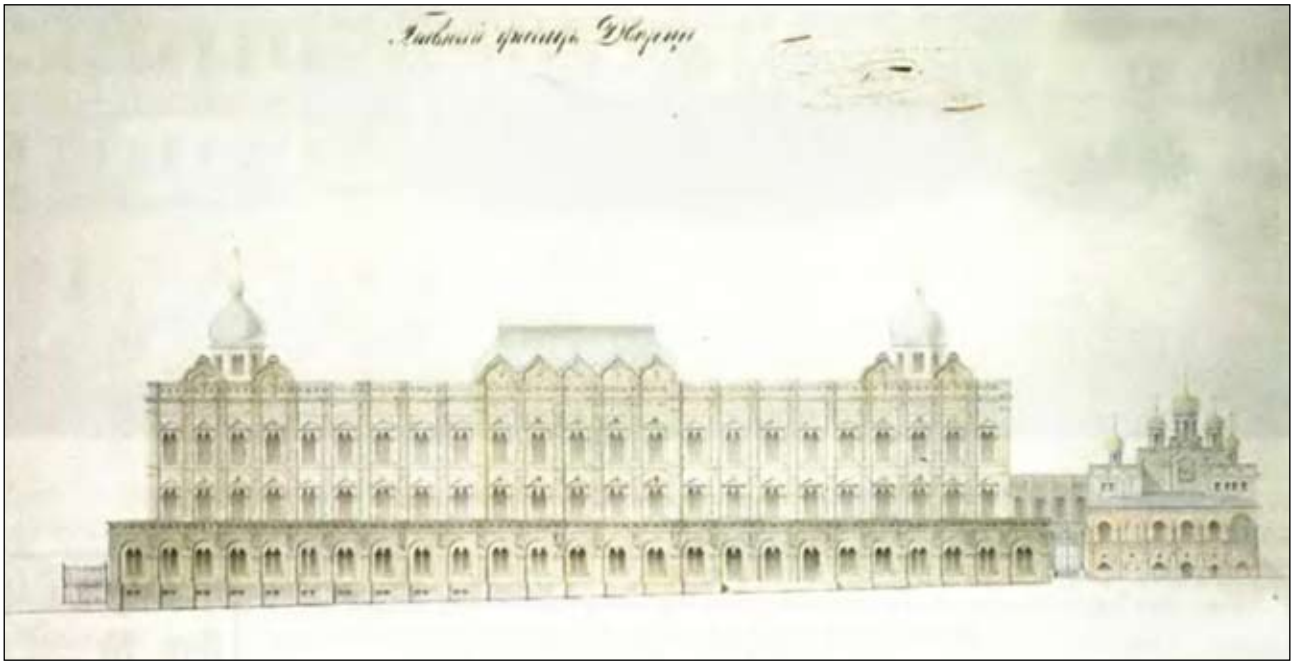
Цокольный этаж дворца решен по образцу арочного подклета Алевиза Нового. Устроенная поверх него терраса повторяет старые гульбища; зимний сад напоминает древние висячие сады; кокошники над знаком двуглавого орла, двойные арочные окна с резными наличниками и гирькой посередине перекликаются с архитектурным убранством Теремного дворца.

Еще до завершения строительства дворец вызвал восторженные отзывы у официальной критики. «Характер всего здания заключает в себя что-то истинно величественное, царственное, но с тем вместе представляет слияние стилей, говорящее сердцу русскому, в высшей степени соответственное окружающей его Москве [...] Памятники древности остались на своих местах и не потеряли своего виду»[1], – писал Нестор Васильевич Кукольник в 1843 г.

По проектам Тона и в содружестве с главным художником дворца Ф. Солнцевым в Большом Кремлевском дворце исполнено более 700 залов и комнат, среди которых Андреевский, Георгиевский, Александровский, Екатерининский и Владимирский залы, названные в честь орденов Российской Империи, отличаются великолепием, изысканностью и роскошью в орнаментальной отделке.

[1] *Кукольник Н. В.* Современные художества в России // Библиотека для чтения. Т. 57. – СПб., 1843. – С. 71–96.

К. Е. Маковский. Освящение Храма Христа Спасителя 26 мая 1883 г. в присутствии Императора Александра III и Императрицы Марии Федоровны



К. А. Тон. Проект Большого Кремлевского дворца

Строительство Большого Кремлевского дворца – своеобразного памятника русскому самодержавию – было важным событием в русской культуре. Многие исследователи справедливо полагают, что вместе с ним окончательно завершились периоды классицизма и романтизма и началась новая эпоха – эпоха возрождения русского православно-национального искусства.

По окончании строительства Большого Кремлевского дворца Государь поручил Тону выполнить ряд ответственных заданий: воссоздать колокольни Ивана Великого в прежнем, т. е. до 1812 г., виде, устроить платформы для помещения орудий на Тайницкой башне Кремля и казармы для батальона пехотного полка. Архитектор также выполнил проект Малого Николаевского дворца (1841 г., разобран в 1929 г.), который был частично воплощен в пристройке шатровых сеней к уже существующему зданию архитектора Казакова.

К. А. Ухтомский. Александровский зал Большого Кремлевского дворца. 1850 г.

Параллельно с масштабными работами в Москве Тон не прекращал свою деятельность в С.-Петербурге и других городах. В столице вслед за Екатерининской церковью он построил ряд воинских храмов, в которых применил древнерусские мотивы. Среди них – петербургский собор во имя Введения Пресвятой Богородицы во храм в Семеновском полку – старейшем в русской армии и прославленном в Отечественной войне 1812 года (1836–

К. А. Тон. Введенский лейб-гвардии Семеновского полка собор. Фото нач. XX в.

Литография Ж. Жакотте по акварели И. Шарлеманя. Сер. 1850-х гг.

1842 гг., снесен в 1933 г.), который внешним обликом напоминал Храм Христа Спасителя. Его основной массивный кубический объем завершался закомарами – традиционными для русской архитектуры элементами и увенчивался одной крупной главой в центре и четырьмя малыми по углам.

Сохранилась акварель И. И. Шарлеманя, изображающая эту церковь на фоне старого Царскосельского вокзала – небольшого здания с аркадой на фасаде, построенного Тоном для железной дороги С.-Петербург–Царское Село–Павловск в 1849–1852 гг. (не сохранился, ныне на его месте Витебский вокзал).

К. А. Тон. Благовещенская церковь Конногвардейского полка в С.-Петербурге. 1843–1849 гг.

Пятью шатрами Тон увенчал следующую воинскую церковь во имя Благовещения Пресвятой Богородицы при лейб-гвардии Конном полку (1843–1849 гг., снесена в 1929 г.). Это трехпридельный, квадратный в плане, четырехстолпный храм был установлен на вновь образованной Благовещенской площади (ныне площадь Труда) при въезде на строившийся Благовещенский мост через Неву в важном коммуникационном узле города. Украшенный ордерными колоннами, барельефами на фронтоне (скульптор Н. А. Рамазанов), угловыми башенками, причудливыми наличниками в духе XVII в. и килевидными кокошниками у основания шатров, он сочетал древнерусские мотивы с уже привычными классицистическими формами.

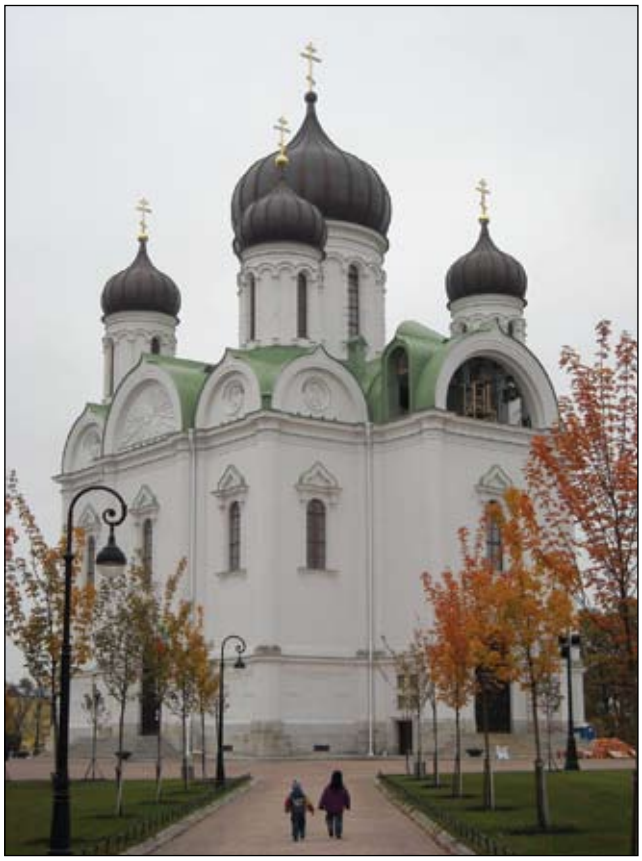
К типу бесстолпных пятиглавых храмов, широко распространенных на Руси, принадлежит Преображенская церковь Гренадерского полка на Аптекарском острове в С.-Петербурге (1845 г., сохранилась без глав). В этом проекте Тон повторил уже найденное ранее сочетание национальных форм с классическими декоративными деталями – сгруппированными

К. А. Тон. Преображенская церковь на Аптекарском острове. Фото нач. XX в.

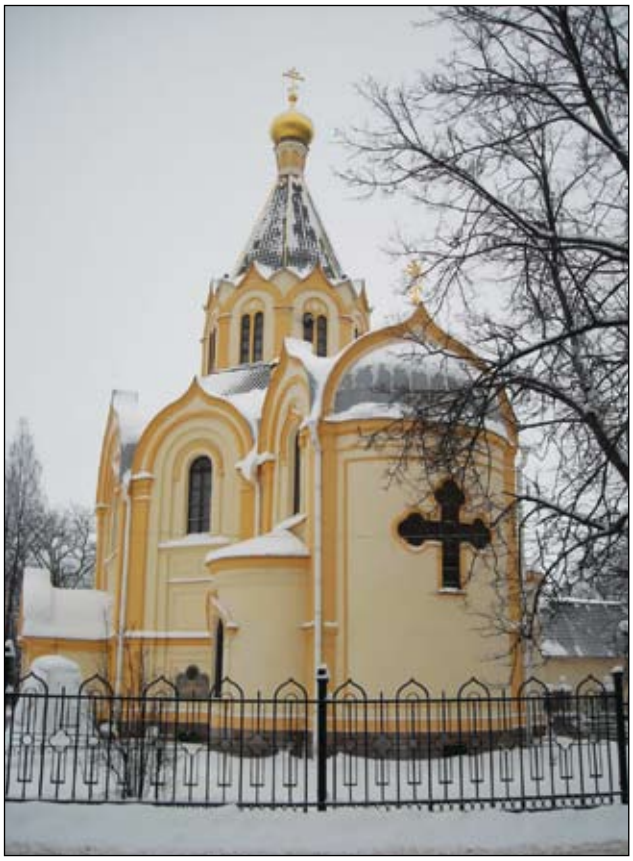
по две на фасадах и собранными пучками по углам колоннами коринфского ордера. Сегодня это единственная сохранившаяся в изуродованном виде церковь Тона из всех его петербургских церквей.

К. А. Тон. Церковь Святого Мирония. С.-Петербург. 1850–1855 гг.

В 1850–1855 гг. Тон возвел церковь Святого Мирония для лейб-гвардии Егерского полка (взорвана в 1934 г.). В проекте Тон использовал характерный для XVIII в. тип трехчастного храма, состоящего из расположенных на одной оси основного объема церкви, трапезной и 70-метровой шатровой колокольни, примыкающей к западному фасаду. Как и в Благовещенской церкви, главный четверик Мироniевского храма увенчивался пятью шатрами. Внутри был установлен трехъярусный иконостас, исполненный охтинским мастером Е. Скворцовым по эскизу Тона. Публика восторженно встретила Мироniевскую церковь. Благодаря шатрам – архитектурной форме, не известной Византии и полюбившейся на Руси, церковь восприняли как исключительно русскую самобытную постройку, вписавшуюся в силуэт С.-Петербурга как еще один ориентир и связующее звено обоих берегов Обводного канала.



К. А. Тон. Церковь Святой Екатерины в Царском Селе. Фото автора



К. А. Тон. Петропавловская церковь в Любани. Фото автора

Разработанные Тоном архитектурные композиции впоследствии нашли широкое применение в храмовом строительстве провинции. Многие из провинциальных церквей спроектированы самим архитектором. Наряду с «образцовыми» столичными проектами они тоже являются примерами русско-византийского стиля. В качестве примеров можно назвать церкви Святого Мирония в Воронеже (1832 г.), Святой Екатерины в Царском Селе (1842 г., воссоздана в 2007–2010 гг.), Яранске, Томске, Красноярске и Петропавловскую церковь в Любани (Ленинградская обл.).

Петропавловская церковь в Любани располагается на пути из С.-Петербурга в Москву, вдоль которого в середине XIX в. была построена первая железная дорога, названная Николаевской. На ее конечных станциях Тон возвел здания вокзалов.

В 1843–1844 гг. архитектор спроектировал вокзал в С.-Петербурге, взяв за основу предварительный план Департамента железных дорог, а в 1851 г. завершил строительство самого здания. В нем Тон использовал мотивы итальянского Ренессанса: сводчатые перекрытия вестибюля, увенчание центра сооружения часовой башней, большие «венецианские» окна, декоративные колонны. В 1844–1849 гг. здание-близнец возвели на Знаменской площади (ныне площадь Трех вокзалов) в Москве. Рядом с этим зданием Тон спроектировал Таможню. Здания Московского и Ленинградского вокзалов, служащие до сих пор, стали последними крупными сооружениями, выполненными по проектам Тона.

В 1850-х гг. зодчий разработал еще ряд проектов. Среди них металлический шпиль собора Петропавловской крепости и церкви при Тивдийской мраморной ломке в Олонецкой губернии, южная «Першая» стена Псковского кремля, главный купол собора в Ново-Иерусалимском монастыре. Тон завершил переустройство церкви Двенадцати апостолов, Патриаршей ризницы и шатра над Палатой мироварения в Кремле; произвел реставрацию Ипатьевского монастыря в Костроме, разработал проект восстановления после пожара Большого театра в Москве.

В 1860 г. архитектор полностью посвятил себя наблюдению за работами по возведению Храма Христа Спасителя и преподаванию в Академии художеств. Помимо рассмотренных построек

Тону принадлежат проекты церкви Русского посольства в Таврисе, оборонительной казармы и собора в Свеаборге, дома дворянского собрания в Новгороде, главного фасада Лесного института, церкви в имении Синявина, иконостасов для Казанского собора в С.-Петербурге, для церкви царевича Иоасафа в Измайлово под Москвой, а также перестройки Малого театра в Москве, типовых крестьянских домов в казенных селениях, памятника Дмитрию Донскому на Куликовом поле (1836 г.) и князю Пожарскому в Суздале и др.

В мастерской Тона разрабатывались проекты для храмов Саратова, Яранска, Томска, Красноярска, Севастополя. Все проекты были реализованы. Составленные архитектором атласы часто использовались провинциальными мастерами, а некоторые из его проектов воспроизводились заново вплоть до деталей. Например, проект Введенской церкви в Семеновском полку послужил образцом для собора в Ростове-на-Дону, построенного А. С. Кутеповым.

О личной жизни Тона сохранились лишь эпизодические сведения. Известно, что избранницей архитектора стала Елена Ивановна Иванова (фамилия не достоверна) – девушка из московской купеческой семьи. В 1848 г. у них родился сын, записанный как «звенигородский купец». Архитектор официально оформил брак только в 1858 г.

Константин Тон скончался 25 января 1881 г. – в год окончательного завершения работ в Храме Христа Спасителя, немного не дожив до его освящения. Можно с уверенностью сказать, что сооружение национального храма-памятника – символа Русского Православия – стало делом всей жизни зодчего.

Архитектору пришлось вынести много нареканий со стороны либерально-демократической критики, далекой по своим убеждениям от исконных традиций Православной России. Главную и, пожалуй, единственно искреннюю поддержку Тону оказал Император Николай I, благосклонно и мудро оценивший «русский дух» построек Тона в самом начале его творческого пути.

В русской культуре XIX в. Тон стал открывателем новой эпохи – эпохи возрождения лучших духовных традиций России, а разработанный им русско-византийский стиль стал первой страницей в истории православно-национального возрождения в отечественном искусстве. Академик архитектуры И. И. Свиязев дал верную оценку архитектору, отмечая, что стиль Тона «к стилю древних памятников имеет точно такое отношение, как стихи Пушкина к Песне о Полку Игоря, которая также написана по-русски, но как? – в том-то и дело!»[1].

[1] *Свиязев И. И.* Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы в Семеновском полку в С.-Петербурге, составленные и исполненные... Константином Тоном. – М., 1845. – С. 3.

Глава 4

Храм Христа Спасителя – национальный памятник Русскому Православию

Православная традиция отмечать воинские победы возведением храма прочно укоренилась в русском сознании. Это связано не только с желанием увековечить память о славе русского оружия, но, главным образом, вознести благодарность Богу и отдать дань памяти павшим. Ни триумфальная арка, ни колонна славы, ни мемориальный ансамбль не могут стать местом, где благодарные потомки будут возносить молитвы о тех, кто положил «душу свою за друзей своих». Начало этой традиции на Руси можно видеть в строительстве Софийского собора князем Ярославом Мудрым в XI столетии. По преданию, храм воздвигнут на месте битвы с печенегами.

Инициатива возведения храма всегда принадлежала князю или государю, т. е. тому, кто несет ответственность за благополучие народа, кто будет держать ответ перед Богом не только за себя, но и за вверенных его попечению людей.

Первоначально храмом воинской славы в наполеоновских войнах мыслился Казанский собор в С.-Петербурге, построенный по проекту архитектора А. Н. Воронихина и освященный в 1811 г. В период Отечественной войны 1812 года по инициативе М. И. Кутузова в него начали доставлять трофеи: армейские знамена и полковые штандарты неприятельских армий, ключи от завоеванных городов и крепостей, маршальские жезлы, значки воинских подразделений.

После победы в Отечественной войне 1812 года стало очевидно, что Казанский собор в Петербурге не может быть таким памятником. Ни облик собора, напоминавший формами собор Святого Петра в Риме, ни его местоположение – в столице Российской Империи, по воле Божией избежавшей разорительных воздействий Наполеона, не соответствовали национальной идее.

Храм-памятник Отечественной войне мог находиться только в Москве – древней столице России, принявшей на себя удар Наполеона и лежавшей теперь в руинах. К тому же он должен был иметь грандиозные и несравнимые ни с одним сооружением мира формы, символически отражающие высокую цену победы русского народа в этой огромной по человеческим жертвам и территориальным масштабам войне.

Идея храма-памятника принадлежала участнику Бородинского сражения, крупному меценату и члену литературного общества «Беседа любителей русского слова», генералу М. А. Кикину. Но т. к. по традиции грандиозные идеи общегосударственного уровня должны исходить от государя, то государственный секретарь А. С. Шишков, пользующийся благосклонностью Императора, передал ее Александру I.

В день изгнания последнего солдата 600-тысячной наполеоновской армии с Русской земли Император Александр I подписал «Высочайший Манифест о построении в Москве церкви во имя Спасителя Христа 25 декабря 1812 года» и Высочайший Указ Святейшему Синоду об установлении празднества «декабря 25, в воспоминание избавления Церкви и Державы Российские от нашествия галлов и с ними двадесяти язык».

Замысел Государя и главная идея задуманного храма-памятника была предельно ясно изложена в тексте Манифеста: «Спасение России от врагов, столь же многочисленных силами, сколь злых и свирепых намерениями и делами, совершенное в шесть месяцев всех их истребление, так что при самом стремительном бегстве едва самомалейшая токмо часть оных могла уйти за пределы Наши, есть явно излиянная на Россию благость Божия, есть поистине достопамятное происшествие, которое не изгладят веки из бытописаний. В сохранение вечной памяти того беспримерного усердия, верности и любви к Вере и к Отечеству, какими в сии трудные времена превознес себя народ Российский, и в ознаменование благодарности Нашей к Промыслу Божию, спасшему Россию от грозившей ей гибели, вознамерились Мы в Первопрестольном граде Нашем Москве создать церковь во имя Спасителя Христа, подробное о чем постановление возвещено будет в свое время. Да благословит Всевышний начинание Наше! Да совершится оно! Да простоит сей Храм многие веки, и да курится в нем пред святым Престолом Божиим кадило благодарности позднейших родов, вместе с любовию и подражанием к делам их предков.

АЛЕКСАНДР. Вильно. 25 декабря 1812 года».

Призыв царя получил горячую поддержку во всех слоях русского общества.

На строительство Храма Христа Спасителя был объявлен конкурс, в котором участвовали лучшие русские архитекторы: Д. Кваренги, А. Н. Воронихин, А. И. Мельников, В. И. Беретти и др. Все они представили около 20 однородных проектов, и только в работах А. Н. Воронихина прослеживались самобытные мотивы русского зодчества.

Большинство архитекторов вдохновлялись двумя образцами классической ордерной архитектуры.

Первым был собор Святого Петра (1506–1614 гг., колоннада 1657–1663 гг.) – грандиозное сооружение Ватикана, в возведении которого участвовали лучшие мастера эпохи Возрождения Донато Браманте, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти, Джакомо Делла Порта, Джакомо да Виньола, Карло Карло Мадерна, Джованни Бернини. Для русских зодчих собор Святого Петра отождествлялся с идеей утверждения Христианства на Земле.

Вторым образцом стал языческий Пантеон – «храм всех богов», совершенный памятник архитектуры Древнего Рима, возведенный в 126 г., много веков служивший примером для мавзолеев, надгробных часовен и храмов-памятников, а также его «потомок» – Пантеон в Париже, воздвигнутый Ж. Суффло в 1758–1789 гг. в благодарность, о которой гласит надпись на входе: «Великим людям благодарная Отчизна».

Сопоставив проекты первого конкурса с западноевропейскими памятниками, можно увидеть прямое цитирование таких форм, как круглый объем основного помещения, огромный купол на парусах, криволинейные колоннады, мощные портики.

Неожиданно для всех Александр I одобрил проект малоизвестного и еще совсем молодого художника – выпускника Академии художеств по классу исторической живописи, но имеющего небольшой опыт архитектурного проектирования, Александра Лаврентьевича Витберга.

В то время Витберга поддерживал и вышеупомянутый А. С. Шишков, который с 1811 г. являлся одним из лидеров литературного общества «Беседа любителей русского слова». Возможно, что Шишков, привлекший Витберга и в свои круги, содействовал избранию Императором именно этого проекта.

На формирование мировоззрения молодого архитектора особенно повлияли вице-президент Академии художеств Александр Федорович Лабзин, поэт Г. Р. Державин, архитектор Н. А. Львов – один из создателей Общества поощрения художеств, статс-секретарь Императора Александра I П. А. Кикин.

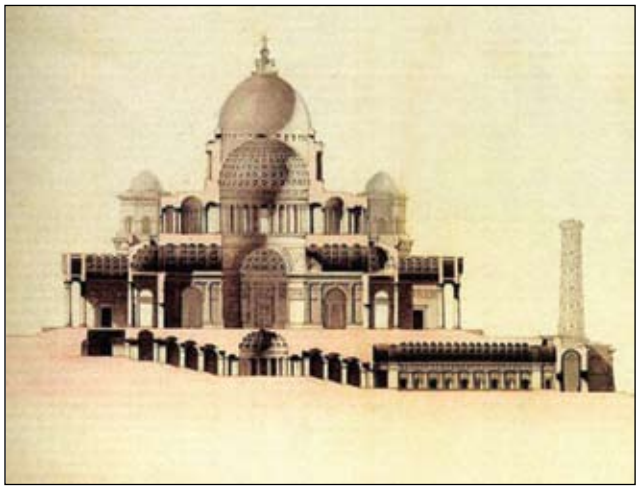
Приступив к работе, Витберг познакомился с предложениями других участников конкурса. Его внимание привлек проект Андрея Никифоровича Воронихина, который был решен, по словам Витберга, в византийском вкусе, и он заимствовал у него некоторые композиционные элементы, в частности идею пятиглавия и уподобление малых куполов открытым беседкам-колокольням.

А. Н. Воронихин. Главный фасад Храма Христа Спасителя. Проект. 1813 г.

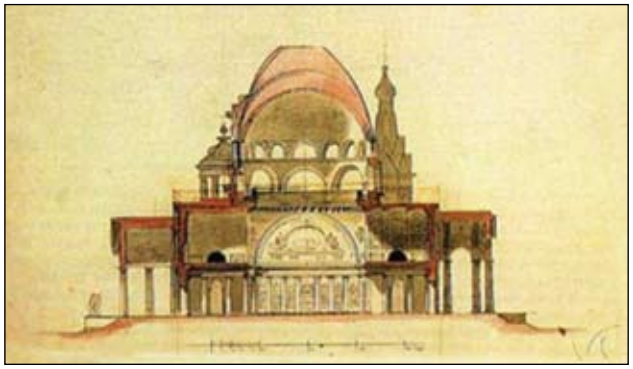
Витберг тоже составил несколько вариантов проекта Храма Христа Спасителя. В итоге он остановил свой выбор на центрическом в плане здании, которое в его ранних чертежах представлено либо квадратным, либо крестообразным, либо ротондой с куполом, установленным на барабане (в некоторых вариантах без него). Немногим позже Витберг окончательно определился с образцом для своего сооружения. Им, как и для Казанского собора в С.-Петербурге, стал собор Святого Петра в Риме, который Витберг задумал превзойти в размерах и оригинальности оформления.

Молодого архитектора увлекала свойственная времени романтическая идея найти новые грандиозные формы для сооружения национального храма-памятника, который, по его мысли, должен «быть достойным народа», отражать общехристианские идеалы и иметь «в характере нечто самобытное, стиль строгой оригинальной архитектуры»[1].

Главным условием для Витберга стало отражение в архитектуре Храма идеи Троичности Единого Бога, поэтому в основу проектирования он положил символику числа «три», указывающую на три ипостаси Бога и тройственную природу человека, состоящего из тела, души и духа.



А. Л. Витберг. Проект. Храма Христа Спасителя. Разрез. 1817 г.



А. Н. Воронихин. Проект Храма Христа Спасителя. Разрез . 1813 г.

А. Н. Воронихин. Главный фасад Храма Христа Спасителя. Проект. 1813 г.

[1] Витберг Александр Лаврентьевич // Православная энциклопедия. Т. VIII. – М., – 2000. – С. 566.

В конструкции «троичность» развивалась традиционно по горизонтали – алтарь, собственно храм и притвор и, согласно замыслу Витберга, по вертикали – в трех возвышающихся друг над другом храмах.

Нижний, пещерный, храм в честь Рождества Христова обозначал начало жизни Иисуса Христа и символизировал тело человека. Он имел форму параллелепипеда. К нему Витберг задумал присоединить «богатую катакомбу» с прахом павших в войне 1812 года воинов, чей подвиг уподоблялся искупительной жертве Христа.

Над пещерным храмом планировалось поставить Преображенский храм в форме креста. Эта форма, как полагал Витберг, «приличествует душе... и есть как бы середина между смертным телом и бессмертным духом его...»[1].

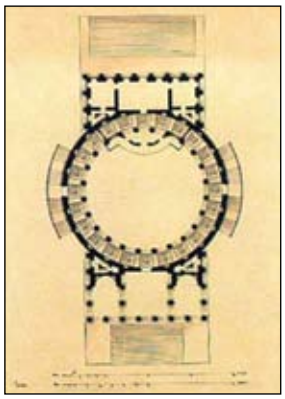
Венчать все сооружение должен был Воскресенский храм в форме «чистого круга – следствия креста...», а т. к. круг «не имеет ни начала, ни конца, то он есть лучшая линия для выражения бесконечности»[2] Бога и Его проявления в человеке. Возможно, что круговую композицию Витберг заимствовал из проекта Кваренги, где она доминирует снаружи и внутри и многократно повторяется в отверстии купола, окружности купола, его основании, колоннаде, полосе фриза и карниза.

Круг для многих архитекторов-классицистов являлся не только эстетически оптимальной формой храма-ротонды, храма-усыпальницы, подчеркивающей его мемориальный характер, но и выразителем идеи вечности Бога.

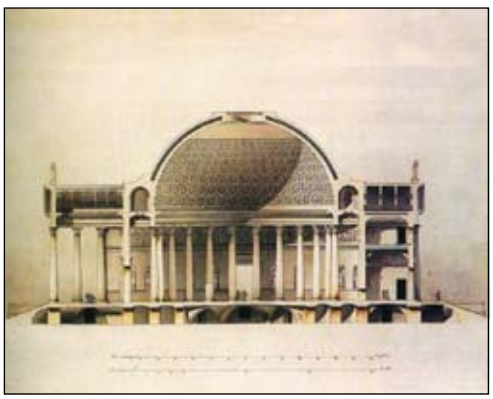
Все здание виделось Витбергу украшенным трофейным оружием и колоннадой из 600 колонн. Это число должно было напоминать о 600-тысячной наполеоновской армии, вторгшейся в пределы Российской Империи.

Проект Храма и рисунки к нему, выполненные Витбергом, обнаруживают близость к работам воспитанников Парижской архитектурной школы, вдохновляемых «тоской по древней Элладе» и «грандиозному Риму». Их премированные, но не воплощенные проекты были опубликованы в ряде специальных изданий, вышедших в свет около 1800 г. Их очень верно охарактеризовал И. Э. Грабарь: «Юные сорванцы знают, что будущее принадлежит им, что им суждено покрыть Европу зданиями, каких еще мир не видел [...] Они вводят нас в это истеричное и горячечное творчество, беспочвенное и сумбурное, совершенно не приноровленное к жизни, даже просто смеющееся над ней, но, несмотря на все, удивительно обаятельное и трогательное, ибо отмечено печатью настоящего художественного восторга»[3].

Эта характеристика применима и к проекту Витберга, отмеченного явным непрофессионализмом его исполнителя – художника по специальности. Но Витберг надеялся компенсировать этот существенный недостаток оригинальностью замысла, которым он и заинтересовал Императора Александра I так, что он сразу утвердил его.



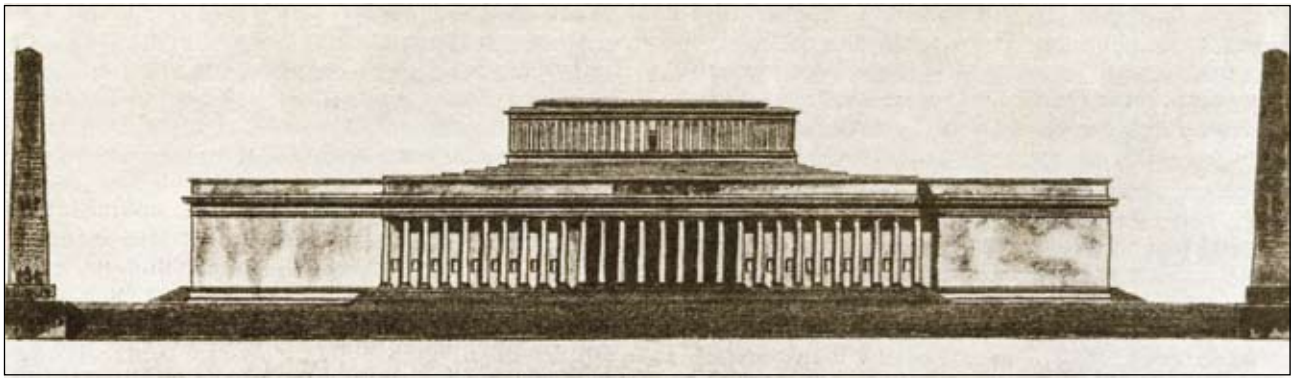
Дж. Кваренги. План Храма Христа Спасителя.1815 г.



Дж. Кваренги. Проект Храма Христа Спасителя. Разрез. 1815 г.

Дж. Кваренги. Проект Храма Христа Спасителя. Главный фасад. 1815 г.

[1] Витберг Александр Лаврентьевич // Православная энциклопедия. Т. VIII. – М., – 2000. – С. 566.
[2] Там же.
[3] *Грабарь И. Э.* История русского искусства. Т. III. – М., б. д. – С. 306.

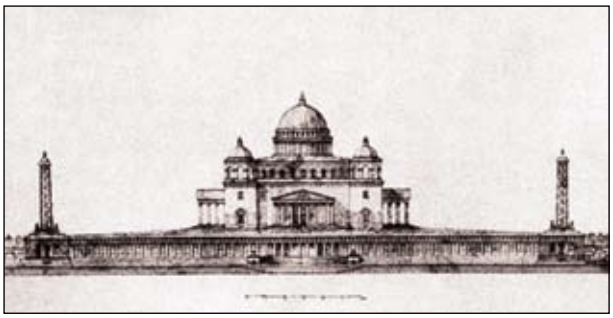


Ш. Персье. Здание соединенных академий. Конкурсный проект Парижской архитектурной школы. 1785 г.

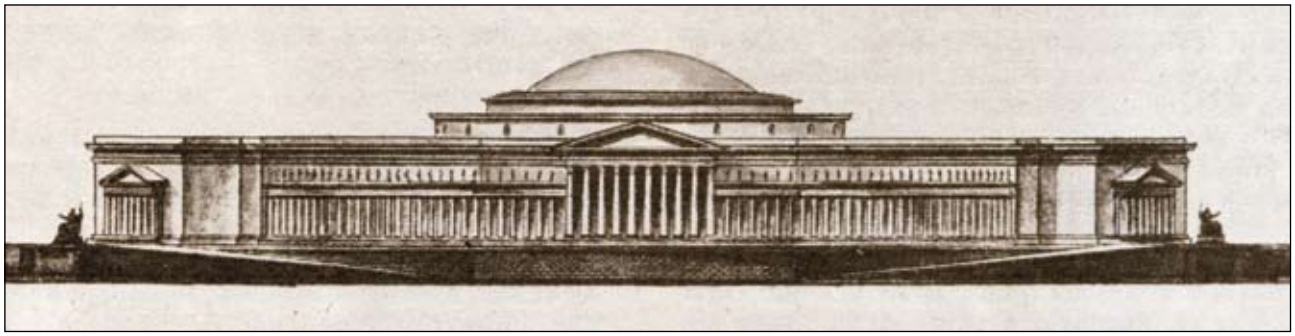
Летом 1813 г. архитектор озадачился определением места для возведения Храма. Вопрос оказался крайне сложным. Первым и естественным ответом на него был Кремль, вмещающий «издревле первенствующие в России храмы»[1]. Еще до завершения Витбергом своего проекта на территории Кремля начали расчищать место под строительную площадку рядом с колокольней Ивана Великого и снесли древнюю церковь Николы Гастунского. Император Александр I решительно отверг эту идею, заявив: «Неприлично разрушать древний Кремль, и самое здание будет неуместно, смешиваясь с византийскими зданиями Кремля»[2]. В дальнейшем государь поручил архитектору В. П. Стасову консультировать неопытного Витберга в вопросах постройки.

Помимо Кремля рассматривались еще два варианта территории для возведения Храма: Швивая горка и район Симонова Успенского монастыря. Возможно, что именно Стасов предложил местом сооружения Храма Швивую горку, где он «будучи воздвигнут, не только что был бы разителен вблизи, но и господствовал над всею Москвою»[3]. Вариант Симонова монастыря отверг сам Витберг, используя в качестве аргумента высказанное ранее мнение Императора: «Симонов монастырь хороший теперь, в византийском вкусе, потерял бы много, будучи возле нового здания в греческом стиле. С другой стороны, и новое здание пострадало бы от пестроты старого»[4].

В итоге выбор Витберга пал на склон Воробьевых гор – напротив Новодевичьего монастыря, между Смоленской и Калужской дорогами, по которым отступала наполеоновская армия в 1812 г. По мнению зодчего, здесь открывался самый удачный вид на Храм, позволявший обозревать его в «геометральном виде». Этот вариант Император поддержал.



А. Л. Витберг. Фасад Храма Христа Спасителя. Проект. 1817 г.



Густ. Здание соединенных академий. Конкурсный проект Парижской архитектурной школы. 1786 г.

[1] Письмо В. П. Стасова к А. Н. Оленину. Из архива архитектора В. П. Стасова // Архитектура Ленинграда. – 1937. – № 1. – С. 64.

[2] Цит. по: *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. – М., 2000. – С. 73.

[3] Там же.

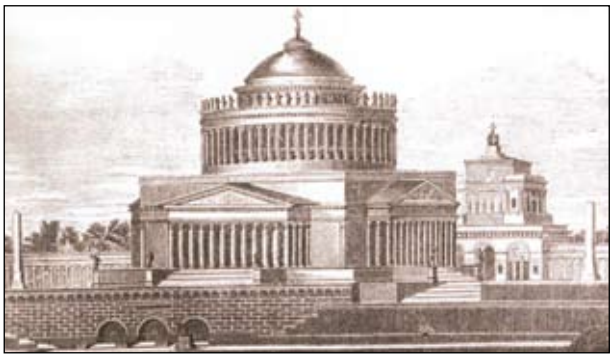
[4] Там же.

А. Л. Витберг. Проект Храма Христа Спасителя. 1817 г.

12 октября 1817 г., в пятилетнюю годовщину изгнания французов из Москвы, в присутствии Государя Александра I состоялась торжественная закладка Храма Христа Спасителя на Воробьевых горах.

Строительство Храма велось очень медленно. Витберг продолжал вносить коррективы в проект, который был утвержден только в 1820 г. и требовал больших затрат. В 1821 г. начались земляные работы, а в 1823 г. – добыча камня. Затем последовал ряд проблем, связанных, с одной стороны, с непрочностью почвы, имеющей подземные ручьи, а с другой – с неопытностью и непрофессионализмом архитектора. В 1825 г. после кончины Императора Александра I сооружение Храма законсервировали.

В 1826 г. рескриптом Императора Николая I был образован «Искусственный комитет» во главе с инженером-генералом К. И. Опперманом для проведения технической экспертизы и выяснения обстоятельств осуществления проекта Витберга. Результат расследования показал, что песчаные и глинистые грунты склона Воробьевых гор непригодны для возведения Храма, тогда как вершина вполне подходит. Входивший в комитет архитектор О. И. Бове, первоначально поддерживающий идею Витберга о строительстве Храма на Воробьевых горах, в новых условиях заявил, что это место крайне неудобно ввиду «его отдаленности от Москвы».



А. Л. Витберг. Главный фасад Храма Христа Спасителя. Проект. 1817 г.

Строительство остановили, а в ноябре 1827 г. комитет сделал вывод: «По случаю найденных непреоборимых затруднений устроить великий храм на месте незабвенной закладки 1817 года, лучше бы поместить оный внутри самой Москвы... к вящему украшению древней столицы»[1].

Император Николай I, выступавший за возрождение исконно русских традиций, всецело поддержавший идею возведения храма-памятника, не разделял либеральных идей своего царственного брата. Государь отклонил проект Витберга, полагая, что национальный храм-памятник должен сооружаться только в национальных формах. Он долго сомневался в определении района постройки, желая одновременно найти «удобное место» и соблюсти «желание в Бозе почившего Императора Александра Павловича».

Последовавшее судебное разбирательство по делу Витберга длилось 8 лет. Оно обнаружило серьезные строительные и финансовые просчеты; архитектора обвинили в растрате средств, выделенных на постройку Храма, имущество Витберга конфисковали, а самого сослали в Вятку.

Летом 1829 г. Академии художеств в лице президента А. Н. Оленина было Высочайше поручено организовать конкурс проектов Храма на вершине Воробьевых гор. В начале 1830-х гг. над ним работали участвовавшие в первом конкурсе архитекторы А. И. Мельников, В. И. Беретти, В. П. Стасов, а также Э. Х. Аннерт, А. П. Брюллов, И. И. Шарлемань, К. А. Тон и др. На второй конкурс были представлены 20 проектов.

За исключением Тона и двух московских архитекторов – А. С. Татищева и А. С. Кутепова, ориентирующихся на византийскую традицию, все архитекторы остались верны классицизму. Проект Кутепова, датируемый 1831 г., обнаруживает явное сходство с работой Тона.

[1] РГИА. Ф. 206. Оп. 1. № 650. Л. 12–17.

А. И. Мельников. Западный фасад Храма Христа Спасителя. Проект. 1831 г.

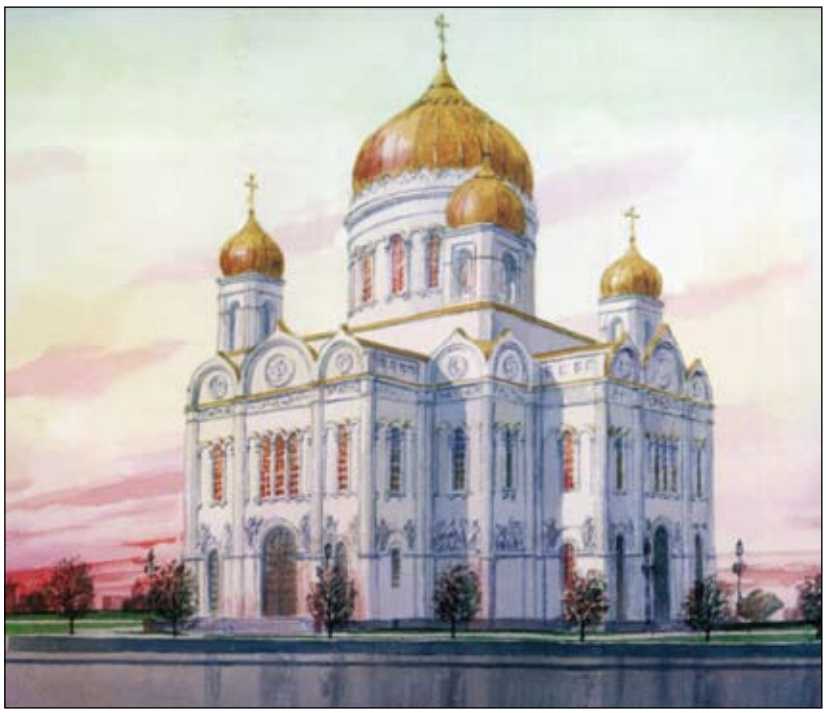
И. И. Шарлемань. Проект Храма Христа Спасителя на Воробьевых горах. 1831 г.

Императору, уже знакомому с предыдущим проектом церкви Святой Екатерины у Калинкинского моста в Петербурге, понравились предложения Тона, и в кон. 1831 г. он вызвал архитектора к себе.

Тон предоставил государю на выбор три варианта местоположения нового Храма: за Воспитательным домом у церкви Никиты Мученика на Кресте над Москвой-рекой; на Тверской улице на месте Страстного монастыря (ныне Пушкинская площадь); неподалеку от Кремля, у Большого Каменного моста, между Москвой-рекой и Волхонкой, на месте Алексеевского стародевичьего монастыря. Император выбрал третий вариант, имеющий ряд достоинств.

Благодаря такому расположению – на излучине высокого берега – величественный Храм Христа Спасителя, высота которого составляет 100 м, органично вписывается в панораму Москвы-реки со всех его фасадов и гармонично входит в исторически сложившуюся систему вертикалей московских храмов. Наряду с Кремлевскими башнями, колокольней Ивана Великого и собором Василия Блаженного он является одной из доминант городского центра. От Храма Христа Спасителя открывается великолепный вид на Кремль.

10 апреля 1832 г. Император Николай I утвердил новый проект Храма, а в 1837 г. учредил особую Комиссию по его построению. Обветшавшие постройки Алексеевской обители и находившуюся рядом Всехсвятскую церковь снесли, а монастырь перевели в Красное Село. 10 сентября 1839 г. состоялась торжественная закладка нового Храма Христа Спасителя. Строительство длилось почти 44 года. Основные формы Храма обозначились в 1832 г. В дальнейшем они неоднократно корректировались и видоизменялись в сторону более полного соответствия известным памятникам московского зодчества.



Храм Христа Спасителя

В 1841 г. стены были выровнены с поверхностью цоколя. Следом появился опоясывающий фасады на уровне окон аркатурный пояс – характерный элемент Успенского собора Московского Кремля, заимствованный из Успенского собора г. Владимира. В 1846 г. был возведен (сведен) свод большого купола; в 1849 г. завершена работа по внешней облицовке, началась установка металлических крыш и глав и закончен свод большого купола.

В 1851 г. Тон внес в проект коррективы. Он окружил окна

Ф. Клагес. Внутренний вид Храма Христа Спасителя в Москве

Вид Москвы с Храмом Христа Спасителя

барабана главного купола аркадой, аналогичной той, что на фасадах, придал ребристую форму главному куполу (первоначально на нем предполагалось исполнить звезды, как на куполах Успенского собора Троице-Сергиевой лавры) и украсил раковинами кокошники центральной главы.

В 1860 г. наружные леса сняли и Храм Христа Спасителя впервые предстал перед москвичами во всем великолепии.

В 1862 г. на крыше установили бронзовую балюстраду, не предусмотренную первоначальным проектом, а к 1881 г. завершили работы по внутреннему убранству Храма и устройству набережной и площади перед ним.

В возведении Храма Христа Спасителя воплощена целая эпоха в развитии православно-национального искусства. Каждый этап работ в Храме занимал определенный период отечественной истории, соотносимый с царствованием четырех Российских Императоров: с 1812 по 1825 г. в царствование Александра I – оформление замысла и начало строительства Храма по проекту Витберга; с 1830 по 1850 г. в царствование Николая I – закладка второго Храма и проведение фасадных работ; с 1846 по 1863 г. при Николае I и Александре II – украшение фасадов скульптурой; в 1870-х – нач. 1880-х гг. в правление Государей Александра II и Александра III – выполнение росписей и церковной утвари, освящение Храма.

Работы по возведению Храма Христа Спасителя велись по благословению святителя Филарета (Дроздова), митрополита Московского и Коломенского, и епископа Дмитровского Леонида (Краснопевкова), а непосредственное руководство ими осуществляла Комиссия по построению Храма во главе с генерал-губернатором Москвы князем Д. В. Голицыным. В строительстве Храма Христа Спасителя приняли участие известные архитекторы и художники XIX столетия. Детальную доработку замысла и наблюдение за строительными работами осуществляли И. С. Каминский, Н. В. Дмитриев, Л. В. Даль, И. И. Свиязев, на последнем этапе – А. И. Резанов.

В Храме Христа Спасителя в полной мере воплотились черты русско-византийского стиля. Это пятикупольный и четырехстолпный собор с позакомарным перекрытием, при котором каждая перекрытая сводом часть отражается на фасаде криволинейным завершением.

Почти одновременно Тон работал над проектом петербургской церкви Святой Екатерины у Калинкинского моста, поэтому в обоих храмах очевидна родственная связь. Она проявилась в тяжеловесных пропорциях основного кубического объема, опоясанного аркатурой и завершенного килевидными закомарами.

Помимо этого все фасады Храма Христа Спасителя включают ряд элементов, напрямую ассоциирующихся с конкретными прототипами: килевидные очертания закомар напоминают о Благовещенском соборе – семейном храме московских царей – и Ризоположенской церкви на Соборной площади Кремля; луковичная форма главного купола и боковых глав-колоколен напоминает завершения московских храмов XV–XVI вв.

К древним памятникам восходит опоясывающая основной объем Храма крытая двухъярусная галерея, в которой Тон соединил два элемента – непосредственно галерею в нижнем ярусе и более древние хоры в верхнем ярусе.

В плане Храм Христа Спасителя представлен как равноконечный греческий крест, образуемый за счет пристройки к основному кубовидному объему четырех одинаковых по композиции портиков. Интересен факт, что обходная двухъярусная галерея тоже повторяет форму креста.

Крестообразный план – символ крестных страданий Спасителя – в данном памятнике соотносился с мученичеством воинов, положивших жизнь за Веру и Отечество. Некоторые исследователи, в частности Е. И. Кириченко, видят в крестообразном плане напоминание о кресте, на котором был распят апостол Андрей Первозванный: «Повторяющее в плане форму Андреевского креста (святой Андрей Первозванный считался покровителем России) здание строго центрично и симметрично, в разбивке объемов и расположении деталей педантично подчеркивается действие главной оси, несколько приглушенное, однако, пятиглавием храма»[1].

Разумеется, в композиции Храма присутствуют черты зрелого и позднего классицизма. Среди них уже упомянутые массивность основного объема и тяжеловесность пропорций, подчеркнутая центричность, геометрическая очерченность деталей, широкий барабан главного купола и небольшие размеры боковых главок-колоколенок. Они напоминают о еще одном грандиозном памятнике – Исаакиевском соборе в С.-Петербурге, сооружаемом О. Монферраном в 1818–1858 гг. Для Тона этот храм был объектом пристального внимания. Архитектор стремился противопоставить свой храм-памятник в первопрестольной столице России петербургскому храму – символу новой преобразованной и европеизированной Петром I России.

Как и в Исаакиевском соборе, фасады Храма Христа Спасителя со всех четырех сторон украшены скульптурой, выполненной из белого мрамора, добытого из карьера у села Протопопово Коломенского уезда. Но если в петербургском храме скульптурное оформление целиком и полностью укладывается в стилистику ампира, то в Храме Христа Спасителя можно видеть соединение традиций Владимиро-Суздальской Руси и классицизма.

О древнерусских традициях напоминает декоративная резьба, а на их слияние с тенденциями классицизма – двойной ряд мраморных горельефов с фигурами святых и картинами из священной истории. Они заставляют вспомнить скульптурное убранство готических соборов Петра и Павла в Наумбурге или Нотр-Дам в Реймсе, в которых в наибольшей степени сказался опыт использования пластических достижений античных мастеров в решении задач средневекового искусства.

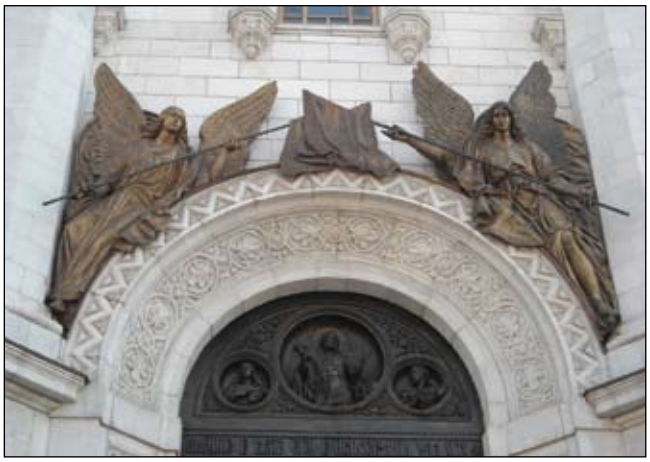
Объемно-пластическая трактовка фигур в Храме Христа Спасителя указывает на хорошую классицистическую школу, пройденную скульпторами строящегося памятника А. В. Логановским, Н. А. Рамазановым, П. К. Клодтом и др.

Тематику религиозно-исторических сюжетов определил митрополит Филарет, руководствуясь общей идеей предназначения Храма – свидетельствовать о преемственности России от раннехристианского Рима и Византии и ее богохранимости и богоизбранности.

---

[1] *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910 годов. – М., 1978. – С. 118.

Арка правых врат Храма Христа Спасителя. Ангелы с хоругвями. Фото автора



Арка левых врат Храма Христа Спасителя. Ангелы со знаменами. Фото автора

Скульптура на фасадах имеет одинаковую схему расположения поясами: в верхних медальонах, у дверей и оконных арок, по углам, но отличается сюжетами в зависимости от стороны света, на которую ориентирован фасад. Каждый фасад отражает свое религиозно-историческое содержание.

Главный западный фасад символически раскрывает замысел создания Храма в благодарность за победу, дарованную русскому воинству, и основополагающую идею любого воинского храма на Руси, символизируя собор земного русского воинства под защитой воинства Небесного.

Поэтому ключевой композицией здесь является Христос во Славе и единство Небесных и земных сил, созидавших Храм во Имя Его. В центре, в верхнем среднем медальоне представлен Спаситель, благословляющий обеими Руками, в окружении Небесных Сил и Архангелов, изображенных при оконных арках. Рядом с Ним в боковых верхних медальонах – небесные покровители русских императоров-храмоздателей и их царственных супруг. При арке правых врат помещены фигуры двух Ангелов с церковными хоругвями – в память Московского ополчения 1812 года, имевшего вместо знамен церковные хоругви, и при арке левых врат – фигуры двух Ангелов с наклоненными знаменами, на которых начертан крест. При арке больших средних врат изображены четыре Ангела, держащие над вратами хартию с надписью: «Господь Сил с нами».

На углах западного фасада расположены монументальные композиции на сюжеты из Ветхого Завета, повествующие об истории построения главного Израильского храма в Иерусалиме, которому символически уподоблялось возведение Храма Христа Спасителя в Москве.

Южный фасад, выходящий к Москве-реке, посвящен периоду Отечественной войны с июня по декабрь 1812 г., когда сражения проходили на территории России. Здесь представлены святые, в чьи праздники состоялись важнейшие битвы 1812 года (Иоанн Креститель, Роман Рязанский, апостол Фома), выражающие идею богохранимости России в этой войне. Вторую группу изображений составляют персонажи Ветхого Завета – пророк Моисей и пророчица Деворра, напоминающие о благодати для человека или народа упования на Бога.

Арка больших средних врат Храма Христа Спасителя. Ангелы с хартией. Фото автора

О чудесной Божественной помощи правоверным свидетельствует горельеф «Явление Архангела Михаила Иисусу Навину», посвященный победоносной битве за древний город Иерихон. Этот библейский сюжет аллегорически связан с Отечественной войной, а святой Архангел Михаил призван напоминать о главнокомандующем русскими войсками Михаиле Илларионовиче Кутузове.

Пророчица Деворра. Горельеф южного фасада Храма Христа Спасителя. Фото автора

Монументальные ветхозаветные сцены, исполненные в горельефах на углах фасада, отражают победу богоизбранной России, принесшей человечеству мир и свободу. Триумфальное возвращение из Парижа Императора Александра I, которого народы чествовали как освободителя и миротворца, запечатлено в символическом образе Авраама с союзниками, возвращающегося после блестящей победы и приветствуемого царем Мельхиседеком, – справа, и царя Давида, победившего Голиафа и встречаемого сонмом жен, – слева.

На восточном фасаде, обращенном к Кремлю, раскрыта другая сторона одной и той же идеи возведения благодарственного национального храма-памятника. Поскольку фасад, как и алтарь, ориентирован на восток, на углах изображены два важнейших события из земной жизни Спасителя – Его Рождество и Воскресение, знаменующие небывалую в истории человечества победу. Эти образы напоминают о двух триумфальных торжествах в Отечественной войне – изгнание врага за пределы России в канун Рождества и взятие Парижа 19/31 марта 1814 г., случившееся под Пасху. Скульптура восточного фасада посвящена молитвенникам Господу за Россию, ее ратникам, одержавшим блистательные победы в русской истории, и всем тем, кто созидал православную Москву, способствовал ее историческому подвигу и славной победе. Среди изображенных можно видеть святителей Московских Петра, Алексия, Иону и Филиппа, преподобных Сергия Радонежского, Иосифа Волоцкого и святых мучеников князя Михаила и боярина Феодора Черниговских.

В верхнем центральном медальоне запечатлен образ великой хранительницы Москвы – Владимирской иконы Божией Матери, в празднование которой 26 августа / 8 сентября 1812 г. свершилась Бородинская битва.

Северный фасад, обращенный к улице Волхонка, посвящен заграничному периоду Отечественной войны 1813–1814 гг., когда сражения проходили за пределами России и шли вплоть до взятия Парижа. Сюжеты горельефов фасада последовательно развивают мысль о Христовой вере на Руси и творимой Промыслом Божиим российской истории. В них Россия представлена преемницей Рима и Константинополя.

Первыми в центральной арке больших средних врат изображены святые апостолы Петр и Павел и четыре апостола-евангелиста, символизирующие начало истории Православной Церкви и апостольской проповеди после Воскресения Христа. Далее, при арке правых врат, представлен святой равноапостольный император Константин Великий, основатель Византийской империи, и мать его, святая равноапостольная царица Елена. Они способствовали становлению Христианства в качестве государственной религии Римской и Византийской империй – предшественниц России. При арке левых врат помещены фигуры святой равноапостольной княгини Ольги, первой принявшей христианскую веру на Руси, и ее внука, святого равноапостольного князя Владимира – Крестителя Русской земли.

А. В. Логановский. Деворра, призывающая народ к борьбе с поработителями. Горельеф южного фасада Храма Христа Спасителя

Около оконных арок располагаются фигуры апостола Андрея Первозванного, благословившего Киев, великомученика Георгия Победоносца – покровителя града Москвы и воинства Российского, а также благоверного князя Даниила Московского – первого великого князя Москвы и основателя ее первого монастыря.

Монументальные горельефы на углах напоминают о симфонии Русского государства и Православной Церкви и о победах

русского воинства под покровом Небесного воинства. Здесь представлены два знаменательных события, случившихся в роковые эпохи российской истории, когда особенно сильно проявилась воля русского духа к свободе и победе.

Правый горельеф – «Преподобный Сергий благословляет Дмитрия Донского на Куликовскую битву» – символизирует тяжелейший период монгольского ига, начало победоносной национально-освободительной борьбы с поработителями и подъем русской культуры.

Явление Архангела Михаила Иисусу Навину. Горельеф южного фасада Храма Христа Спасителя. Фото автора

Левый горельеф – «Преподобный Дионисий благословляет князя Пожарского и гражданина Минина на освобождение Москвы от поляков» – посвящен Смуте, постигшей Русь в начале XVII в., благополучно закончившейся воцарением Романовых.

Северный фасад увенчивает Иверская икона Богоматери – хранительница Москвы и России, помещенная в верхнем центральном медальоне. Она исполнена по иконографии чудотворной святыни из часовни у Воскресенских ворот при входе на Красную площадь и призвана еще раз напомнить, что главной идеей Храма является прославление торжества Православия в России.

Храм имеет двенадцать дверей – по три на каждом фасаде, по числу врат Небесного Иерусалима и по числу апостолов Христа. Их изготовили по моделям графа Федора Петровича Толстого.

Важным признаком Храма Христа Спасителя стало пятиглавие, которое впервые в новое время представляло собой не группу близких по форме куполов-луковиц, а монументальную иерархическую композицию с доминирующим центральным шлемовидным куполом и соподчиненными ему такими же по форме малыми куполами. В пятиглавии Храма Христа Спасителя особенно ярко выразилась родственность к Успенскому собору во Владимире.

Благодаря водружению центрального купола на высокий световой барабан с зеркальными стеклами, способствующими игре света, в интерьере возникло особое мистическое состояние в свете Божественной благодати. Этому настроению способствует богатство оформления и роскошь внутренней отделки, для которой использовались лабрадор, шошкинский порфир, итальянский мрамор.

Первоначально Тон замыслил только скульптурное оформление в духе классицизма, но позже он решил усилить художественный компонент и ввел сюжетные и орнаментальные мозаики в нижней части интерьера и росписи в верхней, благодаря цвету способствующие пробуждению наиболее сильных эмоционально-ценностных переживаний у верующих.

Картоны для мозаик и роспись в византийском стиле исполнили лучшие художники Российской Империи, прошедшие академическую школу. Были привлечены 38 живописцев, среди которых особую известность уже имели В. П. Верещагин, В. И. Суриков, К. Е. Маковский, Ф. А. Бруни, И. Н. Крамской, Г. И. Семирадский, Т. А. Нефф, Н. А. Кошелев, Ф. И. Прянишников.

А. В. Логановский. Мельхиседек встречает Авраама с плененными царями. Горельеф южного фасада Храма Христа Спасителя.

Тематика сюжетов определялась в соответствии с волей Императора Николая I, особо желавшего, чтобы идея росписи Храма напоминала «о Милостях Господних, ниспосланных по молитвам праведников на Россию в течение всех девяти веков ее истории», а также отражала православно-национальную идею единства «меча и посоха» – симфонии государства и Церкви.

Впервые в убранстве Храма Христа Спасителя изображен великий сонм святых – от пре-

Встреча Давида, победившего Голиафа. Горельеф южного фасада Храма Христа Спасителя. Фото автора

А. В. Логановский. Встреча Давида, победившего Голиафа. Горельеф южного фасада Храма Христа Спасителя.

подобных и святителей до благоверных князей, воинов и канонизированных государственных деятелей, посвятивших свою жизнь России и укреплению в ней Православия. Образы святых Вселенской Церкви сопровождаются изображениями русских подвижников.

Впоследствии эта тенденция станет традицией, примеры которой можно видеть в росписи Владимирского собора в Киеве (1885–1896 гг.) и мозаиках храма Воскресения Спаса-на-Крови в С.-Петербурге (1895–1907 гг.).

Такая программа росписи отражала священную историю мироздания и знаменовала, что победа России над Наполеоном стала победой Христианства над атеистической идеей мирового господства.

В главном куполе Храма Христа Спасителя развернута тема Божественного Домостроительства от сотворения мира до Воскресения Христова. В ней доминирует образ бога Саваофа, исполненный профессором Алексеем Тарасовичем Марковым.

Ниже, в барабане, представлено торжество Небесной Церкви, славящей Воскресшего Христа – победителя смерти у Его Престола. Ее олицетворяют 30 персонажей, которые пророчествовали о пришествии Христа, были свидетелями Его земной жизни или проповедовали Его учение после Воскресения.

Центральная арка. Средние врата. Северный фасад. Фото автора

Спаситель изображен с раскрытым Евангелием, с текстом «Аз есмь свет миру», в окружении Божией матери, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила, праотцев, апостолов. Среди них присутствуют архидиакон Стефан, император Константин Великий и князь Александр Невский.

Все центральное пространство Храма посвящено Господу Иисусу Христу. Для усиления главной идеи храма-памятника в канонической иерархии расположения сюжетов допущены изменения. Образы Спасителя присутствуют в росписи ниш, глухих сводах малых куполов, арках на хорах, над дверями Храма и даже на парусах. Вместо традиционных евангелистов здесь изображены события, в которых явилась Божественная Слава Господа: Преображение, Воскресение, Вознесение и Сошествие Святого Духа на апостолов, знаменующее торжество победы Христа Спасителя и начало истории Христиан-

Арка правых врат Храма Христа Спасителя. Святой равноапостольный император Константин Великий. Фото автора

Арка правых врат Храма Христа Спасителя. Святая равноапостольная императрица Елена. Фото автора

Арка левых врат Храма Христа Спасителя. Святая равноапостольная княгиня Ольга. Фото автора

ской Церкви. Евангелисты же помещены ниже как свидетели этих чудес, поведавшие о них человечеству.

На востоке, в алтаре и центральном подкупольном пространстве запечатлены сцены земной жизни Спасителя от Рождества до последних дней. В конхе находится огромное изображение престольного праздника – Рождества Христова, ниже – «Тайная Вечеря», по обеим сторонам от нее – изображения последовавших событий: «Моление о Чаше», «Се человек», «Несение Креста», «Распятие», «Снятие со Креста», «Положение во Гроб».

Живопись сводов исполнил академик Николай Андреевич Кошелев, паруса – Федор Антонович Бруни, а после его кончины – Василий Петрович Верещагин.

Из алтаря по часовой стрелке, по простирающимся по четырем сторонам света концам крестообразного плана Храма последовательно развивается сюжетная линия всей росписи – историческое время после пришествия Христа вплоть до Отечественной войны 1812 года.

От алтаря начинается череда изображений вселенских святых. Среди них отцы первых веков Христианства, составители чина Божественной литургии – Василий Великий, Иоанн Златоуст и Григорий Двоеслов, а также образ святого Алексия, написанный внутри алтарной сени в память

Святой апостол Андрей Первозванный. Оконная арка северного фасада Храма Христа Спасителя. Фото автора

Георгий Победоносец. Оконная арка северного фасада Храма Христа Спасителя. Фото автора

Святой князь Даниил Московский. Оконная арка северного фасада Храма Христа Спасителя. Фото автора

Преподобный Сергий Радонежский благословляет Дмитрия Донского. Правый горельеф северного фасада Храма Христа Спасителя. Фото автора

Преподобный Дионисий благословляет князя Дмитрия Пожарского и Козьму Минина. Левый горельеф северного фасада Храма Христа Спасителя. Фото автора

об Алексиевском монастыре, на месте которого возведен Храм Христа Спасителя, и образ святого Архипа, в день памяти которого, 19 февраля / 3 марта 1855 г., вступил на престол Александр II.

На юге располагается придел святителя Николая Мирликийского, освященный во имя тезоименитого святого Императора-храмоздателя Николая I, посвященный Вселенской Церкви. Далее, на западе, развернуто прославление всей Русской Православной Церкви. Наконец, на севере, в приделе святого Александра Невского, освященного в честь небесного покровителя трех Государей-храмоздателей Александра I, Александра II, Александра III, раскрывается история Русского государства.

Интересно отметить, что Никольский придел ориентирован на юг, к Малой Азии, где совершал свой подвиг Николай Чудотворец, а Александровский придел – напротив, направлен на север, где состоялась Невская битва.

Убранство Никольского придела повествует о Вселенской Церкви, начиная с Никейского Собора до Крещения Руси. Здесь представлены сюжеты первых четырех Вселенских Соборов: Никейского, Константинопольского, Эфесского и Халкидонского, исполненные В. И. Суриковым.

Западное крыло полностью посвящено Русской Православной Церкви со времен Крещения Руси. Здесь изображены русские святые, строители Святой Руси, «печальники за веру» и «стоятели за землю», молитвенники и заступники за Россию, а также вехи отечественной истории, ознаменованные особенно ярким проявлением религиозного духа народа.

Живописное повествование западного крыла начинается со сцены крещения святой Ольги, в которой акцент сделан на преемственность России от Византии, символически выраженную в образе Ольги, принимающей благословение от константинопольского патриарха.

Русская идея симфонии государства и Церкви развивается в сюжетах «Крещение киевлян» и «Основание Киево-Печерской Лавры», указывающих, что изначально правители Русской земли заботились об утверждении Православия. Все росписи выполнил художник Федор Иванович Прянишников.

Два образа посвящены Москве: «Закладка Московского Успенского собора в 1326 году», положившая начало истории Москвы как столицы, и «Сретение Владимирской иконы Божией Матери», по молитвам перед которой Москва была спасена от нашествия Тамерлана в 1395 г. Рядом на стене – «Явление Богоматери Преподобному Сергию» – образ, которым митрополит Платон благословил Александра I на борьбу с Наполеоном.

А. В. Логановский. Преподобный Сергий Радонежский благословляет Дмитрия Донского. Леввый горельеф северного фасада Храма Христа Спасителя.

Весь исторический цикл завершается в северном приделе святого Александра Невского,

где история Православной России представлена как часть священной истории, сама Россия – как центр христианской цивилизации, а Православная Церковь – как ключевое звено российской культуры.

Здесь изображены предки, современники и потомки Александра Невского: святые собиратели Русских земель, церковные и государственные деятели, мученики, пострадавшие или павшие в битвах за Отечество.

В монументальных настенных образах представлены сюжеты из жития святого Александра Невского: «Посещение князем Александром Ярославичем, одержавшим победу в Невской битве, ставки хана Батыя в Орде», «Прием князем папских послов Гальда и Ремонта», «Кончина Александра Невского в Городце после пострижения в монахи под именем Алексия» и «Чудо при погребении князя в Рождественской церкви во Владимире», исполненные Генрихом Ипполитовичем Семирадским.

Особенно выразительным стал образ «Прием князем папских послов», в котором художник сосредоточил внимание на верности князя Православной Церкви, выраженной в его категорическом отказе папским легатам принять на Руси католичество: «Мы знаем истинную веру и Церковь от Адама до Христа и от Христа до VII Вселенского Собора, содержим то самое учение, которое преподано Апостолами, и вашего учения принимать не желаем».

Во втором ярусе росписи, над арками, обращенными в центральное пространство Храма, размещены наиболее чтимые чудотворные иконы Божией Матери, по молитвам перед ними многие русские города избежали вражеского разорения, а народ был спасен от татар, немцев, литовцев, шведов, поляков, французов. На северной стене представлены ростовая Боголюбская икона; по бокам – поясные Черниговская-Елецкая и Смоленская «Умиление»; внизу – «Знамение» Новгородская, Федоровская, Торопецкая и Ярославская. На южной стене запечатлены ростовая Путивльская икона; по сторонам – поясные Муромская и Курская; внизу – Новгород-Северская, Новодворская, Барловская и Толгская. На восточной стене изображены ростовая Мирожская Псковская икона; по бокам – поясные Колченская, Яхромская, Почаевская, Грузинская, Страстная и Шуйская. На западе показаны ростовая Печерская икона; по сторонам – поясные Петровская, Гребневская, Пименовская, Тихвинская и Ковенская.

Исключительной чертой Храма Христа Спасителя стало отсутствие традиционного многоярусного иконостаса или низкой алтарной преграды. Вместо них была установлена роскошная надпрестольная сень, напоминающая о древней традиции, сохраняемой в армии, – богослужении под отрытом небом. Примером этой традиции может служить храм Покрова на Рву на Красной площади, состоящий из многочисленных приделов, служивший алтарем для множественных богослужений, совершаемых как бы под открытым небом.

Сень создавалась при участии митрополита Филарета в форме восьмигранной часовни из белого мрамора, увенчанной вызолоченным шатром и восемью главками. Она знаменовала пещеру Гроба Господня, а т. к. ее очертания напоминали храм Покрова на Рву, то огромное внутреннее пространство Храма Христа Спасителя символизировало Красную площадь. Общая высота сени – 20 м, что составляет половину высоты главного шатра храма Покрова на Рву.

Важной чертой оформления сени-иконостаса стало размещение четырех икон святителей Московских – Петра, Алексия, Ионы и Филиппа – по бокам от Царских врат. Они обозначали предстояние Господу русских святых, созидавших Государство Российское в лоне Православной Церкви.

Такой иконостас не имел аналогов ни в древнерусском зодчестве, ни в архитектуре нового времени. Своей уникальной формой он усиливал символическое значение Храма Христа Спасителя – реликвария, заключавшего в себе главную святыню для каждого русского человека – Церковь.

Рисунок орнаментов, заполнявших пространства между сюжетными росписями, а также эскизы бронзовых украшений, подсвечников и паникадил исполнил архитектор, знаток и любитель русского искусства Л. В. Даль.

В идейно-содержательном плане Храм Христа Спасителя аккумулировал и развил лучшие традиции отечественного наследия. В целом его живописное убранство можно представить как последовательное развитие непрерывной истории от земной жизни Иисуса Христа к основанию

Церкви; от становления Вселенской Церкви до Крещения Руси; от Крещения Руси до Отечественной войны 1812 года, события которой символически означены в образах святых, в чьи дни памяти совершались важные бои. Далее эта тема находит свое продолжение в устройстве нижней обходной галереи, которая опоясывает здание по периметру и, как и в других православных храмах, предназначается для крестных ходов. Однако здесь галерея представлена как первый мемориал войны 1812 года, «каменная летопись», фиксирующая на белых мраморных досках главные вехи Отечественной войны 1812 года и заграничных походов русских войск 1813–1814 гг., а также имена русских героев от военачальников до солдат. В отличие от Витберга, предлагавшего увековечить память всех погибших в наполеновских войнах и рассматривавшего события 1812 года в контексте всемирной истории, Тон акцентировал внимание на подвиге русских воинов и на сугубо национально-патриотическом аспекте.

Начинается «летопись» на западной стене Храма с «Высочайшего манифеста от 13 июня 1812 г. о вступлении французской армии в пределы России» и «Воззвания от 6 июля к народу Русскому об ополчении». Далее с двух сторон галереи в хронологическом порядке помещено краткое описание 71 сражения, происходившего на территории России в 1812 г.: сражение такое-то, год, месяц, число; командующий войсками такой-то; участвовавшие войска и орудия; имена убитых и раненых офицеров; общее число выбывших из строя нижних чинов; полученные награды.

Завершается «летопись» на восточной стороне манифестом «Об изгнании Наполеона из пределов России 25 декабря 1812 г.» и двумя благодарственными Манифестами к «Русскому народу» и к «Русскому дворянству за их усилия и жертвенность во время опасности для отечества».

Напротив горнего места в галерее помещен Манифест о построении Храма Христа Спасителя в Москве в благодарность Богу и «в память на века», а по сторонам от него – Манифест городу Москве и Манифест об учреждении медали в память 1812 года.

На южной и западной сторонах Храма в хронологическом порядке расположены доски с описаниями 87 заграничных сражений. Их завершают у западных дверей Манифесты о взятии Парижа, низложении Наполеона и о восстановлении мира в Европе. Над каждой доской, описывающей сражения, находятся величания святым, память которых празднуется в день того или иного сражения.

26 мая 1881 г., в праздник Вознесения Господня, состоялось торжественное освящение Храма Христа Спасителя. Этот день совпал с событием священного коронования на Всероссийский престол Императора Александра III. В честь этого события весной 1912 г. в царствование Государя Николая II в сквере возле Храма на Пречистенской набережной установили памятник Александру III, исполненный скульптором А. М. Опекушиным и профессором архитектуры А. Н. Померанцевым (в 1918 г. памятник был снесен большевиками). Константин Андреевич Тон не дожил до освящения Храма Христа Спасителя всего четыре месяца. Он скончался 25 января 1881 г.

Храм Христа Спасителя стал главным храмом Российской Империи. В нем торжественно праздновали важные в российской истории даты, такие как 500-летие со дня преставления преподобного Сергия Радонежского,100-летие победы в Отечественной войне 1812 года, 300-летие Дома Романовых.

5 декабря 1931 г. Храм Христа Спасителя – национальный памятник русского Православия, мемориал Отечественной войне 1812 года, величайшая святыня России – был взорван.

На его месте планировалось воздвигнуть здание дворца Советов. Согласно утвержденному в 1933 г. проекту Бориса Иофана, выполненному в соавторстве с В. Щуко и В. Гельфрейхом, дворец Советов представлял собой огромный зиккурат высотой 415 м, увенчанный колоссальной статуей В. И. Ленина. Таким образом, Храм должна была заменить вавилонская башня, а православную веру в Бога – идолопоклонство.

Но этот замысел не удался, и много лет на месте взрыва Храма Христа Спасителя зияла огромная яма. В 1958 г. на ее месте построили бассейн «Москва».

Прошло много десятилетий, прежде чем Храм Христа Спасителя был возрожден и восстановлен в былом великолепии. Первая литургия в новом Храме состоялась в ночь с 6 на 7 января 2000 г.

Сегодня Храм Христа Спасителя является главным Храмом России и ее величайшей святыней. Его облик, как и во времена Тона, находится в полном соответствии с ансамблем Соборной площади Кремля и символически демонстрирует взаимосвязь древних традиций с современностью. Он по-прежнему отражает идею национального мемориала Отечественной войне 1812 года и является памятником Русскому Православию.

Глава 5

Большой Кремлевский дворец – национальный памятник русскому самодержавию

Большой Кремлевский дворец с самых истоков своей истории был призван отражать соответствовавшие православно-национальным традициям представления русского народа о самодержавной власти князя, царя и императора. С упрочением самодержавия в России рос и расширялся Кремлевский дворец.

Основной идеей дворца, получившей свое законченное воплощение в сооружении К. А. Тона, стало прославление духовного богатства, красоты и величия России, находящейся под властью государя, наделенного Богом самодержавной властью.

Историки полагают, что первые дворцовые здания или деревянные хоромы в Кремле существовали уже в первой половине XII в., т. е. с момента основания Москвы. Они находились между церковью во имя Рождества Иоанна Предтечи, считающейся первой московской церковью, и местом, где теперь возвышается Боровицкая башня, напротив Оружейной палаты.

В XIII в. русские князья стали постоянно проживать в Москве. Великокняжеский двор переместился к востоку, где была построена вторая московская церковь во имя Спаса на Бору.

При великом князе Иоанне Калите (1328–1341) двор расширился, деревянную церковь заменили каменным собором, а рядом устроили монастырь. Княжеский дворец отличался скромностью, т. к. Иоанн Калита вел почти монашеский образ жизни.

В 1382 г. хан Тохтамыш сжег Москву. Ее отстраивали при внуке Ивана Калиты – князе Дмитрии Донском и правнуке Василии I. При них дворец, хотя и продолжал состоять из маленьких соединенных переходами особняков, обрел некоторые признаки роскоши. Его крышу вызолотили, а во дворе установили часы, называемые на Руси «часомерье».

«Общий вид дворца представлял в высшей степени разнообразную и художественную картину, с крышами и вышками различной формы и величины, с башенками, повалушами, площадками, крылечками, лесенками и переходами»[1]. В верхних ярусах – теремах или чердаках – жил князь с семейством, в среднем – располагались приемные палаты, а нижний подклет занимали дворяне – двор князя.

До конца XV столетия Кремль оставался преимущественно деревянным. Только при великом князе Иоанне III, когда Россия освободилась от монгольского ига и окончательно закрепила за собой право преемницы Византии, в нем началось каменное строительство. За короткий срок возвели Казенный двор, Набережную и Грановитую палаты. В 1493 г. Кремль постигло бедствие.

[1] Большой Кремлевский дворец. Указатель к его обозрению. С 88 рис. – М., 1911. – С. 5.

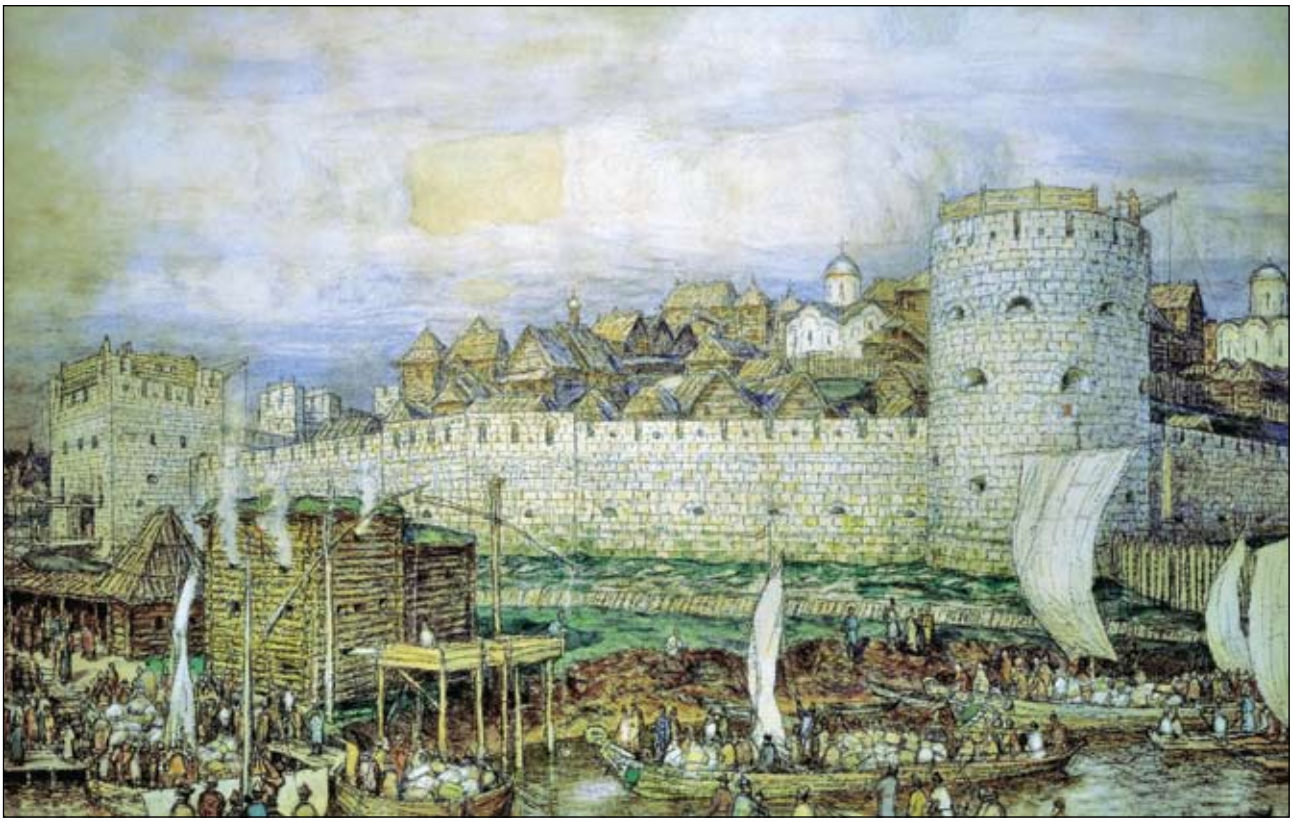
Когда князь Иоанн III «нача ставити каменный двор», случился пожар, который полностью истребил все постройки.

А. М. Васнецов. Московский Кремль при Иоанне Калите

Новый дворец в 1508 г. построил Алевиз Фрязин (Алоизий да Карезано) – итальянский архитектор, прозванный в России еще как Алевиз Старый. Построенный им дворец сохранял черты деревянных великокняжеских хором и состоял из отдельных палат на подклете, соединенных наружными переходами. Возле Грановитой палаты располагалась Золотая палата, украшенная иконописью, а за ней, напротив алтаря церкви Спаса на Бору, – Столовая изба.

Благодаря великому князю Иоанну III весь Кремль изменил свой облик и действительно стал воплощением красоты и славы Православного Русского царства. Он был укреплен двойным, а местами – и тройным рядом стен с бойницами, башнями, подъемными мостами и опускными решетками в воротах и украшен златоглавыми соборами и княжеским дворцом, который впо-

А. М. Васнецов. Оборона Москвы от хана Тохтамыша. XIV в.



А. М. Васнецов. Московский Кремль при Дмитрии Донском

А. М. Васнецов. Московский Кремль при Иоанне III

следствии постоянно расширялся и благоустраивался в соответствии с укреплением государства. Формы этого великокняжеского дворца постоянно воспроизводились после неоднократных пожаров и опустошений. Именно он служил прообразом для последующих сооружений, включая грандиозное сооружение Константина Тона.

В течение всего царствования первый Государь династии Романовых Михаил Федорович украшал Кремлевский дворец и увеличивал его масштабы новыми постройками так, что его сыну, Алексею Михайловичу, он достался в полном порядке. «Домостроительство Царя выразилось лишь в переделках и украшении существовавших уже зданий; но в этом отношении были сделаны замечательные нововведения»[1]. В непродолжительное царствование Федора Алексеевича Кремль обогатился новыми дворцовыми церквями. Все это позволяет говорить, что конец XVII столетия стал для Московского Кремля периодом наивысшего расцвета. «Великолепие его было несказанно: он весь был расписан яркими красками, золотом, украшен художественной резьбой, убран драгоценными

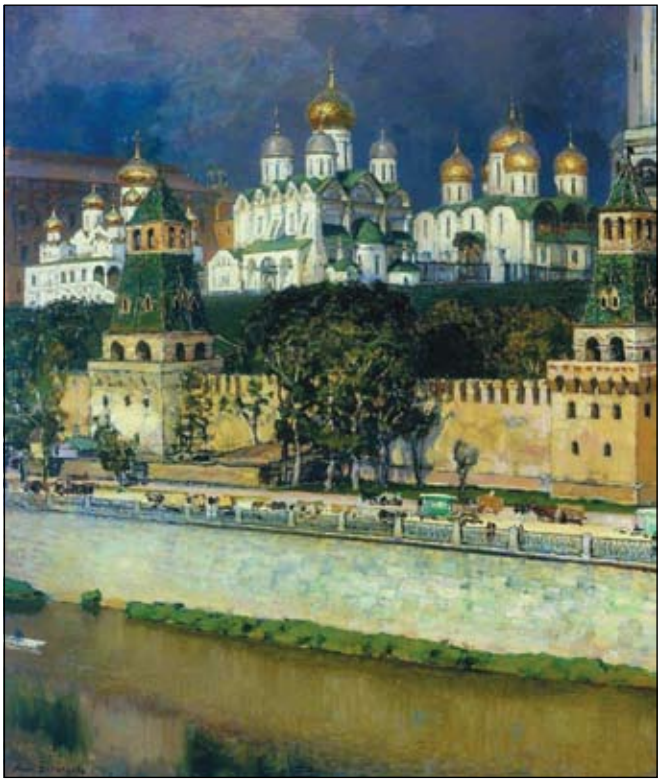
А. М. Васнецов. Москва. Кон. XVII в.

А. М. Васнецов. Расцвет Кремля. Соборы

[1] Большой Кремлевский дворец. Указатель к его обозрению. – С. 13.

коврами, тканями, наполнен чудесною золотою и серебряною утварью»[1].

Период расцвета длился недолго. Когда государь Петр I перенес столицу России в основанный им С.-Петербург и двор последовал за ним, Кремль вступил в этап запустения. Кремлевский дворец пришел в крайнюю ветхость, и в 1749 г. по велению Императрицы Елизаветы Петровны зодчий Растрелли построил на его месте каменный Зимний дворец, который просуществовал до 1838 г., т. е. до момента строительства Кремлевского дворца архитектора К. А. Тона.



Васнецов А. В. Московский Кремль. Соборы. 1894 г.

Новый Большой Кремлевский дворец был возведен по инициативе Императора Николая I.

Причины, побудившие Государя объявить конкурс на дворец, подробно изложил обер-гофмаршал, вице-президент Московской Дворцовой конторы барон Лев Карлович Боде в письме к А. Ф. Вельтману – составителю одного из первых описаний нового сооружения: «Осенью 1837 года Государь Император изволил прибыть в Москву. Его Величество, находя существовавший большой дворец тесным и некрасивым, изволил осмотреть оный...

На другой же день на представленных планах Дворца Государь Император указал, какие перемены Его Величество предполагал сделать в оном и какие предметы соорудить вновь; причем повелел составить план со слов и начертаний Его Величества...

Несколько раз Его Величество посвящал время на рассмотрение плана предполагаемого нового Дворца, и у меня хранятся еще несколько рисунков, переправленных собственною рукою Государя Императора, как драгоценные памятники предначертаний Державного Зодчего»[2].

Случившийся 17 декабря 1837 г. пожар в Зимнем дворце заставил Императора всерьез задуматься о прочности и безопасности конструкции дворца.

Боде Л. К. писал: «Видя пред собою предмет столь важный, требующий архитектора знающего и опытного, и слышав об архитекторе Тоне, который начинал уже в то время приобретать славу сведущего и прочно строящего художника, я просил г. Министра Двора исходатайствовать у Государя Императора о назначении его главным архитектором по строению Московского Дворца. Его Величество сначала согласились назначить г. Тона только консультантом, но, убедясь представлением князя П. М. Волконского, архитектор Тон был по Высочайшему повелению назначен главным архитектором при постройке нового в Москве Дворца с возложением особенной ответственности за прочность фундамента и устройство безопасного отопления»[3].

Император Николай I лично вникал во все вопросы, связанные с постройкой дворца. Кроме Тона к его сооружению привлекли профессора архитектуры Ф. Ф. Рихтера, архитекторов Н. И. Чичагова, П. А. Герасимова, В. А. Бакирева и их помощников, а также художника Ф. Г. Солнцева.

Внешние формы и внутреннее убранство разработал Константин Андреевич Тон, детальные чертежи зал выполнил Иосиф Степанович Каминский, а лепные украшения, рисунки меблировки и дверей – Николай Иванович Чичагов, славившийся «изяществом вкуса».

---

[1] Большой Кремлевский дворец. Указатель к его обозрению. – С. 14.
[2] Там же. – С. 23–24.
[3] Там же. – С. 25–26.

В. Ф. Тимм. Миропомазание государя Императора Александра II во время его коронования в Успенском соборе Московского Кремля 26 августа 1856 г.

В. Ф. Тимм. Коленопреклоненная молитва митрополита Филарета и всех присутствующих при священном обряде коронования Императора Александра II и Императрицы Марии Александровны

В. Ф. Тимм. Поздравление казачьего войска Императора Александра II и Императрицы Марии Александровны в Андреевском зале по случаю их коронования 26 августа 1856 г.

В. Д. Поленов. Их Императорские Величества Александр III и Мария Федоровна у входа в Успенский собор Московского Кремля, идущие на коронование 15 мая 1883 г.

П. П. Верещагин. Вид Московского Кремля. 1879 г.

Дворец заложили 30 июня 1838 г., а 3 апреля 1849 г. освятили в присутствии Государя и Царской фамилии.

Во время церемонии Император Николай I сказал: «Кремлевский Дворец Мой, изящное произведение зодчества, будет новым достойным украшением любезной Моей древней столицы, тем более что он вполне соответствует окружающим его зданиям, священным для нас, и по соеди-

Н. Черкасов. Большой Кремлевский дворец. 1851 г.

Н. Черкасов. Владимирская зала Большого Кремлевского дворца

Н. Черкасов. Екатерининская зала Большого Кремлевского дворца

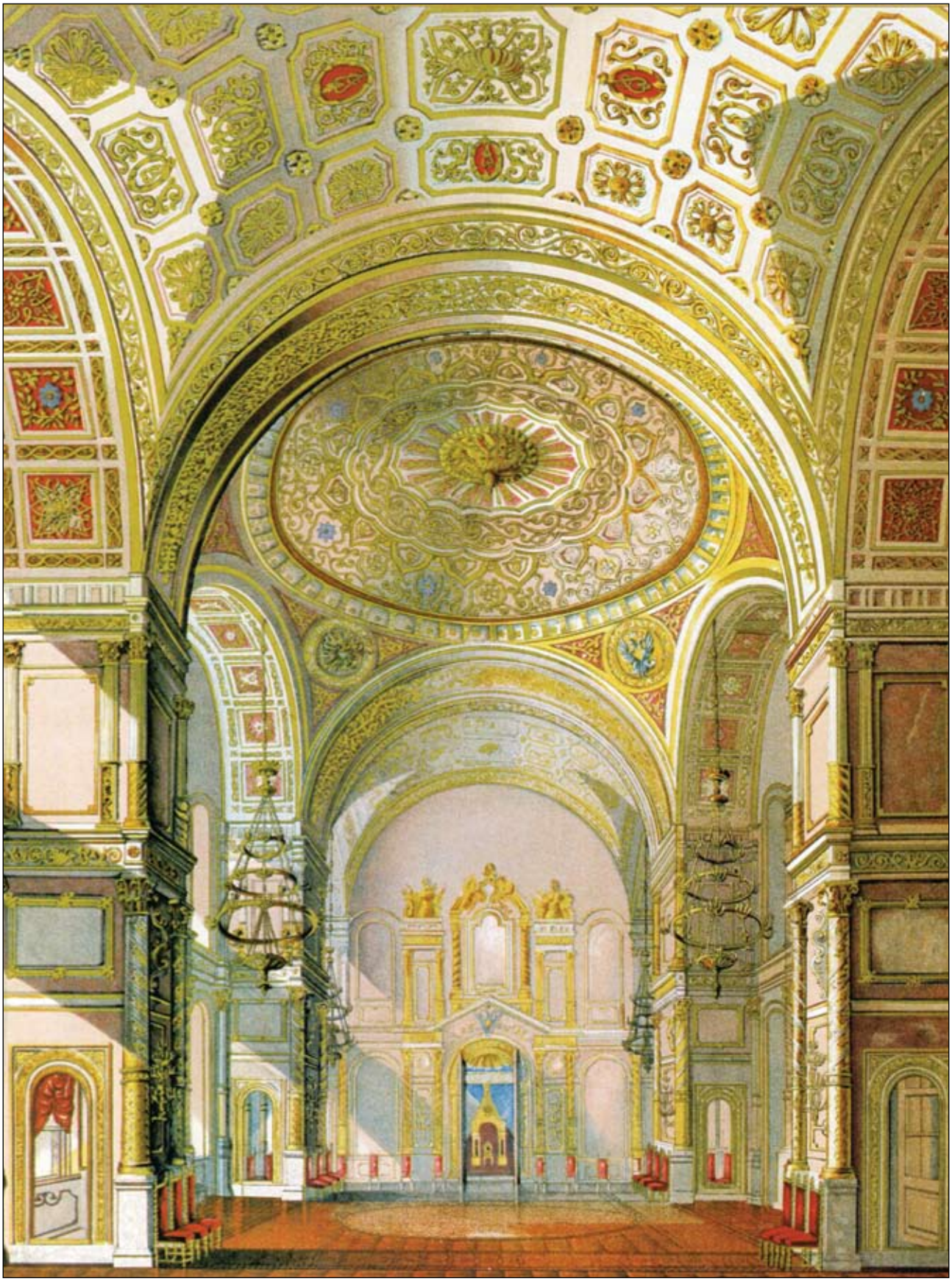
ненным с ними воспоминаниям веков минувших, и великих событий отечественной истории»[1].

Главное здание Большого Кремлевского дворца состоит из нескольких возобновленных частей старинного дворца: дворцовых церквей, Золотой Царицыной и Грановитой палат, теремов и пристроенного к ним нового Большого дворца с главным фасадом, обращенным на Москву-реку. Вместе с прежними постройками оно образует четырехугольник с внутренним двором, в котором раньше находилась церковь Спаса на Бору.

На западе Большой Кремлевский дворец соединен Зимним садом с апартаментами Их Высочеств, Конюшенным корпусом, Оружейной палатой и корпусом Потешного дворца; на севере к нему примыкает здание Кавалерских корпусов, идущее параллельно с корпусом Потешного дворца и образующее вместе с ним Дворцовую улицу.

Н. Черкасов. Зимний сад в Большом Кремлевском дворце

[1] Большой Кремлевский дворец. Указатель к его обозрению. – С. 27.



Н. Черкасов. Александровский зал Большого Кремлевского дворца

Главный корпус Дворца имеет два этажа, но зрительно воспринимается как трехэтажный. Такой эффект создается за счет того, что нижний ярус с полукруглыми окнами устроен выступом, служащим террасой вдоль всего южного и восточного фасадов, а верхний, с двусветными залами, украшен двумя рядами окон, обрамленных наличниками в форме двойной арки с гирькой.

По центру главного фасада возвышается четырехгранный трибун с четырехгранным куполом. Трибун декорирован пятью кокошниками с барельефами двуглавых орлов и гербами Московским, С.-Петербургским, Казанским, Астраханским, Польским, Таврическим.

Купол прорезан четырьмя слуховыми окнами, в двух из них помещены часы, а в двух других – колокола для боя. Основание купола обнесено золотыми перилами, а вершина увенчана золотым восьмигранным возвышением с золотым флагштоком для Императорского штандарта.

Н. Черкасов. Картинная галерея в Большом Кремлевском дворце

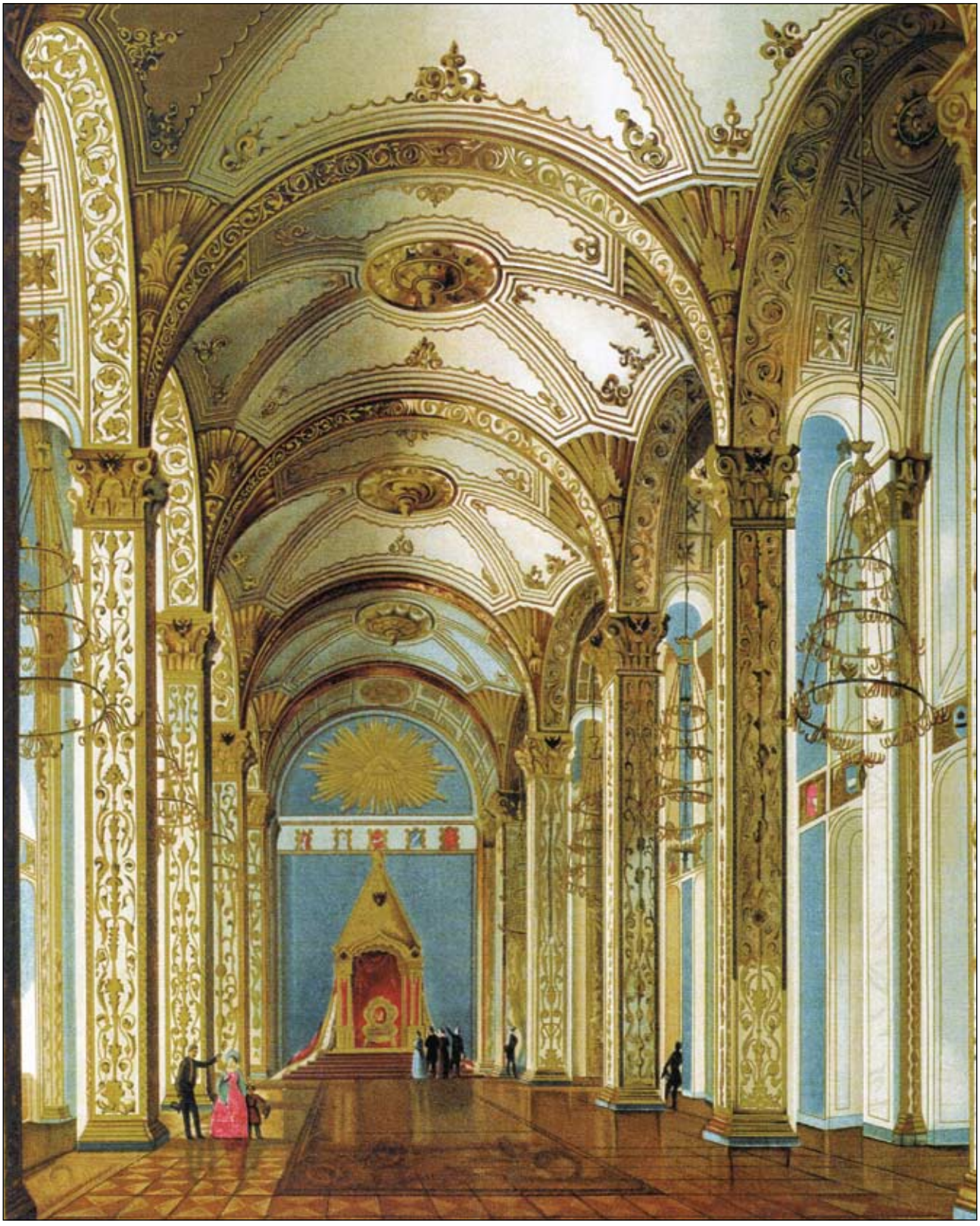
Главный подъезд во Дворец устроен со стороны Москвы-реки. В парадные сени ведут 16 ступеней. Внутренняя планировка Большого Кремлевского дворца включает около 700 помещений. В их числе главный вестибюль с лестницей, пять парадных орденских залов, приемные парадные помещения Императрицы; жилые покои Императорской семьи – «Собственная половина» и служебные помещения. Все парадные интерьеры роскошно украшены в духе эпохи Ренессанса и русско-византийского стиля. За это Большой Кремлевский дворец по праву называют музеем русского дворцового интерьера.

Церковь Спаса на Бору. Фото нач. XX в.

Напротив входа во дворец располагается парадная лестница со стрельчатыми сводами. Их поддерживают 10 пилонов, соединенных бронзовыми золочеными решетками работы Карла Тигельштейна. За пилонами идут галереи, ведущие в голубой аванзал, который имеет квадрат-

Н. Черкасов. Георгиевский зал Большого Кремлевского дворца

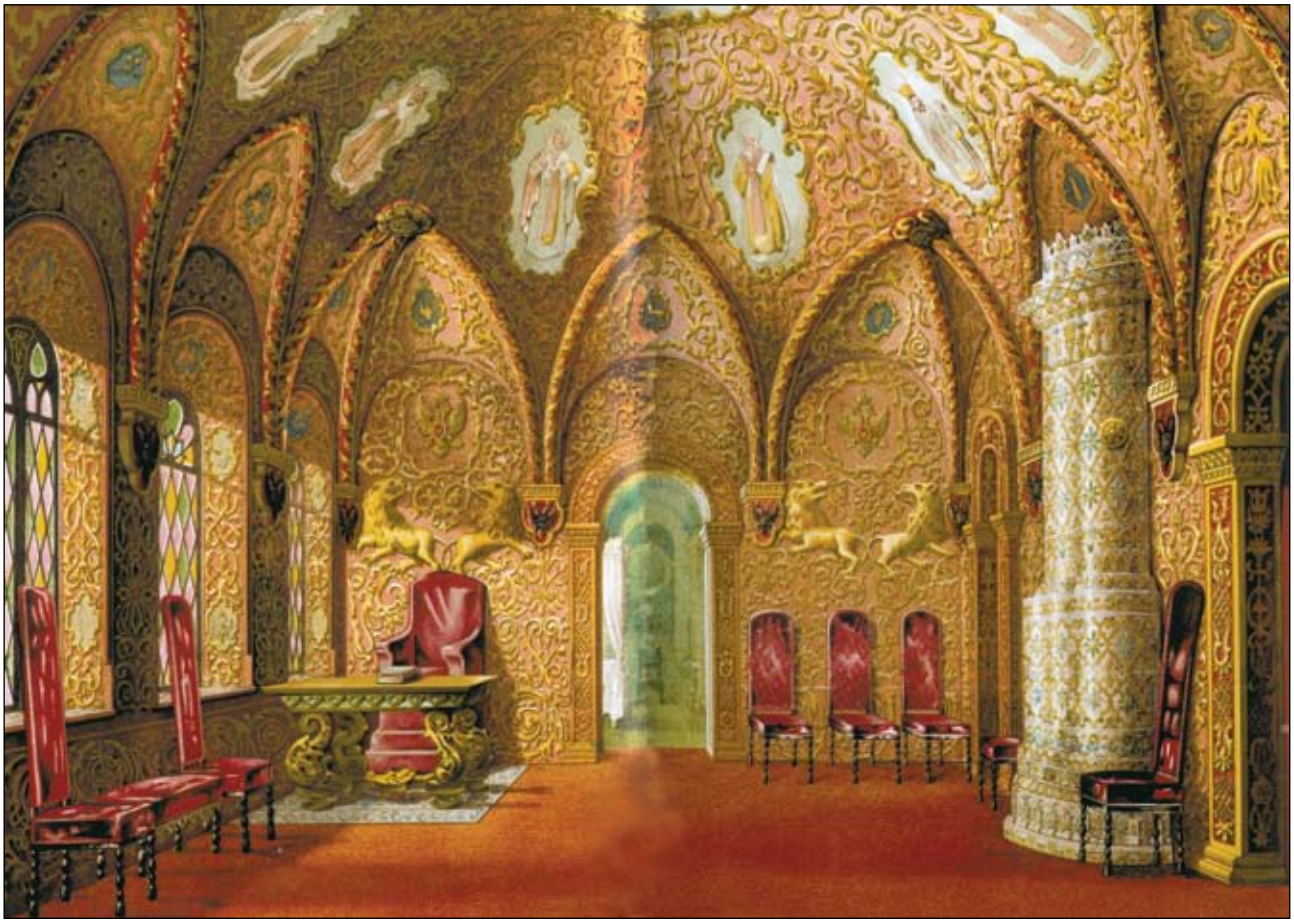
ную форму. Из него можно попасть в самый большой зал Дворца – Георгиевский. Ранее, в XVII в., на его месте находились Шатерная палата, служившая хранилищем царских военных шатров, и Средняя Золотая палата, расписанная в XVI в. иконными образами. Среди них присутствовала иконография «Спасово человеколюбие, еже о нас, ради покаяния», отражающая нравственный идеал власти, соответствующий представлениям Иоанна IV.



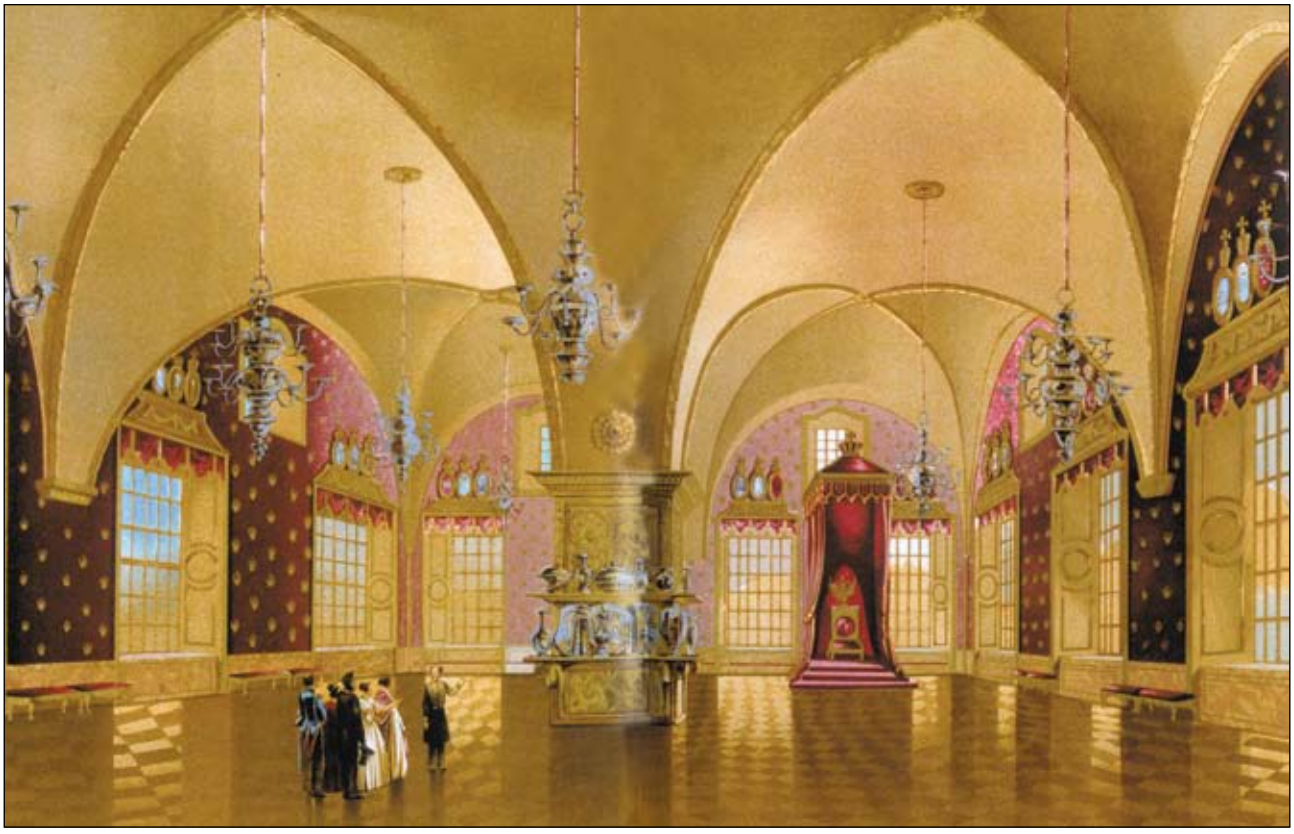
Сахаров. Андреевский зал Большого Кремлевского дворца

Новый Георгиевский зал, по словам митрополита Филарета, представлял собой белый с золотом «чертог Георгия Победоносца», который «предназначен быть храмом славы победоносного русского воинства»[1].

[1] Большой Кремлевский дворец. Указатель к его обозрению. – С. 36–37.



Шадурский. Теремные покои Большого Кремлевского дворца



Шадурский. Древняя большая золотая, или Грановитая палата Большого Кремлевского дворца

Убранство зала вполне выражает эту мысль. По обеим сторонам расположена колоннада из 18 витых цинковых приставных колонн работы Крумбюгеля и Шенфельта. На нее опирается грандиозный свод. Над капителями колонн водружены статуи побед, исполненные профессором И. П. Витали. Каждая фигура имеет щит, на котором изображен один из гербов царств и областей в составе Российской Империи и годы присоединения их к России в следующем порядке:

Ф. А. Моллер. Торжественный въезд святого Александра Невского в Псков. Александровский зал Большого Кремлевского дворца

Сахаров. Святые сени Большого Кремлевского дворца

Ф. А. Моллер. Битва святого Александра Невского со шведами на Неве. Александровский зал Большого Кремлевского дворца

Ф. А. Моллер. Отказ святого Александра Невского поклониться идолам в Орде. Александровский зал Большого Кремлевского дворца

Ф. А. Моллер. Отказ святого Александра Невского послам папы в присоединении к Западной Церкви. Александровский зал Большого Кремлевского дворца

Святые Сени. Восточный портал Большого Кремлевского дворца

Святые Сени. Интерьер Большого Кремлевского дворца

«1472 г. – завоевание Перми.

1489–99 гг. – Вятки, Игори, Обдории и Кондии.

1553 г. – Царства Казанского.

1557 г – Золотой Орды.

1582 г. – Сибири.

1639–43 гг. – Камчатки.

1654 гг. – присоединение Малороссии.

1702 г. – берегов Невы.

1721 г. – Ингермандандии, Карелии и пр.

1722–23 гг. – Дербента, Баку и пр.

1791 г. – Ясский мир, приобр. мал. Татарии.

1783 г. – покорение Тавриды.

1794 г. – Царства Польского.

1801 г. – присоединение Грузии.

1809 г. – Финландии и Аландских островов.

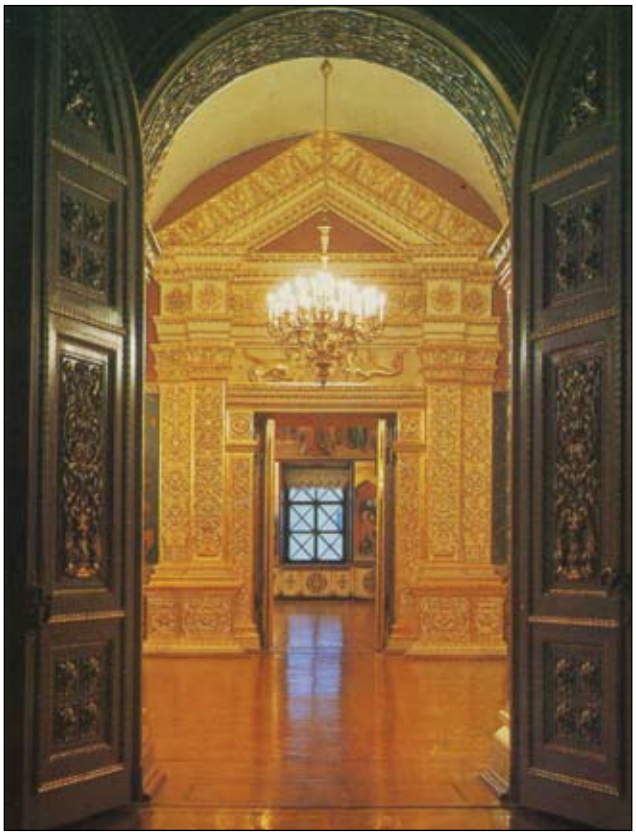
1812 г. – части Персии.

1812 г. – Бессарабии.

1828 г. – Армении».

Своды и стены украшены знаками ордена Святого Георгия, в полукружиях поперечных стен помещены горельефы с образом святого Георгия, верхом на коне, пронзающего копьем

Святые Сени. Интерьер Большого Кремлевского дворца



Вход в Святые Сени из Большого Кремлевского дворца

Ф. С. Завьялов. Выбор веры великим князем Владимиром

Юго-восточная стена Грановитой палаты. Интерьер Большого Кремлевского дворца

дракона. На мраморных досках высечены имена Георгиевских кавалеров и названия победоносных полков, а над ними помещены вензелевые изображения имен государей, в царствование которых эти полки основаны.

Во время Высочайших выходов в Георгиевском зале собирались высшие гражданские чины, представители московского дворянства и города Москвы. С восточной стороны Георгиевского зала сооружен переход на хоры Благовещенского собора.

Следующий за Георгиевским залом – Александровский, в честь ордена Св. Александра Невского. Он размещен на месте Посольской, или Ответной палаты. Зал перекрыт роскошно украшенным куполом на парусных сводах. В парусах и над дверями помещены двуглавые орлы с Императорской короной и атрибутами царской власти; на куполе и в арках – знаки ордена с вензелем “S. A” – “Sanctus Al-

Юго-западная стена Грановитой палаты. Интерьер Большого Кремлевского дворца

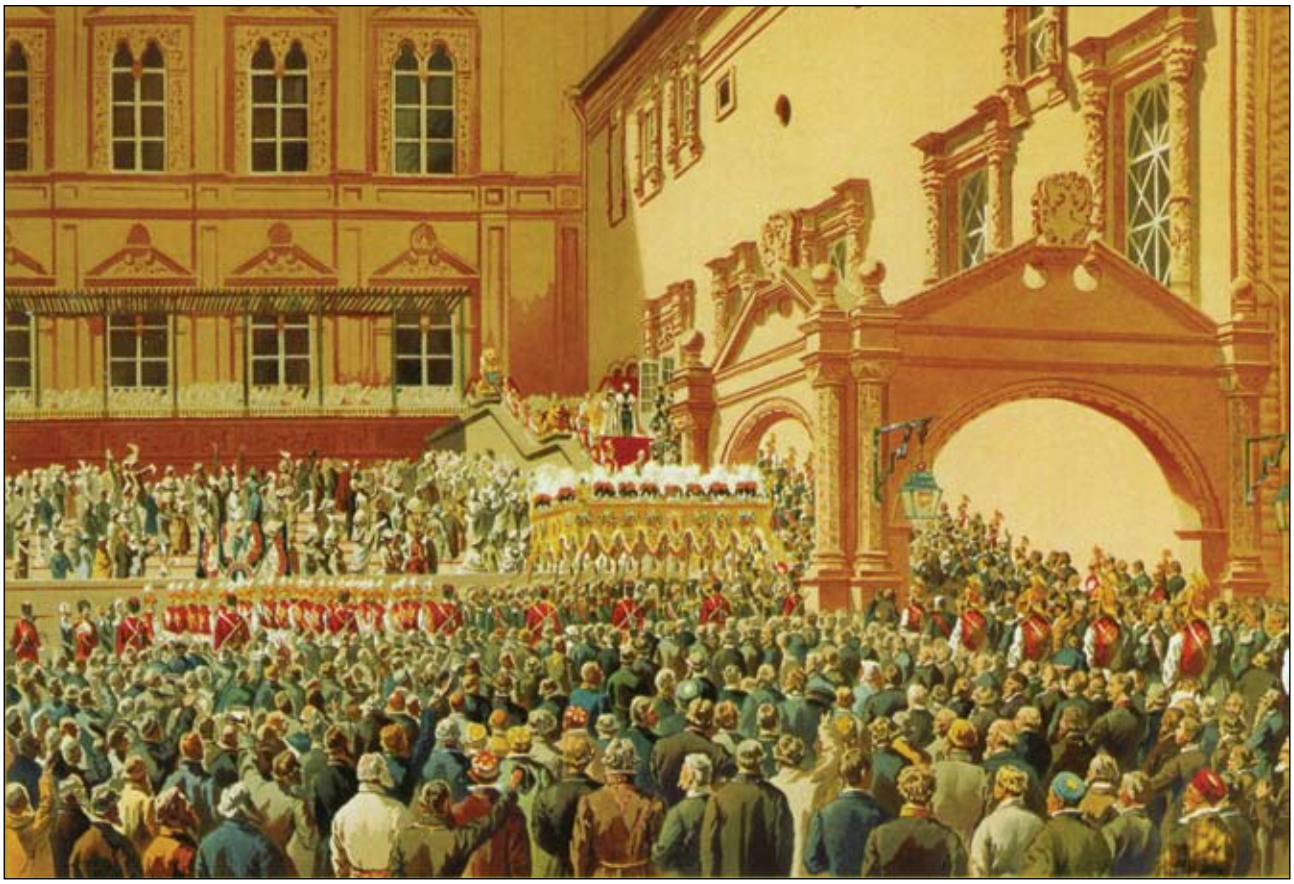
Южная стена Грановитой палаты. Интерьер Большого Кремлевского дворца

exander" – «Святой Александр», исполненные в золотых барельефах; между витыми золочеными колоннами – гербы губерний и областей России; а над антаблементами верхних колонн, по бокам дверей и между окнами – золоченые арматуры, состоящие из древнего славянского вооружения. Стены над дверными проемами украшены картинами Ф. А. Моллера, посвященными значимым эпизодам жития святого Александра Невского: «Битва святого Александра Невского со шведами на Неве», «Торжественный въезд святого Александра Невского в Псков», «Отказ святого Александра Невского поклониться идолам в Орде», «Отказ святого Александра Невского послам папы в присоединении к Западной Церкви». Над ними, друг против друга, помещены два оплечных изображения «Князь Александр Невский» и «Александр Невский в схиме». Во время Высочайших выходов в Александровском зале присутствовали почетные городские дамы.

Далее следует тронный Андреевский зал в честь ордена Святого апостола Андрея Первозванного. Он расположен на месте двухэтажного каменного корпуса, в котором в XVII в. находились Иконный терем, старый Денежный двор, палаты резных и столярных дел и Царская аптека.

Андреевский зал перекрыт стрельчатыми сводами, опирающимися на два ряда четырехгранных пилонов. В конце зала установлен Императорский трон, над ним помещены Герб Российской Империи и знаки ордена, а еще выше – всевидящее Око в золотых лучах. Трон со всходом в шесть ступеней осенен шатром наподобие древнего Царского места. При полном убранстве шатер украшался роскошным горностаевым пологом. Справа от него располагался трон вдовствующей Императрицы-матери, слева – царствующей Императрицы.

Плафон шатра и его стена украшены изображениями Российского Государственного Герба, капители десяти золоченых пилонов – знаками Орденского креста, а золоченые двери – орденскими крестами и цепями. Над дверями, ведущими в Александровскую залу, можно увидеть вензелевые изображения имен Императоров Петра I – основателя ордена, Павла – учредителя статута, Николая I – строителя залы в честь ордена, а над окнами – гербы губерний и областей России.



И. Макаров. Государь Император кланяется народу с Красного крыльца Московского Кремля после коронования 15 мая 1883 г.

К. Е. Маковский. Высочайший обеденный стол в Грановитой палате Московского Кремля по случаю священного коронования Императора Александра III и Императрицы Марии Федоровны 15 мая 1883 г.

Раздел Августом владений. Легендарная родословная Рюриковичей. Грановитая палата Большого Кремлевского дворца. 1882 г.

Легендарная родословная Рюриковичей. Грановитая палата Большого Кремлевского дворца. 1882 г.

При высочайших выходах в Андреевском зале собирались военные чины. Андреевский зал напоминает храм, что подчеркивает священное достоинство Самодержавия.

Другие залы Большого Кремлевского дворца тоже имели свое предназначение. Например, Кавалергардская или Пикетная зала служила для пребывания в ней караула от кавалергардов во время Высочайшего выхода на Священное Коронование, а Екатерининская зала – Тронной Государыни Императрицы, начальницы Екатерининского ордена.

Великий князь Владимир с сыновьями. Роспись восточной стены. Грановитая палата Большого Кремлевского дворца. 1882 г.

Царь Федор Иоаннович в окружении бояр. 1882 г.

Грановитая палата Большого Кремлевского дворца. Портал

Большой Кремлевский дворец

Помимо залов Большой Кремлевский дворец включал домовую церковь во имя Рождества Богородицы, предназначавшуюся для великих княгинь и цариц, и церковь Воскрешения Лазаря.

Храм в честь Рождества Богородицы основала великая княгиня Евдокия, овдовевшая супруга Дмитрия Донского, в память о Куликовской битве, которая произошла в этот праздник. Храм возвели в 1393–1394 гг. на месте деревянной церкви Преподобного Лазаря, а впоследствии неоднократно перестраивали. В 1838 г. при постройке Большого Кремлевского дворца по проекту Тона в древнем подклете обнаружили остатки Лазаревской церкви, которую решили восстановить.

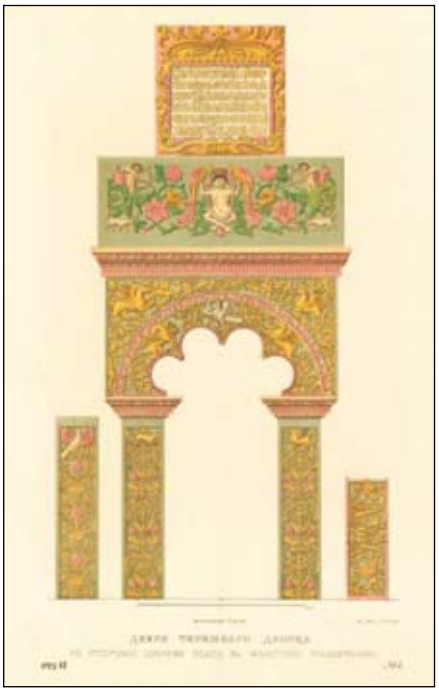
Рядом с домовым храмом находится Зимний сад, соединяющий дворец с апартаментами великих княгинь. Еще одной церковью, вошедшей в ансамбль Большого Кремлевского дворца, стал храм Спаса на Бору, который до основания Вознесенского монастыря служил усыпальницей великих княгинь (снесена в 1933 г.).

Остаток дворца Иоанна III представлен Святыми сенями и Грановитой палатой, на что указывает надпись над дверью, выходящей на Красное крыльцо: «Заложены при Благоверном Великом Князе Иоанне Васильевиче Третьем 1487 г.». Рядом другая надпись указывает: «Возобновлена в царствование Благоверного Государя Императора Николая Перваго. 1847 года».

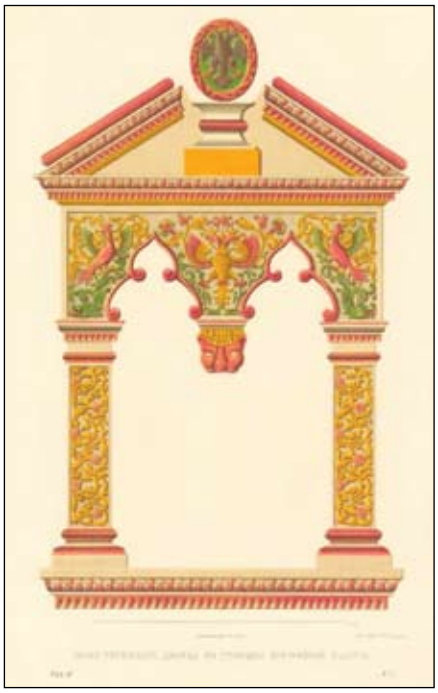
Свое название Святые сени получили от изображений на стенах. Первая роспись была исполнена при царе Федоре Иоанновиче. Поверх нее в 1847 г. художник Ф. С. Завьялов написал библейские сцены. Среди них присутствует сюжет важного исторического события «Выбор веры святым великим князем Владимиром», определивший судьбу Российского государства.

Грановитая палата была названа из-за кладки восточной стены граненными белыми камнями в подражание итальянским палаццо. Во время строительства Большого Кремлевского дворца при Императоре Николае I ее интерьер оформили обивкой из красного бархата с накладными золочеными двуглавыми орлами. В 1881 г. к коронации Александра III директор Оружейной палаты, известный археолог и историк искусства Георгий Дмитриевич Филимонов предложил заменить старый бархат росписями. Для выполнения работ пригласили артель иконописцев из Палеха, а

для составления программы росписи использовали текст Библии, хронографы и опись стенописи Грановитой палаты, составленную Симоном Ушаковым в 1672 г. На западной стене у портала сохранилась надпись: «Повелением государя императора Александра Александровича от 3 марта 1882 года восстановлена стенопись Грановитой палаты иконописцами крестьянами села Палеха, братьями Белоусовыми»[1].



Ф. Г. Солнцев. Двери Теремного дворца



Ф. Г. Солнцев. Двери Теремного дворца

Художники четко следовали иконографии XVI столетия, но технику древней фресковой живописи не соблюдали. Они писали масляными красками по сплетенным из пеньки и покрытым левкасом щитам, которые затем крепили на стены. Непосредственно роспись наносилась только на своды.

Сюжетная канва росписи раскрывала идейную направленность государственной политики эпохи Ивана Грозного: укрепление самодержавия – Богом данной власти – и подчеркивала важность этой идеи в XIX в. Все внутреннее пространство Грановитой палаты условно разделено на зоны. Вверху на сводах в космогонических композициях представлен небесный мир: Бог Саваоф в окружении девяти ангельских чинов, семь дней творения, «Грехопадение», «Изгнание из рая» и «Пророчество Даниила». На склонах сводов в переходной от небесной к земной зоне показаны праотцы, пророки и евангелисты. В земной зоне, в откосах оконных проемов изображены фигуры 24 представителей княжеского рода Рюриковичей от Ярослава Мудрого до Иоанна Грозного; в люнетах и на стенах – библейские сказания, притчи и сюжеты из русской истории. Значимая роль в системе росписи отведена восточной стене, где во время пиров располагался Государев трон. Здесь развернута сцена, иллюстрирующая смысл повести «Сказания о князьях Владимирских», написанной в XVI в. для обоснования происхождения династии Рюриковичей от первого римского императора Августа. Таким образом за Россией окончательно закреплялось преемственное право называться «третьим Римом» после Римской империи времен апостольства и Византии.

В XIX в. Грановитая палата служила местом торжественной Царской трапезы после Священного Коронования.

Красное Крыльцо, или Золотая Красная лестница, расположенное на южном фасаде Грановитой палаты, уподоблено священной лестнице Августеона, предназначенной для выходов византийских императоров. По нему проходили русские цари и императоры в Успенский собор на коронование или на Соборную площадь, где собирался народ, чтобы видеть «пресветлые Государевы очи». Последний выход с него совершил Император Николай II в 1896 г.

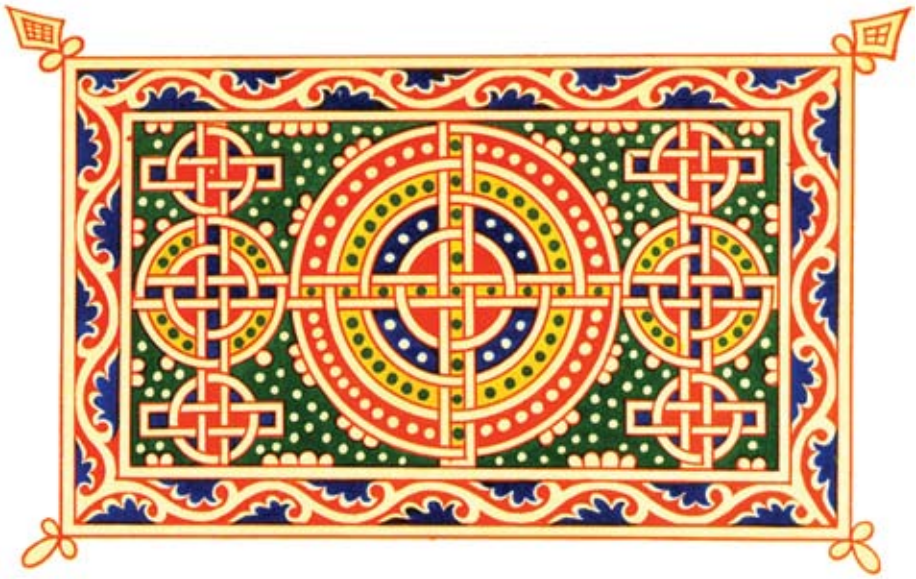
За главным корпусом Большого Кремлевского дворца располагается Теремной дворец. Он сохранил свой исторический облик благодаря архитектору П. А. Герасимову, восстановившему здание по рисункам Ф. Г. Солнцева.

В годы советской власти многие интерьеры утратили свое великолепие, например, в 1933–1934 гг. Александровский и Андреевский залы перестроили в зал заседаний Верховного совета

[1] Грановитая палата. Альбом. – М., 2003. – С. 18–19.

СССР. В 1994–1998 гг. по решению Президента России в Большом Кремлевском дворце были проведены реставрационные работы, которые осуществляли русские художники под руководством И. С. Глазунова. Среди его ближайших сподвижников и помощников были его сын И. И. Глазунов, И. В. Кузнецов и архитектор А. В. Ванеев.

Большой Кремлевский дворец, строившийся в эпоху «Самодержавия. Православия. Народности», стал памятником первой составляющей знаменитой триады. При освящении дворца митрополит Московский Филарет произнес: «Любя жить не отдельною, личною, но единою общею со своим народом и царством жизнею, Он (Император Николай I. – *В. Г.*) благоволил, чтобы Его дом был царский и царственный, чтобы в нем ознаменовались и Царь, и Царство, чтобы это была скрижаль или каменная книга, в которой можно читать и величие настоящего, и чтимую память прошедшего, и назидание для будущего»[1].



[1] Грановитая палата. Альбом. – С. 28.

Глава 6

Образцовая деревня – национальный памятник русской народности

Насколько Храм Христа Спасителя и другие церкви Российской Империи, построенные в духе национальных традиций, отражали идею Православия, государственные здания и дворцы утверждали идею Самодержавия, настолько русская деревня как нельзя лучше говорила о Народности.

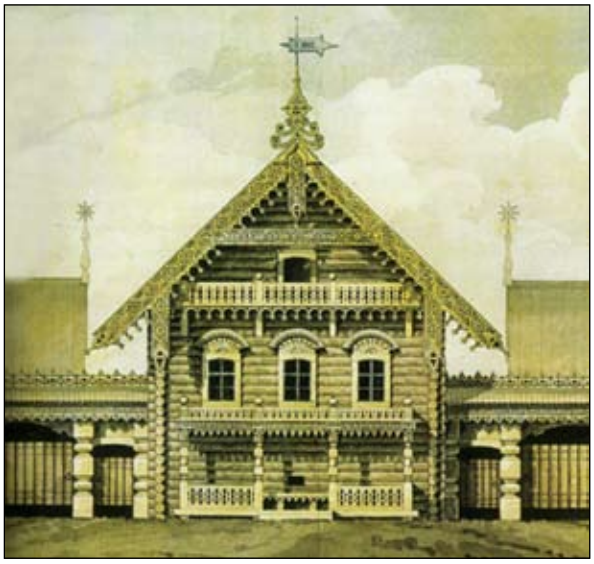
Программа по проектированию «казенных селений» для «государственных крестьян» была организована правительством при поддержке Императора Николая I. По замыслу организаторов, в ее основу должен был лечь традиционный опыт народного зодчества.

Обращение к фольклорным формам в архитектуре можно наблюдать еще в 1810-х гг. Первопроходцем стал К. И. Росси, который в 1815 г. разработал проект «идеальной», или «образцовой» деревни Глазово у северной границы парка в Павловске. Деревня предназначалась для ветеранов Отечественной войны 1812 года.

В ее основу была положена кольцевая планировка, не свойственная русским деревням, имевшим, как правило, свободный план, но являвшаяся характерным признаком «идеальной» деревни. Однотипные двухэтажные деревянные срубы с двускатными крышами устанавливались вокруг

К. И. Росси. Проект деревни Глазово

пруда, напоминавшего своей формой глаз (отсюда название деревни – Глазово). Декором – резными наличниками, причелинами, полотенцами и другими украшениями – они повторяли формы крестьянских домов, хотя в один из вариантов проекта Росси включил декор композиции из военных трофеев – обязательный компонент ампирных построек.



К. И. Росси. Проект образцового дома в деревне Глазово

Существует версия, что проект деревни в Глазово Росси создавал под впечатлением от декораций, изображавших крестьянские дома, написанных П. Гонзаго для торжеств у Розового павильона в Павловском парке в 1814 г.

Замысел Росси был осуществлен, но дома просуществовали недолго. Сохранилась кольцевая дорога, которая впоследствии стала планировочной основой современного поселка Тярлево. Тем не менее, проект Росси имеет большую значимость в возрождении православно-национального искусства, т. к., во-первых, привлек профессиональный интерес к народному зодчеству, а во-вторых, открыл перед архитекторами-классицистами эстетику фольклора.

О. Монферран. Русский трактир. Литография. 1820-е гг.

Следом за Росси к романтизации народного быта и строительству крестьянских избушек обратились архитектор Л. Ф. Адамини, О. Монферран, В. Стасов и другие мастера. Их работы объединены одним прототипом – реальными крестьянскими избами, окружавшими С.-Петербург в нач. XIX столетия.

Например, в 1823–1824 гг. Монферран построил «Русский трактир» и еще ряд сооружений – фермы, кофейный домик – в расширенном Екатерингофском парке в окрестностях С.-Петербурга. Постройки не сохранились, но судить о них можно по литографиям, выполненным по акварелям Монферрана. В частности, «Русский трактир» состоял из двух бревенчатых изб с двускатными крышами, соединенных высокой оградой с крытой галереей для посетителей.

Немногим позже, на рубеже 1820–1830-х гг., Монферран выполнил «образцовый» проект избы для построек вдоль дороги вблизи Царского Села.

К 1820-м гг. относится основание «Александровой» русской колонии, ныне Александровка, близ Потсдама в Германии.

Александровка стала своеобразным мостиком между романтическим увлечением фольклором и последовательной программой, направленной на благоустройство крестьянского быта.

И. С. Куликов. В крестьянской избе. 1902 г. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

История Александровки интересна и занимательна. В ее основу легла идея создания нового типа поселения, соединившего в себе русскую «идеальную» деревню с солдатским лагерем. Эта, на первый взгляд, утопическая идея была небеспочвенна. Находясь в непосредственной близости к резиденции прусских королей и месту дислокации гарнизо-

нов, Александровка была самым оптимальным местом для расселения войск, где в мирное время они могли вести «идиллическую жизнь пейзанов».

Начало Александровке положила дружба и последующий военный союз против Наполеона двух монархов – русского Александра I и прусского Фридриха Вильгельма III, любителя русского хорового пения, учившего на досуге русский язык.

В 1817 г. после окончательной победы над Наполеоном союз России и Пруссии был подкреплен браком между великим князем Николаем Павловичем, будущим Императором, и старшей дочерью прусского монарха принцессой Шарлоттой, нареченной после перехода в Православие Александрой Федоровной.

Это был брак по любви. В 1814 г. великий князь Николай сопровождал Александра I на Венском конгрессе четырех держав и в последующих визитах в Англию, Австрию и Пруссию, где и встретил Шарлотту.

Кстати, именно на Венском конгрессе впервые прозвучала мысль об устройстве военных поселений. Она принадлежала русскому Императору Александру I и адресовалась графу И. О. Витту – будущему начальнику южных поселений.

4 ноября 1815 г. во время официального обеда в Берлине Российский Император Александр I и прусский король Фридрих Вильгельм III официально объявили о помолвке брата русского государя – великого князя Николая Павловича. Венчание, как говорили современники, «самой красивой пары в Европе» состоялось в день рождения Шарлотты, нареченной Александрой Федоровной, 1 июля 1817 г. в церкви Зимнего дворца в С.-Петербурге.

В мае 1818 г. Фридрих Вильгельм посетил Россию по случаю рождения внука – великого князя Александра Николаевича. В Москве прусский король поднялся на бельведер Пашкова дома и, глядя на панораму Московского Кремля, опустился на колени и произнес: «Вот наша спасительница».

В России прусский король осмотрел строящиеся военные поселения пехоты в Новгородской губернии, в основу которых был положен опыт преобразований Грузино – личной вотчины графа А. А. Аракчеева. Они произвели на него большое впечатление. Флигель-адъютант короля вспоминал: «Мы видели недавно устроенные военные поселения: приветливо и чистенько выглядывающие деревни с желто выкрашенными домами и хорошо содержимыми садами»[1].

К. Ф. Юон. Весенний солнечный день. Сергиев Посад. 1910 г.

[1] Из воспоминаний прусского флигель-адъютанта Малаховского // Русская старина. – 1899. – Сентябрь. – С. 577.

Ф. А. Штюлер, А. Д. Шадов. Церковь во имя Петра и Павла. 1834–1837 гг.

Русские солдаты-песенники на строительстве Александровки

Процесс создания военных поселений в Новгородской губернии шел достаточно интенсивно, но он в большей степени был направлен на решение экономических и социальных проблем в русской армии и никак не способствовал развитию национальной художественной традиции.

Прусский же король в своем проекте пожелал соединить практический опыт военных поселений с эстетикой русской самобытности.

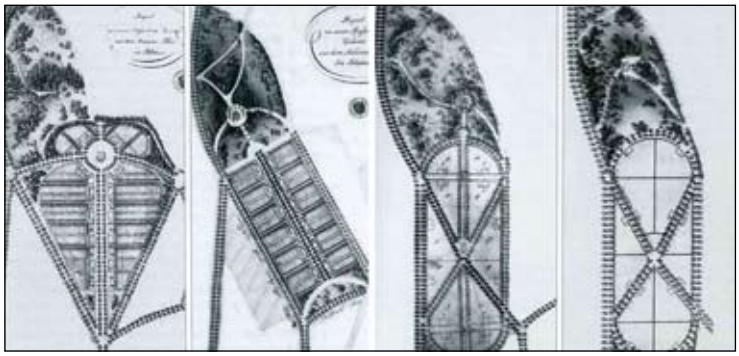
Первой постройкой «а-ля рюсс» на немецкой земле стала трехэтажная бревенчатая изба, выполненная по эскизному проекту К. И. Росси в качестве подарка Фридриха Вильгельма III своей дочери, жившей уже в России. Эскиз прислал королю его зять – великий князь Николай.

Изба, в которой, по словам Фридриха, «можно было бы проводить время так же приятно, как и в королевском дворце», располагалась в живописном месте между Берлином и Потсдамом на высоком берегу р. Хавель. Ее внутреннее убранство составляли предметы народного быта, а на втором этаже был устроен чайный павильон с самоваром и лавками для чаепития. Внизу жил личный королевский кучер, ветеран наполеоновских войн, Евлампий Бархатов с женой. В их обязанности входило присматривать за домом. И кучер, и его супруга носили типично русские костюмы: соответственно кучерский кафтан и сарафан с кокошником.

Король Фридрих Вильгельм III назвал слободу «Никольским» – “Blockhaus Nikolskoje” – в честь зятя.

И. Л. Горохов. В избе

В. М. Максимов. Крестьянская изба. 1869 г. Вологодская областная картинная галерея



П. Й. Лене. Проекты Александровки. 1826 г.

Александровка. Открытка нач. XX в.

В 1984 г. изба сгорела, но сохранилась церковь во имя Петра и Павла, построенная в 1834–1837 гг. Фридрихом Штюлером и Альбертом Шадовым по желанию Императрицы Александры Федоровны для жителей близлежащего села. Своими формами храм восходит к западным образцам, но луковичная главка, венчающая высокую колокольню, напоминает о России.

После внезапной кончины Императора Александра I король Фридрих Вильгельм III решил основать в Пруссии русскую колонию, которая стала «вечным памятником в воспоминание союза искренней дружбы».

Уже в январе 1826 г. прусский монарх задумал строительство “Colonie” – колонии-деревни по образцу Глазово, проект которого ему доставили в Берлин из С.-Петербурга.

Деревня была приписана к Первому Его Величества гвардейскому прусскому пехотному полку и предназначалась для русских военных певчих, служивших в нем со времени наполеоновских войн. В ней король видел одновременно и военный мемориал, и пристанище для ветеранов, и символ союза России с Пруссией.

Планировку деревни в архитектурном и природном ландшафте Потсдама исполнял немецкий садово-парковый архитектор Петер Йозеф Ленне, а архитектурную часть – капитан Адольф Снетлаге, который бывал в России и мог руководствоваться личными впечатлениями.

10 февраля 1826 г. Ленне приступил к работе и уже через неделю представил Императору три варианта проекта, причем во всех вариантах Александровка размещалась на окраине городского плато, под высоким Троицыным холмом (*Pfingstberg*).

Первый вариант представлял собой зеленый клин, в центре которого располагалась деревенская улица, завершавшаяся площадью и храмом на склоне; второй имел форму прямоугольника; а третий отражал идею Императора. Согласно третьему варианту деревня занимала овальный участок, напоминающий ипподром. Ее продольную осевую улицу пересекали диагональные аллеи, напоминающие знак ордена Андрея Первозванного, ассоциируемого на Западе с Российской Империей.

Одобрив третий вариант, король счел целесообразным убрать осевую улицу. Так получился четвертый и последний вариант, по которому вытянутое пространство деревни пересекают две диагонали, а храм, возвышаясь над деревней и городом, является важной доминантой простирающегося ландшафта.

Деревня состояла из 12 домов-подворий, располагавшихся симметрично вдоль улиц, где жили военные певчие, и еще одного дома немецкого надзирателя на средокрестии. Восемь одноэтажных домов предназначалось для простых солдат, а четыре двухэтажных – для фельдфебелей и унтер-офицеров.

Каждое подворье включало обширный садовый участок с домом, обустроенным всем необходимым – от ложки и прялки до детских кроваток и сельскохозяйственных орудий, и хозяйственными постройками.

Дом в Александровке. Современное фото

К. Ф. Юон. В богатой крестьянской избе. Эскиз декорации к сказке-комедии С. Я. Маршака «Горя бояться – счастья не видать». 1954 г.

Дома были выстроены в немецкой фахверковой технике, при которой деревянная стоечно-балочная конструкция видна на фасаде, а пространство между балками заполняется кирпичом и обшивается снаружи горбылем, имитирующим бревенчатую кладку. Фасады богато украшались «резными карнизами и деревянными петухами»[1] в соответствии с проектом К. Росси.

Дверь горницы дома А. А. Березина. Роспись С. Е. Кузнецова. 1898 г. Деревня Заречье Вельского района Архангельской области. ГРМ

И. М. Прянишников. Изба (внутренний вид). 1880-е гг.

К. Буддеус. Русская изба. Нач. XIX в.

[1] *Шмеллинг Л. В.* Русские православные церкви за границей // Зодчий. – 1900. – № 7. – С. 91.

В. П. Стасов. Храм во имя Святого Александра Невского. Современное фото

В результате появилась «русская деревня» на «немецкий манер».

В апреле 1827 г., получив статус инвалидов, т. е. отставных солдат, певчие с семьями расселились в Александровке. Их возраст, судя по сведениям, сохранившимся благодаря надзирателю и летописцу колонии фельдфебелю К. В. Риге, составлял от 32 до 50 лет.

Согласно установленным правилам, дома с участками колонисты получали в пожизненное пользование, но им запрещалось перестраивать дом или сдавать его внаем. Все колонисты обязывались иметь семью, и после смерти отца право на проживание переходило старшему сыну при условии исповедания им Православия – религии России или протестантизма – религии Пруссии. При отсутствии первородных сыновей дом поступал во владение короля, который являлся Шефом полка.

Инвалиды получали небольшую пенсию и могли еще зарабатывать своим трудом. Так, согласно сведениям К. Риге, Волгин и Тимофеев изготовляли перчатки, Фокин шил сапоги, Алексеев изготавливал шляпы, а Гавриленко стал преуспевающим садоводом.

Не будет лишним заметить, что загородный дворец Фридриха Вильгельма III, построенный, по некоторым данным, О. Монферраном, располагался рядом на горе у храма. На втором этаже дворца, откуда открывался прекрасный вид на Александровку, любил пить чай король. Во время особенных приемов он приглашал русских певчих, которые развлекали знатных гостей. Сохранился рассказ одного из певчих – Федора Фокина: «Бывало, король созовет гостей в Сансасею (дворец Сан-Суси. – *В. Г.*), да во время кушанья и заставит нас петь русские песни. А я был запевала. Вот я и запою: “Ну-ка, русские солдаты, пойдем немцев выручать! Хоть они на нас сердиты, мы пойдем за них страдать”. А король и засмеется этой песне. А гости-то, разные принцы, и спрашивают: что-де они там такое веселое поют? Король очень хорошо знал по-русски и с нами все по-русски говорил»[1].

Деревня Александровка сохранилась до нашего времени. Сейчас в ней живут потомки Григорьевых и Анисимовых, а имена прежних обитателей можно прочитать на стенных табличках некоторых домов.

Рядом, на Троицыном холме, у подножья которого расположилась деревня, возведен православный собор во имя небесного покровителя покойного Императора святого благоверного князя Александра Невского, получивший в Пруссии название «Александерберг». Его проект, как принято считать, в русско-византийском стиле, разработанный крупным русским зодчим Василием Петровичем Стасовым, тоже был прислан из С.-Петербурга. Реализацию собора доверили придворному архитектору Карлу Шинкелю.

Закладка храма состоялась в 1826 г., а освящение – через три года, 11 сентября 1829 г. На закладном камне сохранилась надпись на двух языках: «В знак незабвенной памяти яко вечный монумент искренней приверженности и дружбы во блаженной памяти ко представившемуся 1 декабря / 19 ноября 1825 года всероссийскому Императору Александру Павловичу. Сей камень положен на воздвижение Храма восточной Апостольской и соборно-кафолической Веры во имя Святого

[1] *Симановская Е.* Русский акцент гарнизонного города. – Потсдам, 2005. – С. 42.

благоверного великого князя Александра Невского, в учрежденном Его Величеством из русских песельников хора 1-го Гвардейского пехотного полка приходе, называемом Александровка...»[1].

В. П. Стасов. Десятинная церковь в Киеве. Фото нач. 1900-х гг.

Всем своим обликом собор демонстрирует близость к древнерусскому, а не византийскому зодчеству. Это крестово-купольный храм, состоящий из кубического объема, увенчанный пятью главами, из них четыре малые имеют декоративный характер, который снаружи никак не прочитывается. Фасады храма украшают перспективные порталы, обрамленные килевидными арками, аркатуры и декоративные закомары.

Интересно, что мотив пятиглавия Стасов впоследствии прочно закрепил в своем творчестве. Его он повторил в своих крупных классицистических проектах Спас-Преображенского и Свято-Троицкого Измайловского полковых соборов в С.-Петербурге.

Композиционные идеи Александровского храма в Потсдаме легли в основу еще одного сооружения Стасова – Десятинной церкви в Киеве, строившейся с 1828 по 1842 г. (в 1935 г. разобрана).

Эскизы церковной утвари и священных сосудов исполнил К. Росси по поручению вдовствующей Императрицы Елизаветы Алексеевны, а иконы в иконостас написал академик живописи Антон Виги по заказу Императрицы Александры Федоровны в 1828–1829 гг., уже после смерти Императрицы Елизаветы в 1826 г. В память о ней в иконостас помещен образ святой праведной Елизаветы.

Под иконой Георгия Победоносца находится доска с надписью «Памятные медали умерших русских певцов из Колонии Александровка», которая свидетельствует, что эти награды до сих пор хранятся в Александровском соборе.

Строительство Александровки в Пруссии стало важной вехой и в отечественной культуре. Оно еще раз утвердило характерную для русского человека традицию распространения духовного и культурного опыта за пределами страны, родственную апостольству в своем стремлении нести Истину миру.

В царствование Александра I обращение к фольклору имело вид романтической увлеченности, а военные поселения создавались с экономическими и социальными целями. При Николае I обе сферы приобрели программный характер государственной политики.

Вступив на престол, Николай Павлович выразил неудовлетворение системой Аракчеева, которая, на его взгляд, противоречила традиционным формам народной жизни, основанным на многовековом опыте самоорганизации земледельческой общины. Главным ее недостатком Государь считал невозможность сочетания воинской службы с земледелием. Иными словами, Николай I считал невозможным, чтобы военные поселяне – «хозяева пехотных полков» – одновременно служили в армии и обрабатывали земельные угодья без ущерба какой-либо из этих составляющих.

Указом Императора от 23 октября 1826 г. должность Аракчеева как главного начальника над военными поселениями упразднялась.

19 ноября этого же года государь утвердил «Положение о полном составе поселенного пешего полка и его обязанностях». Оно указывало поселенным пешим полкам приоритет воинской службы и предусматривало ведение сельского хозяйства «во всех его отраслях», т. е. снабжение себя и своих семейств продовольствием, увеличение запасных магазинов, умножение заемного денежного капитала, благоустройство военных поселений.

[1] *Симановская Е.* Указ. соч. – С. 44–45.

А. И. Корзухин. Девичник. 1889 г. ГРМ

По сути, в подобной организации воинских поселений – солдатских артелей – можно видеть вариант традиционной крестьянской общины – самой оптимальной в экономическом и социальном, а также патриотическом и нравственном отношении.

«Любовь к земле и Отечеству, добродетельное отношение к ближнему, добросовестность в труде, трудолюбие и честность были ядром крестьянской культуры»[1] и воинской чести.

«Вся деятельность русского земледельца была деятельностью, совершаемой в соответствии с устойчивыми нормами бытия, определявшими все события жизни и дела обыденности в русле многовековых обычаев и традиций, высоких нравственных устоев, среди привычных, необходимых, зачастую доведенных до совершенства вещей. Чувство нерушимого долга в высоком этико-религиозном смысле – перед Родиной, родной землей, природой, перед ближними и всем православным миром – пронизывало всю жизнь крестьянина»[2] и воина. И если один боронил землю, то другой ее оборонял.

Крестьянская община и воинство, хранившие традиции Православия в силу определенного образа жизни, служили опорой самодержавию, и потому государь Николай I уделял много внимания укреплению и развитию крестьянства и армии.

Более того, Император ясно понимал, что корень этого развития в творческом проявлении народа – в его самобытной культуре. Начало системному освоению народного творчества положило строительство «Никольского сельского домика» в Луговом парке Петергофа.

«Никольский домик», повторявший в своих формах усадьбу богатого крестьянина, играл роль паркового павильона и служил местом для кратковременного отдыха царской семьи. Вводя в свой образ жизни элементы крестьянского обихода, Император утверждал свою идентичность той самой «народности», к которой принадлежали и простой землепашец, и рядовой пехотинец.

Проект «Никольского домика» разработал замечательный русский зодчий А. И. Штакеншнейдер в 1835 г. На творчество Штакеншнейдера очень сильное влияние оказали детские впе-

[1] *Салохин Н. П.* Самоуправление и самоорганизация труда в русской национальной традиции // Русское самосознание. – 2007. – № 13. – С. 165.

[2] Там же. – С. 166.

чатления. Будущий зодчий родился в семье обрусевшего немца – простого мельника, поселившегося в окрестностях Гатчины. Сохранившийся до сих пор дом в поселке Пудость, где прошло детство Штакеншнейдера, представляет собой типичную крестьянскую избу рубежа XVIII–XIX столетий, украшенную причудливым резным декором на балконах.

И. М. Теребенев. Портрет А. И. Штакеншнейдера. 1854 г. ГТГ

«Никольский домик» или «Домик в русском вкусе», как именовал его зодчий, тоже имел вид двухэтажной бревенчатой избы с расписными ставнями и резными наличниками на окнах и ажурными подзорами и полотенцами на стенах и кровле. Балконы и террасы на высоких колонках-балясинах были украшены резными ограждениями, орнамент которых напоминал декор родового дома Штакеншнейдера. Роспись ставен и манера резьбы указывали не только на мастерство архитектора, но и на сформировавшееся в нем с ранних лет чувство красоты народного искусства.

Помимо «домика» Штакеншнейдер спроектировал службы – жилой флигель и хозяйственные строения – сарай, навес, коровник, которые заключил в пространстве прямоугольного двора с оградой и воротами. Внутри домик был обставлен «в русском вкусе» соответствующей мебелью и бытовыми предметами.

«Никольский домик» располагался на берегу искусственного озера. Он прекрасно вписался в ландшафт и, отражаясь в пруду, создавал идиллический образ крестьянского жилища. «Никольский домик» очень понравился Императору, который увидел в нем достойное выражение государственной программы.

Критика встретила «Никольский домик» одобрительно. Один из рецензентов писал, что построенная Штакеншнейдером «бревенчатая изба в Петергофе... может почитаться образцом хотя и простой, но, тем не менее, истинно изящной русской сельской архитектуры»[1]. С «Никольского

А. И. Штакеншнейдер. «Никольский сельский домик». Петергоф. 1835 г.

[1] Памятник искусств и вспомогательных знаний. Т. 1. – СПб., 1840. – Тетр. 1.

домика» началась реализация программы «казенных селений».

В 1830-х гг. по распоряжению Императора Николая I в окрестностях Петергофа было построено несколько «образцовых» русских деревень: Сашино, Луизино и др. Их названия, как правило, были производными от имен членов Царской фамилии.

В конце 1838 г. архитектор А. К. Кавос спроектировал образцовые фасады «деревни Купчиной» у Царскосельской дороги. Все постройки в деревнях воспроизводили известные архитекторам примеры русского народного зодчества, а их жители крестьяне согласно специальному распоряжению носили русскую одежду, имеющую «приличный вид».

А. И. Штакеншнейдер. Никольский домик. 1835 г.

Реализуемая программа имела резонанс в художественных кругах. Многие живописцы, обращаясь к изображению народного быта, придавали ему романтический образ безмятежного бытия человека в мире, который он, подобно Адаму в раю, «возделывает и сохраняет». К таким мастерам можно отнести Алексея Гавриловича Венецианова.

Так постепенно и последовательно в государстве утверждалась идея, сформулированная позже В. А. Соллогубом в повести «Тарантас»: «В простой избе таится зародыш будущего нашего величия», потому что в ее архитектуре «хранится наша первоначальная нетронутая народность»[1].

Л. И. Соломаткин. Масленица. 1837 г.

[1] *Соллогуб В. А.* Тарантас. – М., 1955. – С. 56.

Дальнейшее осуществление программы «казенных селений» было возложено на Министерство государственных имуществ. В циркуляре министра от 12 октября 1838 г. подробно излагалась цель предстоящей работы: «Для преподания палатам государственных имуществ средств к удобнейшему составлению планов селениям и к снабжению волостей фасадами крестьянских строений предлагаю... соображаясь с существующими постановлениями и изданными уже от правительства и частных людей планами и фасадами составить: во-первых, собрание планов для расположения селений при разных местных положениях; во вторых, собрание фасадов для крестьянских строений, имея в виду разные полосы Империи и разность построек по климату и обычаям, по разности строительных материалов, по отношениям к жизни земледельческой и промысловой»[1].

Н. В. Никитин. Погодинская изба. 1856 г.

Основная работа сосредоточилась в губернских палатах государственных имуществ, и вскоре в министерстве собралась достаточно большая и пестрая коллекция материалов по народному зодчеству со всех уголков Империи. Большинство присланных проектов представляли собой точные обмеры существующих строений разного назначения.

Требовалась их скорейшая систематизация и классификация.

В ноябре 1840 г. руководство разработкой «нормальных чертежей для устройства крестьянских домов в казенных селениях» поручили К. А. Тону. Немногим позже его задачу расширили, добавив «составление нормальных чертежей в русском стиле различным сельским постройкам для казенных селений».

Тон привлек к работе еще ряд архитекторов, в том числе А. И. Кракау, А. И. Резанова, А. П. Попова, А. К. Росси. К маю 1841 г. они составили 89 проектов, использовав данные о крестьянских жилищах Московской, Новгородской, Смоленской, Харьковской, Казанской, Курской и Оренбургской губерний. Через год все эти проекты были литографированы и изданы как «Атлас нормальных чертежей». Помимо жилых домов в него вошли здания церквей, магазинов, волостных управлений, а также планы селений, находящихся в разных природных условиях. Во всех представленных проектах сохранялся характер строений и их особенности, обусловленные климатическими условиями.

Текстовая часть «Атласа» содержала рекомендации по составлению генеральных планов деревень. В них отчетливо прослеживается тяготение к классицизму. Например, применительно к планировке указывалось: улицы «в селениях проводить прямые и правильные по возможности».

Проекты жилых домов действительно воспроизводили определенные типы «дворов» с одно- или двухэтажными избами, хозяйственными строениями, оградами и воротами. Все избы имели традиционный для России убор, состоящий из резных наличников, подзоров, причелин и других деталей. Этот декор вызвал неодобрение у экспертов из Министерства государственных имуществ. В частности отмечалось: «Все строения, и в особенности деревянные, испещрены украшениями, что весьма будет стоить дорого всякому крестьянину, а казалось бы возможным и сие представить на произвол», а «заборы большею частью сделаны весьма красивые, но зато и весьма сложные»[2].

«Атлас нормальных чертежей» и последующие за ним аналогичные издания нашли практическое применение в постройках нескольких деревень, расположенных вдоль Московско-

[1] РГИА. Ф. 398. Оп. 6. № 1495. Ч. 1. Л. 1.
[2] РГИА. Ф. 398. Оп. 6. № 1495. Ч. 1. Л. 239.

В. М. Максимов. Красный угол в избе. 1869 г. ГРМ

Н. Л. Эллерт. В избе

Петербургского тракта и других шоссейных дорог вблизи столицы. Среди них следует отметить селения в районе Бабигона к югу от Петергофа, сооруженные по проектам А. И. Штакеншнейдера и К. А. Тона на рубеже 1840–1850 гг. (не сохранились), и «Погодинскую избу» – деревянный дом известного историка М. П. Погодина, построенный Николаем Васильевичем Никитиным на Девичьем поле в Москве в 1856 г.

«Погодинская изба» считается редким памятником «фольклорных» исканий в православно-национальном искусстве и своеобразным символом славянофильских убеждений, приверженцем которых был ее владелец.

Народное искусство было идеалом славянофилов, в нем они видели первоисточник русской культуры. В частности, А. С. Хомяков писал: «Художник не творит собственною своею силою: духовная сила народа творит в художнике. Поэтому очевидно, что всякое художество должно быть и не может быть не народным»[1].

Ясная и справедливая характеристика наблюдаемому явлению в русской культуре XIX столетия дана в статье неизвестного автора в альманахе «Памятник искусств и вспомогательных знаний» за 1842 г.: «Русская бревенчатая изба была и осталась чистым, неискаженным первообразом русской архитектуры простонародных строений. При первом взгляде на все, что окружает быт русского простонародья, и на его архитектуру поражают те же самые сходства. Все украшения, все части его здания – избы – не принесены кем-нибудь со стороны, нет, их тип находится на всех предметах его домашнего быта, начиная от угловатого узора, которым он убирает свое полотенце, до вычур последнего печатного пряника. Было бы странно искать совершенства в этой работе, но нельзя не заметить ее затейливости и разнообразия»[2].

Поиск и систематизация накопленных материалов по русской архитектуре способствовали выявлению самобытных черт отечественной культуры. Эстетика народного искусства, предусматривавшая широкое использование фольклорных мотивов в памятниках государственного значения, станет характерным признаком русского православно-национального искусства. В завершающий период его существования они ярко отразятся в деятельности художественных центров Абрамцево и Талашкино и творчестве таких мастеров, как В. М. Васнецов, И. Я. Билибин, М. В. Нестеров, В. А. Косяков, В. А. Покровский и др.

[1] *Хомяков А. С.* О возможностях русской художественной школы // Полн. собр. соч. Т. 1. – М., 1961. – С. 75.
[2] Памятник искусств и вспомогательных знаний. Т. 2. – СПб., 1842.

Глава 7

Александр Андреевич Иванов – «Вознесение до Богочеловека»

В разгар работы над картиной «Явление Мессии» А. А. Иванов писал поэту В. А. Жуковскому: «Если Бог поможет скоро совершить труд, то я надеюсь самым делом убедить вас, что способен из житейского простого быта вознестись до изображения Богочеловека»[1].

С. П. Постников. Портрет Александра Иванова. 1873 г.

Идея Иванова «вознестись до Богочеловека» отражает мировоззрение человека Святой Руси, стремящегося уподобиться Христу не в славе, а в страданиях и скорбях, чтобы, очистив душу, быть достойным войти в Царствие Небесное. В идейном плане творческое наследие Иванова православно и национально, а в художественном, по словам Ивана Николаевича Крамского, он «сделал для всех нас, русских художников, огромную просеку в непроходимых до того дебрях, и именно в том направлении, в котором была нужна большая столбовая дорога, и открыл таким образом новые горизонты»[2].

Александр Андреевич Иванов родился 16(28) июля 1806 г. в С.-Петербурге. Он был старшим сыном в семье адъюнкт-профессора Императорской Академии художеств. Его отец, Андрей Иванович Иванов, преподавал в классе исторической живописи, а в свободные от преподавания часы трудился в мастерской за мольбертом и писал образа для петербургских храмов. Среди них: Казанский и Спасо-Преображенский соборы, Спасо-Конюшенная церковь, церкви Почтамта и Михайловского замка. Его кисти принадлежат иконостасы для церкви российской миссии в Пекине и Сионского собора в Тифлисе. Хозяйством и начальным образованием семерых детей занималась мать Екатерина Ивановна, урожденная Демерт, дочь мастера позументного «басонского» цеха. С малых лет Александр оказался в религиозно-художественной атмосфере, где чтение Библии было традицией. Его детство протекало среди икон, картин, гравюр, рисунков и книг.

---

[1] Письмо В. А. Жуковскому. Рим, 28 ноября 1847 // Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И. Виноградов. – М., 2001. – С. 479.

[2] Крамской об искусстве / Сост., авт. вступит. ст. Т. М. Коваленская. – М., 1988. – С. 51.

А. А. Иванов. Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. 1824 г. ГТГ

А. А. Иванов. Иосиф, толкующий сны в темнице виночерпию и хлебодару. 1827 г. ГРМ

В 11 лет мальчик поступил в Академию художеств вольноприходящим учеником. Первоначально он учился в классе отца, а затем у профессора А. Е. Егорова. Творческие способности Александра проявились довольно рано, и в обществе стали поговаривать, что отец помогает в творчестве сыну.

Современники Иванова уже с детства замечали в нем «чрезвычайную религиозность», которую он сохранял на протяжении всей жизни, и тяготение к русскому религиозному искусству. Его первые рисунки Иоанна Крестителя в пустыне и опыты в иконописании относятся к 16-летнему возрасту.

А. А. Иванов. Рисунок головы Лаокоона. 1824 г. НИМ РАХ

В 1824 г. Иванов получил малую золотую медаль второй степени за картину «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (ГТГ), а в 1827 г. за картину «Иосиф, толкующий сны в темнице виночерпию и хлебодару» (ГРМ) и рисунок группы Лаокоона удостоился от Общества поощрения художеств пенсионерской поездки в Рим для совершенствования мастерства. В этом же году он написал заказной портрет Императора Николая Павловича для цензурного комитета.

В 1828 г. Иванова наградили высшей наградой Академии – золотой медалью первой степени и званием художника 14-го класса.

За время обучения Иванов обращался к церковной живописи. Так, в 1825 г. он вместе с отцом и его учеником Г. И. Лапченко бесплатно написали образа для домовой церкви праведных Захарии и Елизаветы при Женском Патриотическом институте в С.-Петербурге. В 1826 г. Иванов выполнил рисунок «Благоденствие России под скипетром Императора Николая I», который был представлен царю президентом Академии художеств графом А. Н. Олениным. С этого времени Государь стал принимать живое участие в судьбе Иванова.

В 1830 г., согласно инструкции Общества поощрения художеств, Иванов посетил Германию, Австрию и северную Италию, где неустанно копировал произведения Микеланджело, Рафаэля, Тициана.

В Риме у Иванова возник замысел грандиозного полотна, которое могло бы произвести духовно-нравственный переворот в жизни человечества. Определенное влияние на художника оказал молодой поэт Дмитрий Владимирович Веневитинов – идеолог общества любомудров, к членам которого Иванов был близок. Веневитинову принадлежит мысль о трех периодах истории человечества, два из которых – золотые века, а третий – смежный – переходный. Эта мысль проецируется на православное мировоззрение. В первый, золотой век «младенствующего чело-

вечества», люди находились в единстве и гармонии с природой. Он соответствует пребыванию человека в раю. В переходный период, длящийся до настоящего времени, люди в трудах и заботах ищут Истину. После ее обретения наступит второй золотой век – Царствие Небесное, когда люди, овладев великой мудростью, буду жить вечно в единстве и гармонии.

А. А. Иванов. Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой. 1831–1834 гг. ГТГ

Идея Веневитинова нашла живой отклик в живописи Иванова. Его картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой» отразила первый золотой век, а задуманное произведение «Явление Мессии» должно было помочь людям в поисках Истины в переходный период. Себя Иванов нередко называл «переходным художником»[1].

Вооружившись «пророческой миссией», Иванов приступил к созданию большой картины. Он вставал на рассвете и работал без перерыва до сумерек. Утомившись, художник откладывал кисти и брал Священное Писание, которое стало проводником в его работе. В «Евангелии от Иоанна» художник нашел сюжет, который, по его мнению, выражал «сущность всего Евангелия... когда Иоанн Креститель, увидев Иисуса Христа, идущего к нему, говорит: “Се Агнец Божий, вземляй грехи мира”»[2].

Ивановым двигала идея прославить Россию, а пребывание за границей он объяснял вынужденной необходимостью в усовершенствовании мастерства. «Уже тогда он рассматривал свое творчество как некое служение отчизне. Когда же он был увлечен замыслом картины “Явление Мессии”, его жизнь полностью превратилась в настоящее подвижничество, по существу стала “житием”. Недаром один из исследователей назвал полотно “Явление Мессии” “картиной-притчей”»[3]. Иванов был убежден, что открытие Истины, которой является Иисус Христос, может стать исходным толчком для духовного переворота в сознании современников и, как следствие, достижения всеобщего блага.

А. А. Иванов. Ангел поражает Захарию немотой. 1850-е гг.

[1] Александр Андреевич Иванов: его жизнь и переписка. 1806–1858 / Сост. М. П. Боткин. – СПб., 1880. – С. 287.

[2] Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. – С. 101.

[3] *Неклюдова М. Г.* Разлад мечты и действительности и проблема утопизма в творчестве Иванова // Александр Андреевич Иванов. 1806–1858. К 150-летию Государственной Третьяковской галереи. К 200-летию со дня рождения художника. Каталог выставки. – М., 2006. – С. 20.

А. А. Иванов. Явление Мессии. Эскиз. Нач. 1830-х гг.

Художник верил, что его картина может указать путь к Истине, и потому работал над полотном с самоотречением.

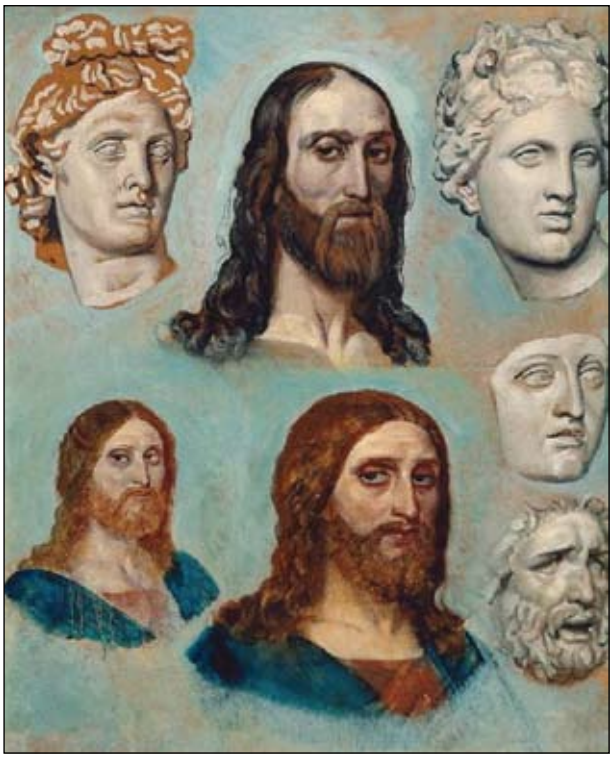
В 1833 г. Иванов подал в Общество поощрения художеств прошение о поездке в Палестину, чтобы воочию увидеть места, где совершал земной путь Иисус Христос. Ему отказали, и он снова посетил северную Италию, где написал множество пейзажей и копий с произведений старых мастеров. Здесь он исполнил быстрый набросок «Явления Мессии» с фигурами Спасителя и Иоанна Крестителя с поднятыми руками в окружении схематично изображенных людей, лица которых не прорисованы.

Этапным на пути к большей картине стало полотно «Явление Христа Марии Магдалине» (ГРМ), над которым Иванов работал в 1834–1835 гг. Он впервые обратился к образу Богочеловека. Следуя академической школе, основу которой составило копирование антиков, Иванов изобразил воскресшего Христа прекрасным, как античный Бог, и наделил его глубокой духовностью и одухотворенностью, присущей иконным ликам.

А. А. Иванов. Явление Христа Марии Магдалине. 1834–1935 гг. ГРМ

В этой картине и последующих работах, включая «Явление Мессии», Иванов синтезировал античные образцы классицизма с идеалами Христианства, т. е. осуществил то, что составляло его кредо – единение эстетически-прекрасного с этически-совершенным в идеале всего челове-

чества – Иисуса Христа, художественный образ Которого может быть создан только в России.



А. А. Иванов. Голова Иисуса Христа, головы Аполлона, Венеры, Лаокоона. 1837–1857 гг. ГТГ

Убеждения Иванова разделял Владимир Федорович Одоевский, один из членов кружка любомудров. Его роман «Русские ночи» можно рассматривать как литературное обоснование славянофильских идей Иванова. Обращаясь к человечеству, Одоевский писал: «Вы найдете у нас зрелище новое и для вас доселе неразгаданное: вы найдете историческую жизнь, родившуюся не в междоусобной борьбе между властью и народом, но свободно, естественно развившуюся чувством любви единства; вы найдете законы, изобретенные не среди волнения страстей и не для удовлетворения минутной потребности, не занесенные чужеземцами, но медленно, веками поднявшиеся из недр родимой земли; вы найдете верование в возможность счастья не одного большого числа, но в счастье всех и каждого; вы найдете даже в меньших братьях наших то чувство общественного единения, которого тщетно ищете, взрывая прах веков и вопрошая символы будущего; ... наконец, вы уверитесь, что существует народ, которого естественное влечение – та всеобъемлющая многосторонность духа, которую вы тщетно стараетесь возбудить искусственными средствами; ... тогда вы поверите своей темной надежде в полноте жизни, поверите приближению той эпохи, когда будет одна наука и один учитель, и с восторгом произнесете слова, незамеченные вами в старой книге: “Человек есть стройная молитва земли!”»[1].

По сути, воплощение кредо Иванова стало задачей художников русского православно-национального искусства. Многие из них считали себя в искусстве продолжателями пути, намеченного Ивановым. Среди них В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, В. Д. Поленов.

«Явление Христа Марии Магдалине» получило высокую оценку «за постановку и выражение божественности в фигуре, изображающей Спасителя» у профессоров Академии художеств. 7 октября 1836 г. Иванов удостоился звания академика без назначения ему особых программ, а 6 декабря 1836 г. его картину преподнесли Государю в честь его тезоименитства. Император Николай I выразил восхищение работой художника.

А. А. Иванов. Голова Христа. Этюд к картине

В Риме Иванов познакомился с назарейцами – немецкими художниками, объединившимися в «Братство святого Луки» – “Lukasbund” – в честь евангелиста, покровителя средневековых гильдий мастеров. Назарейцы жили в кельях францисканского монастыря Сан-Исидоро, называли себя в память о городе Назарете, где прошли детство и юность Христа. Они выступали против интернационального классицизма и утверждали ценность средневековой национальной традиции, на основе которой видели создание «новонемецкого религиозно-патриотического искусства». Назарейцы видели «воплощение подлинной христианской религиозности и образец религиозного благочестия в мирской жизни»[2] у Дюрера,

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. – М., 1913. – С. 422.
[2] Цит. по: *Федотова Е. Д.* Назарейцы. – М., 2006. – С. 9.

А. А. Иванов. Автопортрет. 1828 г. ГТГ

А. А. Иванов. Явление Мессии. Эскиз. Между 1833–1837 гг.

Рафаэля и Микеланджело. Согласно Иоганну Фридриху Овербеку – одному из лидеров Братства, с которым Иванов был дружен, в искусстве существуют три пути, отраженные в творчестве великих мастеров: к идеалу или прекрасному (Рафаэль), к натуре или природе (Дюрер), к фантазии или возвышенному (Микеланджело).

Воззрения назарейцев были близки Иванову. Нередко руководствуясь их мнением, но оставаясь русским художником, Иванов искал свои пути выражения высшей идеи нравственного преобразования человечества, опираясь на духовные ценности Святой Руси, средствами отечественного искусства.

Ф. Овербек. Триумф религии в искусствах. 1831–1840 гг.

В следующем эскизе картины Иванов трактовал сюжет как всенародное покаяние. За исключением Иоанна Крестителя, все персонажи охвачены единым порывом к Господу. Результат не удовлетворил художника: Христу недоставало духовного величия, Крестителю – самоотречения, а всему сюжету – спокойствия. «В моей картине все должно быть тихо и выразительно»[1], – писал Иванов. В поисках тишины и выразительности художник написал множество эскизов, объединенных ключевым звеном – фигурами Иоанна Крестителя, указывающего на Христа, и Самого Господа, идущего к народу.

В 1838 г. Иванов сблизился с Н. В. Гоголем и

[1] *Боткин М.* Александр Андреевич Иванов. 1809–1858. – Берлин, 1880. – С. 92.

А. А. Иванов. Явление Мессии. Эскиз в венецианских красках. 1839 г.

вскоре подружился с ним так, что окружающие называли художника и писателя «неразлучная парочка». Их дружба определялась духовным единством и общей целью. Оба любили Россию и желали прославить ее созданием великого произведения, которое могло бы обратить людей к Истине и таким образом изменить весь мир.

Гоголь неоднократно позировал художнику для фигур «дрожащего» и «ближайшего ко Христу», помогал найти позу раба. Иванов и его произведение получили, пожалуй, самую достойную оценку в гоголевской повести «Портрет»: «Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним произведение художника... Видно было, как все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью»[1].

После отъезда Гоголя из Рима Иванов стал вести жизнь затворника. Он избегал общения, гостей и сторонних заказов, могущих отвлечь его от написания великой картины, и покидал мастерскую только по особым обстоятельствам. Ничто не могло оторвать его от картины. В 1839 г. Общество поощрения художеств перестало выплачивать Иванову содержание. Находясь на грани бедности, в положении «последнего нищего», художник продолжал упорно трудиться над «Явлением Мессии». К этому времени насчитывалось уже 229 исполненных им этюдов.

Чтобы поправить дела, Иванову все же приходилось ненадолго обращаться к презираемому им бытовому жанру.

В 1830–1840-х гг. художник с головой погрузился в работу над большой картиной. В 1843 г. ввиду занятости и болезни глаз он отказался от росписи Исаакиевского собора в С.-Петербурге и профессорской должности в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

В конце 1844 г. Константин Андреевич Тон предложил Иванову написать огромный запрестольный образ «Воскресение Христово» для строящегося по его проекту Храма Христа Спасителя в Москве.

Этим предложением Иванов сильно воодушевился. Первоначально он вел переговоры с Тоном о размещении в Храме картины «Явление Мессии» напротив иконостаса, но, поняв, что «предмет» ее «трактован совершенно исторически, а не церковно»[2], отказался от этой идеи.

А. А. Иванов. Голова дрожащего. 1837–1857 гг. ГТГ

А. А. Иванов. Голова дрожащего и голова Аполлона. 1837–1857 гг. ГТГ

А. А. Иванов. Две мужские головы в повороте ближайшего ко Христу. 1837–1857 гг. ГТГ

[1] *Гоголь Н. В.* Портрет. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. – М., 1977. – С. 93.
[2] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. – С. 6.

А. А. Иванов. «Ave Maria». 1838 г. ГТГ

А. А. Иванов. Жених Campagnuolo, выбирающий серьги для невесты. 1838 г. ГТГ

Приступив к работе с увлечением, Иванов сразу ощутил необходимость обращения к истокам русской живописи. В феврале 1845 г. в одном из своих писем он писал: «Сочинить образ “Воскресения Христова” – тысячи сведений нужно для меня; нужно знать, как он был понимаем нашей Православной Церковью... нужны советы наших опытных богословов и отцов Церкви. Католические сюда не годятся, а здешний священник слишком мал для меня»[1]. В другом письме – к Николаю Михайловичу Языкову – художник высказал озабоченность иконографией: «Где бы можно было в Москве найти иконные образа – изображения ”Воскресения Христова”... дабы иметь понятие, как нам греки передали сей образ, когда сочинения церковные выходили из самой церкви, без претензии на академизм, который нас теперь совсем запрудил. Мне очень нужно. Может быть, в самом деле займусь сочинением эскиза для новой церкви Спасителя в Москве»[2].

[1] Письмо к А. О. Смирновой. Рим, 12 февраля 1845 // Александр Андреевич Иванов: его жизнь и переписка. 1806–1858. – С. 178.

[2] Письмо к Н. М. Языкову. Рим, февраль 1845 // Там же. – С. 181.

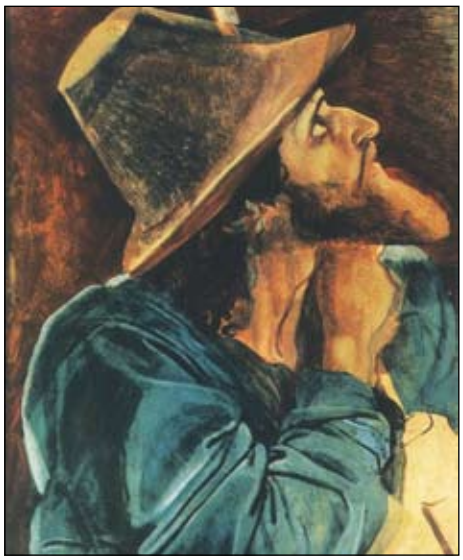
А. А. Иванов. Октябрьский праздник сбора винограда в Риме. Сцена в лоджии. 1842 г. ГТГ

Работа над «Воскресением» длилась три месяца. Художник внимательно изучил византийскую иконографию и создал 12 предварительных эскизов. Они в полной мере соответствуют русско-византийскому стилю. Как Тон в архи-

А. А. Иванов. Голова Иоанна Крестителя. Этюд для картины «Явление Христа народу». 1840-е гг. ГТГ

А. А. Иванов. Картон запрестольного образа «Воскресение Христово» для Храма Христа Спасителя

А. А. Иванов. Мария Магдалина. Этюд. ГТГ



А. А. Иванов. Странник. Этюд. ГТГ

А. А. Иванов. Группа апостолов. Этюд. ГТГ

тектуре, так Иванов в живописи соединил византийские мотивы с классическими приемами. Развернутая формулировка названия эскизов «Воскресение Христово. Праведники парят над пустыми гробами» соответствует классическим программам, но заложенная в них идея – всеобщая (соборная) пасхальная ликующая радость перед великой победой Господа над смертью и началом новой жизни – целиком укладывается в традиции русского православно-национального искусства.

В сценах «Воскресения Христова» проявилась характерная для последующих библейских эскизов монументальность, заимствованная от Средневековья, а не от классицизма. Особенно показателен эскиз, выполненный акварелью. В нем художник использовал прием наложения главной круговой композиции на второстепенную квадратную. Круговая композиция с ее центричностью, ярусностью, уравновешенностью и иерархичностью больше соответствует древнерусским фрескам, а квадратная с театрально-декорационной сменой планов – классицистической живописи.

Образ «Воскресения» остался незавершенным. Посетивший Рим К. А. Тон сообщил Иванову, что перепоручил исполнение сюжета Карлу Брюллову, а ему предложил изобразить евангелистов. Художник сделал несколько набросков фигур, но затем отказался. Он был разочарован и обижен.

17 декабря 1845 г. мастерскую Иванова посетил Император Николай I. Пробыв в ней около часа и внимательно осмотрев большой холст и этюды, Государь остался очень доволен и подбодрил художника: «Оканчивай с Богом! Картина будет славная. Прекрасно начал»[1].

[1] Цит. по: *Анисов Л.* Александр Иванов. – М., 2004. – С. 231.

А. А. Иванов. Этюд фигур к картине. ГТГ

А. А. Иванов. Фигура раба и юноши. Этюд. ГТГ

Визит Государя оставил в душе Иванова неизгладимый след. В «Мыслях, приходящих при чтении Библии» он записал: «Так точно, как молния блещет и видима бывает в небе от одного конца до другого, так будет явление Царя в духе Истины. Это я испытал во время посещения Государем моей студии». Позже художник сообщал Николаю Михайловичу Языкову: «Это минута моя была самая высокая в моей земной жизни, я внутренно укреплялся молитвой, и вот – Царь. Он раскрыл во мне чувство, которое до его приезда я совсем не знал – чувство моей собственной значимости, которое так сильно меня занимает»[1]. Государю благодарный Иванов ответил так: «Я буду молиться в моих произведениях, и иконная наша живопись получит осторожное привитие знаний искусства, почерпнутого мною в Европе: восхвалю славу Господню искусством моим»[2].

Иванов – художник-мыслитель, и мыслитель исключительно русский. Огромное количество подготовительных этюдов к картине – это поиск достойной формы для воплощения высокой идеи, это результат работы сердца и ума, и только потом кисти.

Избрав темой для своего произведения сюжет Евангелия от Иоанна (Ин. 1: 29–37), Иванов не иллюстрировал его как художник-классицист, а стремился показать путь к Истине как русский изограф. Истина – Иисус Христос; ее провозвестник и проводник на пути к Ней – Иоанн Креститель; период, наступивший с явлением Мессии и длящийся до Второго Пришествия Христа, является переходным в судьбе каждого человека.

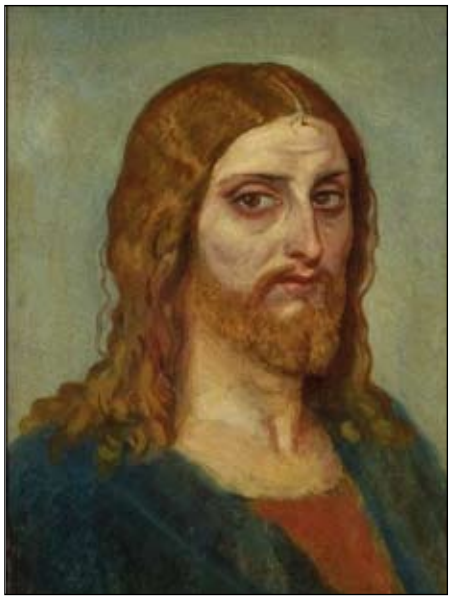
А. А. Иванов. Ближайший ко Христу и голова в капюшоне. Этюд. ГТГ

Смысловым ядром картины Иванов сделал жест Иоанна Крестителя – взмах его рук, указующих на Христа и протягивающих Ему крест. Иоанн показан в профиль. Он одет во власяницу, на его плечи накинут плащ, очертания которого, особенно в предварительных этюдах, напоминают ангельское крыло. «Ангел пустыни» – так называли Предтечу за годы отшельничества, проведенные в пустыне. Иванов изобразил суммарный образ Крестителя, найденный им в результате сопоставления античной головы Зевса и натурных этюдов, среди которых «Мария Магдалина» для картины «Явление Христа Марии Магдалине». Как и в обра-

[1] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. – С. 9.

[2] Письмо Государю Императору Николаю Павловичу. Конец 1845 – начало 1846. Рим // Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. – С. 373.

А. А. Иванов. Явление Христа народу (Явление мессии). 1837–1857 гг. ГТГ



А. А. Иванов. Голова Христа. ГТГ

А.А. Иванов. Фигура всадника. Этюд. ГТГ

А.А. Иванов. Фигура всадника. Этюд. ГТГ

зе Марии, так и в Иоанне художник запечатлел единство внешнего жеста и внутреннего переживания. В их лицах много общего: благоговейный трепет, страдание и невыразимая радость от возможности видеть Господа. Но если Магдалина напугана, то Креститель исступлен. Он горячо взывает к народу о явлении Христа.

Внизу, непосредственно под жестом Крестителя, сидит опирающийся на посох странник – типичный персонаж русской культуры, олицетворение религиозных исканий народа. Он, как и Иоанн, смотрит на другого странника – Сына Божия, спустившегося в грешный мир с Небес. Земной странник ищет на земле Истину, которую странствующий по земле Христос являет людям.

В облике земного странника Иванов запечатлел самого себя. При сопоставлении лиц странника и Иоанна Предтечи очевидно, что и в Иоанне художник тоже изобразил автопортретные черты, подчеркивая таким образом свою пророческую миссию художника.

А. А. Иванов. Фигура Христа. ГТГ

На слова Крестителя реагируют все собравшиеся на берегу Иордана. За исключением Христа и Предтечи, люди образуют три группы. Первая группа – представленная за спиной Крестителя, включает учеников пророка – будущих апостолов Иоанна Богослова: юноши с золотистыми волосами, Петра, прислушивающегося к словам Иоанна Крестителя, и Андрея Первозванного – человека в преклонных летах; «сомневающегося» и «вылезающих из воды». Вторую – центральную – образуют странник, сидящие на земле и ожидающие крещения господин и раб и дрожащие. В третью группу входят фарисеи, юноша с косами, персонаж «ближайший ко Христу» – человек в коричневом плаще, в котором Иванов запечатлел своего друга Гоголя, и всадники.

Персонаж «ближайший ко Христу» – еще один традиционный для русской культуры образ раскаявшегося во грехах человека и потому готового к восприятию явленной Истины. Изобра-

женные за ним всадники напоминают о римских воинах, среди которых были мучители Христа, но уверовавшие в него.Один из всадников вооружен копьем, которое устремлено на Христа, но не угрожает Ему. Вместе с протянутым Христу крестом в руках Иоанна Предтечи копье, являясь символом древнерусской иконографии «Распятие», указывает на грядущие страдания Господа, которые Он добровольно принял ради спасения человечества.

Друг Иванова Гоголь справедливо заметил, что художник смог «изобразить на лицах весь ... ход обращения ко Христу»[1]. Все персонажи расположены так, что взгляд зрителя, рассмотрев их всех, невольно возвращается к фигуре Иоанна, а от него – к Господу, изображенному на дальнем плане картины, но являющемуся главным персонажем.

Народное (именно народное, а не отдельно взятых личностей или групп) ожидание запечатлено не только в лицах. Разнообразие чувств и эмоций – от страха до восторга, беззаветной веры и полного отрицания, граничащего с безмерным любопытством, – показано в фигурах. Крамской писал: «Попробуйте закрыть головы в картине Иванова и посмотрите только на одни фигуры, и вы будете поражены глубиной изучения человека вообще. Здесь разнообразие обуславливается не одним возрастом, а... анатомическим построением и темпераментом»[1].

Лучшим образом в картине стал Иисус Христос. Иванов достиг иконописной вершины в изображении Богочеловека. Он создал жизненно-убедительный и одновременно церковно-канонический образ, в котором гармонично соединил прерванную нить между древнерусской традицией и современной живописью – то самое сочетание, к которому будут стремиться художники возрождающегося русского православно-национального искусства.

Христос Иванова замкнут, сосредоточен, самоуглублен, но не безучастен к встречающим Его людям. Лицо Христа на картине подобно иконному лику, а фигура монолитна, как античная статуя, но не статична. Христос медленно приближается к толпе. Толпа замерла, мир страстей утих. Время людей остановилось. Время Господа вечно. Его ход отсчитывается шагами грядущего Христа.

Момент явления Спасителя народу одновременно зафиксирован и растянут на длительный отрезок времени, наполненный ожиданием грядущего Мессии. Такой эпизод в истории человечества повторяется дважды: в момент первого явления Христа народу и во время Второго Пришествия, когда на Страшном Суде время исчезнет.

Величавый и бесстрастный Христос находится на дистанции от охваченной волнением толпы, Он возвышается над ними, но снисходит к ним для их спасения.

А. А. Иванов. Камень в зелени у воды

Идея о возможности духовно-нравственного перелома в жизни человечества привела Иванова к созданию нового типа пейзажа, способного гармонично вместить Богочеловека и зафиксировать мгновение в вечности то, что было свойственно только русской иконе. Иванов не был хорошо знаком с русской иконописью. В период его творческих поисков икона как жанр живописи еще не была открыта, а ее эстетические особенности не получили теоретического обоснования. Поэтому Иванов самостоятельно искал в окружавшей среде достойный образ – уголок сотворенного рая, наполненный Божией Благодатью, но еще не населенный человеком. Написанные художником этюды гор, заливов, болот, деревьев безлюдны; они ожидают прихода человека.

В стремлении изобразить «сущность всего Евангелия» Иванов неоднократно менял название картины. Его эволюция прослеживается в записках художника от первоначального «Представление Иоанном Крестителем Спасителя народу» до «Появления Мессии», «Явление в мир Мессии», «Иоанн, указывающий на Мессию» и, наконец, «Явление Мессии народу».

[1] Цит. по: *Алленов М.* Александр Иванов. – М., 1997. – С. 8.
[2] Крамской об искусстве. – С. 53.

Летом 1847 г., не оставляя работы над картиной, Иванов начал записывать «Мысли при чтении Библии». Его воодушевляла новая грандиозная идея создания 22 живописных циклов, посвященных событиям жизни Христа, рассказанным в Евангелии. Представленные в виде монументальных росписей они, по мысли Иванова, должны были украсить «особо на то посвященное здание, отнюдь не церковь». Разработка архитектурного проекта возлагалась на брата художника – Сергея Андреевича Иванова, а проект убранства Иванов желал создать сам.

А. А. Иванов. Благовещение (по Матфею). Композиция росписи стены. 1850-е гг.

Его проект предусматривал расположение картин Священного Писания по принципу житийных икон: в центре – среднике – сюжет из жизни Иисуса Христа, а вокруг него – клейма – композиции меньшего размера с изображениями сцен из Ветхого Завета. За последние десятилетия пребывания в Италии Иванов создал так называемый «Библейский цикл» – более 200 из 500 задуманных эскизов рисунков, набросков и акварелей на библейские и евангельские темы, с пояснительными таблицами.

Прологом к нему стали крупноформатные графические листы, изображающие сцены райской жизни Адама и Евы, грехопадения и изгнания из Рая, и малоформатные листы «Дни творения». В научной литературе они получили название Протобиблейских эскизов (1846–1848 гг.).

Протобиблейский цикл отличается повествовательностью и иллюстративностью, тогда как последующий Библейский цикл, исполненный в цвете акварелью, монументален и грандиозен по запечатленному в них содержанию.

Работая над циклом, Иванов погрузился в изучение истории и культуры как Древнего Востока, где происходили изображаемые им события, так и России, где его идея должна была воплотиться. Он исследовал атласы и карты, реконструкции древней архитектуры, мозаики и фрески, но ни в одном эскизе не допустил стилизации. Каждый лист Иванова отражает взгляд очевидца событий Священной Истории, будто бы художник жил в ту эпоху. Каждый эскиз обладает исключительными чертами – декоративностью, цветовым ритмом, выразительностью рисунка, сопоставимыми с древнерусскими фресками.

Библейским эскизам Иванова присущи религиозность и эпичность – качества, которые Федор Иванович Буслаев относил к древнерусской живописи, но в целом по своей художественной стилистике они не имеют аналогий.

Библейские эскизы были под заглавием «Изображения из Священной истории оставленных эскизов Александра Иванова», изданы Германским археологическим институтом в Берлине в 1877–1887 гг. по завещанию архитектора С. А. Иванова – брата художника.

В марте 1857 г. Иванов наконец-то решил представить свою картину «Явление Мессии» на всеобщее обозрение. Первой посетила его мастерскую вдовствующая Императрица Александра Федоровна. Она была довольна, но публика восприняла картину неоднозначно. Один из очевидцев вспоминал: «Первый взгляд на картину (надо быть искренним) был не в пользу: испытывалось нечто вроде колебания... Обаяние сюжета, сила экспрессии и поразительная смелость в сочинении, правда и движение в группах, жизненность фигур, доходящая до обмана, незаметно и с каждою минутою превращала ковер в живую действительность»[1]. Художнику предлагали демонстрировать

[1] *Маркина Л. А.* Александр Иванов. Очерк творчества // Александр Андреевич Иванов. 1806–1858. К 150-летию Государственной Третьяковской галереи. К 200-летию со дня рождения художника. Каталог выставки. – С. 17.

свое произведение в Европе и получать за это деньги, но он наотрез отказался. Иванов свято верил в великое предназначение России, заключающееся в духовно-нравственном совершенствовании человечества, и потому считал, что его картина может экспонироваться только на Родине.

И. Н. Крамской. Александр Иванов. Офорт с автопортрета А. А. Иванова. 1879 г.

В феврале 1858 г. Иванов показал «Явление Мессии» великой княгине Елене Павловне. Княгине картина очень понравилась, и она помогла художнику перевезти ее в Россию. Иванов не был на родине 28 лет. Все эти годы художник отдал великой идее. Помимо картины он привез около 410 работ маслом и 200 рисунков и акварелей. Еще примерно 317 живописных полотен и 330 графических листов оставалось у брата художника Сергея Андреевича в Риме.

Прибытие Александра Иванова в С.-Петербург 20 мая 1858 г. стало «самой важной и интересной петербургской новостью», о которой писал журнал «Современник». Но экспонирование картины затянулось, пока сам Император не пожелал ее увидеть. 28 мая картину под измененным названием «Явление Христа народу» и этюды к ней выставили в Белом зале Зимнего дворца. 9 июня произведения Иванова перенесли в Академию художеств. Народу было много. Оценки были разные – как восторженные, так и осуждающие. На выставке были проданы только два этюда.

Ночью 3 июля 1858 г. Иванов скоропостижно скончался. Через несколько часов на квартиру братьев Боткиных, у которых Иванов поселился, пришел посыльный с известием, что «Явление Мессии» купил Император Александр II, который еще пожаловал художника орденом Св. Владимира.

Александра Иванова похоронили на кладбище Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге.

Писатель-славянофил Алексей Степанович Хомяков написал об Александре Иванове: «Это был святой художник по тому смиренному отношению к религиозному художеству, которое составляло всю его жизнь»[1]. Позже он добавил, что все произведения Иванова имеют «значение всемирное, как самоотражение явлений исторических, мировых»[2].

Незадолго до кончины, в марте 1858 г., сам Иванов подводил итог своему многолетнему творческому пути. Он понимал, что один не сможет реализовать все идеи, и надеялся на продолжение потомками дела его жизни. Иванов писал, что его картина «не есть последняя станция... Нужно теперь учинить другую станцию нашего искусства – его могущество приспособить к требованиям времени и настоящего положения России»[3].

[1] Цит. по: Славянофильство и современность // Сб. статей. – СПб., 1994. – С. 67.
[2] Там же. – С. 68.
[3] Письмо к брату. Рим, март 1858 // Александр Андреевич Иванов: его жизнь и переписка. 1806–1858. – С. 295.

Глава 8

Князь Григорий Григорьевич Гагарин – «столп византинизма» в России

В истории русского искусства князь Григорий Григорьевич Гагарин заслужил репутацию «столпа византинизма» за последовательный и кропотливый труд в области изучения византийского наследия и определения его значимости в возрождении православно-национального искусства XIX в.

К. П. Брюллов. Портрет князя Григория Гагарина. 1829 г.

Князя еще можно назвать художником-универсалом, преуспевшим во многих видах и жанрах искусства. Он знаменит как график, рисовальщик и иллюстратор, архитектор и религиозный живописец, последователь русско-византийского стиля, художник театра. Гагарин занимал пост вице-президента Императорской Академии художеств, был членом ученых обществ, известным коллекционером, мемуаристом и автором многочисленных теоретических работ по искусству и архитектуре. Помимо всего перечисленного князь состоял на дипломатической службе.

Князь Гагарин родился 29 апреля 1810 г. в С.-Петербурге в семье, ведущей свои корни от удельных князей Стародубских и князя Рюрика. Среди его предков – князья Федор Иванович Стародубский, погибший в Орде в 1330 г., Семен Дмитриевич Крапива-Стародубский, павший от руки герцога Ольгерда в сражении при Холхне в 1368 г., Андрей Данилович Гагарин, отличившийся в Ливонском походе в 1577 г., Роман Иванович Гагарин – сподвижник Дмитрия Пожарского в 1612 г. Отец князя Григорий Иванович Гагарин – дипломат и общественный деятель – был известен как один из самых просвещенных людей времени. В свободное от службы время он занимался литературными переводами. Мать Екатерина Петровна, урожденная Соймонова, собирала рисунки знаменитых художников и автографы известных литераторов.

С рождения мальчик оказался в атмосфере древних родовых традиций, а художественные впечатления сопутствовали ему с первых шагов. Когда Григорию исполнилось 6 лет, семья со-

вершила путешествие по Европе, а затем обосновалась в Италии, где отец получил должность поверенного в делах Веронской конференции.

Дом Гагариных в Риме стал центром русской художественной жизни. Его постоянно посещали пенсионеры Академии художеств. У одного из них – Карла Павловича Брюллова – Гагарин брал уроки живописи. Он писал пейзажи с натуры и портреты окружавших его людей, изучал итальянское искусство. Но князь не стал профессиональным художником. Родители готовили сыну другой путь. В 1822–1826 гг. Григорий обучался в колледже Птоломео в Сиене, а в 1829 г. вступил на дипломатическое поприще и был направлен в Париж. Параллельно со службой он посещал лекции в Сорбонне, изучал математику, философию, филологию, право, строительное дело и историю архитектуры, увлекался литографией, книжной графикой и архитектурой.

От парижского периода Гагарина сохранилось много альбомов с рисунками черной тушью – своеобразный калейдоскоп столичной жизни Франции и пройденного в юности пути. Среди набросков бытового характера и оригинальных композиций в духе Жака Калло и Иеронима Босха часто встречаются архитектурные штудии. Часть из них – детали конструкций и фрагменты известных памятников античности, барокко и классицизма – Гагарин выполнил в процессе изучения строительного дела. Другие – копии с итальянских и французских гравюр, рисунки, сделанные с помощью камеры-обскуры, и зарисовки целых ансамблей (например, «Площадь Нуова», «Площадь и церковь Святого Исидора») – говорят о предпочтениях молодого человека, обладающего романтическим мироощущением. В июле 1830 г. накануне революции Гагарин покинул Францию и в течение двух лет путешествовал по Италии, постоянно фиксируя в альбоме жанровые сцены, портреты и пейзажи.

В апреле 1832 г. Гагарин вернулся в С.-Петербург, где был причислен к Министерству иностранных дел по Азиатскому департаменту, и продолжил занятия рисованием. Его альбомы этого периода пестрят портретными зарисовками сослуживцев, друзей и знакомых на службе в конторе, на балу или маскараде, в товарищеском кругу. В С.-Петербурге Гагарин сблизился с А. С. Пушкиным. Он писал: «Я познакомился с Пушкиным-автором. Мы в очень хороших отношениях. Я ему рисую виньетки для “Руслана и Людмилы”»[1].

Виньетки Гагарина представляют собой небольшие жанровые композиции карандашом к прологу поэмы: «Царь Кощей», «Леший», «Русалка», «Через леса, через моря колдун несет богатыря» и «Королевич мимоходом пленяет грозного царя». Сохранился собственноручно литографированный грифонаж Гагарина: на одном листе помимо перечисленных персонажей изображены «Ступа с Бабою Ягой» и «Тридцать витязей прекрасных». Все работы князя демонстрируют романтическое мироощущение и богатство фантазии; они затейливы, динамичны, экспрессивны, и что особенно важно – в них впервые появляются русские мотивы.

Г. Г. Гагарин. Бал у княгини М. Ф. Барятинской. 1830-е гг.

Г. Г. Гагарин. Бахчисарайский фонтан. 1837 г.

[1] Цит. по: *Корнилова А. В.* Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю. – М., 2001. – С. 54.

Рисунки Гагарина понравились Пушкину, и поэт, по словам князя, «написал новые сказки в стихах для того, чтобы я сделал к ним виньетки»[1]. Известно, что Гагарин иллюстрировал произведения Пушкина «Пиковая дама», «Цыганы», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» и сказки.

В 1833 г. Гагарин посетил Москву, которая произвела на него, потомка древнего княжеского рода, прожившего бóльшую часть жизни в Европе, впечатление «совершенной новизны». Восхищенный увиденным, стремясь запечатлеть православно-национальный дух и патриархальный уклад народа, князь с документальной точностью зарисовывал стены и башни Московского Кремля, терема и соборы Сергиева Посада, Владимира, Переславля-Залесского.

В 1834 г. Гагарина причислили к русской дипломатической миссии в Константинополе. В июле он отправился в столицу легендарной Византии через Крым, а затем совершил многочисленные экспедиции по Малой Азии, зарисовывая карандашом все, что привлекало в дороге его внимание: силуэты крепостей, купола храмов, включая Святую Софию, минареты, пастбища, луга, кибитки, причудливые одежды местных жителей. Особенно ему нравилось изображать архитектуру. В альбомах Гагарина доминируют зарисовки храмов, фрагментов мозаик и детали византийской архитектуры.

Многочисленные экспедиции дали импульс к изучению византийского наследия, которому впоследствии Гагарин отдаст много сил. Позже он написал: «Византийцы научили нас искусству строить и украшать церкви. Искусство это слишком прекрасно, чтобы быть забытым и выйти из употребления»[2].

Вернувшись в С.-Петербург, Гагарин окунулся в чуждый ему ритм светской жизни и сильно досадовал из-за этого. Зима 1837 г. принесла ему невосполнимые утраты: смерть отца и трагическую гибель Пушкина. Заступив на должность отца, князь вскоре в числе свиты, сопровождавшей Императора Николая Павловича, оправился на Кавказ.

Осенью 1839 г. гостивший в Москве Гагарин оказался невольным участником споров о предназначении русского народа и его роли в истории между западниками и славянофилами. Сам князь проявлял живой интерес к национальной культуре. Чтобы поближе узнать и понять свою Родину, Гагарин решил посетить русскую провинцию. Вскоре князю представилась такая возможность: он отправился в Казанскую губернию, чтобы вступить в наследственное владение имением, доставшимся от отца. Его спутником стал В. А. Соллогуб. Совместная поездка, длившаяся с сентября 1839 г. до середины января 1840 г., обогатила их впечатлениями, которые послужили основой для выстраивания иллюстративного и повествовательного материала к повести Соллогуба «Тарантас». Позже писатель вспоминал, что «Тарантас» они «строили во дни нашей молодости с Гагариным, так прекрасно его украсившим и доставившим ему несомненно его неожиданный успех»[3].

Г. Г. Гагарин. Печерский монастырь. 1845 г. Илл. к повести В. А. Соллогуба «Тарантас». Ксилография

Гагарин расширил свои представления о культовых и гражданских строениях провинциальной России, а в его альбоме появились натурные зарисовки деревень, почтовых станций, изб и жанровые композиции, такие как мужик, наливающий водку из штофа, или застрявший на дороге тарантас. Систематизированные и выстроенные в логической последовательности путевые рисунки Гагарина составили образ со-

[1] Цит. по: *Корнилова А. В.* Указ. соч. – М., 2001. – С. 55.
[2] *Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. – СПб., 1892. – С. 3.
[3] *Соллогуб В. А.* Воспоминания. – М., 1931. – С. 376.

Г. Г. Гагарин. Крещение Христово. 1860 г.

временной ему, но еще сохраняющей самобытность в своем укладе России. В гравированном виде они стали иллюстративным сопровождением текста повести Соллогуба «Тарантас».

Особенно князю понравился Печерский монастырь в Нижнем Новгороде.

В своем рисунке он выбрал ту самую единственную точку зрения, с которой стало возможным в одной композиции показать весь монастырский ансамбль: пятиглавую церковь, окруженную галереей, шатровую колокольню, крыльцо «на два схода», трапезную с деревянными переходами к келейному корпусу. Рисунок получился таким художественно выразительным, что вдохновил Соллогуба на написание 12-й главы, которая носила историко-архитектурный описательный характер и сильно отличалась от сатирической направленности остальных глав. В этой главе нашли отражение замечания Гагарина относительно увиденных им памятников: «Вообще, можно сказать, что в нашей народной архитектуре господствуют три начала: начало византийское, или греческое, перенесенное вместе с верою во времена Владимира; начало татарское, или испорченное арабское, водворенное с татарами, и, наконец, начало времен Возрождения, заимствованное у Запада в царство Иоанна Грозного. Им предстояла бы, кажется, великая и прекрасная задача, посредством мелких украшений, отдельных частей, уцелевших подробностей, словом, посредством всех указаний, разбросанных по России, воссоздать исчезающее искусство, отнюдь не уничтожая освященную веками связь трех различных начал, но изучив только каждое начало в настоящем его источнике»[1].

В рисунках Гагарина со всей очевидностью проявилось тонкое понимание форм древнего зодчества и стремление передать целое, не упуская частностей. Во многих работах князь использовал принцип перспективной архитектурной композиции, которая, с одной стороны, «прорывала» плоскость страницы и выводила рисунок из жанра книжной иллюстрации к самостоятельному графическому произведению, а с другой – наглядно демонстрировала знание художником архитектурных деталей. Немаловажным стал факт, что в тексте «Тарантаса» нет конкретных описаний построек. Поэтому, говоря о таких рисунках Гагарина, как «Сельский праздник» или «Фантастический город», можно утверждать, что в них графически претворилось эстетическое кредо князя – приверженца русско-византийского стиля.

Интересно, что в иллюстрации «Сельский праздник» Гагарин представил изображение той самой «образцовой деревни» с рубленными «в лапу» пятистенными избами, украшенными рез-

Г. Г. Гагарин. Деревенская улица. 1845 г. Илл. к повести В. А. Соллогуба «Тарантас». Ксилография

[1] *Соллогуб В. А.* Тарантас. – СПб., 1845. – С. 133–134.

ными наличниками, подзорами и причелинами, что устраивались в окрестностях Петергофа по распоряжению Императора Николая I.

Г. Г. Гагарин. Фантастический город. 1845 г. Илл. к повести В. А. Соллогуба «Тарантас». Ксилография

Гагарин не ограничивался только иллюстрациями к «Тарантасу». Ему принадлежит решение всего ансамбля книги от обложки до рисунка шрифта и соотношения печатной полосы с полями. Особого внимания заслуживает фронтиспис книги: на первом плане – тарантас на фоне покосившегося забора и деревенской избы – «зародыша будущего нашего величия» и архитектурного пейзажа, состоящего из Московского Кремля с его многочисленными храмами и теремами; на втором – дворцы и постройки, представляющие собой сочетание древнерусских и древнеиндийских памятников. Гагарин, а вместе с ним архитекторы А. П. Брюллов и А. М. Горностаев, писатель Н. В. Гоголь и историк И. Е. Забелин придерживались мнения, что русская архитектура имеет сходство с индийской. В качестве обоснований они указывали на общее влияние искусства Центральной Азии и Персии на Индию и Россию, схожее развитие культур и единые источники происхождения индоевропейских языков.

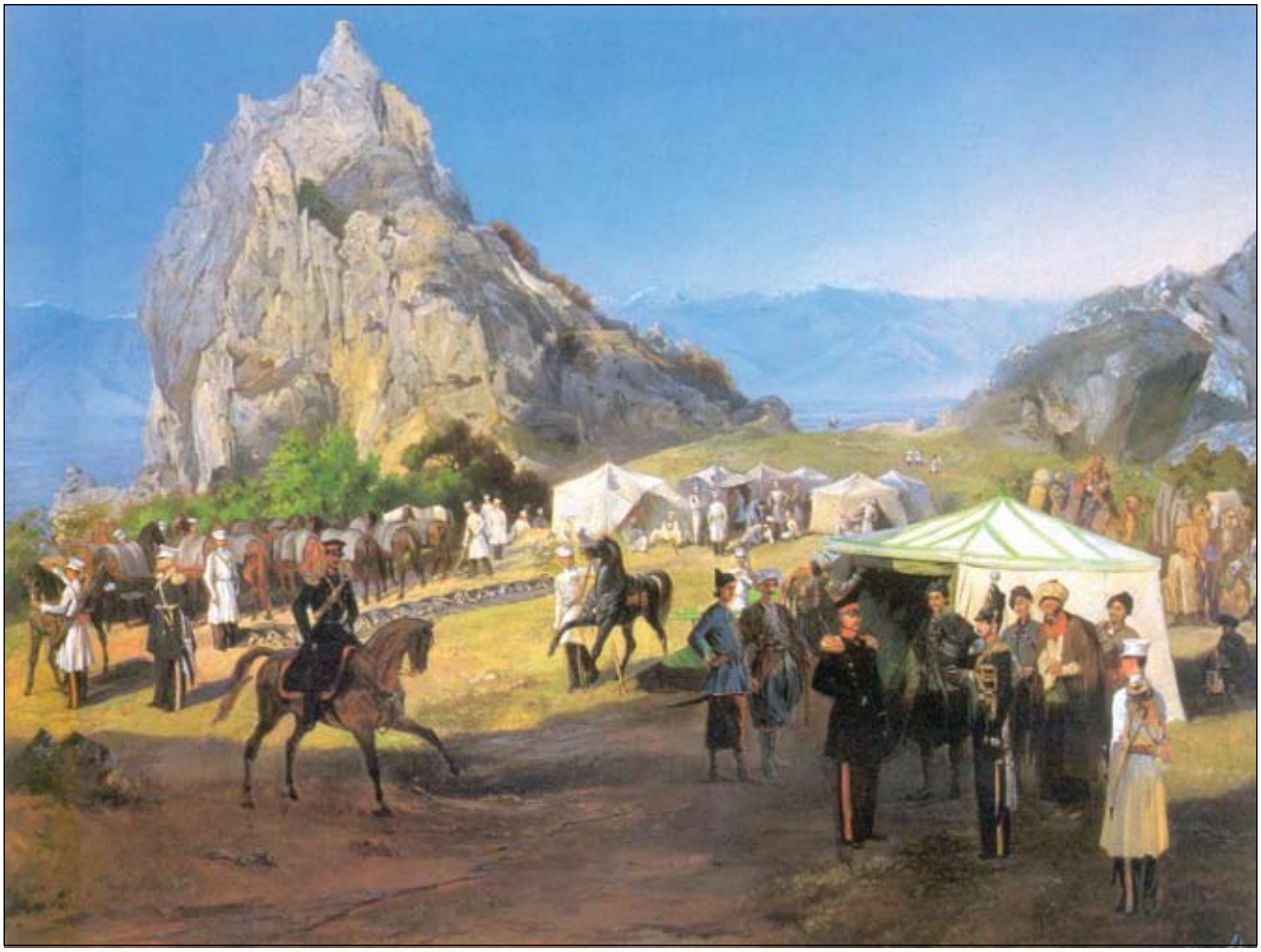
Гагарин не подписывал свои рисунки, что было сословным признаком дилетантизма, но в его авторстве не приходится сомневаться. Многие исследователи полагают, что 12-я глава «Печорский монастырь» в повести «Тарантас», в которой шла речь о русской национальной архитектуре, написана отнюдь не Соллогубом, а Гагариным. Главным доказательством этого предположения являются профессиональное использование архитектурной терминологии и ссылки на результаты исследований в области церковной археологии, хорошо известные Гагарину и мало знакомые Соллогубу.

В 1840 г. Гагарин, отказавшись от карьеры в Коллегии иностранных дел, по своей воле был командирован на Кавказ. Он отправился в этот самый тревожный и суровый район Российской Империи вслед за сосланными членами неодекабристского «Кружка шестнадцати» – молодыми людьми знатного происхождения с университетским образованием, служившими в гвардии. Гагарин не входил в число кружковцев, но со многими был дружен и считал своим долгом следовать за друзьями. На Кавказе Гагарин работал с натуры. Его сюжетами стали сцены военной и походной жизни, портреты и пейзажи. Однажды, будучи на передовой позиции, он так увлекся рисованием, что не заметил отступления русских, а когда увидел бегущего на него противника, не растерялся и, едва успев отложить походный альбом, схватил винтовку и дал достойный отпор врагу. За проявленную отвагу Император Николай I удостоил князя ордена «В награду личной храбрости и хладнокровного мужества» и определил его в лейб-гвардии гусарский полк «с причислением к канцелярии военного министерства по особым поручениям».

Гагарина перевели в С.-Петербург, где он оставался недолго. В 1842 г. князь в качестве сопровождающего военного министра А. И. Чернышева снова отправился на Кавказ и принял участие в летней экспедиции против Шамиля.

Вернувшись в столицу, Гагарин женился в сентябре 1843 г., но уже в мае 1844 г. его супруга умерла, оставив ему дочь Екатерину. Князь вышел в отставку и уехал за границу.

В 1847 г. Гагарин вторично женился на С. А. Дашковой – фрейлине Императрицы. Считая, что «жена художника должна вполне отказаться от личной жизни, ни на минуту не забывая, како-



Г. Г. Гагарин. Летний лагерь Нижегородского драгунского полка под Кара-Агачем. 1840-е гг.

му святому патриотическому делу служит ее муж, развивая отечественное искусство»[1], Софья Андреевна полностью посвятила себя князю и в течение 46 лет супружеской жизни была ему незаменимым другом и помощником.

С 1848 по 1855 г. Гагарин служил в Отдельном кавказском корпусе князя М. С. Воронцова в Тифлисе (с 1936 г. – Тбилиси). Согласно распоряжению военного министра, он «был употребляем в ученом и артистическом отношении» и потому активно занимался развитием культурной жизни Грузии.

Уже вскоре после прибытия Гагарин приступил к рисованию. Его грузинские работы демонстрируют фасады, планы, разрезы и интерьеры древних построек, алтарные преграды, скульптуру, орнаменты, предметы декоративно-прикладного искус-

Г. Г. Гагарин. Храм XI века в селении Старый Манглис

[1] *Гагарина М. Д.* Очерк жизни и деятельности Андрея Григорьевича Гагарина. Цит. по: *Корнилова А. В.* Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю. – С. 154.

ства. Он везде пытался зафиксировать исчезающие древние формы, а иногда реконструировать их в графике.

Показательны в этом плане акварельные зарисовки Гагарина – «Базилика в Пицунде», выполненные в начале 1840-х гг. На одном из них изображен интерьер храма времен императора Юстиниана: обширное подкупольное пространство с высокими подпружными арками с видом на алтарную преграду с открытой алтарной апсидой освещено солнечным светом, струящимся из окон у основания купола. Внизу для создания представления о размере храма Гагарин поместил стаффаж – маленькие фигурки – женщина с ребенком в центре храма и сидящий паломник с клюкой слева. Под рисунком на том же листе помещен план базилики и подпись: «Пицунда, в Абхазии. Христианский храм VI века, времени Юстиниана».

В Тифлисе вместе с архитектором Скудьери Гагарин возглавил строительство оперного театра, а его интерьер собственноручно украсил орнаментами, лепниной и росписями. С ротой солдат Гагарин оборудовал небольшой заводик картонной массы, из которой вылеплялись украшения для театра. Позже из этого заводика образовалась единственная в Грузии фабрика папье-маше.

Большое значение для Грузии имело восстановление Гагариным росписей Мцхетского собора и Успенского собора Сиони. Он укрепил древние сохранившиеся фрески и исполнил новые в русско-византийском стиле. В Сионском храме Гагарин впервые использовал энкаустический способ – технику росписи восковыми красками.

Г. Г. Гагарин. Храм VI в. в Пицунде. Интерьер. План. 1840-е гг. Литография с рис.

Гагарин был сильно увлечен исследованием «устройства иконостасов по остаткам их в древних храмах, в глуши лесов и ущелий»[1]. Свою симпатию к ним князь сохранял всю жизнь. Во всех построенных им храмах он устанавливал иконостасы византийского образца, отмечая, что высокие, поздние иконостасы «совсем заградили апсиду, великолепно завершавшую перспективу храма...»[2]. Гагарин подробно описал традиционный порядок расположения сюжетов в апсиде, обладающих важнейшей литургической значимостью, а в качестве иллюстраций выполнил на четырех листах детально разработанную композицию «Совокупность фресок алтарной апсиды». Эта композиция была им воплощена в стенописи Успенского собора Сиони в Тифлисе.

В графическое наследие Гагарина входят рисунки византийских храмов в Мистре, Фессалониках, Афинах, Константинополе, в частности знаменитого Софийского собора, и особо интересовавших его церквей Закавказья. Обосновывая распространение византийского влияния на востоке, он писал: «Византийское искусство до X века представляет самое полное знание архитектуры, приложимой к церквам всякого размера и самых разнообразных планов, соединенное искусными способами постройки, дающими возможность пользоваться всегда местными строительными материалами. Грузия и Армения принадлежат к этой же византийской школе; изучение их церквей очень полезно там, где еще не появились новейшие подражания и где небрежность жителей не обратила в развалины образцовые произведения прошедшего времени»[3].

Позднее рисунки Гагарина были литографированы для «Собрания византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры». Это издание, а также книга «Строителям

[1] *Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. – С. 7.
[2] Там же. – С. 5.
[3] Там же. Приложение.

русских церквей» и трактат «Происхождение пятиглавых церквей» до сих пор служат наглядными пособиями, раскрывающими теоретическую концепцию Гагарина – «столпа византинизма» в России.

Посетив разные районы Грузии, Армении и Азербайджана, Гагарин внимательно изучил зодчество, этнографию, скульптуру, орнаментику, декоративно-прикладное искусство местных жителей. Он тщательно зарисовывал виденные им памятники, снабжая их необходимыми пояснениями. Исследуя византийское влияние в Закавказье, Гагарин стремился определить степень его воздействия на русскую православную культуру. В «Записке о развитии свободных искусств в России» он писал: «Наше национальное искусство не что иное, как искусство Востока, основанное на Греческом или Византийском первоисточнике... которое появилось в России вместе с Христианством. Это же Византийское искусство на юге примыкает с нарождающейся Арабской цивилизацией и... при татарском нашествии возвращается к нам, способствуя обновлению русского искусства»[1].

Г. Г. Гагарин. Собор Святого Марка в Венеции. Литография с акварели 1840-х гг.

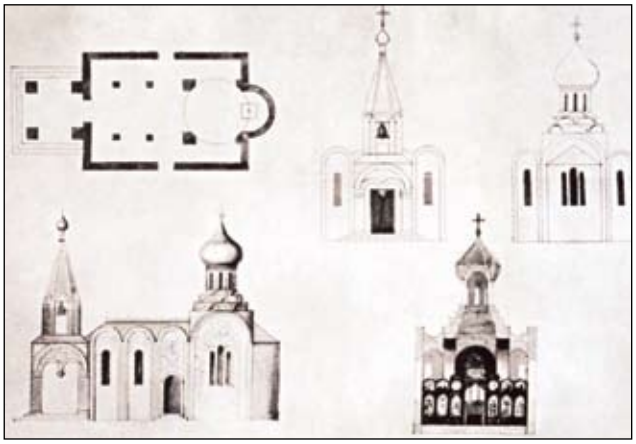
Теоретические труды Гагарина отличались высокой эрудицией и широтой обхвата. Рассматривая отечественное искусство в контексте развития мировой культуры и в прямой взаимосвязи с историко-политическими событиями, Гагарин заложил основы для последующего развития теоретической базы православно-национального искусства. Как один из первых его представителей князь видел будущее отечественной культуры в возрождении национального храмового строительства. Он писал: «Представим себе русского художника, желающего славы своему Отечеству, преданного душой и сердцем возрастающему успеху искусств и понимающего, что успех этот служит мерилом образованности его родины, он непременно придет к сознанию, что ни в какой отрасли искусства не найдет такого простора для своих стремлений и деятельности, как в церковно-религиозной. Византийское искусство лучше других приспособляется к русской церкви, потому что оно ее создало»[2].

Гагарин не рекомендовал слепо копировать византийские образцы и полностью отказываться от достижений европейского искусства. Он отдавал дань античности, но к классицизму относился с осторожностью, считая, что «храмы Греции могут служить превосходнейшим для художника назиданием как для ощущения вкуса и приобретения стиля, так и для уразумения правил своего искусства; но безрассудно было бы переносить на север храмы, приспособленные к южным климатам, или переделывать их в казармы, госпитали, манежи или загородные дома»[3].

Теоретические исследования князя Гагарина находятся в тесной взаимосвязи с его практической деятельностью. Все сформулированные им положения нашли подтверждение в воплощенных архитектурных проектах: военном соборе и гимназической церкви в Тифлисе, храмах в Кутаисе (Грузия), Шуше (Нагорный Карабах), Дербенте (Дагестан), Алагире (Северная Осетия), Екатеринодаре и др. Эти храмы строились для русских солдат, пребывавших вдали от Родины, и для местного населения. Их точное число до сих пор не определено. От многих до нашего времени сохранились только фундаменты. Находясь в труднодоступных горных местностях, они выполняли функции форпостов Православия.

---

[1] ОР ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 2385. Л. 3.
[2] *Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. – С. 7.
[3] *Он же*. Краткие хронологические таблицы. – СПб., 1887. – С. 1.



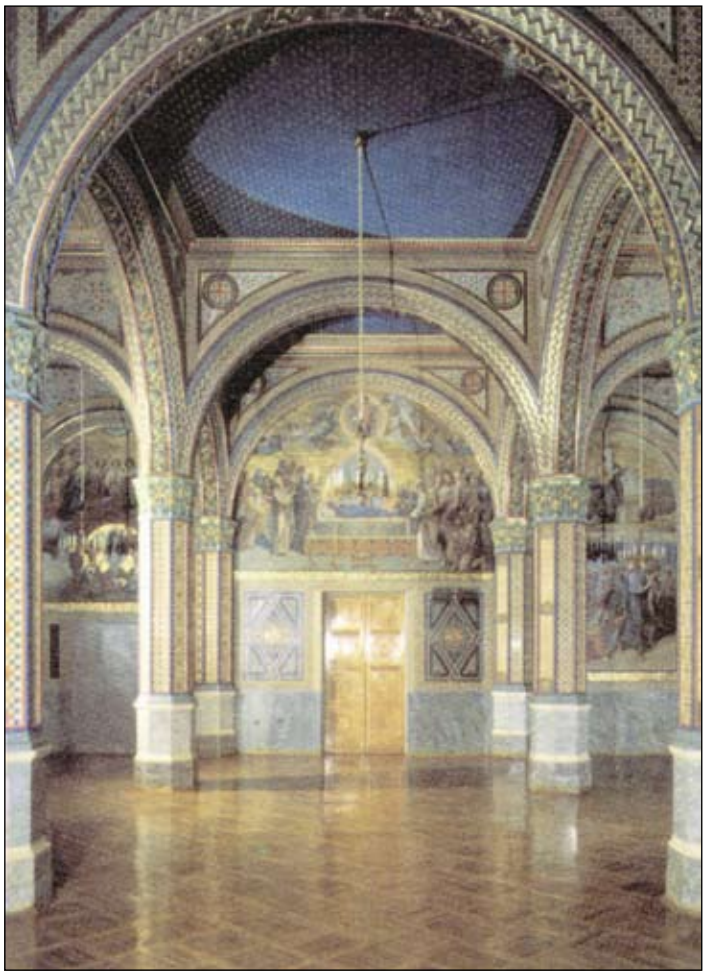
Г. Г. Гагарин. Церковь в Дербенте. Проект. 1850-е гг.

Г. Г. Гагарин. Церковь в Ахтали. Литография с рис. 1840 г.

Особо показателен проект храма в Дербенте, выполненный в древнерусских традициях. Гагарин разработал его в условиях военных действий на Кавказе. Он предусматривал возведение крестово-купольной шестистолпной церкви с одной апсидой, увенчанной кровлей и главкой на барабане, украшенной тремя рядами кокошников; трапезной с трехлопастным членением боковых фасадов; двухъярусной шатровой колокольни с крыльцом, декорированным арочным проемом с висячими гирьками.

В 1850 г. Гагарин участвовал в военных действиях в составе Чеченского отряда и за особые отличия был произведен в полковники.

В 1854 г. его окончательно отозвали в С.-Петербург. Указом Императора Николая I князь Гагарин был причислен к Академии художеств, «дабы состоять по особым поручениям при президенте» – великой княгине Марии Николаевне. В 1856 г. Мария Николаевна обратилась к князю с просьбой расписать домовую церковь Святого Николая Чудотворца в Мариинском дворце, построенном для нее архитектором А. И. Штакеншнейдером по заказу Императора Николая I в 1844 г. В 1918 г. храм был закрыт. В советское время в нем размещался солдатский клуб и кинозал. На алтарной стене демонстрировали фильмы. Все убранство было утрачено. Церковь восстановили в ходе реставрации дворца в 1979–1988 гг.



Интерьер храма Святителя Николая в Мариинском дворце. С.-Петербург. Фото 1993 г.

Никольская церковь в Мариинском дворце представляет собой четерехстолпный крестово-купольный храм, в центре которого вместо купола помещен световой фонарь. Еще три дополнительных малых фонаря располагаются над иконостасом, а пятый – над алтарем. Восьмигранные колонны членят пространство храма на три нефа. На стенах им соответствуют четырехгранные пилястры. Алтарная часть отделена аркадой, опирающейся на два

пилона. До князя Гагарина в храме работал венецианский живописец Козрое Дузи, который расписал алтарь и написал иконы. Но его живопись не понравилась великой княгине, и она обратилась к князю Гагарину, которого хорошо знала как художника и человека.

Для Гагарина предложение Марии Николаевны открывало возможность самостоятельно разработать и воплотить в жизнь роспись в русско-византийском стиле. Непосредственной работе над убранством храма предшествовала длительная переписка с княгиней, т. к. с 1857 по 1859 г. Гагарин находился в командировке в Париже, где наблюдал за изданием коронационного альбома императора Александра II и курировал пенсионеров Академии художеств. Параллельно он собирал недостающий материал для предстоящей росписи.

Главной задачей Гагарина в Никольской церкви стало изменение алтарной части, которая по проекту Штакеншнейдера была плоской. Гагарин преобразовал ее согласно византийской традиции, изобразив на поверхности стены три апсиды. В конхе центральной апсиды на золотом фоне князь представил «Вседержителя на троне», в боковых – соответственно архангела Михаила и архангела Гавриила, в среднем регистре – «Евхаристию», под ней – фигуры святых в рост.

Прежний иконостас «из соснового дерева» был заменен мраморным. Он напоминал невысокую алтарную преграду византийских храмов, совсем не закрывавшую изображения в апсидах. В новом иконостасе установили иконы Спасителя, Пресвятой Богородицы и святых: княгини Ольги, великомученика Георгия Победоносца, Марии Магдалины, царицы Александры, князя Александра Невского, Николая Чудотворца, Сергия Радонежского, Алексия. В советское время иконы исчезли, и потому до сих пор неизвестно, кто написал образа – князь Гагарин или Дузи.

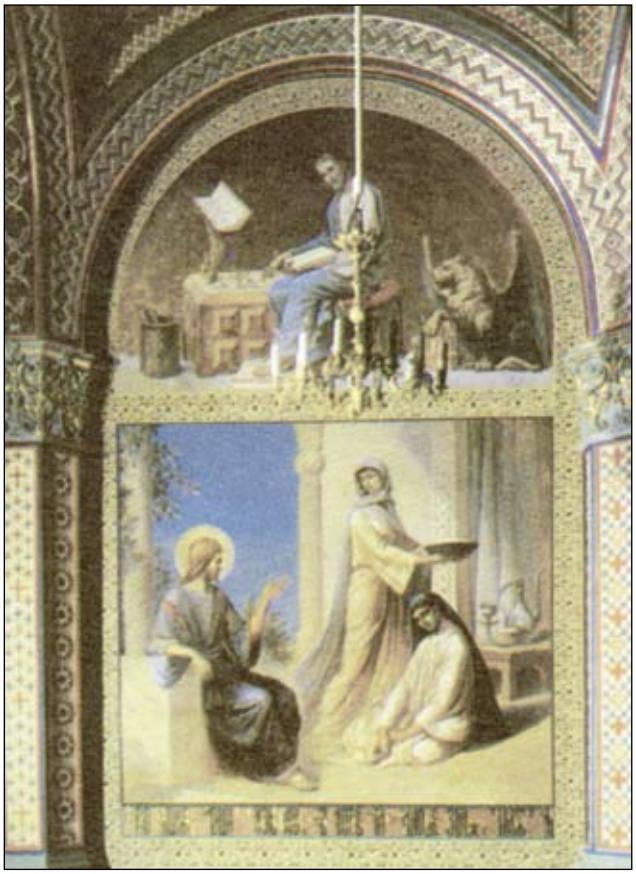
Согласно проекту Штакеншнейдера роспись располагалась только в алтарной части, теперь она заполняла все пространство в точном соответствии с традиционной системой росписи византийского храма. В угловых люнетах Гагарин изобразил евангелистов, в центральных – «Богоматерь с архангелами» на севере и «Троицу» на юге. Все композиции развернуты на золотом фоне и изобилуют дополнительными деталями.

Евангелисты показаны пишущими текст Евангелия, за их спиной изображен крылатый символ. Они сидят на роскошном стуле или кресле, перед ними на прямоугольной тумбе с письменными принадлежностями установлен пюпитр с книгой, за тумбой стоит корзина. Пресвя-

Роспись храма Святителя Николая в Мариинском дворце. С.-Петербург. Фото 1993 г.

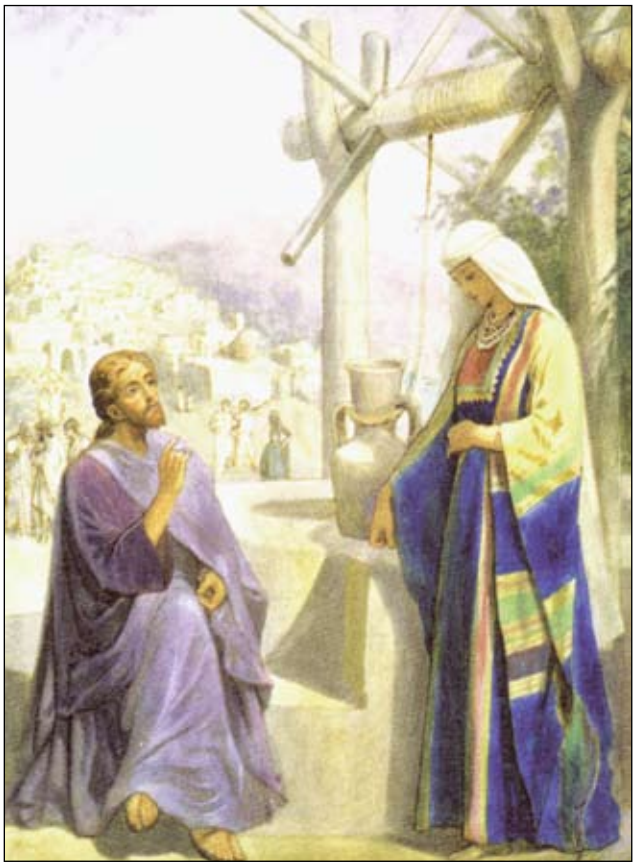
Роспись храма Святителя Николая в Мариинском дворце. С.-Петербург. Фото 1993 г.

Роспись храма Святителя Николая в Мариинском дворце. С.-Петербург. Фото 1993 г.

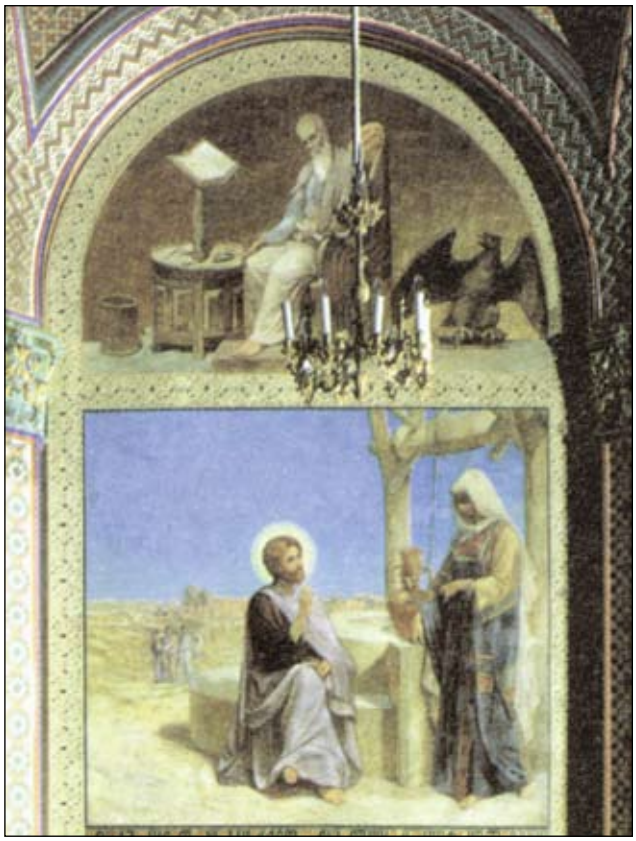


Христос у Марфы и Марии. Роспись храма Святителя Николая в Мариинском дворце. С.-Петербург. Фото 1993 г.

Г. Г. Гагарин. Христос у Марфы и Марии. Эскиз



Г. Г. Гагарин. Христос и самарянка. Эскиз



Христос и самарянка. Роспись храма Святителя Николая в Мариинском дворце. С.-Петербург. Фото 1993 г.

Христос и грешница. Роспись храма Святителя Николая в Мариинском дворце. С.-Петербург. Фото 1993 г.

тая Троица и Богоматерь в позе Оранты с предстоящими и коленопреклоненными ангелами представлены на золотом фоне в окружении райских цветов.

Сюжетные композиции заключались в орнаментальное обрамление, нижнюю часть которого составляла декоративно разработанная и выведенная кириллицей черным по золоту надпись из Евангелия, объясняющая сюжет. Они располагались на стенах. В нижнем ярусе северной стены в центре – «Омовение ног», слева – «Воскрешение сына вдовы Наинской», справа – «Христос и Мария Магдалина»; на южной стене в центре – «Христос и грешница», слева – «Христос и самарянка», справа – «Христос у Марфы и Марии». На западной стене над дверью Гагарин поместил «Успение Пресвятой Богородицы», в боковых люнетах – «Пророк Моисей» и «Славословие ангелов», справа от дверей внизу – «Исцеление через прикосновение», а над входом в молельню – «Преображение Господне».

Росписи Гагарина при иконографическом соответствии византийским образцам по манере исполнения больше напоминают исторические картины, в которых все персонажи, их окру-

Роспись западной стены храма Святителя Николая в Мариинском дворце. С.-Петербург. Фото 1993 г.

Г. Г. Гагарин. Преображение Господне. Эскиз

Преображение Господне. Роспись храма Святителя Николая в Мариинском дворце. С.-Петербург. Фото 1993 г.

Исцеление кровоточивой. Роспись храма Святителя Николая в Мариинском дворце. С.-Петербург. Фото 1993 г.

жение, костюмы и многочисленные атрибуты написаны с документальной достоверностью, что впоследствии станет характерным признаком возрождения православно-национального искусства. Полагая, что современной живописи недостает «простоты и величия, глубокого и искреннего чувства» средневековых произведений, князь утверждал: «Римское искусство, насаждаемое Академией, не может выражать высокой, простой и истинной стороны идеи народа. Стиль, которого мы держимся в последние полтора века, равно как и занесенный к нам в новейшее время, это не наш национальный стиль»[1], в росписи храмов необходимо сочетать «простодушие композиции византийских образцов» с «анатомической правильностью рисунка» и всеми «условиями, составляющими достояние»[2] современности.

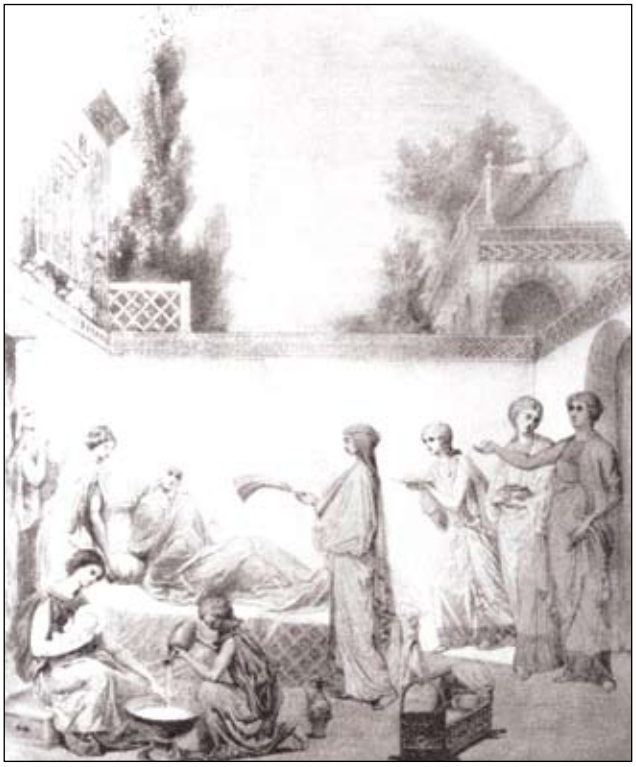
Лучшей работой Гагарина в Мариинской церкви признан мозаичный Корсунский образ Пресвятой Богородицы с Младенцем. В центре в мандорле представлена Божия Матерь в лиловом мафории, держащая на руках Младенца Христа, Который, обхватив Мать за шею, нежно прильнул к Ней щекой. По сторонам

[1] *Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. – С. 15.
[2] Там же.

от Богоматери симметрично, друг против друга изображены два ангела с горящими свечами в руках. Все образы иконописны, а сама мозаика гармонична и выразительна по колориту.

Выбор Корсунской иконографии не случаен. Этот древнейший извод был принесен в Россию не из Византии, а с Балканского полуострова, где он, согласно исследованиям Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева, претерпел небольшие изменения в изображении одеяний. Сочетание византийского и итальянского компонентов с древнерусскими мотивами привлекли Гагарина.

Г. Г. Гагарин. Спаситель и Ангелы. Эскиз



Г. Г. Гагарин. Рождество Богоматери. Эскиз

Корсунский образ Богоматери. Роспись храма Святителя Николая в Мариинском дворце. С.-Петербург. Фото 1993 г.

Корсунский образ помещен на южной стене, в люнете над лестницей, ведущей в храм из парадного вестибюля. Свободные плоскости лестничных стен, а также крестовые своды церкви расписаны золотыми звездами по ярко-синему фону, обрамленному декоративной вязью. Мотив звездного неба князь заимствовал из раннехристианской и византийской живописи церквей Сан-Витале в Равенне, храмов в Мантуи и Ассизи.

Уделяя пристальное внимание убранству Никольской церкви и сетуя, что современные храмы освещаются «бальными люстрами», Гагарин исполнил эскиз паникадила в виде двойного креста с лампадками и лично проследил за изготовлением церковной утвари, которая должна была гармонировать с интерьером.

Г. Г. Гагарин. Рождество Христово. Эскиз

Никольская церковь в Мариинском дворце получила высокую оценку современников. Сам князь очень дорожил этой работой. Впоследствии Гагарин повторил ее с небольшими изменениями в своем родовом имении Сучко на берегу Волги. У стен этого храма он завещал себя похоронить.

Г. Г. Гагарин. Автопортрет. 1867 г.

Гагарин также является автором росписей храмов в гимназии в Тифлисе, Пресвятой Троицы в особняке принца Ольденбургского в С.-Петербурге, имении Карачарово Московской губернии (ныне Тверская область). Он написал иконы для Покровской церкви на Боровой в С.-Петербурге (1892 г.), исполнил эскиз интерьера и мозаики над главным входом в Преображенскую церковь в Баден-Бадене (1882 г.).

Теоретические труды и художественное творчество Гагарина получили высокую оценку в правящих кругах. Личную симпатию к нему испытывал Государь Николай Павлович, а семейное предание называет Гагарина другом Императора.

В 1859 г. Гагарин был назначен на должность вице-президента Императорской Академии художеств. Отныне главной сферой его деятельности стала система художественного образования. Гагарин значительно преобразовал и расширил программу теоретических дисциплин; по его инициативе академик И. И. Горностаев начал читать ученикам Академии историю изящных искусств, которая «нигде в России не преподавалась, никогда не была написана по-русски»[1].

Ранее, в 1856 г., Гагарин организовал класс православного иконописания. В основу его учебной программы легло четкое следование образцам византийского искусства, черпаемых в древних храмах Киева, Новгорода, Суздаля, Владимира, Грузии и Кавказа и на территориях распространения православной культуры в Греции, Италии и на Афоне. По воспоминаниям графа Ф. Ф. Львова, для своего класса «князь Гагарин собирал всевозможные документы, относящиеся к церковной живописи, выписывал французские сочинения о Византии, заказывал *face simile* с рисунков древних рукописей и приобретал старые иконы разных мастеров»[2]. Но класс не получил поддержки со стороны профессоров Академии и просуществовал только до 1859 г.

Методический фонд класса, специальная библиотека исторических сочинений и показаний о византийском искусстве, конфискованные у старообрядцев иконы и предметы церковной утвари, хранившиеся на складах Министерства внутренних дел, коллекция копий и зарисовок с икон и фресок археолога П. И. Севастьянова вошли в собрание музея Христианских древностей (впоследствии Музей древнерусского искусства), созданного Гагариным. Это был первый и долгое время единственный музей древнерусского искусства в С.-Петербурге.

Князь вместе с назначенным им в 1861 г. хранителем музейных фондов Василием Александровичем Прохоровым, преподавателем всеобщей истории и страстным собирателем древностей, составили план экспозиции. Экспонаты располагались «с научной целью... по векам, по их назначению и по характеру так, чтобы художники могли изучать жизнь и степень развития русского народа»[3]. Гагарин неустанно заботился о пополнении фондов библиотеки и систематической реставрации живописных произведений.

В 1858 г. князь получил звание генерал-майора, а в 1860 г. стал почетным членом Академии. В 1872 г. Гагарин подал в отставку с поста вице-президента.

В последние десятилетия своей жизни князь работал в ученых обществах. С 1862 г. он являлся действительным членом Императорского Русского Археологического общества, с 1863 г. – управляющим Отделением западной и классической археологии, с 1877 г. – членом-учредителем Общества любителей древней письменности. В последнем Гагарин проявил себя как исследователь

[1] *Львов Ф. Ф.* Воспоминания об Академии художеств (1859–1864) // Русская старина. – 1880. – Октябрь. – С. 390.
[2] Там же. – С. 386.
[3] Там же. – С. 403.

древних книг и иконописных подлинников. Собранные князем произведения овдовевшая Софья Андреевна Гагарина передала в Русский музей Императора Александра III.

Помимо всей широкомасштабной деятельности в 1850–1860-х гг. князь увлекся театром и постановкой «живых картин».

Последние годы жизни Григорий Гагарин провел в семье сына Андрея – будущего основателя С.-Петербургского Политехнического университета. Осенью 1891 г. Андрея Гагарина как известного изобретателя пригласили в Шательро на оружейный завод. Отец поехал вместе с ним. 18 апреля 1893 г. князь Г. Г. Гагарин скончался. Его похоронили на родине в имении Карачарово на берегу р. Волги.

Современники писали о князе Григории Григорьевиче Гагарине: «Если ему не удалось составить и оставить после себя школы в смысле круга учеников или приверженцев, то во всяком случае он оставил за собой руководящую идею, и, несомненно, у него есть крупные последователи в лице Васнецова и Нестерова. Эти художники пишут византийские и аскетические лики, допускают стилизацию в рисунке и в то же время блещут богатством колорита, теней и перспективы. А это проповедовал князь Гагарин»[1]. Нет сомнений в утверждении, что «руководящей идеей» князя Гагарина было развитие русского православно-национального искусства.

[1] [Гагарин Г. Г.]. Каталог юбилейной выставки и перечень произведений бывшего вице-президента Императорской Академии художеств князя Григория Григорьевича Гагарина. – СПб., 1910. – С. 3.

Глава 9

Алексей Максимович Горностаев – самобытный выразитель православно-национальных идей в архитектуре

Выдающегося русского зодчего и замечательного рисовальщика Алексея Максимовича Горностаева можно справедливо назвать открывателем первого этапа православно-национального возрождения в архитектуре, следующего почти параллельно с русско-византийским стилем К. А. Тона.

Современники Горностаева, в частности главный идеолог утверждения национальных традиций в искусстве – критик В. В. Стасов – противопоставляли его постройки сооружениям К. А. Тона, негативно именуя последнего выразителем интересов «официальных кругов», тогда как в Горностаеве видели самобытного выразителя русских традиций. Но «с точки зрения стилистики такое противопоставление – один из историко-архитектурных мифов»[1], потому что, как и Тон, Горностаев в своих постройках нередко использовал византийские и старомосковские традиции «царского периода», так полюбившегося государям и Императорской фамилии.

А. М. Горностаев родился в г. Паташове Ардатовского уезда Нижегородской губернии 18 февраля 1808 г. Он происходил из семьи главного управляющего Выксунских металлургических заводов И. Р. Баташева. Его отец Максим Перфильевич, бывший крепостной мастер, за «неусыпные труды» заслужил вольную для себя и своей семьи, но он рано умер, и его младший сын, Алексей Горностаев, осиротевший в 1809 г., своего отца не помнил.

Воспитанием Алексея занимался отставной генерал Д. Д. Шепелев, зять И. Р. Баташева – новый управляющий Выксунских заводов. В 1822 г. он отправил Алексея в Москву на обучение к Доменико Жилярди – давнему другу семьи Баташевых–Шепелевых, перестраивавшему ранее московский дом Баташева на Швивой горке. В 1823 г. Д. Д. Шепелева посетил П. П. Свиньин – известный переводчик и издатель журнала «Отечественные записки». Он сразу заметил рисунки Алексея и его старшего брата Василия Горностаева, которые уже в ту пору были вынуждены зарабатывать на жизнь собственным трудом, и поддержал их.

С 1823 г. Горностаевы занимали должности копиистов в Ардатовском управлении питейного сбора, где расписывали этикетки и вывески. С 1825 г. Алексей работал канцеляристом в Арзамасском уездном управлении питейного сбора. Вскоре его брат переехал в С.-Петербург, где устроился старшим архитекторским помощником по восстановлению Екатерининского дворца и Лицея в Царском Селе к В. П. Стасову.

---

[1] *Кириков Б. М.* Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. – СПб., 2006. – С. 163.

К. П. Брюллов. Портрет А. М. Горностаева. 1828 г.

В 1826 г. Алексей последовал за братом. В С.-Петербурге он участвовал в художественных изданиях П. П. Свиньина, который поставил перед собой задачу популяризации знаний, относящихся к прошлому и настоящему России. В 1826–1828 гг. Горностаев вместе со Свиньиным совершал путешествия по России, изучая и зарисовывая памятники архитектуры, интерьеры, предметы старины и домашнего обихода, орнаменты и декоративные детали деревянных построек. Он посетил Петрозаводск, Соловки, Архангельск, Вологду, Кириллов, Тихвин, Кострому, Галич, Киев, Москву, Коломенское, Царицыно, Загорск. Впоследствии рисунки Горностаева были опубликованы в альбоме «Картины России и быт разноплеменных ее народов из путешествий П. П. Свиньина» (Ч. 1. – СПб., 1839). Эти поездки стали для Горностаева профессиональной и жизненной школой.

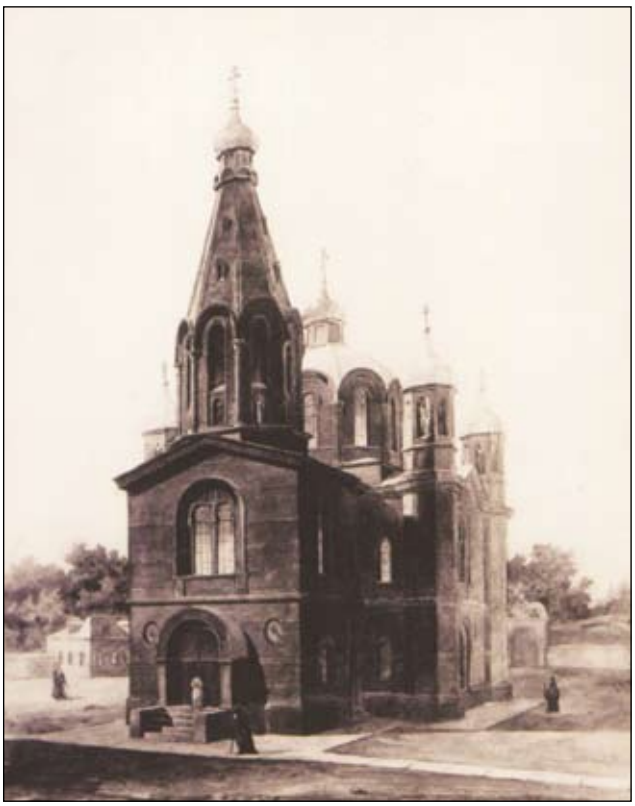
Вскоре на талантливого юношу обратил внимание профессор В. А. Глинка – представитель классицизма, академик и член Римской Академии художеств. По его ходатайству в 1829 г. Горностаева определили «архитекторским учеником в ведомство Царскосельского дворцового правления», а затем, уже по рекомендации В. П. Стасова, представили известному архитектору и педагогу А. П. Брюллову.

В 1831 г. Брюллов принял Горностаева в свою команду по строительству Михайловского театра в С.-Петербурге. По совету Брюллова Горностаев решился аттестоваться в Академии художеств.

В 1834 г. Совет Академии удостоил молодого Горностаева звания свободного художника архитектуры за «Проект дачи для богатого жителя столицы», который он, находясь под влиянием Брюллова, исполнил в духе позднего классицизма.

Примерно в это же время Горностаев создал серию рисунков для «Панорамы С.-Петербурга» А. П. Башуцкого, а затем, получив от братьев Ф. П. и А. П. Брюлловых рекомендательное письмо

А. М. Горностаев. Проект храма Святителя Николая на Валааме. 1850 г.



А. М. Горностаев. Проект церкви скита Всех Святых на Валааме. 1850 г.

А. М. Горностаев. Валаамский монастырь. Гостиница и часовня. Сер. XIX в.

к их брату Карлу, уехал в Италию. Достигший уже в ту пору известности Карл Павлович Брюллов принял Горностаева с радушием, о чем свидетельствует романтический портрет молодого архитектора, написанный Брюлловым в 1828 г.

С 1834 по 1837 г. Горностаев путешествовал по Европе, изучая художественное наследие зарубежных стран. После четырех лет, проведенных в Италии, он посетил Германию, Францию и Швейцарию и везде делал зарисовки, наброски и обмеры, разрабатывал проекты реконструкций. Наибольший интерес у Горностаева вызвали памятники византийского зодчества, в частности собор в Монреале.

Вернувшись в Россию, Горностаев преподнес исполненный им «Проект реставрации храма Юпитера в Помпеях», обмеры Монреальского собора и ряд рисунков Императору Николаю I. Государю понравились его работы, и он велел передать их как «превосходные и образцовые» в Академию художеств. За них в 1838 г. Совет Академии присвоил Горностаеву звание академика.

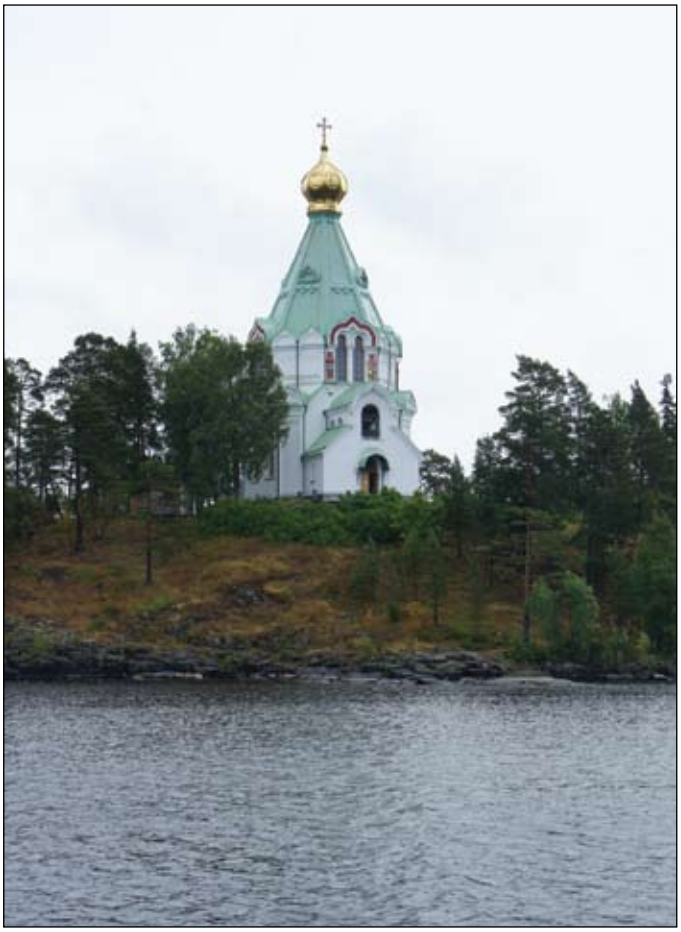
В 1838–1839 гг. Горностаев работал под руководством Брюллова в строительной комиссии по возобновлению Зимнего дворца после пожара 1837 г. В 1840 г. он вместе с такими известными архитекторами, как В. П. Стасов, А. И. Мельников, А. П. Брюллов, К. А. Тон, Ф. Ф. Рихтер, В. И. Беретти участвовал в конкурсе по возведению «Храма-памятника в память Полтавской победы». Такая конкуренция придала начинающему архитектору уверенность и способствовала его известности. За это время он построил усадьбу графа Орлова-Денисова в Коломягах (1839–1841 гг., перестроена) в стиле позднего классицизма, дом для гусара А. Ф. Шишмарева на Невском (1840–1841 гг.) в формах Неоренессанса, здание коллегии, дачи на Аптекарском и Каменном островах в С.-Петербурге; римско-католическую семинарию в Минске (1839–1840 гг.).

В полной мере творческое дарование Горностаева раскрылось на острове Валааме, где он разработал свой самобытный вариант православно-национального искусства, характеризующийся органической включенностью зданий в окружающий ландшафт, что было свойственно русскому народному зодчеству. Впоследствии эта черта станет обязательной для всех зодчих, строящих Валаамский монастырь.

Горностаев получил заказ на работы для Валаама благодаря благочинному монастырей С.-Петербургской епархии настоятелю Троице-Сергиевой приморской пустыни, епископу Игнатию Брянчанинову, который рекомендовал его игумену Валаамского монастыря Дамаскину (Кононову).

31 декабря 1845 г. Горностаев получил Высочайшее утверждение проекта своей первой церкви во Всехсвятском скиту на Скитском острове на Валааме. Это пятиглавый храм с граненой апсидой, главным куполом на восьмигранном барабане, четырьмя малыми куполами, увенчивающими угловые башенки, и арочными окнами, соединенными попарно. К западному фасаду примыкает восьмигранная шатровая колокольня с главкой, вертикаль которой подобна пламенеющей свече. Храм отличается четким силуэтом и скромным декоративным убранством. Его облик напоминает московские церкви XVII в.

Внутреннее пространство храма разделено на два этажа: нижний теплый храм во имя Всех святых, освященный 18 августа 1849 г., и верхний – во имя Всех Небесных Сил Бесплотных, освященный 19 июля 1850 г.



А. М. Горностаев. Никольский скит на Валааме. Фото автора

С большой долей вероятности можно говорить, что перестройкой старого Всехсвятского скита, возведенного еще К. И. Брандтом, занимался тоже Горностаев. Он встроил восемь хозяйственных и келейных корпусов в прямоугольную каменную ограду с угловыми башенками и воротами в центре каждой стороны и подчинил все архитектурные элементы ограды единому смысловому и художественному центру скита – храму во имя Всех святых.

Следующей и самой значительной работой Горностаева на Валааме стал комплекс Никольского скита на Крестовом острове, возведенный в 1853 г. Здесь архитектору блестяще удалось использовать естественный природный рельеф местности при размещении храма-маяка и келейных корпусов. Он поставил Никольскую церковь на самой высокой точке западной оконечности Крестового острова, и создается ощущение, будто она вырастает из гранитной скалы и стремительным взлетом архитектурных форм устремляется к небесам.

Никольская церковь компактна и монументальна. В плане она имеет правильный восьмиугольник, к которому с востока примыкает пятигранная апсида, а с запада – двухэтажная паперть, декорированная перспективным порталом. Храм увенчан восьмигранным шатром с многогранной луковичной главкой. Как и Всехсвятский храм, Никольская церковь стилистически восходит к русской архитектуре XVII в. и представляет собой творчески осмысленную и оригинально переработанную традицию московского зодчества. В 1854 г. Горностаев составил проект внутреннего убранства церкви, в котором была предусмотрена роспись интерьера и установка резного двухъярусного иконостаса. Но этот проект не был реализован. Никольская церковь открывает панораму Монастырской бухты и до сих пор играет роль маяка для кораблей, плывущих по Ладожскому озеру в Валаамскую обитель.

Скромный и простой по внешнему виду келейный корпус, построенный в Никольском скиту чуть позже – в 1858 г., спрятан за скалой и деревьями в глубине острова. Таким образом он защищен от бурь и ненастий со стороны Ладоги.

А. М. Горностаев. Храм в скиту Александра Свирского на Валааме

Всехсвятский храм, Никольская церковь и келейный корпус изначально не были оштукатурены. Их побелили в 1880-х гг., когда их архитектор уже умер.

Возведение церквей во имя Иоанна Предтечи (1858–1860 гг.) на Монашеском и Александра Свирского на Святом островах (1855 г., воссоздана в 1999 г.) ознаменовало начало освоения Горностаевым традиций деревянной архитектуры, существовавшей на Валааме на протяжении всей его истории. Оба храма были поставлены на месте деревянных часовен. Каждый из них составлен из трех срубов: трапезной, самого храма и алтаря. Над трапезной возвышается шатровая колокольня с луковичной главкой на восьмигранном барабане. Четверик храма перекрыт четырехскатной кровлей с установленным на ней малым четвериком и восьмигранным барабаном с главой. Алтарь увенчивается маленькой главкой.

В 1849 г. Совет Академии художеств удостоил Горностаева звания профессора архитектуры, а в 1858 г. – звания профессора перспективы Академии художеств. Он вел курсы начертательной геометрии, а с 1858 г. – еще курс теории теней и перспективы.

Параллельно с преподаванием в Академии Горностаев продолжал строительную деятельность на Валааме. В 1850 г. он спроектировал, а в 1851–1852 гг. построил зимнюю гостиницу, в 1856 г. соорудил странноприимный дом (не сохранился) и в 1859–1863 гг. – водопроводный дом.

В 1858 г. по поручению игумена Дамаскина Горностаев подготовил план реконструкции пещерного храма во имя преподобных Сергия и Германа Спасо-Преображенского собора в центральной усадьбе монастыря. Капитальные переработки коснулись не только интерьера: были переложены плиты под ракой с мощами преподобных, установлены новые изразцовые печи, иконостас и кипарисовый престол.

В 1860 г. была реконструирована Успенская церковь. К ее южному и северному входам были пристроены ризалиты, архитектурный декор которых соответствует манере Горностаева. Предполагается, что это последняя работа архитектора в Валаамском монастыре. Его деятельность оборвалась болезнью, в результате которой он скончался.

14 ноября 1858 г. был издан Высочайший указ о сооружении каменной усыпальницы над прахом князя Дмитрия Пожарского в Спасо-Евфимиевском монастыре в Суздале (воссоздана в 2009 г.), где упокоился князь. Следом за ним Академия художеств объявила конкурс, в котором победил проект профессора А. М. Горностаева.

А. Е. Бейдеман. Спас. Икона. Фото автора

Предварительно он тщательно изучил все монастырские постройки и в своем проекте умело сочетал мотивы суздальского зодчества XVI в. с тенденциями современной эпохи. Горностаев предлагал построить мавзолей-часовню из белого каррарского мрамора с резьбой, бронзовыми рельефами, мозаичной иконой Спасителя и надписью на фронтоне: «Боярину князю Дмитрию Михайловичу благодарное потомство».

Возведение часовни-усыпальницы растянулось почти на четверть века. Некоторые изменения в проект внес Император Александр II. Мозаичную икону в килевидном обрамлении исполнил М. Хмелевский в 1870 г. по картону, написанному художником Александром Егоровичем Бейдеманом тремя годами ранее.

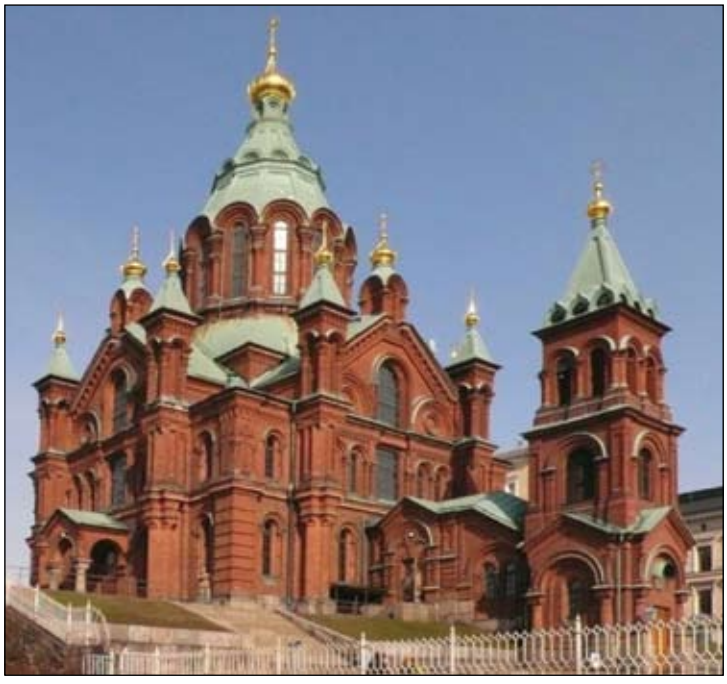
Открытие и освящение часовни-усыпальницы над прахом Дмитрия Пожарского состоялось 2 июня 1885 г., уже после смерти Горностаева (В 1933 г. разрушена, в 2007 г. воссоздана заново; 12 июня 2009 г. освящена).

Часовня-усыпальница гармонично вписалась в ансамбль Спасо-Евфимиева монастыря, что еще раз подтвердило умение архитектора Горностаева гармонично использовать формы древнерусского зодчества в постройках нового времени.

В 1859 г. Горностаев спроектировал самое крупное свое сооружение – кафедральный Успенский собор в Гельсингфорсе (ныне Хельсинки в Финляндии). Его строительство началось в 1860 г., а завершилось в 1868 г., когда Горностаева уже не стало.

В объемно-пространственной композиции храма архитектор использовал мотивы не только русской, но и западной романской архитектуры и окончательно развил тип шатровой постройки, предложенной К. Тоном и ставшей характерной для русского стиля. Это квадратный в плане четырехстолпный храм с монументальным шатром над центральным объемом и трехъярусными порталами, увенчанными миниатюрными звонницами. Луковичная главка шатра и 12 малых таких же главок придают грандиозному собору живописный силуэт. Фасадный декор выполнен в традициях русского узорочья XVII в.

А. М. Горностаев. Церковь Святой Екатерины. С.-Петербург. Гравюра. Сер. XIX в.



А. М. Горностаев. Успенский собор в Гельсингфорсе. 1860–1868 гг.

Горностаев не успел достроить Успенский храм. После его кончины строительство завершал архитектор И. А. Варнек.

Еще одной судьбоносной областью применения творческого дарования Гор-

А. М. Горностаев. Часовни у входа в Свято-Троицкую Приморскую пустынь. Фото автора

А. М. Горностаев. Алтарный образ собора в Монреале. XII в.

ностаева наряду с Валаамом стала Троице-Сергиева Приморская пустынь, расположенная недалеко от С.-Петербурга на берегу Финского залива.

Свою работу в ней архитектор начал в 1842 г. На его долю пришлось как проектирование новых построек, так и переделка старых. В них он использовал мотивы византийской и древнерусской архитектуры, преимущественно XVI–XVII столетий.

В 1845 г. Горностаев построил Покровскую и Спасскую часовни у самого входа в монастырь со стороны Петергофской дороги. Выполненные из красного гранита, увенчанные килевидными киотами, они фланкируют въездные ворота в обитель. За ними гармонично открывается вид на братский корпус, возведенный в 1844–1863 гг. Он состоит из Святых врат с надвратной шатровой церковью во имя великомученика Саввы Стратилата – часто встречаемого мотива в русском зодчестве, и двух келейных корпусов по обе стороны от них. Здание гармонично вписалось в окружающий пейзаж, но особую живописность ему придавала поливная глазурованная черепица, покрывавшая кирпичные келейные корпуса и впоследствии утраченная в результате их надстройки.

Самой масштабной работой Горностаева в пустыни стала перестройка церкви во имя святого преподобного Сергия Радонежского в византийском стиле на средства княгини З. Н. Юсуповой. Работы велись с 1854 по 1859 г. Снаружи это трехэтажное здание с алтарной апсидой, пятью главами и входным порталом в центре южного фасада. К нему примыкает трапезная и корпус настоятеля, построенные в XVIII в. Внутри оно включает нижний храм и верхний Сергиевский храм.

Нижний храм устроен по образцу христианских катакомб с двумя приделами во имя Христа Спасителя с усыпальницей князей Апраксиных и мученицы Зинаиды с захоронениями князей Юсуповых. Впоследствии здесь также захоронили и других знатных лиц.

В. А. Серов. Портрет З. Н. Юсуповой. 1902 г.

А. М. Горностаев. Церковь Преподобного Сергия Радонежского. Фото автора

А. М. Горностаев. Интерьер церкви Преподобного Сергия Радонежского

Верхний Сергиевский храм представляет собой невиданную до сих пор в России трехнефную базилику с двумя рядами пятиметровых гранитных колонн с различным рисунком капителей, перекрытую деревянными балками, восходящую своим обликом к раннехристианским храмам Равенны и Екатерининской церкви на Синае VI в. Базилика освещается за счет высоких полуциркульных витражных окон, расположенных на северной и южной стенах. В конхе ее алтарной апсиды помещена грандиозная мозаика, изображающая Христа Вседержителя, – копия одноименного алтарного образа собора в Монреале XII столетия. Многоцветная орнаментальная композиция развернута на мозаичном полу храма, выполненном по проекту Горностаева.

Алтарь храма отделял изготовленный по рисунку Горностаева невысокий двухъярусный иконостас из мрамора с вставками из малахита, ляпис-лазури и мозаики по образцу византийской преграды. Небольшие мраморные иконостасы были установлены в боковых нефах.

Сергиевский храм в Троице-Сергиевой Приморской пустыни стал самым оригинальным строением Горностаева и уникальным произведением русской архитектуры.

Подобную трехнефную базилику – церковь в честь Святителя Иоанна Златоуста, но дополненную элементами русского стиля – луковичными главками над западными и восточными частями здания, крыльцом в духе зодчества XVII в., живописной отделкой фигурным кирпичом, Горностаев спроектировал в староладожском Николаевском монастыре в 1859 г. Ее строительство, как и многих других сооружений Горностаева, завершилось после кончины архитектора в 1872 г.

В 1857–1858 гг. Горностаев возвел в русском стиле подворье Троице-Сергиевой лавры в С.-Петербурге (фасад воссоздан в 1995 г., ныне здесь размещается библиотека им. В. В. Маяковского). Протяженное вдоль набережной р. Фонтанки монастырское здание с домовыми церквями во имя Святого Сергия Радонежского в восточном флигеле и Пресвятой Троицы в главном здании и

А. М. Горностаев. Подворье Свято-Троицкой Сергиевой пустыни, ныне библиотека им. В. В. Маяковского. С.-Петербург. Фото автора

трехъярусной колокольней, примыкавшей почти вплотную к дворцу Белосельских-Белозерских, отличалось особой нарядностью за счет разноцветных золоченых наличников.

За свою недолгую жизнь Горностаев спроектировал множество храмов и зданий; бóльшую часть из них ему не суждено было увидеть, т. к. они достраивались уже после его смерти другими зодчими.

По проектам Горностаева сооружены: усадебные церкви в имениях Александрова в Тульской губернии (1848–1849 гг.), Громова в Новгородской губернии (1852 г.), графа Кочубея (1854 г.); колокольня собора в Мценске (1859 г., не сохранилась); Благовещенская церковь при Департаменте общих дел МВД (совместно с В. И. Собольщиковым, 1854–1855 гг., не сохранилась); церковь в честь Собора Пресвятой Богородицы в доме графа Н. А. Протасова (1854–1856 гг., не сохранилась); шатровая часовня во имя Христа Спасителя Гуслицкого Спасо-Преображенского монастыря Московской епархии в С.-Петербурге (1860–1861 гг., разрушена в 1929 г.); Успенский собор в г. Моздоке (1859–1860 гг., не сохранился); шатровая Крестовоздвиженская церковь (1860–1862 гг., шатер утрачен) с больничным корпусом в Успенском староладожском монастыре; Успенский собор Святогорского Успенского монастыря в г. Славяногорске Донецкой области

А. М. Горностаев. Троицкое подворье на Фонтанке. С.-Петербург. 1857–1858 гг.

(1859–1868 гг.); иконостасы для церкви во имя святителя Николая и великомученицы царицы Александры в Ницце по заказу вдовствующей Императрицы Александры Федоровны (1858 г.) и Троицкого собора в г. Боровичи (1858–1859 гг.); правая часть здания Капитула в С.-Петербурге (1846–1847 гг.) и др.

Нереализованными остались проекты храмов на Смоленском кладбище и перестройки Успенской Спасо-Сенновской церкви в С.-Петербурге и др.

С именем Горностаева связано проведение реставрационных работ по восстановлению иконостаса и всего интерьера Андреевского собора в С.-Петербурге (1857–1858 гг.). Тогда же по проекту архитектора к храму пристроили Успенский и Никольский приделы, близкие по стилистике к архитектуре барокко, в которой он был отстроен.

Последние годы жизни Горностаева – с 1861 по 1862 г. связаны с Александро-Невской лаврой, где он надстроил второй этаж в Митрополичьем доме (сооружен архитектором М. Д. Расторгуевым в 1756–1758 г.), а затем пристроил к нему флигель. Все фасады Горностаева соответствовали барочной стилистике здания XVIII в.

Крест на могиле А. М. Горностаева в Приморской Троице-Сергиевой пустыни

Усыпальница князя Дмитрия Пожарского в Суздале. Фото автора

Сфера деятельности Горностаева была широкой. С 1843 г. и до конца своих дней он состоял архитектором Министерства внутренних дел, а с 1845 по 1847 г. – архитектором Капитула Российских орденов. Зодчий был награжден орденами Св. Анны и Св. Станислава 2-й степени и имел чин коллежского советника.

Горностаев воспитал плеяду архитекторов, среди которых ряд мастеров, работавших в «псевдорусском» стиле: И. П. Ропет, В. А. Гартман, И. С. Богомолов, Ф. С. Харламов. Горностаев имел большую семью: жену Клару Львовну Женари, четверых сыновей и четырех дочерей.

Горностаев А. М. скончался после долгой болезни 18 декабря 1862 г. в С.-Петербурге. Его похоронили в Троице-Сергиевой пустыни. В 1879 г. над могилой архитектора установили белый мраморный крест с изображениями 12 его самых значительных сооружений.

Противопоставляя творчество Горностаева архитектурному наследию К. А. Тона, современники вслед за В. В. Стасовым характеризовали его как основоположника неофициального русского стиля. Главным отличием произведений Горностаева, не учившегося в Академии, от сооружений

Тона – ее воспитанника, а потом и ректора «по части архитектуры», стало отсутствие классицистической основы, ясно прослеживаемой в работах Тона. Стасов справедливо отметил, что Горностаев «не был стеснен никакими классными программами. С самого детства он был наполнен к другому, русскому, отечественному, своему искусству, которое знал, потому что видел вокруг себя его создания почти с того дня, когда открыл глаза, и которое было ему сродни точь-в-точь столько же, как сродни приходится русская народная песня русскому человеку из народа, слышавшему ее с первого дня своего рождения»[1].

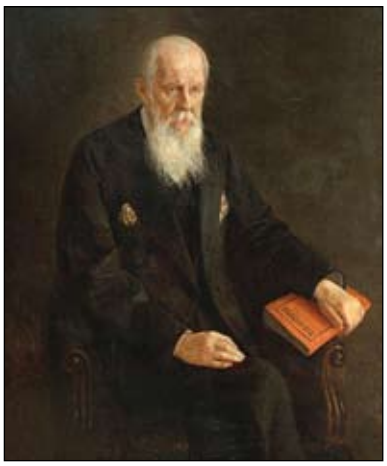
Горностаева привлекала московская и ярославская архитектура преимущественно XVII столетия. Это влечение и глубокий опыт изучения памятников позволили архитектору создавать оригинальные композиции, органично вписывающиеся в природное окружение. Нельзя не согласиться с тем же Стасовым, что архитектура Горностаева «искренняя, непритворная и неподдельная», и можно с уверенностью говорить, что творчество Горностаева предвосхитило следующий этап возрождения православно-национального искусства, в полной мере развившегося в царствование Александра III.

[1] *Стасов В. В.* А. М. Горностаев // Вестник изящных искусств. Т. VI. Вып. 6. – 1888. – С. 439–480.

Глава 10

«Летописец Древней Руси» Федор Григорьевич Солнцев

Уже при жизни Федор Иванович Солнцев своими научными и художественными трудами стяжал у современников славу «второго Карамзина», «второго Пушкина» и «летописца Древней Руси».



Неизвестный художник. Портрет Ф. Г. Солнцева

Федор Солнцев родился в селе Верхненикульское Мологского уезда Ярославской губернии 14 апреля 1801 г.

Его отец – Григорий Кондратьевич Солнцев, крепостной крестьянин графа А. И. Мусина-Пушкина, служил кассиром при императорских театрах в С.-Петербурге. Начальное образование Солнцев получил от матери, которая обучила сына чтению, и старика-управляющего имением графа. По свидетельству биографа Солнцева Я. Д. Верховцева, мальчик не отличался аккуратностью. Его тетрадки «постоянно оказывались запачканными. Чему способствовало и то, что мальчик любил не за букварем сидеть, а рисовать что-нибудь...»[1], особенно копировать лубочные картинки.

Домочадцы пожаловались отцу, что его сын ничего не делает, только «немилосердно пачкает тетради рисунками деревенских, преимущественно же церковных предметов»[2]. Но отец сумел разглядеть у сына талант, забрал его в С.-Петербург и направил к инспектору Академии художеств К. И. Головачевскому. В 1815 г. Федора зачислили в Академию.

Художественная одаренность Солнцева позволила ему перейти из первого рисовального во второй натурный класс. Перейдя в третий класс, Солнцев выбрал своей специальностью историческую и портретную живопись. Его наставниками стали известные русские живописцы – профессора С. С. Щукин, А. Е. Егоров и А. Г. Варнек.

В 1822 г. Солнцев в числе трех воспитанников Академии исполнил рисунки картин Рембрандта и Ван Дейка для сюжетов живых картин по заказу Императрицы Марии Федоровны. Они были настолько хороши, что привлекли внимание президента Академии художеств А. Н. Оленина. В следующем году Солнцев нарисовал Пютерлакскую плитную ломку и передал работу Оленину. Президент остался доволен.

---

[1] *Верховцев Я. Д.* Федор Григорьевич Солнцев. Художник-археолог. – СПб., 1899. – С. 3.

[2] Там же.

Особенное расположение Оленина Солнцев завоевал картиной на малую золотую медаль «Крестьянское семейство». Ему очень пригодились детские впечатления, а натурщиками были сторожа, нянька из лазарета и сын сторожа. Члены Совета были удовлетворены художественными достоинствами картины, за исключением «плохо написанного молока». Поэтому с этого времени Солнцев стал ежедневно получать кринку несняtого молока на завтрак, а за картину удостоился малой золотой медали.

Ф. Г. Солнцев. Крестьянское семейство. 1824 г.

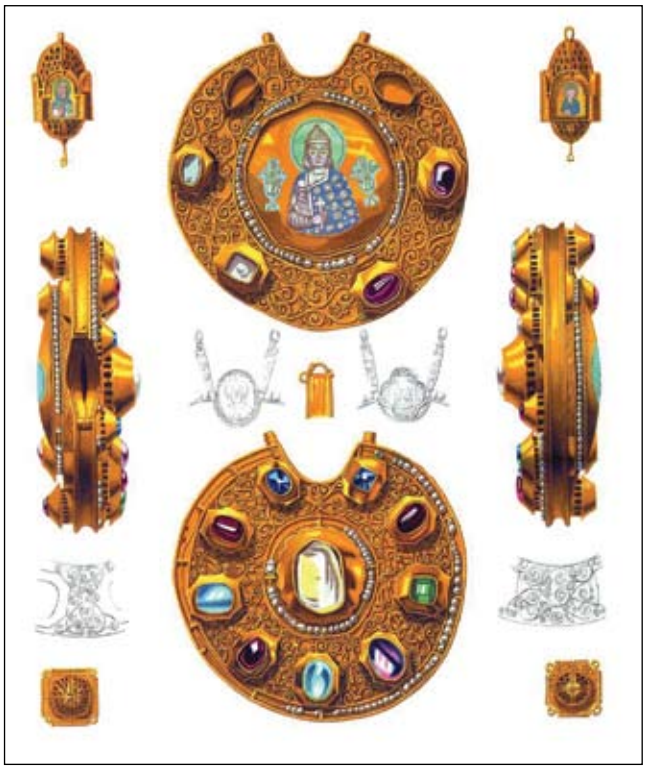
В 1827 г. Солнцев получил большую золотую медаль за программу «Воздадите кесарево кесарю, а Божие Богови» и удостоился поездки в Китай. Но от путешествия, которое было ему «не по душе», он отказался и стал зарабатывать на жизнь уроками и портретами. Узнав о нуждах художника, Оленин поручил ему нарисовать академические мундиры и картину «Липецкое сражение» и затем, одобрив его работу, изобразить «Рязанские древности» – 13 золотых блях, бармы, кольца, перстни, найденные крестьянами близ села Старая Рязань Спасского уезда в 1822 г.

Нередко Солнцев работал в кабинете Оленина, где и оставлял свои рисунки. Однажды президента Академии посетил профессор перспективы Максим Никифорович Воробьев. Заметив

Ф. Г. Солнцев. Великий князь Андрей Боголюбский

Ф. Г. Солнцев. Чудотворный образ Владимирской Божией Матери

Ф. Г. Солнцев. Древние образки



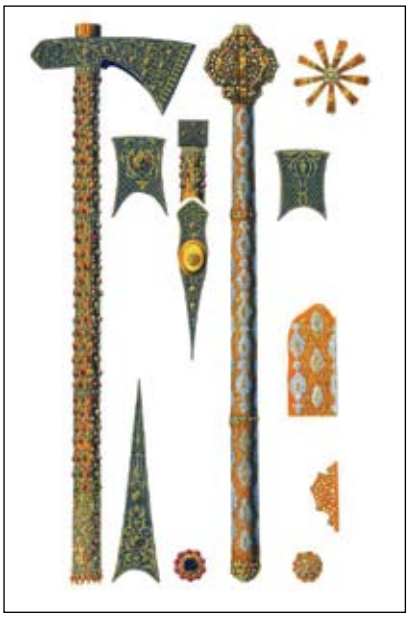
Ф. Г. Солнцев. Древние золотые кармы

рисунок бляхи, профессор принял ее за настоящую. Восхищенный, он воскликнул: «Неужели это нарисовано!» На что Оленин заметил: «Да, уж лучшей похвалы искусству нельзя сделать»[1].

Поручив Солнцеву зарисовать керченские и фанагорийские древности, Оленин представил выполненные рисунки Императору Николаю I. С этого времени Государь взял Солнцева под свое Высочайшее покровительство.

9 мая 1830 г. по Высочайшему повелению Солнцева командировали в Москву и другие русские города для «срисовывания старинных наших обычаев, одеяний, оружия, церковной и царской утвари, скарба, конской сбруи и проч. предметов, принадлежащих к историческим, археологи-

Ф. Г. Солнцев. Крабийца



Ф. Г. Солнцев. Топор и буздыхан

Ф. Г. Солнцев. Золотое кадило, сделанное по повелению царя Федора Алексеевича

[1] *Верховцев Я. Д.* Указ. соч. – СПб., 1899. – С. 5.

ческим и этнографическим сведениям»[1]. Среди посещаемых им городов следует отметить Александров, Белозерск, Владимир на Клязьме, Витебск, Изборск, Киев, Коломну, Ладогу, Москву, Могилев, Новгород, Орел, Осташков, Псков, Ревель, Рязань-Старую и Новую, Суздаль, Тулу, Тверь, Тихвин, Торжок, Чернигов, Юрьев Польский и др. Нередко Солнцев находил древности на чердаках монастырей и домов, в церковных подвалах, мучных закромах и погребах.

Во время работы в Оружейной палате в Московском Кремле и Московской Синодальной типографии Солнцев обратил внимание на древние рукописные и старопечатные книги и царские грамоты. Он скопировал заставки, концовки и буквицы и сделал образцы письма различных эпох.

Позже любовь к книжному наследию и «древностям российским» сблизила Солнцева с М. И. Семевским – редактором журнала «Русская старина». Более 30 лет, вплоть до своей кончины, художник занимался оформлением журнала своего друга и стремился передать любовь к искусству книги своим ученикам.

Параллельно Солнцев восстанавливал терема XVII столетия. В 1833 г. за свои труды ученого причислили к Кабинету его Величества. Он удостоился от Государя ордена Св. Владимира, а в 1836 г. – звания академика за картину «Встреча великого князя Святослава с Иоанном Цимисхием».

Часть рисунков Солнцева в качестве иллюстраций вошла в знаменитое издание «Памятники древнего русского зодчества, снятые с натуры и представленные в планах, фасадах и разрезах замечательнейшими деталями каменной высечки и живописи», созданное по инициативе и под руководством русского архитектора и реставратора Ф. Ф. Рихтера (1850 г., 2-е изд. – 1851–1856).

Другая часть рисунков предназначалась для совместного труда русского историка И. М. Снегирева и археолога А. А. Мартынова «Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества» (1851–1857).

Эти книги положили начало процессу историко-художественного образования русских зодчих в области отечественного художественного наследия. Текст выдающихся ученых, дополненный изящными рисунками с тщательно прорисованными деталями, вызвал множество хвалебных отзывов как в России, так и за рубежом.

Именно Солнцеву было суждено реализовать идею А. Н. Оленина о собрании русских древностей. Огромное семитомное монументальное издание «Древности Российского Государства», посвященное артефактам истории России, вышло в свет в 1846–1853 гг. Оленин пристально следил

Ф. Г. Солнцев. Фелонь, пуговка к ней и ложка преподобного Сергия Радонежского

Ф. Г. Солнцев. Колчан

Ф. Г. Солнцев. Щит единороговой кожи

[1] *Верховцев Я. Д.* Указ. соч. – СПб., 1899. – С. 6.

за ходом работ Солнцева, но никогда не давал ему инструкций, говоря: «Ученого учить – только портить».

«Цель сего сочинения, – писал Оленин во вступлении к “Древностям”, – состоит в том, чтоб старинные наши русские нравы, обычаи, обряды, одежды духовные, военные, светские и простонародные, а также жилища и здания, степень познаний или просвещения, промышленности, искусства, ремесла и разные предметы в общежитии сделались известны – посредством ваяния или рисования, – во всей точности и с сохранением их характера или вида, как бы он ни был странен и неисправно изображен».

Название сочинению – «Древности Российского государства. Рисованы с подлинников академиком Императорской Академии художеств Солнцевым с кратким пояснением Президента Сей Академии. Для художников. Приведено к окончанию 11 Декабря 1841 года»[1] – тоже определил Оленин. Он лично работал над составлением объяснительного текста к рисункам, который составил 34 листа. Последние сочиненные им страницы назвались так: «План издания древностей Российского Государства, вступление и проект заглавия, окончены Олениным 11 Декабря 1841 года»[2]. Оленину было не суждено увидеть первого издания. Он скончался в 1843 г.

Спустя год, 27 апреля 1844 г., по распоряжению Императора Николая I был создан специальный комитет для издания «Древностей Российского государства». Его председателем стал историк и меценат, глава Московского общества истории и древностей российских граф С. Г. Строганов, а членами – историк И. М. Снегирев, писатель, драматург, директор московских театров и Оружейной палаты М. Н. Загоскин, помощник директора Оружейной палаты, директор А. Ф. Вельтман и Ф. Г. Солнцев.

Одобренные государем «Древности» печатались на его же средства. Издание содержало свыше 500 цветных хромолитографий большого формата, выполненных по рисункам Солнцева, «со свойственными его кисти – точностью, изяществом и живостью красок»[3], и снабженных подробным описательным текстом. В первые оттиски редакторы не включили имя художника, но Государь сделал им выговор и повелел поставить его на каждом листе.

Вошедшие в издание рисунки Солнцева составляли десятую часть всего его художественного наследия: иконы, портреты князей Репниных, Скопиных-Шуйских, думного диака Власьева, царей Михаила Федоровича, Алексея Михайловича, Федора, Петра и Иоанна, патриарха Никона, Филарета, цариц и царевен XVII в., запрестольные и наперсные кресты, церковную утварь,

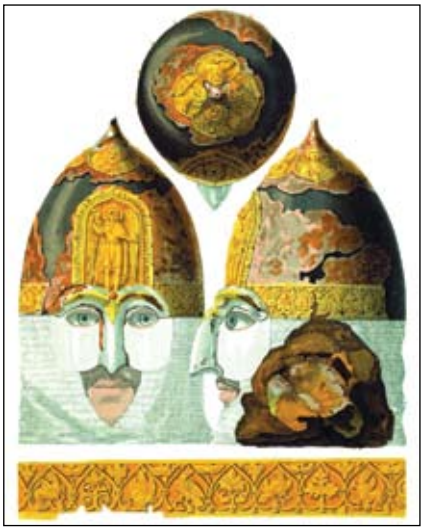
Ф. Г. Солнцев. Шлем Александра Невского

Ф. Г. Солнцев. Шлем Александра Невского

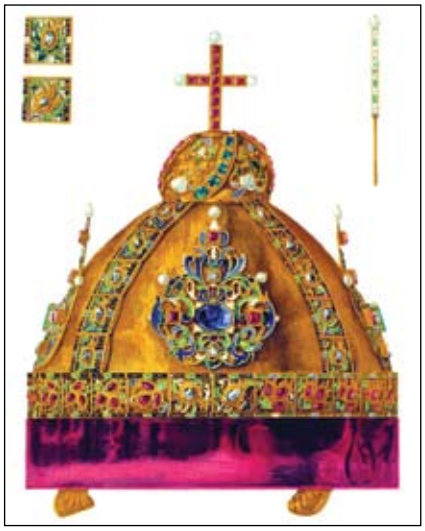
Ф. Г. Солнцев. Подробности шлема Александра Невского

[1] *Верховцев Я. Д.* Указ. соч. – СПб., 1899. – С. 14.
[2] Там же. – С. 14.
[3] Там же. – С. 7.

Ф. Г. Солнцев. Шлем Александра Невского

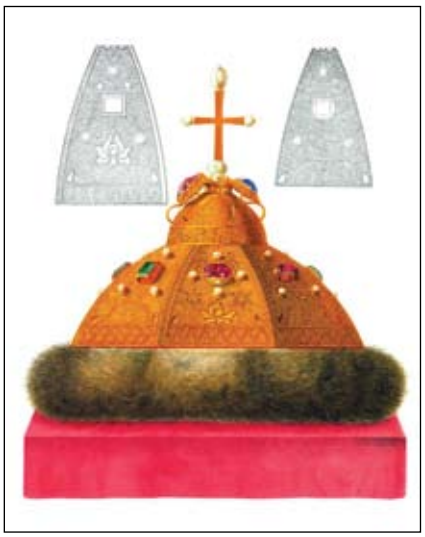


Ф. Г. Солнцев. Шишак великого князя Ярослава Всеволодовича



Ф. Г. Солнцев. Шапка Сибирская

Ф. Г. Солнцев. Шапка царства Казанского



Ф. Г. Солнцев. Шапка Мономаха

Ф. Г. Солнцев. Шапка первого наряда

Ф. Г. Солнцев Шапка царя Иоанна Алексеевича

Ф. Г. Солнцев Шапка царя Петра Алексеевича

облачения; предметы древнего царского обихода (венцы, бармы, скипетры, державы, воинские доспехи, сбруи конские, оружие, княжеские, боярские и царские одеяния); столовую и домашнюю утварь (кресла, скамьи, поставцы), памятники древности (фасады храмов, частных зданий, разрезы, планы, отдельные части: окна, двери, решетки, своды, купола с приложением масштабов).

Современник вспоминал: «Кисть Солнцева вызвала из мрака забвения останки старины, воскресила в живых образах быта все стороны допе-

Ф. Г. Солнцев. Одежда бояр в XVI и XVII столетиях и полевое платье Бориса Годунова

Ф. Г. Солнцев. Царский становой кафтан

Ф. Г. Солнцев. Пуговицы от царских становых кафтанов

тровской Руси [...] Из каждого древнего города Солнцев – неутомимый собиратель художественных произведений земли Русской – выбрал типичных представителей и слил их в издании “Древностей” в одно единое целое»[1].

Труд Солнцева оказал огромное влияние на русских художников, зодчих и иконописцев. Каждый черпал в издании необходимый материал для творчества и вдохновения. Для писателей «Древности» стали энциклопедией живописи, для режиссеров театра – руководством для постановки пьес, а ювелирные фирмы мастеров Сазикова, Овчинникова, Хлебникова и Грачева во многом обязаны своей известностью Солнцеву. Впервые обращение к древности носило не только исследовательский характер, но приобрело глубокий эстетический и нравственный смысл.

«Рисунки Солнцева в научном и художественном отношениях – *живописная летопись* древней Руси, источник возрождения отечественного стиля, который с каждым годом ярче и ярче проявляется у нас в произведениях зодчества, ваяния и орнаментальных ремеслах»[2]. По вкладу в отечественную культуру Солнцева сравнивали с Н. М. Карамзиным и А. С. Пушкиным.

Копируя памятники, Солнцев пристально изучал каждую деталь, благодаря чему мог установить датировки многих предметов. Он с точностью определил принадлежность шишака Александру Невскому, шлема – его отцу Ярославу Всеволодовичу, дверей времени Иоанна Грозного, раз-

[1] *Кубасов И. А.* Алексей Николаевич Оленин. – 1904. – С. 7–8.
[2] Цит. по: Там же. – С. 9.

Ф. Г. Солнцев. Копия фрески киевского Софийского собора

Ф. Г. Солнцев. Икона Божией Матери «Нечаянная Радость»

ных знамен и доспехов царского периода, а также установил, что корона Астраханского царства сделана при царе Михаиле Федоровиче, а корона Сибирского – при Алексее Михайловиче.

Художник со свойственной ему наблюдательностью рисовал народные, в большей части уже исчезнувшие, костюмы разных регионов России. Его труд спас от утраты многие памятники древностей. Среди них парчовый кафтан Бориса Годунова и древняя кольчуга, на каждом звене которой читалась надпись: «С нами Бог, никто же на ны». В 1831 г. кольчуга была еще цельная, но вскоре посетители Оружейной палаты разобрали ее, и от нее остался лоскуток.

После кончины Оленина Солнцев работал под Высочайшим руководством. В 1843 г. Император отправил его в Киев для срисовывания и восстановления древностей. В жизни Солнцева наступил новый десятилетний период, в течение которого летом он трудился в Киеве, а зиму проводил в С.-Петербурге, куда привозил от 80 до 100 рисунков для представления Государю.

В 1847 г. вышло в свет сочинение киевского гражданского губернатора, археолога И. И. Фундуклея «Обозрение Киева в отношении к древностям», а в 1848 г. – «Обозрение могил, валов и городищ Киевской губернии». Гравюры к книгам создавались по рисункам Солнцева.

Осматривая киевский Софийский собор, Солнцев раскрыл фрески XI в., а затем по Высочайшему повелению приступил к восстановлению всего внутреннего убранства собора. Этот труд он завершил в 1851 г.

В ходе реставрации Солнцев с ювелирной тщательностью скопировал все росписи. В марте 1853 г. он представил для издания 80 рисунков в Императорское русское археологическое общество, которое согласилось их литохромировать и гравировать. Вскоре «Государю Императору благоугодно было предоставить Обществу издание рисунков, снятых академиком Ф. Г. Солнцевым в 1843 г. с мозаик и фресок, сохранившихся в киевском Софийском соборе, с тем, чтобы издание это служило продолжением Древностей Российского государства»[1].

Процесс подготовки нового издания затянулся на годы из-за отсутствия средств. Первый выпуск «Древностей» – «Киевский Софийский собор» – вышел в 1871 г., а последний – в 1877 г.

[1] Киевский Софийский собор. Вып. 1. – СПб., 1871. – С. 68–69.

В Киеве Солнцев зарисовывал виды некоторых храмов и интерьеры Киево-Печерской лавры, участвовал в учрежденной в 1844 г. временной комиссии для разбора древних актов Юго-Западной России. Здесь, в Киеве, Солнцев сблизился с митрополитом Филаретом (Гумилевским) и впоследствии выполнил для владыки более 400 рисунков.

С 1844 по 1867 г. Солнцев преподавал иконописание в С.-Петербургской Духовной семинарии, за что удостоился орденов Св. Анны 2-й степени и Св. Владимира 3-й степени. В период 1858–1866 гг. под его наблюдением было изготовлено более 200 иконостасов для церквей западных российских губерний по заказу Министерства государственных имуществ. Он лично делал эскизы образов, крестов и хоругвей.

В 1846–1848 гг. Солнцев занимался рисунками разной утвари: фарфора, хрусталя, бронзы, золотых и серебряных вещей в так называемом русском стиле по случаю свадьбы Его Императорского Высочества Константина Николаевича. Но английский магазин отказался их воплощать, считая недостаточно красивыми, и выписал предметы из Англии. Тогда утварь по рисункам Солнцева исполнил мастер И. П. Сазиков – сын основателя ювелирной фирмы, крупнейшей в Российской Империи. Совместный труд Солнцева и Сазикова получил Высочайшее одобрение, тогда как вещи, предложенные английским магазином, не удостоились внимания.

Это событие, положившее начало на моду «в русском вкусе» и способствовавшее развитию национальных художественных мотивов в быту, стало поворотным и значимым в развитии православно-национального искусства. Впоследствии русские фабриканты и тот же английский магазин неоднократно обращались к Солнцеву с просьбами выполнить рисунки тех или иных предметов.

Солнцев много работал для членов Императорской фамилии, оформляя молитвословы для Императриц Александры Федоровны и Марии Александровны; молитвенники Ангелу-хранителю для великих княгинь Марии Николаевны, Ольги Николаевны и Марии Александровны; Жития избранных святых; «Праздники в Доме Православного Царя Русского»; Житие Сергия Радонежского; Службу святой Марии Магдалине; «Русские святые, предстатели перед Богом за царя и Святую Русь»; «Знаменательные дни в Доме Императора Александра III».

В 1850-х гг. под руководством Солнцева и при его непосредственном участии была создана уникальная рукописная книга «Молитвенник с Месяцесловом». Работа над ней шла в доме Марии Петровны Волконской – невестки министра Императорского двора и уделов П. М. Волконского, покровительствовавшего художнику после смерти Оленина.

Вместе с князем Г. Г. Гагариным и мастером акварели Луиджи Премацци Солнцев оформил «Евангелие от Иоанна», заказанное княгиней Л. Н. Меншиковой.

С 1853 г. Солнцев работал для Исаакиевского собора в С.-Петербурге, выполнял заказы Святейшего Синода и в течение 8 лет заведовал работами по изготовлению иконостасов для церквей западных губерний. С 1859 г. Солнцев снова совершал официальные командировки. Он был причислен к Императорской археологической комиссии, а в 1863 г. удостоился титула Почетного вольного общника Академии художеств.

П. Ф. Соколов. Портрет М. П. Волконской. 1839 г.

В 1866 г. по заданию Священного Синода Солнцев исполнил большие лицевые Святцы. Они включали 12 листов, по 48 недель в каждом и по 100 фигур святых в каждой неделе. В процессе работы художник обращался к известным ему иконописным подлинникам, древним иконам и прорисям с них, а также к собственным рисункам.

В своих научных и художественных открытиях Солнцев не имел предшественников, но приобрел множество последователей. Его справедливо считают родоначальником российской археологии.

20 мая 1876 г. в благодарность за более чем полувековую археологическую и художественную деятельность Императорское Русское Археологическое общество поднесло профессору Солнцеву золотую медаль с его портретом на аверсе и надписью на реверсе: «В память 50-летней археологической его деятельности от Императорского Русского Археологического Общества, 1824–74 гг.», а журнал «Русская старина» опубликовал мемуары художника «Моя жизнь и художественно-археологические труды».

В 1888 г. в 30-летний юбилей службы Солнцева его ученики – «благодарные художники, стипендианты Министерства внутренних дел, из государственных крестьян» – отправили «профессору Федору Григорьевичу Солнцеву, своему учителю и руководителю» письмо, в котором говорилось: «Вы, обладая такими неоцененными нравственными сокровищами, каковы любовь к ближнему, кротость, справедливость, добросердечие, простота и приветливость в обращении, служите для нас живым образцом человека в самом обширном значении этого слова»[1].

Последние годы жизни Солнцева были насыщены работой для Синода, журнала «Русская старина» и различных книгоиздательств. Он жил по 3-й улице Дегтярной на Песках в Петербурге. Уже с утра «домик Солнцева» осаждали нищие. Выстроившись в шеренгу, они ждали, когда тот пойдет в Александро-Невскую лавру и даст им по гривеннику. Со всеми он был ласков и, как писали знавшие его люди, любил рассказывать анекдоты из своей долгой и интересной жизни.

Солнцев умер в глубокой старости 3 марта 1892 г. Его похоронили на Волковском кладбище.

Федор Григорьевич Солнцев прожил долгую, наполненную творческими и научными открытиями жизнь, которую он целиком посвятил изучению и сохранению русской православной культуры. Он вошел в историю как художник, пробуждавший в современниках чувство народного самосознания и уважения к своему наследию.

[1] Федор Григорьевич Солнцев. 24 февраля 1888 г. Оттиски из журнала «Русская старина» издания 1888 г. – С. 5.

Глава 11

Русское направление Гартмана–Ропета

Самобытным течением русского православно-национального искусства стало художественное направление Гартмана–Ропета, основанное на искусной стилизации разных мотивов древнерусского, преимущественно XVI–XVII вв., и народного искусства.

Его расцвет приходится на вторую половину XIX столетия, когда благодаря художественно-археологическим изысканиям был собран обширный материал, раскрывающий характерные черты отечественного наследия. Особую значимость приобрело издание капитальных искусствоведческих трудов, среди которых: «Древности государства Российского», подготовленные Ф. Г. Солнцевым (1849–1853 гг.), «История русского орнамента с XI по XVI столетие по древним рукописям» директора Строгановского училища В. И. Бутовского (1870 г.), «Русский народный орнамент» (1872 г.) и «Образцы русского орнамента» (1873 г.) В. В. Стасова.

Пристальное внимание художники и архитекторы сосредоточили на памятниках «эпохи московских царей», которая, по их мнению, отличалась культурной самобытностью. Они полагали, что в период XVI–XVII вв. Россия уже преодолела византийское давление, но еще не поддалась западноевропейскому влиянию.

Неоспоримыми образцами самобытного русского искусства виделись собор Василия Блаженного на Красной площади и Троицкая церковь в Останкино. В письме к В. В. Стасову один из ярких представителей этого направления И. П. Ропет писал о Троицкой церкви в Останкино: «Я до смерти влюблен в эту очаровательную божественную церковку и считаю ее одною из самых замечательных по своей красоте, а главное – по неисчерпаемому множеству мотивов и деталей»[1].

В качестве примеров использовались памятники допетровского московского и родственного ему ярославского зодчества, отличавшиеся многообразием форм и живописностью силуэтов – признаками, наиболее ценными в эклектике. Именно они давали современным мастерам целый арсенал мотивов и идей для воплощения своих проектов.

Отсюда можно вывести основной метод работы Гартмана–Ропета и близких к ним мастеров: «от знака-орнамента к композиции, от детали к сооружению».

Во введении к своему альбому «История русского орнамента с XI по XVI столетие по древним рукописям» В. И. Бутовский писал, что его цель «клонится к указанию русским мастерам и художникам... образцов и источников самобытного стиля» и выразил уверенность, что «архитектура также найдет в них изобильный выбор мотивов по части декоративной, внешней и внутренней»[2]. Вслед за ним И. Е. Забелин считал, что начало русской самобытной архитектуре положила изба с

---

[1] ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 1. № 451. Л. 25.

[2] *Бутовский В. И.* История русского орнамента с XI по XVI столетие по древним рукописям. – М., 1870. – С. 1.

Н. Н. Дубовской. Храм Василия Блаженного. 1859 г.

Нижний Новгород. Церковь во имя Рождества Пресвятой Богородицы

Останкино. Церковь Троицы. Фрагмент фасада

характерным для нее «обликом красивого беспорядка»[1], который оказал заметное влияние на каменное зодчество. В пример Забелин ставил собор Василия Блаженного, противопоставляя свое мнение точке зрения другого исследователя – И. М. Снегирева, видевшего в этом храме «причудливое смешение стилей мавританского, готического, ломбардского и византийского»[2].

У мастеров не было единомыслия по поводу четких художественных характеристик и стилистических определений, поэтому первоначально они использовали в своих проектах мотивы разных эпох, стараясь завуалировать их под русские традиции. Верный сторонник народной темы в искусстве – критик В. В. Стасов – выступал с резкой критикой эклектики: «Архитектура, копирующая со старых образцов, с книг и атласов, с фотографий и чертежей, архитектура ловких людей, навострившихся в классах и потом преравнодушно отпускающих товар на аршин и фунт, – стоит только протянуть руку и достать с полки. Угодно – вот вам пять аршин “греческого классицизма”, а нет – вот три с четвертью итальянского “ренессанса”. Нет, не годится, – ну, так хорошо же: вот, извольте, остаток первейшего сорта “рококо Луи Кена”, а не то хороший ломтик романского, шесть золотников готики, а то вот целый пуд русского»[3].

Примером эклектического подхода в православно-национальном искусстве может служить проект «открытой церкви» на Сибирской пристани Нижегородской ярмарки академика архитектора Л. В. Даля – сына известного лингвиста В. И. Даля (1869). Она представляла собой небольшую ротонду, увенчанную пятью луковичными куполами. Аркада ротонды, украшенная восточным рельефным орнаментом и усложненная мелкими зубцами, опиралась на граненые столбы, декорированные романскими колонками. В таком видении Православной Церкви сказалась убежденность Даля в том, что на становление русской архитектуры значимое влияние оказала восточная, а именно индийская. В качество аргумента Даль выдвигал «сходство всех индоевро-

[1] *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. – М., 2000. – С. 128.
[2] Там же.
[3] Цит. по: *Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С.* История русской архитектуры. – Л., 1984. – С. 522.

пейских языков – на общем происхождении»[1], которое должно было сказаться и на строительных приемах.

Даля поддерживал Забелин. Он писал: «Наше родство с далекой Индией выражается в чувстве... или в законе той кудрявости форм, которою запечатлены все памятники индийского зодчества, как и наши древние постройки»[2]. Забелин считал, что петровские преобразования отдалили русскую культуру от корней, а поворот к ним обозначился с началом реформ Александра II в период эклектики. Обращение к ним тоже носило эклектический фрагментарный характер: заимствовались отдельные мотивы и формы без учета архитектонических и художественных закономерностей.

Русский стиль Гартмана–Ропета верно охарактеризовал французский реставратор, приверженец «историзма» Виолле-ле-Дюк. Он никогда не был в России, но очень интересовался русской культурой, которую рассматривал как связующее звено между Европой и Азией, Западом и Востоком. Виолле-ле-Дюк считал, что в XIX в. Россия создала «богатый запас» художественных форм, чтобы теперь «черпать из него полными пригоршнями». Подтверждением может служить проект Императорского павильона отдела России, спроектированного И. А. Монигетти для Международной выставки в Вене в 1873 г.

Придворный архитектор И. А. Монигетти обладал уникальным даром стилизации разных форм. Достаточно вспомнить его эклектичные работы в Царском Селе: дачу княгини З. И. Юсуповой в духе рококо, парадную лестницу в Царскосельском Екатерининском дворце в манере Растрелли и Турецкую баню в Екатерининском парке, – чтобы показать творческий диапазон архитектора.

Представленный Монигетти на Венской выставке Императорский павильон являлся вариацией на тему русского каменного зодчества XVII столетия, отдаленно напоминающий Теремной дворец в Московском Кремле. Павильон Монигетти получил разные оценки. Стасов отозвался о нем сурово, а жюри отметило тремя медалями – «за архитектуру, за обмеблировку и за отличный вкус». По мнению иностранных критиков, Императорский павильон дал им «понятие о новом русском стиле»[3].

Русское направление Гартмана–Ропета было так названо по именам его основателей – Виктора Александровича Гартмана и Ивана Павловича Ропета. Развитие их творчества приходится на начало 1870-х гг., когда господствующие идеи народничества пробудили особый интерес к крестьянскому быту в искусстве. В частности, в живописи он нашел выражение в сюжетах художников-передвижников.

Виктор Александрович Гартман родился 23 апреля 1834 г. в С.-Петербурге в семье штаб-лекаря Калинкинской больницы. В четыре года мальчик остался круглым сиротой. Его воспитанием занималась родная тетка Л. И. Гемильян – любимая камер-фрау при Императрице Александре Федоровне. Благодаря ее положению в 1846 г. Гартмана определили в Горный кадетский корпус.

Здесь он обучался до 1852 г., пока не проявились его художественные способности. Гартман был принят «вольноприходящим» учеником в Академию художеств. Избрав своей деятельностью архитектуру, он обучался у А. М. Горностаева – одного из лучших мастеров – представителей православно-национального искусства. В 1856 г. Гартман удостоился малой серебряной медали за проект Биржи, в 1858 г. – большой серебряной медали за проект памятника архитектору, а в 1861 г. – большой золотой медали с правом на заграничную поездку на казенный счет за проект Публичной библиотеки.

Около двух лет Гартман практиковался у разных архитекторов и только в 1863 г. отправился в качестве пенсионера Академии за границу. Гартман посетил Берлин, Дрезден, Мюнхен, Гейдельберг, Нюрнберг, Лейпциг, Брюссель, Кельн, год жил в Париже, оттуда путешествовал в Лондон и Руан. Будучи прекрасным рисовальщиком и акварелистом, он зарисовывал все, что привлека-

[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 7. 1871 г. № 8. Л. 3.
[2] *Лисовский В. Г.* Указ. соч. – С. 129.
[3] Зодчий. – 1873. – № 7–8. – С. 93.

Погост Кижи

ло внимание, включая жанровые сцены.

В 1866 г. Гартман несколько месяцев провел в Периге, где из-за болезни глаз был вынужден оставить живопись и заняться фотографией. Он делал снимки архитектурных деталей, необходимых для задуманной им реставрации римского амфитеатра и храма Венеры в Периге. Реставрацию он так и не осуществил, но выполнил огромное количество талантливых зарисовок и фотографий. С этого времени Гартман не расставался с фотоаппаратом.

В 1868 г. Гартман вернулся в С.-Петербург. Жить ему оставалось всего пять лет.

В 1870 г. Гартман оформил залы Всероссийской мануфактурной выставки, а также стенды и киоски, разместившиеся в обширном дворе Соляного городка на Фонтанке. Зодчий проявил поразительную фантазию в области декоративно-прикладного искусства, используя в качестве прототипов народные орнаменты. Он выполнил около 600 рисунков.

Церковь Успения Пресвятой Богородицы на Покровке

Все архитектурные детали Гартман представил в технике резьбы по дереву. Он учел пластические особенности деревянной фактуры и таким образом вызвал особенное восхищение у художественной общественности.

Использование дерева имело ряд преимуществ: во-первых, оно придавало конструктивной форме и декору единство, утраченное в эклектике в результате сочетания разных строительных материалов в одном здании; во-вторых, усиливало функциональность декоративных деталей; в-третьих, создавало ясную картину о материале сооружения в отличие от эклектики, допускавшей имитацию и штукатурку.

За работу для Всероссийской мануфактурной выставки Гартман удостоился звания академика. Проект восприняли как своего рода манифест нового народного направления, а Стасов выдвинул архитектора в лидеры целой «демократической школы».

Широкие строительные возможности дерева Гартман использовал в проекте дачи Ф. И. Мамонтова в селе Кирееве под Москвой (1871). Опираясь на свободный план на модульной сетке, часто используемый им в практике, он разработал единую живописную композицию из разновеликих деревянных срубов – то выступающих, то уходящих в глубину, то возвышающихся один над другим. В усадьбе не было ни одного одинакового фасада. Каждый имел развитый силуэт и самостоятельный орнаментальный декор. Дача Мамонтова одновременно напоминала древнерусские хоромы и современные загородные виллы Боссе.

Наряду с традиционными средствами художественной выразительности в работах Гартмана обнаружилась тенденция к разработке новых конструктивных решений. Именно он ввел в архитектурную практику деревянные сборные конструкции, позволявшие перекрывать большие пространства. Примерами могут служить проекты зданий Народного театра, над которыми Гартман работал с воодушевлением.

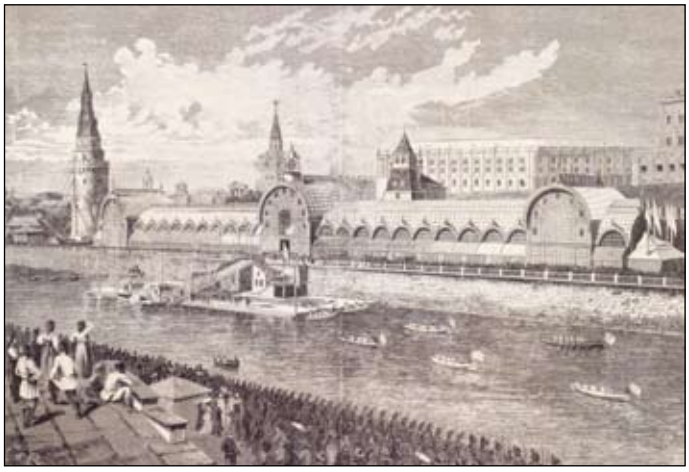
Первый опыт подобной неосуществленной постройки в Петербурге относится к 1870 г. Спустя два года в рамках Политехнической выставки Гартман возвел деревянный Народный театр на Варваринской площади в Москве. Позже, когда театр уже разобрали, его модель демонстрировалась на всемирной Венской выставке в 1873 г. и имела успех. В. В. Стасов писал: «Все дело состояло в одном конструктивном скелете: так своеобразен был этот театр, разбирающийся по бревнушку и необычайно стройный»[1].

Народный театр Гартмана оказал большое воздействие на дальнейшее формирование этого типа

Архангельский собор Нижегородского кремля

[1] *Стасов В. В.* Нынешнее искусство в Европе. Художественные заметки о всемирной выставке 1873 года. – СПб., 1874. – С. 175.

зданий, т. к. был рассчитан на неоднократное применение, имел огромную вместимость, а предельная простота сборных деревянных каркасов позволяла использовать его повсеместно. Еще одним достоинством театра стал роскошный резной декор, который так же легко мог воспроизводиться при новой сборке театра.



Политехническая выставка в Москве. 1872 г.

В. А. Гартман. Павильон Военного отдела. 1872 г.

Грандиозная по масштабу экспозиции Политехническая выставка, проходившая в Москве в 1872 г. и приуроченная к 200-летию со дня рождения Императора Петра I, стала важной вехой в русской культуре. Ее главным архитектором был назначен Д. Н. Чичагов. Выставка разместилась в Александровском саду, на набережной Москвы-реки вдоль стен Кремля и на Варваринской площади, где у стены Китай-города соорудили Народный театр Гартмана. Кроме того, Гартман задумал павильон морского отдела (однако этот проект не был реализован) и Военно-исторический музей. Музей представлял собой деревянную каркасную с остеклением полукруглую постройку с бревенчатым массивным срубом – главным входом, увенчанным приземистой ярусной башней. Музей удивлял сочетанием, на первый взгляд, несочетаемых компонентов: легких деревянных каркасов с грубо сколоченными бревнами сруба при полном отсутствии привычной для Гартмана деревянной резьбы. В целом музей напоминал русскую крепость с башнями и храмом и потому служил символом православно-национального духа выставки.

Многие проекты Гартман задумывал воплотить в кирпиче. Архитектор последовательно соблюдал единство строительного и декоративного материала, в чем явно следовал опыту мастеров Древней Руси. Среди таких проектов следует отметить оформление городских ворот в Киеве (1869 г.) и «Входа в здание для народных лекций» в Соляном городке (1871 г.). Они тоже получили восторженные отзывы.

Проект городских ворот в Киеве, исполненный в память «события 4 апреля 1866 г.» (покушение на Императора Александра II), очень хорошо охарактеризовал В. В. Стасов: «Гартман создал такие “Ворота”, которых никто почти у нас не знает, но которые рано или поздно должны войти в будущую хрестоматию русской архитектуры, на одну из лучших ее страниц. Его “Ворота” – нечто необычайно оригинальное. Их склад – древнерусский, богатырский. Столбы, на которых стоит изящная арка, увенчанная громадным резным кокошником, вошли в землю, точно от ветхой старости, точно столетия пронеслись над этими воротами, а они сами построены Бог знает сколько веков тому назад. Вверху вместо купола – славянский шлем с высоким острием; стены сложены в узор, из разноцветных кирпичей – как все это ново и оригинально!»[1].

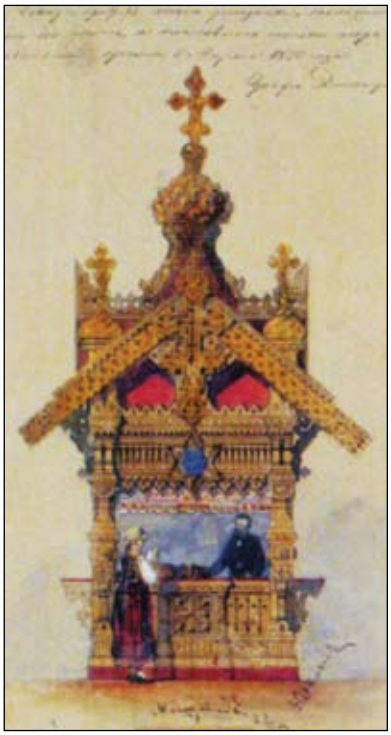
В следующем проекте «Входа в здание для народных лекций» Гартман впервые предложил использовать для облицовки керамическую плитку, создав таким образом эффект полихромии фасадов, характерный для русской архитектуры XVI–XVII вв. Л. В. Даль писал, что работы Гартмана «до дикости оригинальные»[2]. Эта оригинальность заключалась в принципиально новом

[1] *Он же.* Избранные сочинения. Т. 2. – М., 1952. – С. 518.
[2] *Даль Л. В.* Строительная деятельность Москвы // Зодчий. – 1876. – № 4. – С. 40.

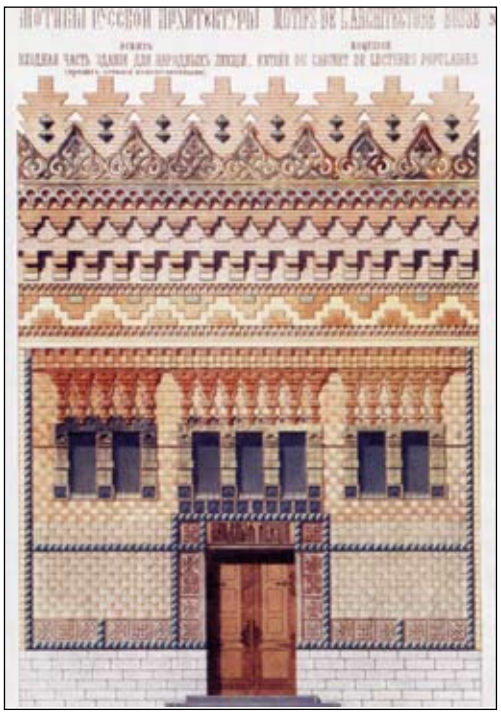
приеме совмещения архитектурной декорации с кирпичной стеной. Впоследствии этот прием был очень популярен, т. к. отличался экономичностью. Он нашел широкое применение в жилых домах, школах, больницах, вокзалах и других общественных зданиях. Среди них Стасов выделял типографию А. И. Мамонтова в Москве: «всю цветную – и снаружи, и внутри, и, главное, без всякой раскраски и прилепов, а от начала и до конца из цветных кирпичей с поливой разной формы и объема, нарочно заказанных, но до того дешевых, что они могут быть доступны для каждой почти постройки»[1]. Типография Мамонтова считается программным произведением русского стиля Гартмана–Ропета.

Творчество Гартмана не исчерпывается рассмотренными выше постройками. В числе его работ известны рисунки декораций и костюмов для балета «Трильби» Ю. Г. Гербера в постановке М. Петипа (1870 г.), опер «Руслан и Людмила» М. И. Глинки и «Вражья сила» А. Н. Серова (1871 г.), составленные по поручению дирекции Императорских театров; многочисленные акварели, изображающие предметы мебели и крестьянского обихода: шкапик в русском стиле, печь, птичники, орлятник, помещение для медведей, часы в русском стиле XVI в., «Избушка Бабы-Яги на курьих ножках», самовары в русском стиле, канделябры, блюдо, кубок и кружка «Петух», изразцы.

В. А. Гартман. Проект городских ворот в Киеве. 1869 г.



В.А. Гартман. Проект киоска. 1870 г.

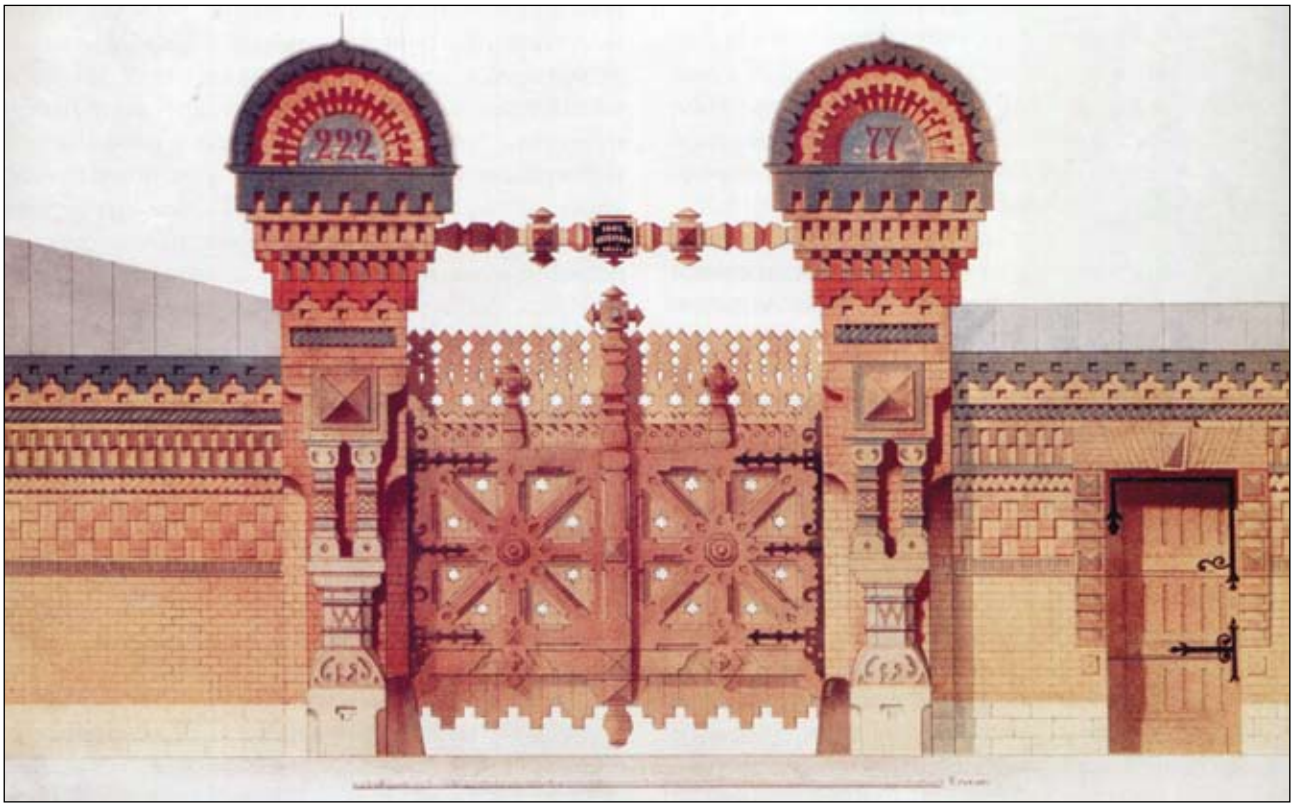


В.А. Гартман. Проект оформления входа в здание для народных лекций. 1871 г. Литография

В период работы для Политехнической выставки Гартман переехал в Москву.

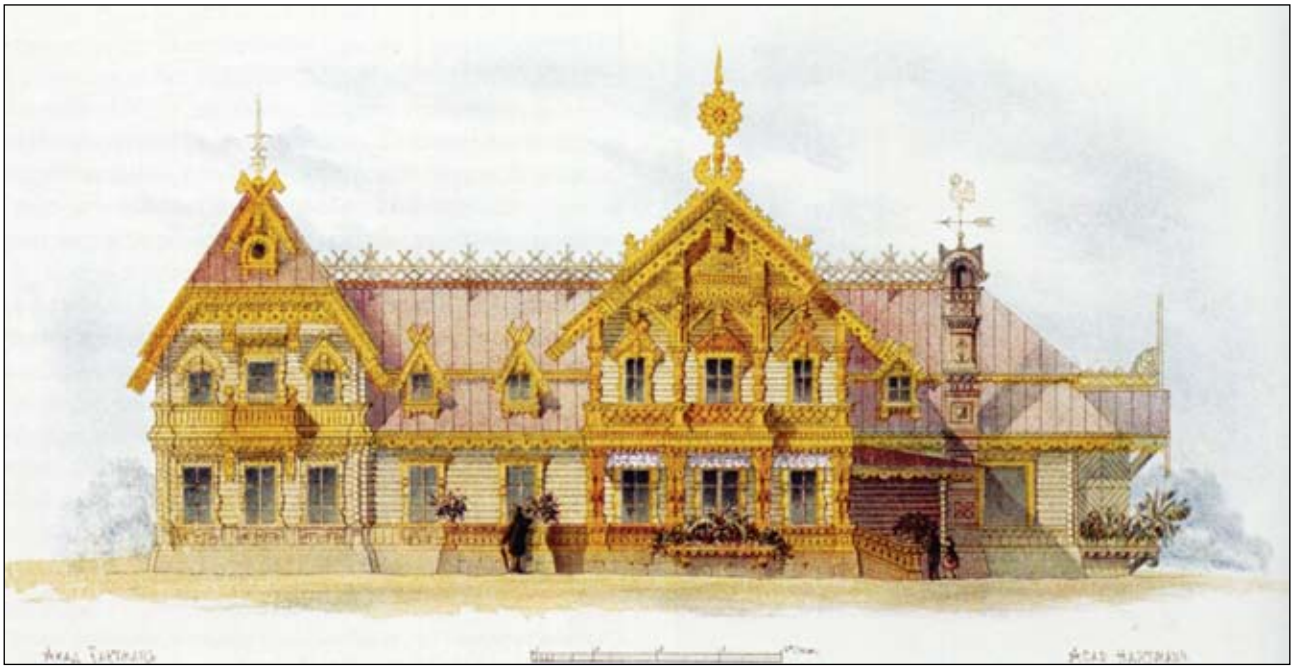
В 1873 г. по «словесным приказаниям» Гартмана в имении С. И. Мамонтова в Абрамцево была построена мастерская. Как вспоминал С. И. Мамонтов, архи-

[1] *Стасов В. В.* Указ. соч. – С. 176.

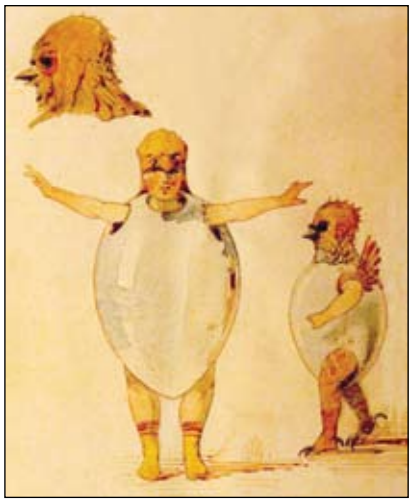


В. А. Гартман. Проект ворот типографии Мамонтовых в Москве. Литография

В. А. Гартман. Проект здания Народного театра. 1872 г. Фасад. Литография

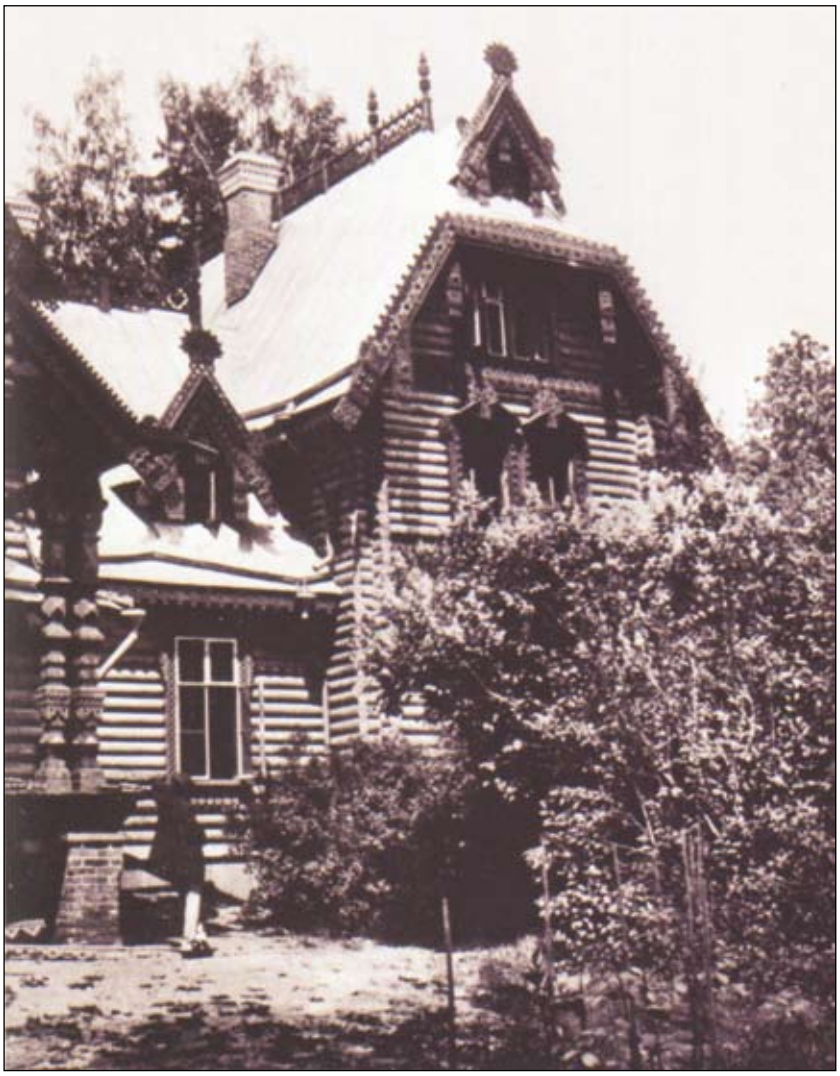


В. А. Гартман. Проект загородного дома. Нач. 1870-х. Фасад. Литография



В. А. Гартман. Эскиз костюмов к балету «Трильби»

В. А. Гартман. Кружка «Петух». 1870 г.



В. А. Гартман. Химки. Дача Мамонтовых. 1873 г.

тектор при строительстве не присутствовал и чертежей не предоставлял.

Мастерская. Абрамцево. Фото автора

Мастерская представляет собой одноэтажный деревянный сруб, перекрытый двускатной крышей и оформленный по типу крестьянской избы. С запада в мастерской устроено крыльцо, ведущее в сени, оттуда направо – вход в две небольшие комнаты, а прямо – в мастерскую. За счет несколько увеличенных в размерах окон в мастерской создано хорошее естественное освещение. Крыльцо, кровля, наличники окон и карнизы постройки щедро украшены пропильной резьбой.

Мастерская в Абрамцево – единственное сохранившееся до нашего времени деревянное произведение.

23 июля 1873 г. Гартман скоропостижно скончался на даче Ф. И. Мамонтова в селе Киреево, так и не узнав, что на Всемирной Венской выставке ему присудили золотую медаль. Гартман прожил всего 39 лет.

Произведения Гартмана оказали влияние не только на художников. Настроение его работ тонко почувствовал композитор Модест Петрович Мусоргский – член «Могучей кучки». В 1874 г. в короткие сроки – почти за три недели – он написал фортепианную сюиту «Картинки с выставки», которую первоначально хотел назвать «Гартман», но потом просто посвятил ее своему другу. В ней композитор озвучил содержание произведений Гартмана. Сюита состоит из десяти пьес, объединенных интермедиями – «прогулками», как их назвал Мусоргский. В сюжеты пьес включены: сказочные картинки – «Гном», «Избушка на курьих ножках», «Баба-Яга»; бытовые – «Ссора детей во время игры», «Быдло», «Два еврея», «Рынок в Лиможе»; романтические – «Старый замок» и «Катакомбы». Финальная пьеса – «Богатырские ворота в Киеве» – навеяна известным проектом Гартмана и демонстрирует картину древнерусской жизни.

Возможно, присущая работам Гартмана «музыкальность» стала следствием его увлеченности русским орнаментом – декоративной стилизованной композицией, в основу которой положен четкий ритм, бесконечные повторяемость и чередование компонентов. Орнамент был наиболее органичен, если не сказать, созвучен русскому направлению Гартмана–Ропета с его незавершенными и бесконечными фасадами и отсутствием ярко выраженных композиционных акцентов.

Зодчий очень любил народные вышивки и собрал из них огромную коллекцию. С тонким художественным чутьем и удивительным вкусом Гартман переводил узор полотенец – зеркальные изображения птиц, зверей и растений – в совершенно иной материал и с не меньшим мастерством вводил его в произведение уже не прикладного, а монументального, каменного искусства.

«Родным братом» Гартмана «по таланту» Стасов справедливо называл Ивана Николаевича Петрова, известного под псевдонимом Иван Павлович Ропет.

Ропет родился в семье мастера Петергофской бумажной фабрики в 1845 г. Осиротев в младенчестве, Ропет был взят на воспитание в семью своего дяди, который заменил ему отца. Именно поэтому Ропет сменил отчество «Николаевич» на «Павлович» – по имени дяди, а из фамилии «Петров» сделал анаграмму «Ропет», ставшую его псевдонимом.

В 1861–1871 гг. Ропет, как и Гартман, учился в Академии художеств у А. М. Горностаева. Он активно сотрудничал в периодическом альбоме-увраже «Мотивы русской архитектуры» (1874–1880 гг.), издававшемся на средства гвардии капитана А. А. Рейнбота. Этот альбом-увраж популяризировал православно-национальные мотивы современного и древнего русского зодчества и, в частности, новый русский стиль. Наиболее часто на страницах альбома встречался проект загородного деревянного дома, который, как правило, демонстрировал вольную стилизацию хором или терема, весьма далекую от реального прототипа: северной избы, дома «по крестьянскому образцу» или Коломенского дворца. Среди последовательных сторонников стиля Гартмана–Ропета, публиковавших свои работы в альбоме, были Ф. С. Харламов, И. С. Богомолов, А. И. Вальберг, Н. Н. Никонов.

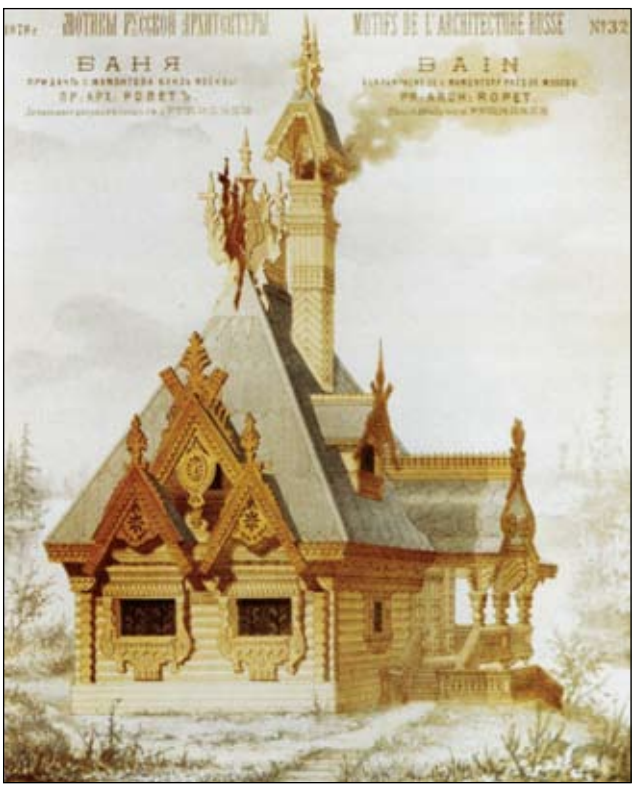
Лист альбома-увража «Мотивы русской архитектуры». 1879 г.

В 1876–1880 гг. Ропет путешествовал по Европе, где изучал классическую и современную архитектуру Франции и других стран.

Первой значительной работой Ропета стала декоративная отделка зала театра в Красном селе под Петербургом, спроектированным архитектором «горностаевской школы» Ф. С. Харламовым в 1869 г. В ней Ропет широко применил резьбу по дереву, укрепив, как и Гартман, фольклорное начало в архитектуре.

Программным произведением нового русского стиля в творчестве Ропета стала баня «Теремок» в подмосковном имении С. И. Мамон-

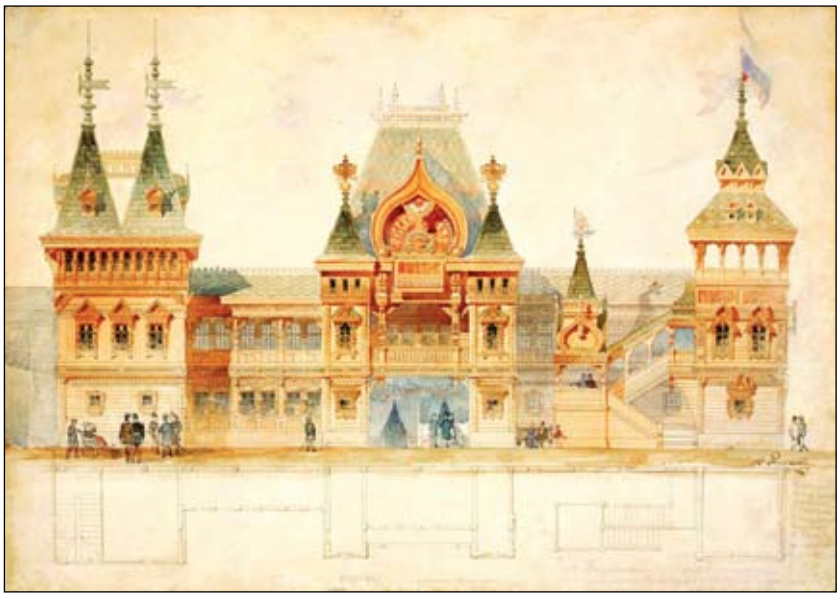
И. П. Ропет. Баня «Теремок». Фото автора. 1877–1878 гг.



И. П. Ропет. Проект бани. Абрамцево. 1878 г.

И. П. Ропет. Фасад русского отдела на Всемирной выставке в Париже 1878 г. Акварель Л. Н. Бенуа и Н. К. Красовского

това Абрамцево (1877–1878 гг.). Для нее Ропет выполнил несколько проектов, в которых очевидно постепенное превращение прозаической бани в терем. Баня представляет собой одноэтажное деревянное здание, украшенное пропильной резьбой, с мезонином и крыльцом, перекрытым сводом – «бочкой». Баню венчает четырехскатная кровля, первоначально покрытая суриком, а в начале XX в. раскрашенная «в шашку».



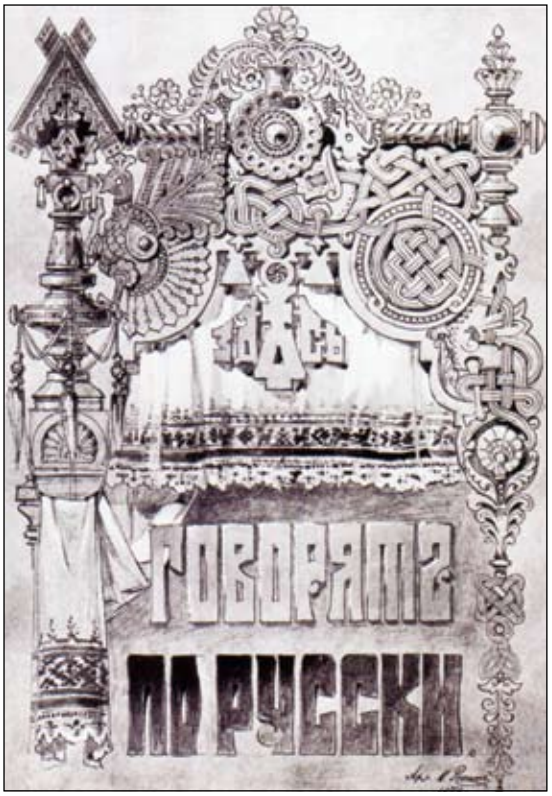
И. П. Ропет. Павильон Русского отдела Всемирной выставки в Париже 1878 г.

Сочетание высокой яркой крыши с небольшими «подслеповатыми» окошками и маленькой низкой дверью под крупной «бочкой» крыльца придают бане сказочно-былинный облик, за который ее стали называть «Теремок».

В 1878 г. на Всемирной выставке в Париже Ропет оформил русскую часть экспозиции, соорудив павильон в виде роскошного теремного дворца XVII в. Вместе с ним в конкурсе на этот проект участвовали А. И. Вальберг и Л. В. Даль. Но жюри предпочло работу Ропета, т. к. его «композиция достойна всякого уважения по необыкновенно талантливой фантазии»[1]. Преимущество проек-

[1] Цит. по: *Лисовский В. Г.* Указ. соч. – С. 149.

И. П. Ропет. Проект киоска на Всемирной выставке в Париже 1878 г. Фасад

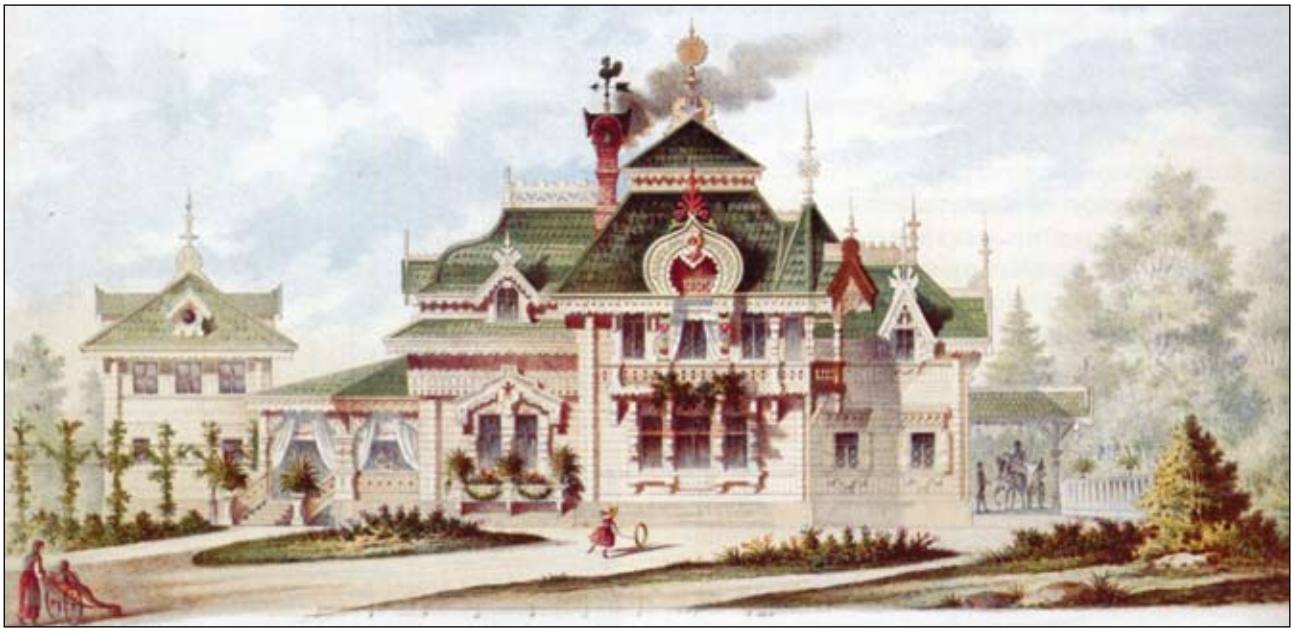


И. П. Ропет. Эскиз объявления «Здесь говорят по-русски». 1878 г.

та Ропета заключалось в том, что он предусматривал создание не художественной декорации, а настоящей постройки с шатровыми башнями, галереями, крыльцами, всходами, балконами. В письме к Стасову 3 января 1878 г. Ропет писал: «Не знаю, насколько удастся мне справиться с

И. П. Ропет. Проект киоска на Всемирной выставке в Париже 1878 г. Фасад

И. П. Ропет. Проект посудного шкафа. 1879 г. Литография

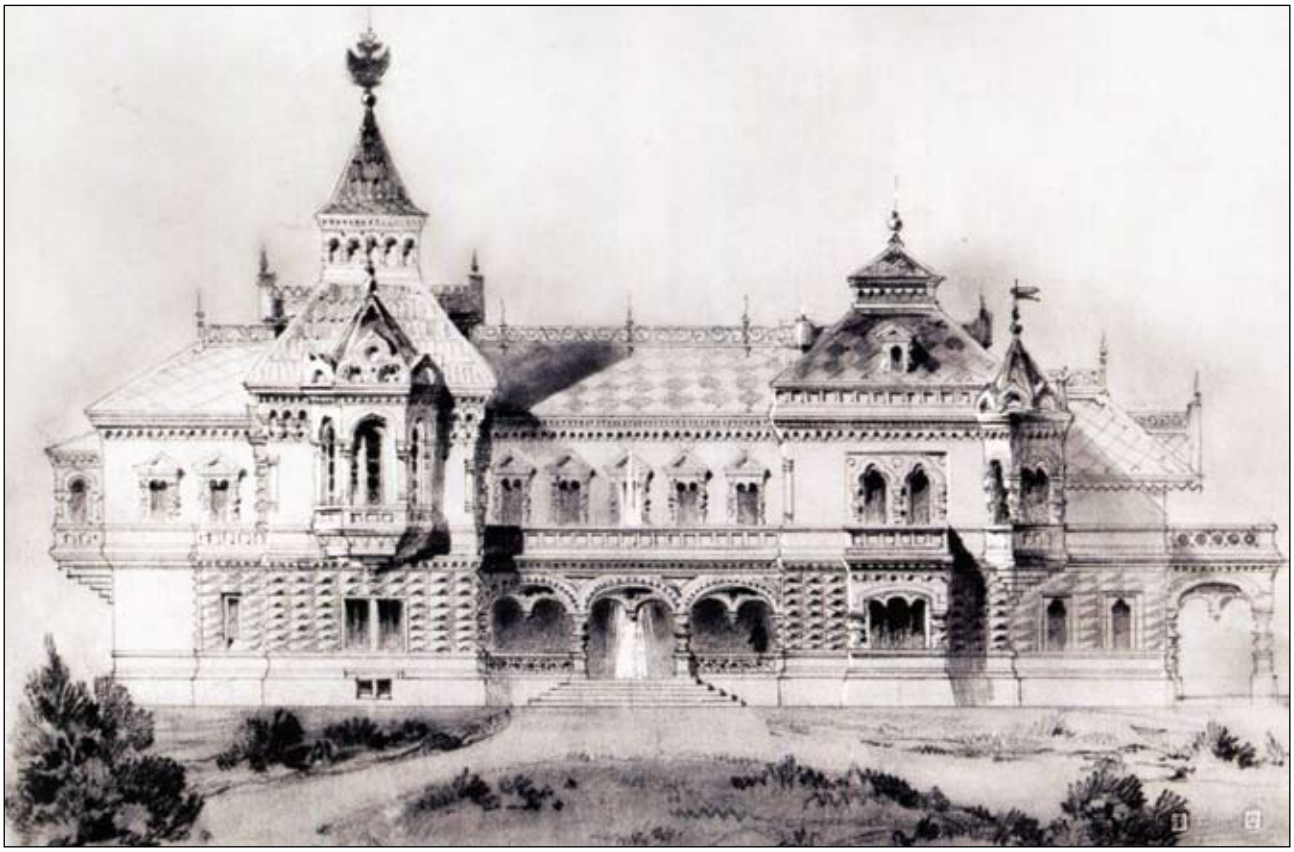


И. П. Ропет. Проект загородного дома. 1876 г. Фасад. Литография

этою увлекательною, чудесною, прелестною, одним словом, божественною задачею и какое место займет мой фасад на этом международном состязании»[1].

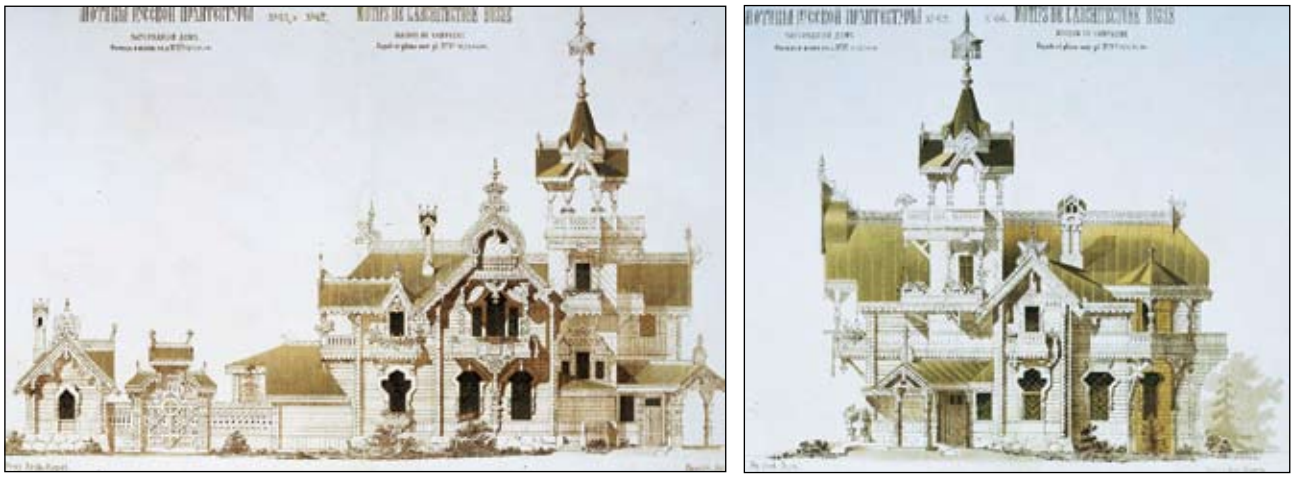
Павильон был богато украшен карнизами, наличниками, пилястрами, кокошниками, цветной резьбой, изображающей фантастических птиц и растения.

В форме деревянного терема Ропет спроектировал еще одну выставочную постройку – киоск-буфет – небольшое сооружение из живописно скомпонованных разной высоты срубов так, что ни



И. П. Ропет. Эскиз к проекту дома русского посольства в Японии. 1870-е гг.

[1] ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 1. № 451. Л. 24.



И. П. Ропет. Проекты загородного дома

один фасад не повторял другой и каждый имел свой композиционный акцент. Публика пришла в восторг. Имя Ропета получило известность не только на родине, но и по всей Европе. Критик Стасов с воодушевлением писал: «И пусть молодое племя талантливых наших архитекторов... только смело и энергично продолжает свое дело вместе с г. Ропетом – и будущее нашей архитектуры, свежее, оригинальное и самостоятельное, будет упрочено»[1].

Во время работы для выставки Ропет выполнил эскиз объявления: «Здесь говорят по-русски». В этом графическом листе он продемонстрировал мастерство орнаментиста, владеющего разнообразными мотивами, взятыми из народных вышивок, деревянной резьбы, византийской вязи, кирпичной архитектуры, и умеющего соединять воедино, казалось бы, несовместимые между собой компоненты.

К. К. Лыгин. Загородный дом

[1] *Стасов В. В.* Избранные сочинения. Т. 1. – М., 1952. – С. 361.

Н. П. Кондаков. Византийские эмали в оформлении И. П. Ропета

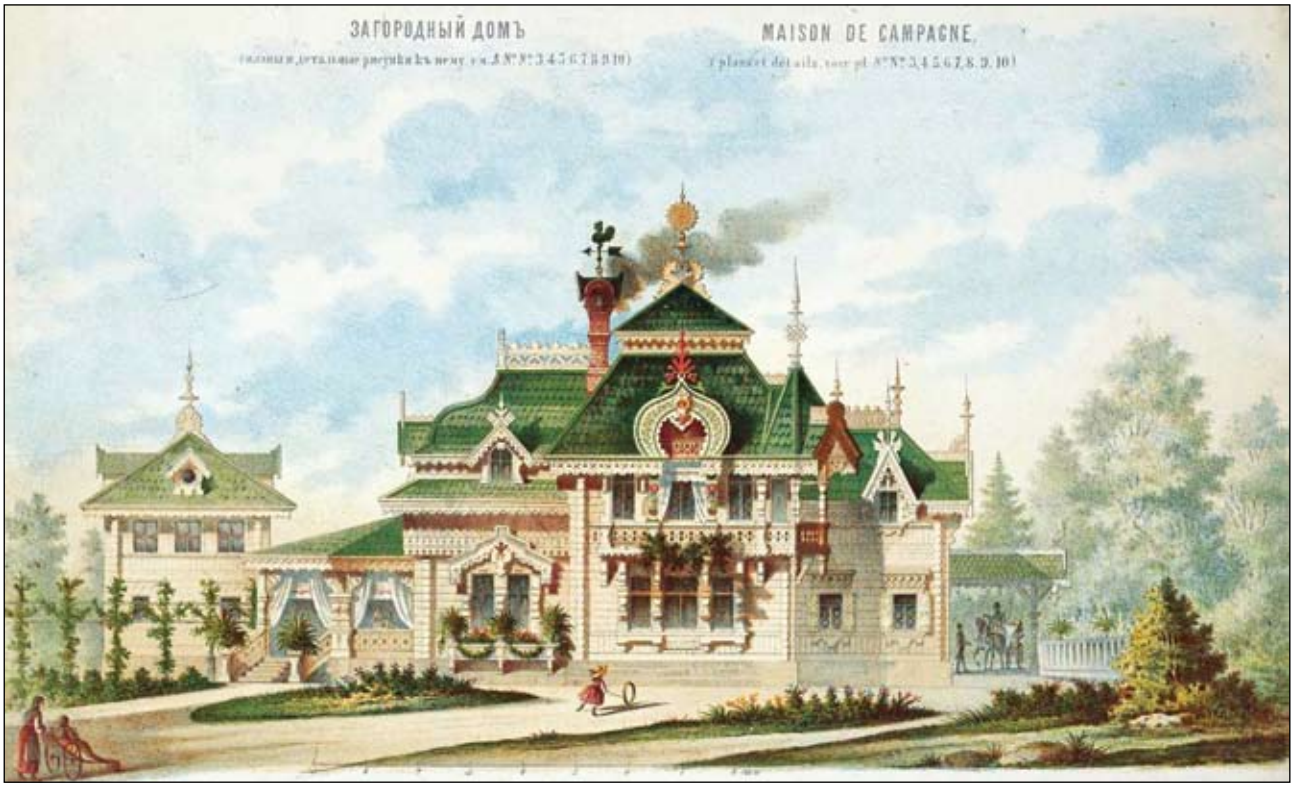
Еще одной исключительной чертой Ропета – художника и архитектора – стало его умение придавать одним и тем же мотивам разное настроение – стилизация на любую историческую тему. В полной мере это мастерство раскрылось в проектировке мебели.

В последующие годы Ропет спроектировал русский павильон на Всемирной выставке в Чикаго (1893 г.) и павильон садоводства на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде (1896 г.). Ни одно из этих выставочных сооружений не сохранилось.

Авторству Ропета принадлежат здание русского посольства в Токио (1890-е гг.) и варианты главного фасада Публичной библиотеки в Петербурге (1891 г.), где очевиден его переход от изобилующих декором композиций к более цельным и сдержанным произведениям.

Ропет увлеченно занимался графическим дизайном и книжным оформлением, в частности, в 1879 г. он оформил роскошный фолиант «Византийские эмали, собрание Звенигородского» с текстом Н. П. Кондакова, а в 1880-х гг. – обложку журнала «Вестник изящных искусств».

М. А. Кузьмин. Загородный дом



И. П. Ропет. Проект загородного дома

В последние годы жизни архитектор практически не работал. Во время поездки в Италию он сильно заболел, после чего у него периодически отнимались руки. 12(25) декабря 1908 г. Ропет умер в Петербурге. Он похоронен на Малоохтинском кладбище.

В числе мастеров русского стиля Гартмана–Ропета были И. С. Богомолов, М. А. Кузьмин, М. Т. Преображенский, К. К. Лыгин, эпизодически И. А. Монигетти и др. Их привлекала, прежде всего, возможность выйти за рамки укоренившихся представлений об архитектурном произведении и вместо четко продуманного в соответствии со знаменитой триадой Витрувия «польза – прочность – красота» сооружения представить «свободное от правил» произведение.

Постройки русского стиля объединены рядом признаков – такими как асимметричные планы, сочетание разновеликих объемов, живописность силуэтов, обилие декоративных элементов, пестрота и полихромия фасадов, вызывающие затруднение в определении их принадлежности тому или иному мастеру. Для всех было характерно буквальное цитирование декоративных мотивов русской архитектуры XVII в.: кирпичная или белокаменная кладка стен, теремные крыши, низкие сводчатые потолки, сильно утолщенные колонны, узкие окна-бойницы; применение многоцветных изразцов, массивной ковки и орнаментальной росписи. Ярким примером может служить московский доходный дом купца Корзинкина, построенный И. С. Богомоловым в 1883–1884 гг.

М. А. Кузьмин. Загородный дом

Известны произведения, в которых творческая интуиция архитектора выступала на первый план. В них очевидно стремление автора гармонизировать формы, найти в их многообразии стилистическое единство. К таким памятникам можно отнести Верхние торговые ряды (ныне здание ГУМа, 1890–1893 гг.) А. Н. Померанцева и здание Исторического музея (1875–1881 гг.) В. О. Шервуда в Москве.

Произведения русского стиля Гартмана–Ропета получали неоднозначную оценку. Наряду с восторженными отзывами бывали и негативные, в которых архитектурные проекты саркастически именовались «пряничными», относящимися к «петушиному стилю», или «ропетовщиной».

Храм Воскресения Христова у Варшавского вокзала в С.-Петербурге. Фото автора

Уязвимые черты русского стиля Гартмана–Ропета предельно ясно обосновал Н. В. Султанов: «Лучшим оправданием нашего молодого художества служит та жадность, с которою оно набрасывается на всякий мало-мальски серьезный национальный источник: стоило, например Обществу поощрения художеств издать русские народные вышивки – и мы тотчас же перенесли мотивы их на наши деревянные порезки; мало того, в силу необходимости мы пошли еще дальше и, надо сказать, пришли к нелепости: у нас появились мраморные полотенца и кирпичные вышивки! И эти мраморные и кирпичные вышивки лягут позорным пятном на наше время: они прямо покажут, что в нашем юном искусстве была благородная жажда творить в национальном духе, но не нашла себе должного удовлетворения»[1].

В 1880-х гг. наметился постепенный переход от русского стиля Гартмана–Ропета к неорусскому. Его можно проследить, используя в качестве примера три проекта архитектора Г. Д. Гримма – сына не менее известного зодчего Д. И. Гримма. Первый проект церкви во имя преподобного Герасима в Купчино близ Петербурга (1901 г.) исполнен в русском стиле Гартмана–Ропета. Во втором, разработанном совместно с А. Л. Гуном, – храме Воскресения Христова у Варшавского вокзала (1904–1908 гг.) – при сохранении традиционных компонентов: пятиглавия, шатровой колокольни и некоторых деталей (висячих гирек) – очевидно стремление авторов к монументализации форм и гармонизации декоративных деталей. Храм Воскресения у Варшавского вокзала стал одним из значительных сооружений Петербурга и одной из его доминант. Третий проект – церковь во имя Алексия Человека Божия в Петербурге (1906 г., осуществлен в 1911 г.) – демонстрировал оригинальную композицию в неорусском стиле. Церковь представляла собой зальный храм, перекрытый железобетонным куполом, с шатровыми башнями по сторонам от него и небольшой главкой на цилиндрическом барабане над алтарной частью.

Русский стиль Гартмана–Ропета получил официальное признание в 1881 г., когда после трагической гибели Императора Александра II был объявлен конкурс на проект храма Воскресения на Крови в формах XVII столетия.

В этом же году в Абрамцево возвели церковь во имя Спаса Нерукотворного, которая открыла новую страницу в православно-национальном искусстве – неорусский стиль.

---

[1] *Султанов Н. В.* Возрождение русского искусства // Зодчий. – 1881. – №. 1. – С. 9.

Глава 12

Роль Академии художеств в развитии русского православно-национального искусства

С момента основания в 1757 г. Академия художеств играла роль законодательницы искусств. Она оказывала определяющее влияние на развитие видов и жанров, содействовала формированию музейных коллекций, осуществляла научно-исследовательскую и издательскую деятельность, организовывала выставки. Появившись в пору классицизма, Академия долго оставалась оплотом этого стиля и, несмотря на распространение национально-романтических веяний и укрепление позиций русского православно-национального искусства, продолжала сохранять положение методического центра. Еще во второй половине XVIII в. в академии художеств развивались художественные силы, ориентированные на решение вопросов православно-национального искусства (например, А. П. Лосенко, И. И. Бельский и др., см. илл. на с. 270–275).

Академия художеств. Фото 1903 г.

Начало XIX столетия ознаменовано расцветом Академии – «золотым веком», который стал возможен благодаря назначению в 1780 г. на пост президента известного мецената и знатока искусств графа А. С. Строганова – представителя старинного рода, прославившегося среди прочих дел еще и особенной любовью к иконописи. Прочно укоренившийся в искусствознании термин «строгановская школа» иконописи, введенный в 1840-х гг. И. Снегиревым и И. Сахаровым, подтверждает, что первыми заказчиками иконописцев северо-восточной Руси были именитые купцы Строгановы.

А. Г. Варнек. Портрет А. С. Строганова. 1814 г.

Строганов был одним из сторонников укрепления национальных устоев, но их развитие в искусстве видел в рамках классицизма. Его бывший крепостной, которому Строганов покровительствовал почти до самой смерти, архитектор Андрей Воронихин вошел в историю русской культуры как представитель русского ампира.

После кратковременного и неблагополучного для Академии периода на пост президента вступил А. Н. Оленин – один из образованнейших людей своего времени, обладавший незаурядными способностями и нравственными качествами. С его именем связано начало постепенного обращения Академии к отечественному наследию. Издатель «Журнала изящных искусств», а впоследствии конференц-секретарь Академии В. И. Григорович в рецензии на академическую выставку 1824 г. писал: «Пристрастие к заморскому плохому исчезает, и начинают любить и уважать свое хорошее»[1].

О. А. Кипренский. Портрет А. Н. Оленина. 1813 г.

Алексей Николаевич Оленин родился 21 ноября 1763 г. в Москве, в семье статского советника Николая Яковлевича Оленина и дочери генерала Волконского, Анны Семеновны. В 10 лет мальчика отправили к родственнице – княгине Екатерине Романовне Дашковой в Петербург, где на него обратила внимание Императрица Екатерина II. В 1774 г. по Ее Императорскому велению Оленина записали в Пажеский корпус, а в 1780 г. отправили в Дрезденскую артиллерийскую школу для обучения воинским и словесным наукам. Параллельно Оленин изучал историю. Его особенно привлекали «изящные произведения ваяния, живописи и архитектуры»[2], а рисование стало любимым занятием.

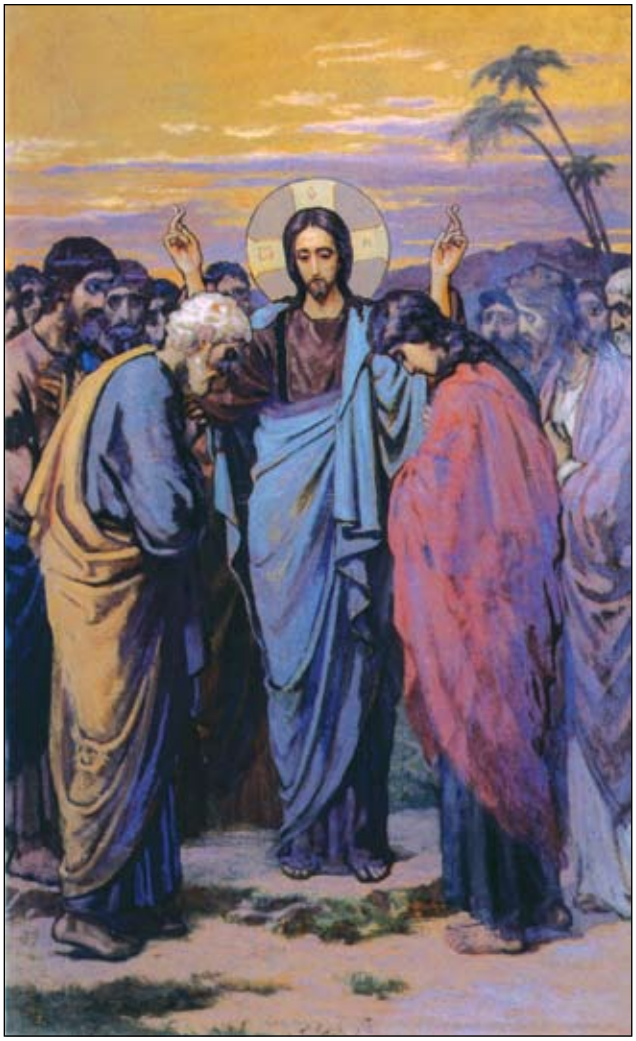
6 августа 1783 г. Оленин был выпущен из пажеского корпуса капитаном, а в 1785 г. переведен в артиллерию квартермистром. Так началась военная карьера Оленина вдали от родины. 14 марта 1795 г. за свои заслуги он был пожалован в полковники с увольнением от воинской службы.

Первый период художественной деятельности Оленина относится к 1786–1807 гг. В конце 1780-х гг., когда Оленин находился на зимовке в «глухих горах Валдайского хребта», его друг – художник Н. А. Львов – передал ему рукопись о «способе гравирования на меди тушевальным манером, по способу, открытому в 1769 г. Лепренсом»[3].

---

[1] Цит. по: *Лисовский В. Г.* Академия художеств. – Л., 1982. – С. 69.
[2] Очерк жизни Алексея Николаевича Оленина. – СПб., б. д. – С. 3.
[3] Там же.

И. И. Шарлемань. Иоанн Креститель. Икона. 1862 г. Заалтарный образ. ГРМ. Происходит из Мальтийской капеллы



Н. П. Шаховской. Послание на проповедь. 1890-е (?) гг. ГРМ. Эскиз для мозаики солеи собора Воскресения Христова

Весь свой досуг Оленин употребил на изучение этой рукописи. В результате были созданы эстампы, в частности «скачущий курьер» и заглавный эстамп к сочинению графа А. И. Мусина-Пушкина о Тмутараканском камне (1794 г.).

Из переписки Оленина с Мусиным-Пушкиным можно узнать, что в 1801 г. Оленин «ревностно собирал памятники древней русской жизни, – и считался любителем, имеющим большие археологические познания»[1].

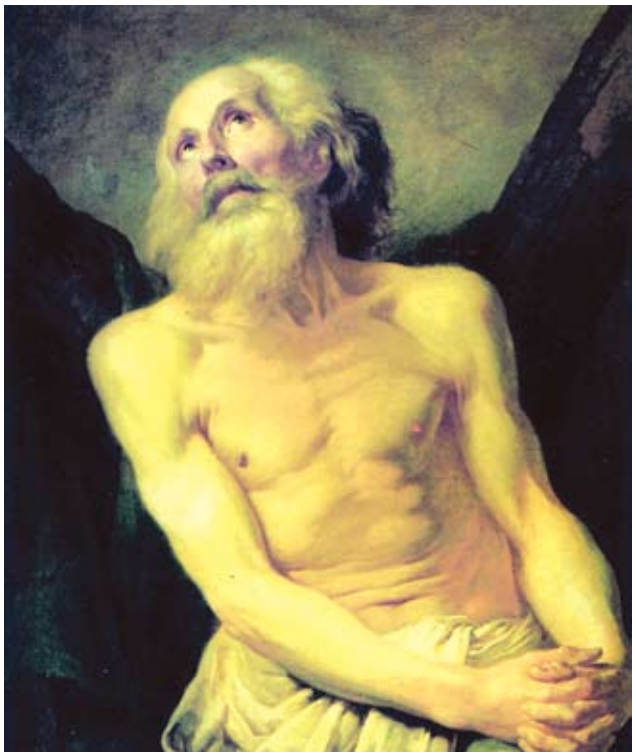
Пьетро де Росси. П. С. Валуев. Миниатюра на золотом медальоне

1 сентября 1804 г. Оленин был избран почетным членом Академии художеств, 12 апреля 1808 г. – почетным членом Оружейной палаты, 27 апреля – помощником главного директора Императорской библиотеки графа А. С. Строганова, 1 января 1809 г. – статс-секретарем по департаменту гражданских и духовных дел Государственного Совета.

Оленин стоял у истоков российской археологической науки. В 1809 г. по его инициативе и Высочайшему повелению Императора Александра I в путешествие по России с целью открытия и описания древних достопримечательностей были отправлены главноначальствующий кремлевской экспедицией и Оружейной палатой П. С. Валуев, отставной статский советник К. М. Бороздин и палеограф А. И. Ермолаев. Они посетили Ладогу, Белозерск, Волог-

[1] Очерк жизни Алексея Николаевича Оленина. – С. 4.

Благоверный князь Александр Невский. Кон. XVIII — нач. XIX в. ГМИР



А. П. Лосенко. Апостол Андрей Первозванный. 1764 г. ГРМ

С. С. Щукин. Благоверный князь Александр Невский. 1804–1810 гг. Икона местного ряда. ГРМ

ду, Череповец, Ярославль, Киев, Чернигов, Курск, Боровск, Тулу, изучая все места, где, по их предположению, оставались древности, и посещая частных лиц, у которых могли храниться раритеты.

Результатом путешествия стала обширная коллекция рисунков с приложением их подробного описания. По Высочайшему повелению ее целиком передали на хранение в Императорскую библиотеку. В первый альбом вошли рисунки и планы Старо-Ладожской крепости, виды монастырей и городов Белозерска, Тихвина, Устюжны и снимки с найденных там предметов древности; во второй – разные предметы из Кирилло-Белозерского монастыря (чаши, кадила, ковши, кружки,

Архангел Михаил из деисусного чина. Икона. Третья четверть XVIII в. Образ иконостаса церкви Рождества Иоанна Предтечи

Архангел Гавриил из деисусного чина. Икона. Вторая четверть — сер. XVIII в. ГРМ

шлем); в третий – план Киева и его окрестностей, виды отдельных его достопримечательностей и снимки с археологических предметов; в четвертый – виды прочих городов и относящиеся к ним археологические рисунки. Кроме того, они привезли несколько рукописных сборников и древних актов, в том числе «опальный синодик» Иоанна Грозного.

Рассмотрев отчеты Валуева, Оленин написал ему: «Вашему высокопревосходительству предлежит на свет их (памятники. – *В. Г.*) произвести из тьмы неведения и забвения, в некоторых они доселе находились»[1]. Эта мысль получила развитие в его черновом проекте «Древности Рос-

[1] Очерк жизни Алексея Николаевича Оленина. – С. 5.

И. И. Бельский. Христос Вседержитель. Иконостас Большой церкви Зимнего дворца. 1764 г. ГЭ

И. И. Бельский. Богоматерь Державная. Иконостас Большой церкви Зимнего дворца. 1764 г. ГЭ

сийские»: «Размышляя о несовершенстве Отечественной нашей истории и разыскивая истинные тому причины, находим мы, что источники, из которых она почерпнута, весьма недостаточны. Хотя сведения о нравах, обычаях и просвещении предков наших хранятся во многих рукописях и в памятниках древнего нашего искусства, но все это находилось доселе, так сказать, под спудом...»[1].

А. П. Лосенко. Чудесный улов рыбы. 1762 г. ГРМ

Оленин изложил свои предложения в виде всеподданнейшей докладной записки, но подал ли ее – неизвестно. Он отмечал, что в отечественной истории нет «той общей черты, которая посредством описания нравов и обычаев разных времен сближает отдаленные народы...

Сии рассуждения подают мысль приложить ныне труд в пользу будущих наших дееписателей и художников. В сем намерении до́лжно бы собрать все древние наши летописи и все русские сочинения прошедших веков, и извлеченные из сего собрания рассуждения о бывших законах, о нравах и обычаях русского народа могли бы послужить к составлению верной, любопытной и привлекательной Российской Истории...

В. К. Шебуев. Тайная вечеря. Икона. 1839 г. ГРМ. Из церкви Великомученицы Екатерины

[1] Очерк жизни Алексея Николаевича Оленина. – С. 5.

В. К. Шебуев. Благоверный князь Александр Невский. Икона. 1836 г. ГРМ. Из церкви Великомученицы Екатерины

В. К. Шебуев. Сретение Господне. 1841 г. Икона. ГРМ. Из иконостаса собора Введения во храм Пресвятой Богородицы

Картины, к сему сочинению приложенные, с изображением несомненных остатков древности нашей и памятников художества, могли бы служить путеводителями в изображениях деяний прошедших времен для живописцев и ваятелей»[1].

Как пишут современники, своими трудами Оленин снискал «благорасположение к нему четырех монархов» – Екатерины II, Павла I, Александра I и Николая I, что дало ему возможность стать покровителем ученых и художников.

13 октября 1811 г. после преобразования Императорской библиотеки в Публичную Оленин стал ее директором, а спустя 5 лет – 17 апреля 1817 г. – президентом Академии художеств. Он положил начало кунст-камере в Академии художеств, преобразовал Воспитательное училище при Академии, улучшил положение отправляемых за границу художников-пенсионеров и установил за ними более строгий надзор, ввел инструкции и программы курсов.

В 1831 г. Оленин напечатал «Рязанские русские древности», «Опыт об одежде, оружии и нравах, обычаях и степени общения славян» (1832 г.), исследование «о шишаке в. к. Ярослава Всеволодовича и шлемах св. Александра Невского». Свои сочинения он писал на русском и французском языках, уделяя самое пристальное внимание слогу и манере изложения; текст сопровождал рисунками, которые максимально соответствовали оригиналам и отличались четкостью изо-

[1] Очерк жизни Алексея Николаевича Оленина. – С. 6.

В. К. Шебуев. Воскресение Христа. 1841 г. Икона. ГРМ. Из собора Введения во храм Пресвятой Богородицы. Образ верхнего яруса иконостаса

К. П. Брюллов. Взятие Богоматери на небо. Не позднее 1842 г. Запрестольный (центральный) образ главного придела собора Казанской иконы Божией Матери. ГРМ

бражений. Оленин издавал свои сочинения в ограниченном количестве и все экземпляры раздавал близким ему людям.

В 1838 г. умерла любимая жена Оленина – Елизавета Марковна, в девичестве Полторацкая. Ее кончина подорвала здоровье Оленина, но науку он не оставил и все свои силы сконцентрировал на идее собрания русских древностей.

Именно Оленину принадлежала идея публикации изображений русских древностей и их описаний. Огромное семитомное монументальное издание «Древности Российского Государства», посвященное артефактам истории России, вышло в свет в 1846–1853 гг. Исторический комментарий к нему в размере 34 листов написал сам Оленин, рисунки исполнил Ф. Г. Солнцев – его ближайший сподвижник и единомышленник[1]. Оленин не успел увидеть первый том этого грандиозного издания. Он скончался 17 апреля 1843 г. и похоронен на кладбище Александро-Невской лавры. Его современник писал: «Оленин был истинным меценатом, другом и покровителем отечественных писателей и художников Александрова века. Он был другом художников трех поколений...»[2].

[1] См. гл. 10 настоящего издания. – С. 238–247.

[2] *Кубасов И. А.* Алексей Николаевич Оленин. – СПб., 1904. – С. 25–26.

Ф. А. Бруни. Тайная вечеря. 1848–1849 гг. Образ иконостаса церкви Благовещения Пресвятой Богородицы. Икона третьего ряда. ГРМ

К. П. Брюллов. Герцог Максимилиан Лейхтенбергский. 1849 г.

Развитию русского православно-национального искусства способствовали члены Императорской фамилии, в частности великие князья и княгини, которые после смерти Оленина стали занимать пост президента Академии художеств.

Первым президентом, назначенным государем Николаем I, стал герцог Максимилиан Лейхтенбергский – супруг великой княжны Марии Николаевны.

Несмотря на то, что герцога в народе недолюбливали из-за его происхождения – он был сыном Евгения Богарне, пасынка Наполеона Бонапарта, и потому ассоциативно соотносился с французскими завоевателями, его назначение было заслуженным. Когда герцог Лейхтенбергский прибыл в Россию в октябре 1838 г., Император Николай I поставил ему условия: служить России и воспитывать детей в православной вере. Герцог их вы-

полнил. Он вступил в русскую армию, а все его восемь детей исповедовали Православие.

Герцог с детства хорошо рисовал и увлекался живописью. У себя на родине в Мюнхене он владел художественной галереей. Часть своей коллекции – работы итальянских, немецких, французских и голландских живописцев – герцог привез в Петербург. В 1851 г. он организовал в Академии первую в истории России выставку произведений из частных собраний. После кончины герцога вся коллекция его картин в 1880-х гг. размещалась в Академии художеств.

Поддерживая русских художников, Максимилиан Лейхтенбергский продолжал собирать произведения русской живописи, в частности И. К. Айвазовского, К. П. Брюллова, Т. А. Неффа. Он позаботился о составлении нового устава Академии художеств и открыл в ней Мозаичное отделение. При содействии герцога появились Московская художественная школа, частные рисовальные школы в Саранске, Варшаве, Киеве, которым Академия покровительствовала и помогала учебными пособиями.

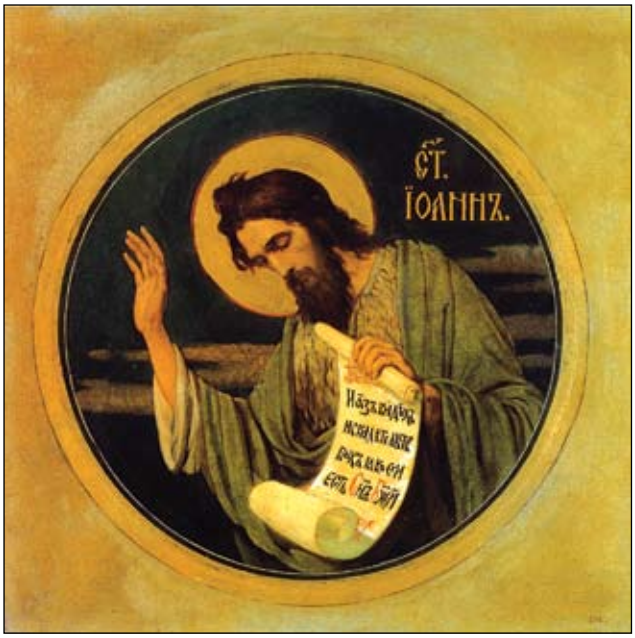
При герцоге Лейхтенбергском в 1849 г. в Совет Академии поступила докладная записка от кавказского наместника генерал-фельдмаршала князя Михаила Семеновича Воронцова с инициативой организовать пенсионерские поездки для выпускников Академии в Грузию. Свое предложение Воронцов обосновал убеждением, что «изучение

Н. А. Бруни. Воскресение Христа. 1905 г. Эскиз витража для алтаря придела Благоверного князя Александра Невского в Великокняжеской усыпальнице. ГМИР

Н. А. Бруни. Богородица на престоле. Ок. 1901 г. Эскиз для мозаики на северном фасаде собора Воскресения Христова. ГРМ

Н. А. Бруни. Равноапостольная княгиня Ольга. Ок. 1901 г. Оригинал для нереализованных мозаик собора Воскресения Христова. ГРМ

Н. А. Бруни. Богоматерь. Ок. 1901 г. Оригинал для мозаик главного иконостаса собора Воскресения Христова (над Царскими вратами). Из композиции «Благовещение». ГРМ



Н. А. Бруни. Иоанн Креститель. Ок. 1901 г. Оригинал для мозаик главного иконостаса собора Воскресения Христова (над Царскими вратами). Из композиции «Благовещение». ГРМ

материалов нашей истории не только не повредит художникам, но и просветит и продвинет их вперед и даст русскому искусству вид самостоятельности, а не подражания чужому»[1].

Ответив наместнику, что «истинно прекрасное есть одно для всех народов и веков. Национальное не есть цель искусства...», Академия все же отправила на Кавказ в качестве пенсионера архитектора Д. И. Гримма. Учитывая уже налаженную организацию экспедиций в русские города, можно говорить, что начиная с середины XIX столетия под эгидой Академии художеств велась активная работа по сбору и систематизации материалов по русской культуре. Она была особенно востребована в связи с созданием в Академии класса православного иконописания.

Инициатором и основателем класса стал вице-президент князь Г. Г. Гагарин. Его активно поддерживала великая княгиня Мария Николаевна – супруга герцога Лейхтенбергского, занявшая пост президента Академии после его кончины в 1852 г.

Организация класса православного иконописания была первой попыткой применения теории на практике. Актуальность этого шага обосновывалась тем, что «православное иконописание, распространенное так значительно по всей России», развивается «на произволе художников, без исторической верности и надлежащего изящества»[2].

Г. И. Угрюмов. Торжественный въезд Александра Невского в город Псков после одержанной им победы над немцами. 1793 (1794?) г. ГРМ

Руководителем класса православного иконопи-

[1] *Петров П. Н.* Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ея существования. Ч. II.– СПб., 1864. – С. 405.

[2] Там же. Ч. III. – С. 258.

Г. И. Угрюмов. Взятие Богоматери на небо. Ок. 1810 г. ГРМ. Икона третьего яруса иконостаса придела Рождества Богородицы собора Казанской иконы Божией Матери. Происходит из Казанского собора

сания стал профессор Т. А. Нефф – крупнейший художник, сыгравший большую роль в возрождении православно-национального искусства, участвовавший в создании убранства двух крупнейших храмов Российской Импе-

Г. И. Угрюмов. Изгнанная Агарь с малолетним сыном Измаилом в пустыне. 1785 г. ГРМ

П. В. Басин. Введение во храм Божией Матери. 1842 г. Икона из собора Введения во храм Пресвятой Богородицы. ГРМ

П. В. Басин. Нагорная проповедь. Эскиз росписи аттика над большими южными дверьми Исаакиевского собора. 1843–1846 гг. ГРМ

М. П. Боткин. Женщины смотрят на Голгофу. 1867 г. Омский художественный музей

М. П. Боткин. Беседа Христа на горе Елеонской. 1867 г. Архангельский областной музей изобразительных искусств

М. П. Боткин. Скорбящая Богоматерь. 1870 г. ГМИР

рии – Храма Христа Спасителя в Москве и Исаакиевского собора в С.-Петербурге. Согласно спискам учащихся Академии за 1856 и 1857 гг. в его классе числились 27 человек[1]. Класс православного иконописания просуществовал недолго. Профессора посчитали, что «подражание Византийской живописи приведет к упадку живописи в России и что требование условных типов для икон никогда не разовьет талантов»[2], и в Уставе Академии 1859 г. о классе иконописания уже не упоминается.

Творчество же его руководителя «Неффа целиком принадлежит своему времени, не отставая, но и не опережая его. Поэтому “аромат эпохи” выражен в его работах порой ярче, чем в творчестве крупнейших мастеров. Именно на примере таких художников, как Нефф, легче понять

[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Ед. хр. 743. Л. 37.
[2] Художник. Воспоминания об Академии художеств. – 1859–1864. – С. 385.

А. В. Тыранов. Мать Моисея на берегу Нила. 1839–1842 гг.

А. В. Тыранов. Ангел, попирающий злого духа в борьбе за душу. 1850-е гг.

специфику времени, художественные явления и процесс, происходившие в искусстве первой половины и середины XIX века»[1].

Тимофей Андреевич Нефф (Тимолеон Карл фон Нефф) родился в усадьбе Пюсси Эстляндской губернии 2 октября 1804 г. (в некоторых источниках – 1805 г.) В короткий срок, всего за 8 месяцев, он закончил Академию художеств в Дрездене и стал писать портреты и пейзажи в духе романтизма. В 1825 г. Нефф посетил Рим, где, как и А. А. Иванов, увлекся идеями «назарейства». По воспоминаниям дочери художника, Мэри фон Грюневальдт, Неффу была свойственна особая религиозная вос-

Неизвестный художник. Богоматерь с Младенцем. 1800-е гг. Образ иконостаса церкви Иоанна Предтечи. ГРМ

[1] *Гудыменко Ю. Ю.* Тимофей Андреевич Нефф (1804–1876). Жизнь и творчество / Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2000. – С. 3.

Т. А. Нефф. Автопортрет

приимчивость, которая позволила ему, лютеранину, глубоко проникнуться духом Православия и стать одним из ведущих мастеров русской религиозной живописи.

В Риме художник обрел покровительницу в лице великой княгини Елены Павловны. В 1827 г. по ее содействию Нефф приехал в Петербург, где быстро получил широкую известность благодаря заказам на портреты.

После исполнения в 1832 г. группового портрета дочерей Императора Николая I – великих княгинь Марии Николаевны, Ольги Николаевны и Александры Николаевны – Нефф получил звание придворного художника и назначение в Императорский Эрмитаж. Им-

Т. А. Нефф. Девушка с кувшином. 1842 г.

С. С. Щукин. Апостол Прохор. Икона. 1804–1811 гг. ГРМ. Из южных дверей иконостаса придела преподобных Антония и Феодосия Печерских собора Казанской иконы Божией Матери

ператору Николаю I – большому поклоннику Корреджо и Мурильо – импонировала присущая картинам Неффа изысканная красота и романтическая эмоциональность, а также его дисциплинированность, скромность, усердие и старательность в работе. В 1834 г. Нефф исполнил Высочайший заказ на образа для готической капеллы на Императорской даче «Алек-

сандрия» в Петергофе. Это был первый опыт живописца в области религиозной живописи, но, судя по сохранившимся произведениям – «Святой Георгий», «Иисус Христос» и «Вознесение», – они не выходят за рамки классицистической живописи. Тем не менее, за эту работу Нефф удостоился поездки в Рим.

Период 1835–1837 гг., проведенный в Риме, был важным этапом в творческом формировании Неффа. Увлеченный Рафаэлем, художник много копирует и в результате вырабатывает индивидуальную манеру, близкую к живописи К. П. Брюллова и характеризующуюся «мягкостью рафаэлевской линии»[1]. Вернувшись в Россию в конце 1830-х гг., Нефф увлекся национальными мотивами. К этому времени относятся его жанровые композиции «Девушка-черногорка» (1839 г.), «Эстонская крестьянка, кормящая кур» (1840 г.), «Девушка с кувшином» (1842 г.).

В 1838 г. Нефф совершил путешествие по России для изучения исконно русских традиций. Одним из результатов этой поездки стала картина «Две женщины в народном костюме Рязанской губернии», написанная художником по заказу Императора Николая I с рисунков Ф. Г. Солнцева. Наличие в картине характерной для Неффа «рафинированности» линий и форм, несмотря на доскональное повторение деталей костюма, отдаляет его картину от произведений русского православно-национального искусства. Но Государь высоко ценил произведения Неффа. Особенно дорог ему был портрет великих княжон Марии Николаевны и Ольги Николаевны (1838 г., повторение в 1840 г.). За него Николай I наградил художника бриллиантовым перстнем, но большей наградой стала фраза Императора по поводу этого портрета: «У Вас есть то, на что я надеюсь, чего я всегда желаю и ищу – святой дух искусства»[2]. Для Неффа этот портрет был важен еще потому, что в нем он невольно соперничал с «Великим Карлом» – Брюлловым, который тоже писал портреты членов Императорской фамилии.

А. Е. Егоров. Явление Иисуса Христа Марии Магдалине. 1818 г. ГТГ

Т. А. Нефф. Великие княжны Мария и Ольга Николаевны. 1838 г.

[1] *Гудыменко Ю. Ю.* Указ. соч. – С. 15.

[2] *Maria von Gr • newaldt*. Skizzen und Bilder aus dem Leben Carl Timoleon von Neff. Darmstadt. – 1887. – S. 22.

В 1838 г. Николай I поручил художнику написание образов для восстановленной после пожара Сретенской (Малой) церкви в Зимнем дворце. Иконография сюжетов определялась в соответствии с датами Российского Императорского дома. Часть икон в иконостас непосредственно в храм написал сам Нефф, а часть – по его эскизам Н. А. Майков. Особенно удался Неффу образ «Тайной вечери». За него и картину «Святой Себастьян и ангел, извлекающий из тела его стрелу» в 1839 г. художник был удостоен звания академика и ордена Св. Анны 3-й степени. К началу 1840-х гг. Нефф был широко известен в российском обществе.

Царские врата в Исаакиевском соборе в С.-Петербурге

Заработанное состояние позволило Неффу совершить третью поездку в Италию, которую он был вынужден прервать, т. к. осенью 1843 г. получил приглашение участвовать в оформлении Исаакиевского собора.

Первоначально Николай I планировал поручить исполнение проекта внутреннего убранства собора архитектору Францу Карло Лео фон Кленце, работы которого – Глиптотека и Пинакотека в Мюнхене – вызвали восторг Императора. Но фон Кленце не смог отразить в своем проекте дух Православия, и его предложения были отвергнуты. В результате проект интерьера разрабатывал главный архитектор Исаакиевского собора Огюст Монферран.

Нефф вернулся в Петербург в начале 1844 г. и сразу приступил к работе над образами для Исаакиевского собора, которая затянулась на 10 лет. Неффу предложили выполнить иконы нижнего яруса иконостаса, включая Царские врата с образом над ним, и семь икон в нишах пилонов.

С 1844 по 1857 г. Нефф написал маслом на холсте две владычные иконы Спасителя и Божией Матери; иконы святых Исаакия Далматского, Николая Мирликийского, апостола Петра, князя Александра Невского, великомученицы Екатерины и апостола Павла в первом ярусе главного иконостаса; «Благовещение» и четырех евангелистов – на Царских вратах (во второй половине XIX в. эти иконы перевели в мозаику); образ «Спаса Нерукотворного» в главном алтаре. Все они были набраны в мозаике.

Для ниш пилонов Нефф написал «Рождество Богородицы», «Сошествие Святого Духа на апостолов», «Вознесение Господне», «Введение во храм Божией Матери», «Покров Пресвятой Богородицы», «Иисус Христос посылает свой образ Авгарию», «Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня».

По живописным оригиналам Неффа набраны мозаичные иконы иконостаса в приделе Святой Екатерины: Спаситель, Богоматерь, святые Екатерины и Анастасия. Его кисти принадлежит живописная часть барельефа над Царскими вратами: «Спаситель – предвечный архиерей, с предстоящими Божией Матерью и Иоанном Предтечей, в окружении Ангелов», и эскиз для мозаики по сторонам барельефа – изображения праотцев, пророков, царей, святителей, апостолов, мучеников и праведников.

За выполнением работ в Исаакиевском соборе наблюдали Император Николай I, Академия художеств и Святейший Синод. Замечания Государя затрагивали вопросы, в большей степени связанные с «защитой нравственности» и исторической достоверностью, Синод следил за соблюдением церковного канона, а Академия – за художественным качеством исполняемых работ.

Т. А. Нефф. Рождество Богородицы. 1846–1848 гг.

Т. А. Нефф. Введение Богородицы во храм. 1846–1857 гг.

Т. А. Нефф. Христос посылает Свой Образ Авгарю. Фото автора

Осматривая эскизы Неффа, Император повелел «облагородить» фигуру апостола Петра[1], в «Богоматери» и «Христе» переделать рисунок трона[2], не изображать терновый венец над головой Христа Вседержителя, т. к. Он представлен «во славе», и изменить светский характер одеяний святой Екатерины и «римский» – святого Александра Невского.

Т. А. Нефф. Рождество Богородицы.Фрагмент

Синод «делал указания к точнейшему соблюдению художниками исторической истины; преданий и обычаев Православной Церкви, требовал от них исполнения по своим замечаниям и тогда только одобрял эскизы и картоны, когда видел, что в них не заключается ничего противного правилам Православной Церкви»[3].

По отношению к иконам Неффа Синод просил: «Лицу Павла придать более лет, ибо он пострадал на 68-м году жизни»[4], в «Воздвижении Креста» выразил недовольство слишком молодым образом святой Елены, а в одежду двух юношей предложил внести «возможные изменения, которые показывали бы принадлежность их к церковному клиру»[5].

Продуманность композиции, гармоничность колорита, простота силуэтов, сдержанность эмоций святых,

[1] РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1257. Л. 58 об.
[2] Там же. Л. 90–92.
[3] *Серафимов В.*, *Фомин М.* Описание Исаакиевского Собора в Санкт-Петербурге, составленное по официальным документам. – СПб., 1865. – С. 71.
[4] РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1257. Л. 58 об.
[5] РГИА. Ф. 797. Оп. 17. Д. 40329. Л. 72.

тщательная манера письма Неффа вполне соответствовали вкусам Академии художеств, а «идеализация образов» – главному требованию, предъявляемому к церковной живописи архиепископом Анатолием (Мартыновским), книга которого, вышедшая в свет в 1843 г., была очень популярна в художественной среде.

В идеализации, которую Нефф считал признаком религиозной живописи, он был очень последователен. В случае с царицей Еленой художник сознательно нарушил «историческую достоверность». Согласно воспоминаниям М. фон Грюневальдт, Нефф ответил Синоду так: «Я все же слышал, что в момент установки креста произошло чудо, Святой (Елене. – *В. Г.*) снова вернулся ее девический облик»[1]. Художник отстоял свое понимание Священной истории, утверждая, что изображения святых жен в преклонных летах не является традицией отечественной религиозной живописи, а свойственно европейскому искусству начиная с XVI в.

Т. А. Нефф. Святая Екатерина. Фото автора

Т. А. Нефф. Святой Александр Невский. Фото автора

Т. А. Нефф. Воздвижение Креста. Фото автора

Несмотря на явную близость к классицизму, в иконах Неффа ощутимо особое молитвенное настроение, присущее русской церковной живописи. Оно достигнуто благодаря смысловому взаимодействию всех компонентов иконографии: постановки фигур и жестов, колорита и освещения, объемов и силуэтов и композиционной парной «рифмовки» икон нижнего яруса по мере их удаленности по сторонам от Царских врат.

Центральные образа Богоматери с Младенцем и Христа объединены фронтальным положением восседающих на архитектурно оформленных тронах Богородицы и Спасителя, облаченных в одежды ярко-красного и синего цветов.

Лучшим современники называли храмовый образ святого Исаакия Далматского, запечатленного в молитве, с устремленным ввысь взором и указующим перстом руки на проект Исаакиевского собора. Монолитная фигура Исаакия Далматского в монашеском облачении указывает, что он является столпом Христианства. Парным ему является образ святого Александра Невского. Его силуэт менее монолитен из-за хоругви с ликом Спасителя, которую князь держит в левой руке, взор опущен вниз. За князем помеще-

[1] *Maria von Gr • newaldt*. Op. Cit.– S. 50.

на святая Екатерина с пальмовой ветвью в правой руке и разломанным колесом – орудием ее мученичества – слева от нее, а за Исаакием Далматским – благословляющий святитель Николай Чудотворец.

Замыкают нижний ярус главного иконостаса почти зеркальные изображения апостолов Петра и Павла, в величавом спокойствии устремленные навстречу друг другу. Павел держит раскрытую книгу, а левой рукой придерживает меч. Петр, наоборот, сжимает закрытую книгу, а в правой руке у него ключи. Похожую схему можно видеть в фигурах Платона и Аристотеля на фреске «Афинская школа», написанной Рафаэлем в станце делла Сеньятура Ватиканского дворца в 1511 г. Но при сопоставлении апостолов Неффа и философов любимого им Рафаэля следует говорить не о заимствовании или прямом цитировании отдельных мотивов, а о плодотворном результате использования опыта итальянского художника.

Фронтальность, четкость силуэта, золоченый фон роднят их с византийской живописью, поэтому современники условно назвали стиль живописи Неффа византизмом. Иконы Т. А. Неффа в иконостасе Исаакиевского собора – важный этап в развитии русского православно-национального искусства.

Многие используемые им мотивы и приемы, такие как украшенный орнаментами трон Христа и Богоматери,

Т. А. Нефф. Богоматерь с Младенцем. Фото автора

Т. А. Нефф. Христос Вседержитель. Фото автора

Т. А. Нефф. Святой Исаакий Далматский. 1851–1856 гг. Мозаика первого яруса

Т. А. Нефф. Святая Екатерина. 1851–1856 гг. Мозаика первого яруса

Т. А. Нефф. Святитель Николай. 1855–1862–63 гг.

Т. А. Нефф. Апостол Павел. Фото автора

Т. А. Нефф. Апостол Петр. Фото автора

или монументализация фигур за счет сильно заниженной линии горизонта, будут использованы и художественно переработаны В. М. Васнецовым и М. А. Врубелем. Особенно интересен образ Младенца Христа с распростертыми по сторонам руками. Таким в 1880-х гг. в алтаре киевского Владимирского собора Его изобразил Виктор Васнецов и таким Его написал неизвестный иконописец на чудотворной иконе Божией Матери «Аз есмь с вами, и никто же на вы», история которого начинается с 1860-х гг.

Образа для Исаакиевского собора Неффа получили высокую оценку у современников, а их исполнитель удостоился в 1849 г. звания профессора исторической и портретной живописи.

Большой популярностью пользовались и другие произведения художника на религиозную тему. Среди них следует отметить две станковые картины «Ангел Молитвы» и «Ангел Воскресения», копии с которых заполнили церкви России.

«Ангел Молитвы», непрестанно молящийся за людей и пробуждающий души к молитве, изображен с огромной свечой, символизирующей «всепрощающий свет Христа», и кадильницей, напоминающей людям о необходимости духовного очищения. Это одно из лучших произведений Неффа по силе оказываемого на зрителя религиозного впечатления. «Ангела Молитвы» нельзя целиком отнести к жанру иконописи. Перед его образом нельзя молиться. Его иконография такова, что Ангел словно прорывает темное пространство холста и светлым потоком врывается в пространство зрителя, вызывая у него благоговейный ужас и трепет Своей красотой и совершенством.

В лике Ангела Нефф запечатлел черты великой княгини Марии Николаевны, которая, став президентом Академии художеств и открыв в ней класс православного иконописания, представлялась художнику таким Ангелом-Хранителем и покровителем.

В следующей картине – «Ангел Воскресения» (1852 г.) – Нефф в большей степени заботился об отражении евангельского эпизода, когда жены-мироносицы подошли к Гробу Господню и увидели Ангела, возвестившего им о Воскресении Господа. Картина была повторена в 1860 г. Ее

«Аз есмь с Вами, и никто же на Вы». Икона. XIX в.

Т. А. Нефф. Богоматерь с Младенцем. 1851–1856 гг.

описание дала М. фон Грюневальдт: «Правая рука Ангела поднята к небу, как на оригинале, но левая показывает не вниз, как там, а прижата к груди. Конечно, выраженная на картине мысль: “Его здесь нет, Он воскрес” – частично потеряла в своей выразительности, но в художественном отношении, в том, что касается красоты линий, картина во многом выиграла»[1].

По свидетельству М. фон Грюневальдт, в 1840-х – первой половине 1850-х гг. Нефф выполнил ряд других, к сожалению, не сохранившихся, церковных работ, а также написал много портретов членов семьи Императора.

В плане развития русского православно-национального искусства эти портреты представляют большой интерес. При всем сюжетном и иконографическом разнообразии они объединены одной идеей – показать символ нравственности, благородства и красоты, запечатленный именно в членах Императорской фамилии – носителях власти.

Нефф преподавал в живописном, натурном, рисовальном и этюдном классах Императорской Академии художеств. В 1855 г. он стал профессором второго класса в Академии; в 1864 г. назначен хранителем картинной галереи Императорского Эрмитажа и, наконец, в 1865 г. получил степень профессора первого класса.

Нефф умер, готовя образа для Храма Христа Спасителя, 24 декабря 1876 г. – в год, когда в Академии художеств был введен первый систематический курс по древнерусскому искусству, обязательный для всех учащихся. Этот курс, а равно и устройство в стенах Академии художеств музея и попытка создания класса православного иконописания, был направлен на решение острых проблем,

[1] *Maria von Gr • newaldt*. Op. Cit.– S. 61.

стоящих перед русским православно-национальным искусством XIX столетия.

Его история берет начало с учебной программы иконописного класса, имевшей целью профессиональное образование учащихся. В основу программы легло четкое следование образцам византийского искусства, которые черпались в древних храмах Киева, Новгорода, Суздаля, Владимира, Грузии и Кавказа и на территориях распространения православной культуры в Греции, Италии и на Афоне.

Отдавая предпочтение византийскому, а не собственно древнерусскому наследию, князь Гагарин считал, что следовать «греческому стилю не значит пользоваться чужим, а только истолковывать плодотворное начало, чтобы создавать из него нечто новое»[1], и был убежден, что «Грузия и Армения принадлежат к той же византийской школе»[2].

Т. А. Нефф. Ангел Молитвы. 1850 г.

В помощь художникам Гагарин планировал создать «национальный музей». В 1855 г. в докладной записке на имя президента Академии художеств великой княгини Марии Николаевны князь изложил свою концепцию его устройства: «Очевидно, чтобы получить полное, резкое и ясное понятие об искусстве в России, до́лжно с твердостью приступить к археологическому и артистическому изучению всех разных переходов византийского искусства. Обозреть все художественные памятники России недостаточно, до́лжно иметь возможность их анализировать и объяснять, сравнивая их с теми, которые были источниками, причинами или образцами. Для того чтобы такое изучение принесло пользу для всех, убеждало бы публику и прояснило бы ее мысли, я предложу иметь в виду основание национального музея... Цель этого национального музея состоит в том, чтобы показать Россию в ее самом привлекательном виде в прошедшем и настоящем и через то заставить полюбить ее, ибо можно чувствовать влечение к неизвестному, но сознательную любовь можно питать только к знаемому вполне»[3]. Замысел Гагарина предусматривал грандиозную экспозицию от античных памятников, указывающих на истоки византийского искусства, до образцов, демонстрирующих «влияния Арабо-Персидского стиля на Индию», с центральным фондом непосредственно русского искусства.

Т. А. Нефф. Портрет великой княжны Марии Николаевны – президента Академии художеств. 1866 г.

Музей был основан при классе православного иконописания и одновременно с ним – в 1856 г. Он неоднократно менял свое название: «Музей иконописного класса», «Музей православного иконописания», «Музей православного иконописания и русских древностей», «Музей русской археологии и иконописания», «Музей христианских древностей». Для него Гагарин собирал всевозможные исторические документы о церковной живописи, выписывал французские сочинения о Византии; не имея возможности приобрести

[1] *Гагарин Г. Г.* Краткая хронологическая таблица и пособие к истории византийского искусства. – Тифлис, 1856. – С. VIII.

[2] *Он же*. Строителям русских церквей. – СПб., 1892. – С. 12.

[3] Цит. по: *Дмитриев С. В.* К истории развития идеи национального Российского национального музея в XIX веке: Концепция князя Г. Г. Гагарина (1855 г.) // Собор лиц. Сб. статей. – СПб., 2006. – С. 121–124.

произведения в подлинниках, заказывал face simile с рисунков древних рукописей и приобретал старые иконы разных мастеров. Первым хранителем музея стал архитектор Алексей Максимович Горностаев, который предоставил памятники древности, найденные им по рисункам Ф. Г. Солнцева в новгородском Софийском соборе, а в 1860 г. – предметы со складов Министерства внутренних дел, изъятые у старообрядцев и вошедшие в устроенный для них «кабинет раскольничьих вещей».

П. П. Чистяков. Гермоген в темнице отказывается подписать грамоту о сдаче Москвы полякам. 1860 г. НИМ РАХ

П. П. Чистяков. Великая княгиня Софья Витовтовна на свадьбе великого князя Василия Темного в 1433 году срывает с князя Василия Косого пояс, принадлежавший некогда Дмитрию Донскому. 1861 г. ГРМ

Немногим ранее, в 1859 г., когда класс православного иконописания уже перестал существовать, на средства Русского Императорского дома и Святейшего Синода на Афон была отправлена специальная художественно-археологическая экспедиция во главе с Петром Ивановичем Севастьяновым – юристом по образованию и археологом по призванию. Целями экспедиции были изучение, копирование и фотографирование афонских памятников. Результаты превзошли все ожидания. Севастьянов и его сподвижники выполнили огромное количество копий с мозаик, фресок, икон и миниатюр, фотоснимков памятников церковного зодчества, храмовой утвари и составили наглядную топографическую карту Афонского полуострова.

Все добытые в экспедиции материалы Севастьянов выставил на Высочайшее обозрение в залах Академии художеств, а затем их лучшая часть была передана в Музей христианских древностей. В связи с новыми поступлениями остро встал вопрос о систематизации и каталогизации экспозиции. Но в конце 1862 г. хранитель музея Горностаев умер, и на этот пост был назначен Василий Александрович Прохоров.

Выходец из семьи священника, студент духовной семинарии Прохоров некоторое время учился в Академии, но, уяснив, что живопись – все-таки не его призвание, он с 1844 г. преподавал всеобщую историю в Морском кадетском корпусе, где проявил свою исключительную любовь к отечественному наследию. Курс Прохорова отличался своеобразием, т. к. был дополнен разными подробностями исторического быта изучаемых народов. Напечатанные в 1851 и 1857 гг. сборники его лекций включали географические карты, рисунки костюмов, вооружения, архитектуру, живопись, скульптуру.

В 1859 г. Прохорова пригласили в Академию для чтения лекций по истории и археологии, а в 1862 г. привлекли к заведованию музеем, где он получил возможность всецело посвятить себя любимому делу. В. В. Стасов, близко знавший Прохорова, писал: «Прохоров... как будто нарочно был для подобного места рожден. У него была горячая любовь ко всем тем созданиям художества, которые находились у него в музее, он заботился о них, как о чем-то для себя самом близком, дорогом, родном; он их рассматривал и изучал с увлечением, со страстью, и занятия в музее составляли для него гораздо менее службу, чем истинную отраду и глубокое наслаждение. Но вместе с тем его постоянно наполняла столько же горячая забота о том, чтобы увеличивать и расширять этот музей, обогащать его все новыми и новыми приобретениями»[1].

Прохоров активно хлопотал о регулярных поездках по старым русским городам для обследования памятников и пополнения музея, тщательно отбирал экспонаты. В 1871 г. он добился передачи в Музей христианских древностей коллекции икон из древлехранилища М. П. Погодина, проданной им Императору Николаю I и находившейся в Мироваренной палате Московского Кремля.

За 15-летний период деятельности Прохорова музей из первоначального склада редкостей превратился в систематизированное научно-образовательное учреждение, разместившееся в пяти залах Академии. Ядро музея составили русские иконы и церковная утварь. Наряду с ними здесь были представлены греческие памятники, копии миниатюр и фресок, коллекция русских одежд, собранная по инициативе Прохорова, и рисунки древностей, многие из которых он исполнил собственноручно.

Особенную проблему для Прохорова представляло размещение коллекции афонских ка́лек П. И. Севастьянова и собственных копий фресок из храмов Нередицы, Старой Ладоги, Липны, Волотова и Федора Стратилата. Но Прохорову удалось найти блестящее решение: он распорядился подвесить экспонаты в рамах над головами посетителей. В. В. Стасов писал, что эта экспозиция напоминала ему «бесчисленные рыцарские хоругви-значки с расписными гербами, которые так живописно висят в церквях и капеллах над резными седалищами, где помещались во время богослужения древние рыцари. И тут, как и там, впечатление было всегда для меня самое оригинальное и выразительное»[1].

---

[1] *Стасов В. В.* Василий Александрович Прохоров. Цит. по: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. – М., 1986. – С. 118.

[2] Там же. – С. 119.

Т. А. Нефф. Фото

Параллельно Прохоров стал издавать журнал «Христианские древности и археология». Первый выпуск вышел в 1862 г. Из-за недостатка средств журнал печатался толстыми томами без обозначения выпуска и периодичности. Содержание журнала отличалось пестротой, но благодаря новизне и оригинальности привлекало к себе многих читателей. В частности, М. П. Погодин отзывался о нем с восхищением: «Это издание отличное, великолепное, европейское. Какие рисунки по художественной отделке, по важности содержания, по редкости подлинников!»[1]. Большинство статей и их оформление Прохоров исполнил сам; он разместил дома фотографию и литографию, чтобы печатать иллюстрации для журнала.

Работа над журналом привела Прохорова к убеждению о необходимости «содружества разных научных дисциплин», преподаваемых в Академии. «Пока археологи не будут вместе с тем и художниками, или художники не будут вместе с тем и археологами, то наши археологические разработки по рукописям и искусствам будут идти медленно и односторонне. Надобно, чтобы каждая сторона помогала одна другой...»[2].

Желая поделиться своими знаниями с учащейся молодежью Академии художеств, Прохоров представил на рассмотрение в совет Академии программу лекций по истории древнерусского искусства, указав в ней важность иллюстрирования текста подлинными произведениями и копиями из академического музея. Лекции посвящались широкому кругу тем: историческим памятникам и произведениям церковного искусства, костюму, обзору фресок и мозаик, иконам, лицевому шитью, миниатюрам, а также сохранности, местонахождению и стилистическим особенностям, символике, лицевому иконописному подлиннику, иконописным и художественным школам и другим вопросам искусства.

Необходимость их введения в курс Академии Прохоров убедительно аргументировал: «Мы дожили до такого времени, когда русские ученые дружно принялись изучать и разрабатывать отечественные древности, долгое время бывшие заброшенными. Благодаря их усилиям исторические предания оживают: являются многие жизненные вопросы...

В. А. Прохоров. Христианские древности и археология

К числу таких жизненных вопросов принадлежит вопрос о развитии русского искусства. Было время, когда с голоса иноземцев старинный русский народ считался неспособным к искусству; в нем не признавали никакого стремления к изящному; не хотели верить, чтобы у него была хоть капля эстетического вкуса. Но теперь подобный взгляд сделался неуместен, потому что начатая разработка памятников выказывает древнего русского человека в ином свете. В самом деле, столь великий народ, как народ русский, имеющий историю ничем не хуже других народов, едва ли мог просуществовать в нравственном одеревенении не только тысячу, но и сотню лет; не имея в себе склонности к изящному... он едва ли мог бы создать государство, установить основы своего быта, заниматься торговлею и промышленностью, вырабатывать законы, учреждать книгохранилища, украшать церкви, разнообразить одежду и вообще произвести из самого себя такой строй,

[1] *Погодин М. П.* Несколько дней в Петербурге. Г. Прохоров и его издание // Московские ведомости. – 1863. – 2 августа. – № 168. – С. 3.

[2] Там же. – С. 122.

в основе которого лежит именно чувство изящного, чувство правды, желание порядка, согласия, гармонии и красоты...

Не без толку же наши предки изобрели и употребляли слова красота, благолепие, благообразие, лепота, художество, искусство; те же слова употребляем и мы, а это значит, что мы их наследовали и что присущее нам чувство изящного мы получили от предков вместе со словами»[1].

В. А. Прохоров. Русские древности

Обсудив предложение Прохорова, Совет высказал мнение, что впоследствии из курса этих лекций может получиться новая система знаний, и разрешил Прохорову читать лекции на факультативных началах, разрешив при этом посещать их не только ученикам Академии, но и сторонним слушателям. Лекции начались в сентябре 1873 г., а уже в 1876 г. сделались обязательными в общей программе академического образования. Они составили первый систематический курс по древнерусскому искусству в истории всех учебных заведений Российской Империи.

В 1876 г. президентом Академии художеств стал третий сын Императора Александра III великий князь Владимир Александрович. В 1880 г., желая повысить авторитет Академии в развитии религиозного искусства, он разослал в министерства циркуляр «О необходимости поддержать

К. Д. Флавицкий. Дети Иакова продают своего брата Иосифа. 1855 г. ГРМ

[1] Сборник постановлений Совета Императорской Академии художеств и учебной части с 1859 по 1890 г. – СПб., 1890. – С. 132–138.

К. Д. Флавицкий. Христианские мученики в Колизее. 1862 г. ГРМ

средствами правительства русское монументальное искусство». Великий князь отмечал в циркуляре, что, несмотря на успех русских художников на Всемирной выставке в Париже, религиозное искусство «не имело на этой выставке достойных представителей», а далее указал, что после Исаакиевского собора и Храма Христа Спасителя в монументальной сфере наступило «затишье, крайне вредное для успехов школы». Великий князь настоятельно рекомендовал на средства государственной казны привлекать мастеров Академии художеств к участию в «работах живописных»[1] при сооружении новых храмов.

Ежегодные отчеты Академии за 1880-е гг. показывают, что эти рекомендации выполнялись. В частности, живопись Владимирского собора стала тем самым явлением, которое русское общество ждало десятилетие. Возникавшие в 1880–1890-х гг. провинциальные иконописные школы не могли решить историко-политических задач, поставленных перед русским искусством, и отразить религиозно-философские чаяния народа. Один из выпускников Академии, яркий представитель православно-национального искусства Н. Н. Харламов писал своему другу, тоже выпускнику Академии, В. В. Беляеву: «Кругом во всех церквях самое откровенное рыночное безвкусие и торгашеское лубочное невежество... Всякий живописец-ремесленник, являясь сюда, называет себя художником»[2].

Новая художественная манера В. М. Васнецова, продемонстрированная им на рубеже 1880–1890-х гг. во Владимирском соборе и развившаяся в последующих работах, отразившая «религиозность» и «эпичность» русской культуры, стала эталоном церковной живописи. В 1904 г. к нему обратилась специальная комиссия в составе Л. Н. Бенуа, М. П. Боткина, Н. П. Кондакова, И. Е. Репина, В. В. Суслова, Г. И. Котова, Э. К. Липгарта с просьбой взять руководство мастерской религиозной и монументальной живописи. Но Васнецов отказался, т. к. жил в Москве и переезжать в Петербург не собирался. Понимая важность организации мастерской, Васнецов предложил вместо себя кандидатуру своего последователя Николая Харламова. Но Совет Акаде-

[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 10. 1880. Ед. хр. 83. Л. 1 об.–4.
[2] НБА АХ. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 98. – С. 7.

мии отклонил ее, сославшись на недостаточность авторитета Харламова в художественных кругах и его узкую специализацию в иконописной сфере.

К. Е. Маковский. Портрет П. С. Уваровой. 1882 г.

В своих выступлениях академик архитектуры К. М. Быковский и член Совета Академии В. В. Суслов заявляли, что мастерская должна развивать широкую деятельность. В частности Суслов подчеркивал, что, с одной стороны, церковное искусство в народе носит «ремесленный характер», а с другой – «в него внесено академическое западное направление с известным натурализмом, уменьшившим религиозные настроения». Однако Суслов отмечал: «Религия еще служит сильной нравственной опорой» и потому Академия художеств как государственное учреждение «должна соединить свои задачи с художественными нуждами народа в религиозном искусстве»[1].

Ему оппонировала графиня Прасковья Сергеевна Уварова – историк и археолог, председатель Московского археологического общества. В ее письме в Совет Академии говорилось, что Академия не способна создать такую иконописную школу, воспитанники которой «отвечали бы своими произведениями всем требованиям религии». На вопрос «где лучше молиться?» – в киевском Владимирском соборе или «маленькой древней церкви, где иконы писаны не художниками, а простыми верующими людьми», графиня рекомендовала Академии «при образовании школы иконописи не так озабочиваться о художественном образовании будущих иконописцев, как об их нравственном воспитании»[2].

В 1911 и 1913 гг. в честь 300-летия Дома Романовых в Петрограде и Москве проходили выставки расчищенных икон, на которых широкому кругу зрителей открылась непревзойденная красота русской культуры. Успех этих выставок повлиял на окончательное решение Академии об открытии мастерской.

Проект программ для мастерской религиозной и монументальной живописи разработал В. В. Беляев. За основу он взял программу открытой в 1909 г. мастерской техники декоративной и другой живописи Д. И. Киплика, которую он расширил, дополнил и разнообразил. В предисловии к проекту Беляев пояснил, что монументальная живопись охватывает обширную область в искусстве и жизни: «И если необходимы отдельные мастерские жанровой, бытовой, батальной живописи, то для изучения религиозной и монументальной живописи это тем более необходимо, потому что как ее содержание – церковно-каноническое, историческое, мифологическое, так и внешность, обусловливаемая социальными способами росписи с их разнообразными техническими приемами, и особая связь этой живописи с архитектурой – все вынуждает иметь соответствующие знания, и не столько практические, но и теоретические»[3].

Цель своей мастерской Беляев видел в воспитании художников, которые могли «искренне и правдиво творить, изучая древние образцы не как археологические материалы», о чем писал В. А. Прохоров несколькими десятилетиями ранее, а углубляясь в содержание, «распознавая суть декоративности и колорита со стороны формы и способа выражения»[4].

Проект Беляева включал два раздела занятий: общий, по аналогии с Кипликом – лекции по технологии и применению живописных материалов, технические этюды, роспись на стенах и плафонах, теория и способы проектирования на различной поверхности, знакомство с литературой и образцами монументальной живописи; специальный – занятия по церковной и отдельно

[1] Журнал и отчет Императорской Академии художеств за 1884–1885 гг. – СПб., 1886. – С. 117.
[2] НБА АХ. Ф. 16. Оп. 1. Ед. хр. 332. Л. 9.
[3] Там же. Л. 12.
[4] Там же. Л. 44–45.

по гражданской живописи. Раздел по церковной живописи предусматривал изучение иконографии, церковного канона, выполнение композиций на сюжеты Священного Писания, разработку проектов росписи целого храма.

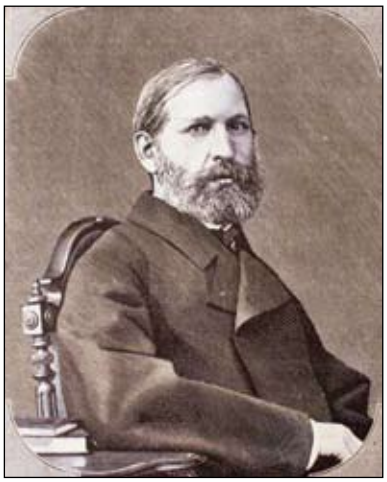
К сожалению, мастерская религиозной и церковной живописи под руководством В. В. Беляева так и не была создана. Революция 1917 года остановила развитие православно-национального искусства в стенах Академии на многие десятилетия.

Академический Музей христианских древностей по счастливому стечению обстоятельств избежал разорения. В 1897 г. его коллекция была перевезена в Русский музей Императора Александра III, где заложила основу Отделения христианских древностей.

Глава 13

Федор Иванович Буслаев и его сравнительно-исторический метод. Изображение Страшного Суда по русским подлинникам

Выдающийся исследователь древнерусской литературы, церковнославянского и русского языков, историк и большой любитель православного искусства и, по словам его учеников, «высоконравственная обаятельная личность», Федор Иванович Буслаев является первопроходцем в формировании теоретических основ русского православно-национального искусства[1].



Портрет Ф. И. Буслаева

Современники и ближайшие потомки Буслаева сравнивали его по широте интересов с М. В. Ломоносовым, по неистощимому трудолюбию – с С. М. Соловьевым, а по величине научных трудов – с Н. М. Карамзиным.

Федор Иванович родился 13 апреля 1818 г. в г. Керенске (ныне – село Вадинск) Пензенской губернии в семье секретаря уездного суда. В раннем детстве он лишился отца и потому своим воспитанием обязан матери, по воспоминаниям современников, умной, доброй и очень религиозной женщине, сумевшей развить у сына любовь к родному языку.

Еще обучаясь в Пензенской гимназии, юный Буслаев зачитывался Дж. Мильтоном, И. В. Гете, В. А. Жуковским, К. Н. Батюшковым и во многом благодаря их произведениям выработал удивительное романтическое мироощущение и тонкий художественный вкус.

С поступлением на словесное отделение философского факультета Московского университета в Буслаеве пробудилась любовь к научному труду. Он слушал теорию словесности у И. И. Давыдова, занимался у С. П. Шевырева и М. П. Погодина, благодаря которым проникся славянофильскими идеями. «Лекции Шевырева, – вспоминал позднее Буслаев, – производили на меня глубокое, неизгладимое впечатление, и каждая из них представлялась мне каким-то просветительским откровением, дававшим доступ в неисчерпаемые сокровища разнообразных форм и оборотов нашего великого и могучего языка. Я впервые почуял тогда всю его красоту и сознательно полюбил его»[1].

---

[1] *Буслаев Ф. И.* Мои воспоминания. – М., 1897. – С. 125.

М. П. Погодин научил Буслаева читать и разбирать старинные рукописи, которые были собраны в его древлехранилище.

В 1838 г. Буслаев окончил университет со степенью кандидата, и прежде чем приступить к исследованию глубинных пластов отечественного наследия, он некоторое время набирался практического и научного опыта.

С 1838 по 1839 г. Буслаев преподавал во второй московской гимназии, а с 1839 г. исполнял обязанности домашнего учителя сначала в семье барона Л. К. Боде, а потом у детей попечителя Московского учебного округа, мецената графа Сергея Григорьевича Строганова. Вместе со Строгановыми Буслаев отправился в заграничную поездку и посетил Австрию, Германию и Италию. Попутно он изучал археологию, архитектуру и искусство, литературу и итальянский язык.

Пьетро де Росси. С. Г. Строганов. Миниатюра. 1817–1823. ГРМ

Это двухлетнее путешествие стало светлой страницей в биографии ученого. Он вспоминал: «В продолжение всего двухлетнего пребывания моего за границей настал для меня беспрерывный светлый праздник, в котором часы, дни, недели и месяцы представляются мне теперь нескончаемой вереницей все новых и новых каких-то радужных впечатлений, нечаянных радостей, никогда прежде не испытанных наслаждений и захватывающих дух поразительных интересов...»[1].

Буслаев не просто изучал открывавшуюся ему культуру, он сопереживал ей, и это его эмоционально-ценностное сопереживание впоследствии стало характерной чертой всех его научных трудов. В них не только отразилась его субъективная оценка, но и нашло выражение ценностное восприятие эпохи всего поколения ученых и художников – современников Буслаева.

Рафаэль. Сикстинская Мадонна. 1512 г.

Показательно в этом плане первое впечатление Буслаева от увиденной им «Сикстинской Мадонны» Рафаэля в Дрезденской картинной галерее. «Она показалась мне в эту минуту дороже самой жизни»[2], – вспоминал позже ученый. В действительности, в XIX столетии «Сикстинская Мадонна» воспринималась как непревзойденный и совершенный идеал женской красоты, мимо которого не могли пройти даже такие православные художники, как В. М. Васнецов.

В коллекции Дрезденской галереи Буслаев «нашел себе элементарную школу для первоначальной выработки эстетического вкуса»[3]. Но еще больше знаний и впечатлений ему принесло общение с графом Строгановым – блестящим знатоком искусства: «Я, наставник его детей, заодно с ними превращался тогда в его ученика и принимал живейшее участие в их любознательных интересах, взрывах удивления и в юных восторгах»[4]. Общие интересы и любовь к отечественному искусству двух ученых вскоре переросли в крепкую дружбу, которую они будут сохранять до самой

[1] *Буслаев Ф. И.* Указ. соч. – С. 156.
[2] Там же. – С. 180.
[3] Там же. – С. 162.
[4] Там же. – С. 170.

смерти графа в 1882 г. Кроме Строганова руководителем в изучении памятников искусства у Буслаева был его учитель – профессор С. П. Шевырев, который снабдил его очень подробной запиской с перечнем наиболее важных для изучения объектов.

В Италии особое внимание Буслаев сосредоточил на произведениях итальянской живописи XIII в., в которой увидел «византийскую основу», а также находках Геркуланума и Помпеи.

Италия покорила сердце Буслаева. Он писал: «О страна, благословенная небом. Пусть всегдашняя любовь моя к тебе будет вечной моей признательностью за те блаженные минуты, которыми я насладился в тебе... Я их перенесу на свою родину, а вместе с ними и те случайные, но согласные звуки и образы, которые волновали мое сердце сладостным опьянением и тихим восторгом»[1].

Страшный Суд. Икона. Сер. XV в. ГТГ

В ходе своего плодотворного путешествия Буслаев старался не только определить стиль и выявить его типические признаки, но и рассмотреть их в таком ракурсе, чтобы они могли оказывать облагораживающее воздействие на человека. Это стремление – найти и донести до людей нравственный смысл искусства – стало миссией многих русских художников и ученых; достаточно вспомнить Александра Иванова, Григория Гагарина, Виктора Васнецова, Михаила Нестерова, Никодима Кондакова, Николая Покровского. Можно сказать, что это стремление стало основной идеей возрождения русского православно-национального искусства.

С 1841 по 1847 г., работая в третьей московской гимназии, Буслаев занимался методикой преподавания русского языка. В 26 лет он издал первый учебник «О преподавании Отечественного языка».

В 1840-х гг. Буслаев сблизился со славянофилами. Его привлекало в них «нравственное достоинство» и «безукоризненная чистота помыслов». В 1845 г. ученый стал заведовать отделом критики и библиографии в журнале «Москвитянин», издаваемом И. В. Киреевским.

[1] *Буслаев Ф. И.* Указ. соч. – С. 225–226.

Страшный Суд. Икона. Вторая половина XVI в. Новгород. ГТГ

В 1848 г. Буслаев защитил магистерскую диссертацию «О влиянии Христианства на славянский язык: опыт истории языка по Остромирову Евангелию», которая в 1851 г. удостоилась золотой медали Русского Географического общества. После защиты ученый получил должность адъюнкта по кафедре русской словесности в Московском университете и впервые в России начал читать лекции по сравнительной грамматике, а также по истории церковнославянского и русско-

Страшный Суд. Икона. 1580-е гг. Псковский мастер. СИХМ. Происходит из сольвычегодского Благовещенского собора

го языков на филологическом факультете. С 1850 г. он – экстраординарный профессор. Лекции Буслаева завораживали слушателей, а его дом всегда был открыт для профессоров, писателей, художников и студентов. Все свободное время он отдавал им и всегда радовался, если кто-то достигал бóльших результатов, чем он сам.

Кондаков Н. П. писал о своем учителе: «Это был красивый мужчина, высокого роста, с могущественной головой, тонкого духовного типа, напоминавшего весьма близко традиционную голову ап. Павла, со взлысым лбом, крючковатым слегка носом, большими и открытыми глазами и выразительным очерком губ»[1].

В 1849 г. граф Строганов издал монографию «Дмитриевский собор во Владимире-на-Клязьме, строенный с 1194 по 1197 г.», которую Буслаев прочитал в рукописи неоднократно. «Она оказала на меня решающее действие, открыв моим глазам новую область для исследования неизвестных мне до того времени богатых материалов русской монументальной и художественной старины в сравнительном изучении их со средневековыми стилями византийского и западного искусства»[2]. Более того, именно напутствия графа Строганова обратили научные интересы Буслаева к необходимости изучения «иконописных подлинников» – пособий по древнерусской живописи, особенно востребованных в условиях возрождения отечественных традиций. С этого времени Буслаев занялся изучением русских лицевых рукописей. Он стал лично собирать их, и вскоре его собрание составило ок. 150 номеров. «Библиотека была у Буслаева громадная, – вспоминал Н. П. Кондаков, – особенно драгоценная по своим лицевым рукописям и художественным изданиям»[3].

Впоследствии, в 1883–1885 гг., часть своей коллекции Буслаев пожертвовал Московскому публичному музею, а другую часть в 1893 г. приобрела Императорская публичная библиотека.

В 1852 г. Буслаев становится членом Императорской Академии наук. В 1855 г. по просьбе С. П. Шевырева ученый подготовил описания нескольких ценных рукописей из Синодальной библиотеки. Они предназначались для юбилейного издания, приуроченного к 100-летию Московского университета. Описания сопровождались раскрашенными рисунками заглавных буквиц и орнаментами заставок русских писцов XI–XVI вв.

С. Г. Строганов. 1865 г. Типография А. Мюнстера

С 1859 по 1861 г. Буслаев, возможно, по рекомендации графа С. Г. Строганова – воспитателя царских детей, преподавал курс истории русской словесности наследнику престола – цесаревичу Николаю Александровичу (в 1865 г. цесаревич безвременно скончался от туберкулеза в Ницце).

В 1861 г. за сборник статей «Исторические очерки русской народной словесности и искусства», I–II тома (М., 1861) ученый удостоился степени доктора русской словесности, звания ординарного профессора в университете и академика Императорской Академии наук. Исчерпывающую и лаконичную характеристику этим статьям Буслаева дал его современник, профессор Н. В. Покровский: «Тесная связь нашей старинной письменности и искусства уже давно подмечена одним из наших передовых ученых Ф. И. Буслаевым, которому принадлежит честь как установки сравнительного метода изучения памятников того или другого рода, так и первые опыты исследования об эсхатологии в искусстве»[4]. В числе достоинств научных трудов Буслаева Покровский выделял «широту воззрения» и «безупречность научных приемов».

Сравнительный метод Буслаева заключался в сопоставлении литературных и народных произведений с памятниками искусства, а также в сравнении их с западноевропейскими образцами. После установления между ними общих черт ученый делал акцент на признаках, свойственных отечественной культуре. В статье «Изображение Страшного Суда по русским подлинникам» Буслаев пришел к выводу: «Наш Страшный Суд, перенесенный к нам из Византии, предлагает замечательное сходство как с византийскими изображениями, так и с древнейшими западными, по-

[1] *Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы. – М., 2000. – С. 73.
[2] *Буслаев Ф. И.* Указ. соч. – С. 323.
[3] *Кондаков Н. П.* Указ. соч. – С. 75.
[4] Труды VI Археологического съезда. Т. 2. – Одесса, 1888. – С. 289.

Страшный Суд. Икона. XVIII в. Николаевский художественный музей

шедшими из одного источника с нашим [...] Самое существенное сходство русского изображения Страшного Суда с византийским, особенно важное для истории древнехристианского искусства, состоит в символических образах, которые ведут свое происхождение от первых веков Христиан-

Страшный Суд. Икона. XVIII в. ГМИР

ства, когда новообращенные в эту религию художники, еще не забыв античных форм, одевали в них свои новые идеи»[1].

Одним из первых Буслаев обратил внимание, что в «знаменитых произведениях западной живописи совершенно иной мир, другие понятия, другие требования. Все принесено в жертву художественной идее, чувству, страсти, глубине религиозного воодушевления, может быть одностороннего,

[5] *Буслаев Ф. И.* Изображение Страшного Суда по русским подлинникам // Древнерусская литература и православное искусство. – СПб., 2001. – С. 189.

но, тем не менее, обаятельного, вооруженного всем очарованием высокого художества»[1], тогда как русские произведения – «это ряд идей, составляющих превосходную поэму религиозного содержания»[2]. Это справедливое замечание было своевременно и важно именно в пору возрождения православно-национального искусства и реабилитации эстетической стороны русской иконописи.

Большой интерес представляет очерк Буслаева «Древнерусская борода», в котором ученый обосновывает эстетические особенности древнерусского искусства с позиции русского быта. Он справедливо замечает, что борода занимает видное место только в подлинниках христианского искусства, тогда как в «Истории древнего искусства» Винкельмана – известного историка и теоретика классического искусства – ей вообще не уделяется внимания, и объясняет это тем, что «борода в глазах иконописца была знаком большей зрелости и духовного совершенства и, следовательно, высшей красоты»[3].

Главная ценность «Исторических очерков» Буслаева заключалась в привлечении к исследованию отечественных подлинных образцов искусства, установлении их редакций, указании источников их происхождения и применении их для составления истории русского искусства.

Страшный Суд. Икона. Вторая половина XVIII в. Галич. КМЗ «Ипатьевский монастырь»

В конце 1864 г. Буслаев совершил вторую поездку за границу, где занимался исследованием иконографии и орнаментики византийского, романского и готического стилей. В Берлине ученый познакомился с профессором монументального богословия Пипером и директором Берлинского музея изящных искусств Ваагеном. Последний увлек

[1] *Буслаев Ф. И.* Изображение Страшного Суда по русским подлинникам // Древнерусская литература и православное искусство. – СПб., 2001. – С. 197.

[2] *Буслаев Ф. И.* Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV до конца XVI века. Цит. по: *Редин Е. К.* Обзор трудов его по истории и археологии искусства // Там же. – С. 17.

[3] *Буслаев Ф. И.* Древнерусская борода // Там же. – С. 316.

Страшный Суд. Икона. Последняя четверть XVIII в. Солигалич. КГХМ. Происходит из Парфеньевского р-на Костромской обл.

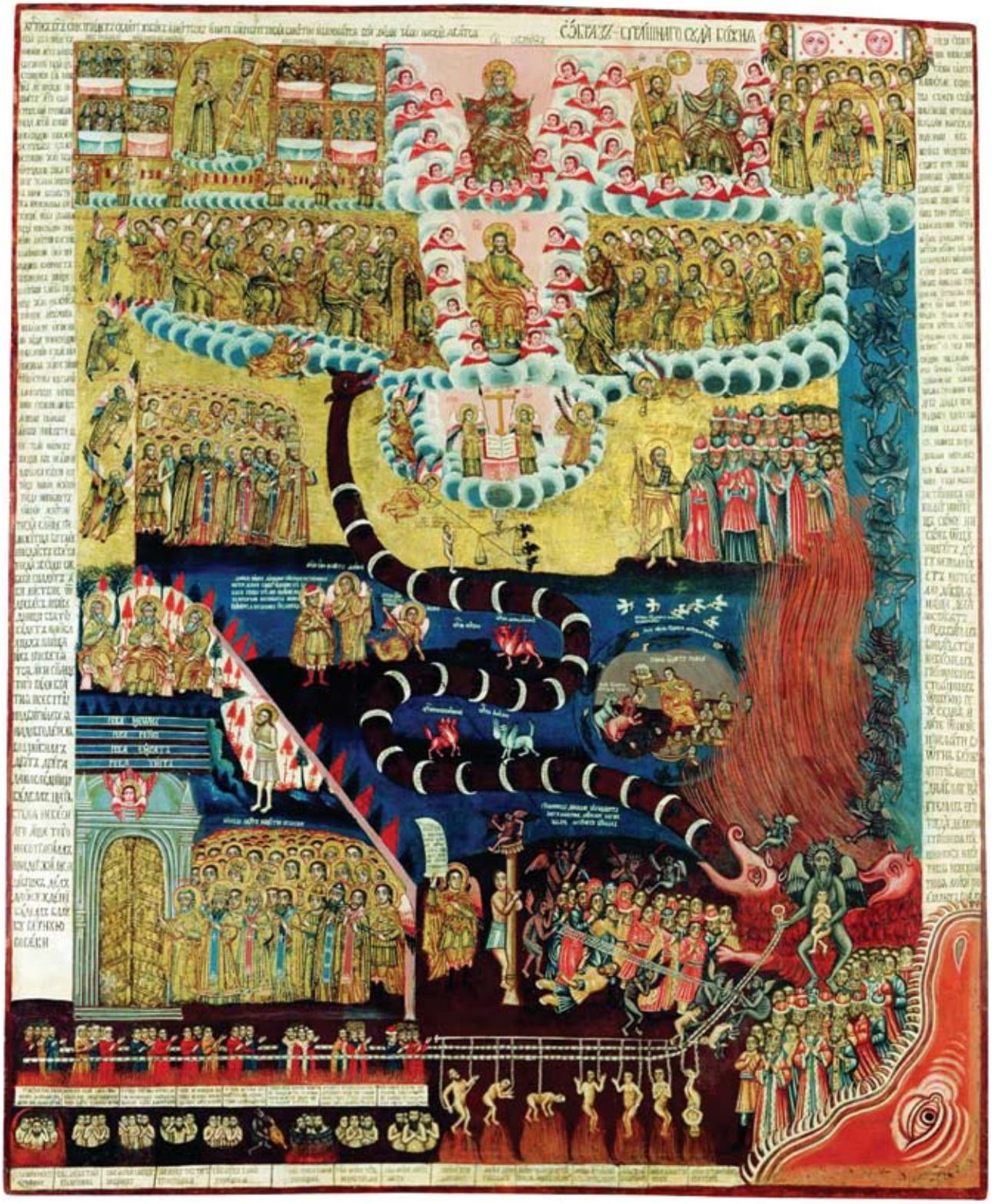
его голландской живописью и творчеством таких мастеров, как Ван Эйк и Мемлинг. Буслаев посетил Брюссель, Гент, Антверпен, Брюж и снова отправился в Италию. В то время во Флоренции шла подготовка к празднеству 600-летнего юбилея Данте. Увлеченный творчеством итальянским поэта еще со времен своего первого путешествия, Буслаев в течение 3 лет вел на родине специальный курс, посвященный эпохе Данте.

В 1865 г. Буслаев принял активное участие в создании Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее. Ученый писал, что участие в деятельности Общества дало

Страшный Суд. Икона. Последняя четверть XVIII в. Центральная Россия. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

«окончательный переворот моим ученым занятиям и задушевным интересам, которые и теперь почти исключительно, навсегда сосредоточил на археологических исследованиях по русской иконографии и орнаментике, преимущественно в так называемых лицевых рукописях»[1].

[1] *Буслаев Ф. И.* Мои воспоминания. – С. 359.



Страшный Суд. Икона. Кон. XVIII в. Художественный музей. Череповец

В 1866 г. Общество издало труд Буслаева «Общие понятия о русской иконописи», в котором ученый заложил основы отечественной истории искусств. В этой работе Буслаев охарактеризовал русскую иконопись в разные периоды ее развития, провел обзор русского иконописного подлинника, установил сравнительно-исторический метод для изучения иконописи и указал источники

иконописного предания, определил особенности русской иконописи и степень ее зависимости от византийской, выявил типические отличия русской живописи от западноевропейской.

Буслаев ясно обозначил актуальную задачу современным ученым: необходимость изучения христианского искусства в целом и византийского как его части для выявления истоков русского искусства – и отдал первостепенную роль археологии.

Сам ученый детально изучал церковную живопись, стараясь определить, какие компоненты художник берет из предания, а какие привносит сам; что допустимо из личного воображения мастера, а что непозволительно.

Много внимания Буслаев уделял эстетике изобразительного искусства. Позже он сформулировал ряд предложений к современным ему художникам: «От художника нашего времени требуются обширные сведения и высокая образованность. Он должен не забавлять красивыми формами, но поучать и руководить. Он должен не слепо идти по тому или другому направлению, но сознательно становиться во главе его наряду с другими его представителями... Художник должен относиться к своему призванию честно, потому что он взял на себя великую задачу – проповедовать правду жизни [...]. Вкус не может быть правильно развит на одних только новейших произведениях. Необходимо изучение всего художественного предания, завещанного нам от прошедших времен»[1].

С открытием в Румянцевском музее выставки византийских памятников искусства из собрания П. И. Севастьянова, среди которых преобладали иконы, кресты и рукописи, Буслаев в газетных статьях призывал художников обратить внимание на представленное здесь богатство исторических типов, которые они могли бы использовать, сообразуясь с современными требованиями достоверности. Буслаев был убежден, что древние образцы нисколько не ущемляют творческую свободу художника, а, напротив, открывают перед ним новые просторы. Мнение Буслаева разделяли такие мастера русского православно-национального искусства, как М. В. Нестеров, Н. Н. Харламов, М. А. Врубель. Особенно ценил ученого В. М. Васнецов. Сам Буслаев, задумав впоследствии основать иконописное братство или целую академию русских мастеров, способных вывести иконопись из ремесла в сферу высшего художества, говорил, что первые шаги в этом направлении уже сделаны, и указывал на роспись Васнецова в киевском Владимирском соборе.

Способствуя внедрению русского православно-национального искусства в жизнь, Буслаев участвовал в экспертной комиссии мануфактурной выставки в Москве в 1865 г., где поощрял разработку «родного стиля» в промышленности, и в комиссии по устройству отдела «История труда в России» на парижской выставке в 1867 г. В 1868–1869 гг. ученый руководил выбором рисунков в изданной Художественным музеумом «Истории русского орнамента», а в 1869 г. при его активном содействии вышел в свет «Строгановский лицевой иконописный подлинник».

В 1870 г. Буслаев отправился в третье путешествие. Он побывал в Берлине, Дрездене, Лейпциге и снова в Италии. В Милане он изучал византийские миниатюры, а в Равенне – мозаики. Во время своего четвертого путешествия в 1874 г. ученый остановился в Риме. Провидение свело его здесь с графом Строгановым, и они вместе слушали лекции в германском археологическом институте, посещали галереи и музеи. В свои 56 лет, будучи уже известным ученым, Буслаев не стеснялся учиться и в течение 3 месяцев не пропустил ни одного урока-беседы у знаменитого археолога Кайе. Об этих беседах Буслаев писал: «Предварительно он (Кайе. – *В. Г.*) приготовлял для меня несколько отдельных рисунков из своих монографий и подробно объяснял мне каждый из них, а на расставанье отдавал их мне в мою собственность, так что всякий раз я возвращался домой с порядочным запасом рисунков от десяти до двадцати. Из них я составил потом для своей библиотеки целый альбом точных копий с редких произведений раннего средневекового искусства»[2].

Последнее путешествие за границу в 1880 г. Буслаев предпринял в связи с изучением русского лицевого Апокалипсиса и возникшей в связи с этим необходимостью ознакомления с западными Апокалипсисами. Он много работал в древнехристианском музее Пипера, Мюнхенской и Вен-

[1] *Буслаев Ф. И.* Мои досуги. Цит. по: *Редин Е. К.* Указ. соч. – С. 34.
[2] Там же. – С. 386.

Страшный Суд. Икона. XIX в. ГМИР

ской публичных библиотеках, около 3 недель провел в Бамберге над знаменитым лицевым Апокалипсисом X в. Результаты этой работы стали отправной точкой для его нового капитального исследования.

В 1881 г. Буслаев оставил Московский университет и всецело занялся наукой. В 1884 г. в изданиях «Общества любителей древней письменности» (№ LXXXII) вышел «Русский лицевой Апокалипсис: Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX-й» (М., 1884). За него Буслаев удостоился степени доктора теории и истории искусства.

«Русский Апокалипсис» вызвал восторженные отзывы со стороны русских ученых. Рецензию на него писал Н. П. Кондаков, который, назвав Буслаева «основателем науки русской народной словесности», указал, что «книга Ф. И. Буслаева ясно убеждает, что и другие исследователи должны идти по его следам, сводя, группируя, подбирая рукописи по редакциям, переводам и пошибам. Сравнительно-исторический метод, которым только и можно пользоваться, коль скоро критически разобран обильный материал, указан автором как единственно научный в археологических вопросах и становится ныне обязательным. Отныне самое собирание материалов, описание отдельных лицевых рукописей должны основываться на том же принципиальном методе»[1].

Очевидно, что в своих основополагающих трудах ученый наметил дальнейший путь для исследования отечественного наследия. Один из учеников Буслаева – Егор Кузьмич Редин – говорил о своем учителе: «Если принять во внимание, что в русской археологической литературе ранее Буслаева ничего подобного сделано не было, что сделанное им ложится и уже легло в основу науки археологии и истории русского искусства, что многое из намеченного им развито и обследовано в трудах учеников его школы, то нельзя не признать, что он вполне заслуживает названия отца науки русской археологии»[2].

Христианское искусство было любимой темой Буслаева. В 1886 г. он опубликовал двухтомник под названием «Мои досуги», в котором в увлекательной и живой форме рассказал о наиболее заинтересовавших его памятниках литературы и искусства. В последние годы жизни он писал воспоминания и готовил книгу об Иване Сергеевиче Тургеневе.

С 1888 г. Буслаев состоял почетным членом Новороссийского и Казанского университетов, а также Петербургского и Московского археологических обществ, Московского общества этнографии, Казанского общества истории и археологии. Среди его последователей – учеников «буслаевской школы» – следует отметить выдающихся ученых Н. П. Кондакова, Н. В. Покровского, Е. К. Редина, А. Н. Веселовского, В. О. Ключевского, А. А. Котляревского, А. И. Кирпичникова и многих других.

Буслаев умер 31 июля 1897 г. и похоронен на родине в г. Керенске.

Н. П. Кондаков записал фразу, сказанную ученым в последнее свидание со своим учеником: «Благодаря Бога-с я прожил хорошо и приятно, много хороших людей знал и многим наслаждался, и если бы Господь Бог даровал мне вторую жизнь, я бы ему сказал: “Очень рад, я готов повторить ее!”»[3].

Необходимость своей научной деятельности и ее продолжение в трудах учеников Буслаев видел в понимании характера народа, для формирования которого следует изучать памятники литературы и искусства в их взаимодействии.

[1] *Кондаков Н. П.* Русский лицевой Апокалипсис / Рец. на: *Буслаев Ф.* Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й. – М., 1884. – Отд. отт. из Журнала Министерства народного образования. Ч. CCXL. – С. 110–142.

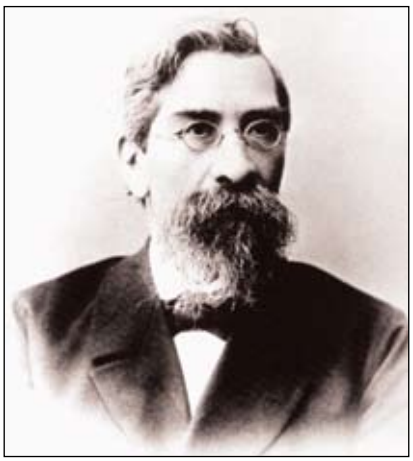
[2] *Редин Е. К.* Указ. соч. – С. 24.

[2] *Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы.– С. 78.

Глава 14

Никодим Павлович Кондаков и его иконографический метод. Истолкование русско-византийского искусства

Историка византийского и древнерусского искусства Никодима Павловича Кондакова заслуженно считают истолкователем «совершенно своеобразно художественного мира – мира русско-византийского искусства»[1].



Портрет Н. П. Кондакова

Никодим Павлович Кондаков родился 1 ноября 1844 г. в слободе Халань Новооскольского уезда Курской губернии. Его отец был вольноотпущенным крепостным человеком князей Трубецких, долгое время служившим у них главноуправляющим имением, а мать – швеей. В семье было 11 детей, из которых выжили только пятеро.

По воспоминаниям Кондакова, «отец был очень набожный человек и наименовал родившегося во имя патрона канунного дня»[2] Никодимом в честь Печерского угодника. Еще отец был «великий поклонник литературы», поставивший своей «задачею дать образование детям, проведя их через гимназию и университет, и, собственно, поэтому его освободили от крепости и он записался в купцы 3-й гильдии»[3].

Еще совсем ребенком Никодим оказался в Москве, куда его отец перешел служить в контору. Семья жила в квартире нижнего этажа главного дома князей Трубецких на Покровке. Когда Никодиму минуло 12 лет, его мать умерла. Он и его три брата учились в церковноприходской школе, а затем во второй московской гимназии, что «на Разгуляе» – одном из крупных и престижных учебных заведений XIX в. В 1861 г. Никодим окончил гимназию, получив «чин XIV класса».

Кондаков поступил в Московский университет на факультет «исторических и филологических наук». Особенное влияние на него оказал Федор Иванович Буслаев, читавший лекции на кафедре истории русской литературы. «Именно Буслаев сообщил определенное направление моим исследованиям...»[4], – вспоминал Кондаков, а также заинтересовал практически не исследованным в то время византийским искусством.

---

[1] *Лазарев В. Н.* Никодим Павлович Кондаков (1844–1925). – М., 1925. – С. 40.

[2] *Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы. – М., 2002. – С. 34.

[3] Там же. – С. 37.

[4] Автобиографические заметки Кондакова // Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского С.-Петербургского университета за истекшую третью четверть его существования. 1869–1894. Т. I. А–Л. – СПб., 1896. – С. 338.

«От Буслаева же Кондаков унаследовал и то совершенно верное, впоследствии ставшее школьной догмой, положение, что понимание древнерусского искусства невозможно без предварительного изучения древнехристианского и византийского искусства»[1]. В 1865 г. Кондаков завершил свое университетское образование со званием кандидата.

В мае 1865 г. Кондаков женился на сестре своего приятеля – Вере Александровне Гиляровой. С 1865 по 1870 г. он преподавал русский язык и словесность во второй московской гимназии и Александровском военном училище, а немногим позже – историю России и археологию в Московской школе живописи и ваяния.

Спас в силах. Икона из деисусного чина. Первая половина XV в. ГТГ

Но преподавание в средней школе не принесло Кондакову удовлетворения. Он стремился к науке. С этой целью он стал посещать кружок любителей археологии и древностей, который впоследствии перерос в «Общество древнерусского искусства при Московском публичном музее».

Инициаторами «Общества» выступили профессор Ф. И. Буслаев, писатель и знаток старинной русской музыки князь В. Ф. Одоевский, хранитель отделения христианских и русских древностей Г. Д. Филимонов. Их активно поддержали другие ученые и коллекционеры. Среди членов-основателей были архимандрит Амфилохий, И. Е. Забелин, М. П. Погодин, Д. А. Ровинский, П. И. Севастьянов, купцы-меценаты К. Т. Солдатенков, А. И. Хлудов и др.

Председателем Общества стал директор музея Д. С. Левшин, а секретарем – Ф. И. Буслаев. Кондаков был избран его членом на 12-м заседании 9 января 1866 г. На этом же заседании Буслаев представил первые статьи Кондакова критико-библиографического характера, которые были опубликованы в Сборнике общества за 1866 г. Этот сборник открывался фундаментальным сочинением Буслаева «Общие понятия о русской иконописи». Там же были помещены статьи Кондакова «Древнехристианские храмы» и «Православное искусство Сербии», «Англо-саксонский крест VIII столетия».

[1] *Лазарев В. Н.* Указ. соч. – С. 8.

Рождество Христово. Икона. Кон. XVII в. ПХГ

31 января 1867 г. Кондакова избрали членом-корреспондентом Московского археологического общества, и в этом же году молодой ученый на свои первые сбережения отправился в первую поездку за границу для изучения памятников античного искусства. Предварительно Кондаков посетил С.-Петербург, где осмотрел Эрмитаж, затем – Берлин с Музеем гипсовых слепков, Дрезден, Мюнхен.

В 1870 г. Кондаков наконец-то смог оставить работу в средней школе. Ему предложили должность доцента на кафедре теории и истории искусств в Новороссийском университете г. Одессы. Этим завершился его первый московский период учебы и получения необходимого опыта для вступления на путь науки. За ним последовал новый, который духовный ученик Кондакова – профессор Г. В. Вернадский – назвал периодом классической и византийской археологии.

В Новороссийском университете Кондаков проработал 17 лет. Это был период напряженного труда, открытий и исследований.

9 сентября 1871 г. Кондаков прочел вступительную лекцию на тему «Наука классической археологии и теория искусств», которая содержала программное изложение всей его последующей деятельности. В ней он указал, что теория искусства находится в тесной связи с историей, и только основываясь на исторических фактах, она может стать действительно наукой.

Через два года Кондаков защитил в Московском университете магистерскую диссертацию «Памятник гарпий из Малой Азии и символика греческого искусства. Опыт исторической характеристики» (Одесса, 1873). Почти одновременно ученый совершил несколько поездок на юг России, где велись в то время археологические изыскания.

Царевич Димитрий и князь Роман. Икона. Ок. 1676 г. Кострома. УМЗ. Происходит из собора Воскресенского монастыря г. Углича

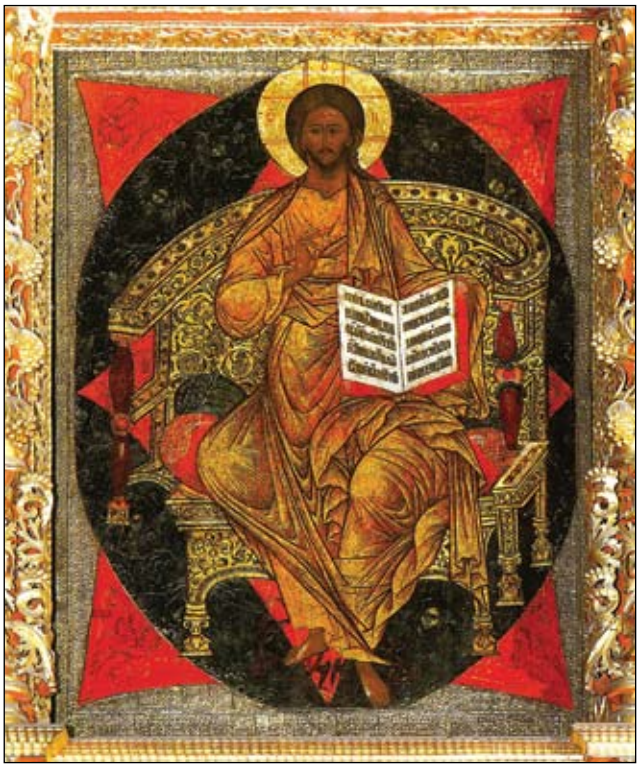
С 1873 г. начинается череда знаменитых «Кондаковских» поездок на восток и за границу. Эти поездки, по словам биографа и искусствоведа В. Н. Лазарева, «сделали из Кондакова ученого с мировым именем» и «знатока византийского искусства».

В 1873 г. ученый посетил Грузию, после чего напечатал труд «О грузинской архитектуре» в VI томе Трудов Московского археологического общества (1876 г.). С 1 марта 1875 г. по 1 августа 1876 г. Кондаков с целью подготовки докторской диссертации объехал все европейские города, в которых хранились драгоценные манускрипты: Вену, Париж, Лондон, а также почти всю Италию и Сицилию. Предметами пристального внимания ученого стали византийские рукописи и миниатюры, иконы, терракота, скульптура и живопись эпохи Византии. В Риме он сблизился с кругом зарубежных археологов, в частности Дж.-Б. де Росси, Байе, Мюнцем и Дюшеном, и вместе с ними участвовал в работе археологического общества “Societa di Cultori della Christiana Archologia in Roma”.

Результатом этой поездки стал основополагающий труд Кондакова «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей» (Одесса, 1877). В нем ученый отметил главные периоды византийского искусства, дал им емкие и четкие характеристики, установил взаимосвязи между различными памятниками, наметил пути развития византийской иконографии, затронул ряд тем, касающихся религии и быта Византии. Но самым главным достоинством этой работы стал впервые примененный здесь и широко используемый впоследствии иконографический метод, который позволил ученому дать совершенно новое освещение изучаемого им материала.

Видение Лествицы Иоанну Лествичнику. Икона (без полей). Третья четверть XIX в. Мстера. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

Позднее В. Н. Лазарев отметил, что в основу иконографического метода «была положена совершенно правильная мысль. Византийское искусство не являлось искусством индивидуальных мастеров и художников. Подобно египетскому искусству, в нем неизменно доминировал типический подход к действительности, облекавшийся в канонические, идеальные формы. Эта отвлеченность соответствовала всему строю византийского мироощущения. Поэтому в византийском искусстве раз выработанные типы держались с необычайной устойчивостью, подвергаясь в про-



Спас в силах. Икона из деисусного ряда Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1652 г. Кострома. КМЗ «Ипатьевский монастырь»

Спас в силах. Икона. Вторая половина XVI в. Тверь (?). ГТГ

цессе развития лишь незначительным, а главное – постепенным изменениям... Большинство иконографических типов рассматривалось как портретная фиксация современных им событий. Притом многие из этих типов приписывали кисти знаменитых святых и подвижников. Отсюда логически вытекала их устойчивость...

Типизм византийского искусства отнюдь не был следствием творческого оскудения, а являлся сознательной чертой общего стиля. [...]

Метод атрибуции и планировка материала по стилистическим группам были в данном случае не всегда применимы, т. к. в известном отношении они шли вразрез с общим характером византийского искусства. И здесь именно и выступает во всем своем значении иконографический метод Кондакова, впервые получивший законченную формулировку в его “Истории византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей”...

Проследив эволюцию какого-либо иконографического мотива, он заполучал тем самым возможность найти целый ряд точек опоры для датировки, хронологии и классификации памятников. [...]

Анализ же иконографии позволял Кондакову делать заключения о влиянии одного художественного мира на другой и об их генетическом происхождении»[1].

«История византийского искусства» была представлена Кондаковым в качестве докторской диссертации в Московском университете в 1876 г. Главным оппонентом был Ф. И. Буслаев. Защита прошла блестяще. Как указал В. Н. Лазарев, знаменитая «История византийского искусства» произвела переворот в науке, а ее автора удостоили имени первого знатока византийской миниатюры. В 1886 г. первый том «Истории» перевели на французский язык во «Всемирной библиотеке искусств», издаваемой зарубежным коллегой Кондакова Мюнцем. За этот труд Императорское Русское археологическое общество наградило Кондакова золотой медалью.

[1] *Лазарев В. Н.* Указ. соч. – С. 23–25.

Димитрий Солунский с житием. Икона. КХМ

Вслед за «Историей» последовал ряд работ, посвященных и миниатюре, и древнехристианскому искусству вообще, и византийской мозаике в частности: “Les sculptures de la porte de Sainte-Sabine a’Rome” (1877 г.), «О мраморном рельефе из Пантикапеи» (1877 г.), «О миниатюрах греческой псалтири IX века из собрания А. И. Хлудова» (1878 г.).

В 1876 г. Кондаков был избран членом Императорской Археологической комиссии и начал заниматься раскопками в Керчи, Херсонесе, Таврии, на Таманском полуострове и Кубани. В этих

поездках он собрал материал для своих последующих трудов: «О мелких древностях Кубанской и Терской областей» (1878 г.), «О древнехристианской патере из керченских катакомб», «Греческие терракотовые статуэтки в их отношении к искусству, религии и быту» (1879 г.). В последнем он рассмотрел терракотовые предметы из Керчи и Тамани в связи с погребальными обрядами и в качестве связующего начального компонента между греческими и западноевропейскими терракотами. Этой работой Кондаков завершил занятия классической археологией.

Спас на престоле. Икона. Вторая половина XV в. НжМЗ

С 1880 г. в научной деятельности Кондакова наступил новый период, связанный с изучением Ближнего Востока. Каждую весну он совершает путешествие «с целью обозрения христианских древностей».

В 1880 г. Кондаков посетил Константинополь, в 1881 г. – Синай, в 1884 г. – снова Константинополь, в 1889 г. – Кавказ, в 1891 г. – Сирию и Палестину, в 1898 г. – Афон и славянские земли. Результатом его поездки в Константинополь стало сочинение «Мозаики мечети Кахриэ-Джамиси в Константинополе» (Одесса, 1881), а после путешествия на Синай вышла в свет основательная книга «Путешествие на Синай в 1881 г. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря» (Одесса, 1882). В ней Кондаков представил не только развернутое исследование памятников искусства в монастыре Святой Екатерины (в частности, он точно датировал мозаику «Преображение» VII в.), но и ярко описал свои приключения: плавание на арабском парусном судне через Красное море и возвращение с Синая на спине у верблюда.

В 1884 г. Кондаков в качестве одного из председателей Организационного комитета принял активное участие в шестом Всероссийском археологическом съезде, который проходил в Одессе под председательством графа А. С. Уварова – известного археолога, сына С. С. Уварова – автора знаменитой триады «Православие – Самодержавие – Народность».

Портрет графа А. С. Уварова

По решению Оргкомитета Кондаков был командирован в Константинополь, откуда привез подробный доклад о византийских церквях и исторических памятниках древней столицы Византии, легший в основу нового капитального сочинения «Византийские церкви и памятники Константинополя» (Одесса, 1887). В докладе ученый заявил о важности византийских памятников в развитии современной отечественной культуры и предсказал: «Изучение древностей византийской столицы со временем станет наравне с наукою языческого и древнехристианского Рима и по плодотворности своих результатов займет одно из важнейших мест в науке средневековой древности вообще и христианского Востока в частности»[1]. Императорское Русское археологическое общество отметило эту работу Кондакова большой золотой медалью.

[1] *Кондаков Н. П.* Византийские церкви и памятники Константинополя. – Одесса, 1887. – С. II.

Портрет Д. В. Айналова

В этом же году Кондаков основал и возглавил рисовальную школу в Одессе. Ее директором он оставался до 1888 г., когда покинул город в связи с приглашением на кафедру С.-Петербургского университета.

С этого времени начинается следующий, длительный, по определению Г. В. Вернадского, – «период русских древностей», «эпоха широкого развертывания его научной деятельности»[1].

В С.-Петербурге Кондаков прожил 30 лет, за исключением времени, проведенного в Ялте и археологических поездках. В эти годы Кондаков занимался исследованием древнерусских древностей и тематически связанных с ними эмалей.

Преподавание Кондакова в Петербургском университете было недолгим, но за эти четыре года он успел сформировать целую школу учеников. Некоторые из его студентов – будущие крупные ученые Д. В. Айналов и Е. К. Редин – последовали за ним из Одессы и завершили свое образование в Петербургском университете. Среди других учеников следует особо выделить нумизмата графа Ивана Ивановича Толстого, ставшего в 1892 г. вице-президентом Академии художеств, и знаменитого критика В. В. Стасова.

Ученики Кондакова сформировали кружок молодых историков и археологов, который собирался в Музее древностей Петербургского университета. Членов кружка прозвали «фактопоклонниками» за их приверженность к фактам, которые они черпали в памятниках древности.

В 1888 г. Кондакова назначили старшим хранителем Отделения Средних веков и Возрождения в Эрмитаже, который в конце XIX столетия имел самую богатую коллекцию восточного искусства. Здесь ученый смог еще больше познакомиться с предметами древнего Востока и прийти к убеждению, что Восток оказал весьма ощутимое влияние на древнерусские памятники. Во многом благодаря работе Кондакова в Эрмитаже и его живому интересу к восточным древностям стало возможным совместное с И. И. Толстым издание «Русских древностей в памятниках искусства» (Вып. I–VI, 1889–1899). Современники ученого отмечали удивительную особенность этого издания: сочетание глубины излагаемого материала с простотой и ясностью изложения, сопровожденного точными снимками с памятников. Продаваемые по цене 1 руб. книги «Русские древности» в действительности были доступны широкому кругу читателей. Они включали: 1. «Классические древности южной России» (со 145 рис.); 2. «Древности скифо-сарматские»; 3. «Древности времен переселения народов» (со 189 рис.); 4. «Христианские древности Крыма, Кавказа и Киева» (со 168 рис.); 5. «Русские клады»; 6. «Памятники Владимира, Новгорода и Пскова».

Портрет графа И. И. Толстого

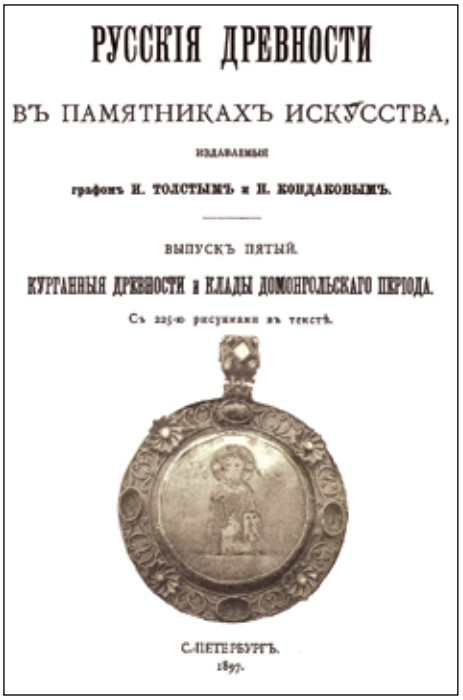
В предисловии к первому выпуску авторы обосновали свою концепцию: «В течение двух с половиной тысяч лет много племен и народностей жило и основалось на памяти истории в пределах нашего отечества. И чем разнороднее был самый племенной состав, чем продолжительнее время претворения его в одно государство с единым народом, тем обильнее был вклад в сокровищницу русской древности. В нее носил свою лепту и огреченный скиф, и корсунский мастер, и генуэзский торговец в Крыму, немчин в Москве. Эту сокровищницу наполняли и арабские караваны, везшие товар волжским болгарам и языческой Руси, и набеги руссов на Византию, и домовитое хозяйство великих собирателей земли русской [...]. Наследие многих веков, усвоенное русским народом, стало его художественным преданием и последовательно образовало древнерусское искусство. Русское искусство было и осталось

[1] *Вернадский Г. В.* Никодим Павлович Кондаков // Н. П. Кондаков. Воспоминания и думы.– С. 280.

И. М. Хренов. Спас Нерукотворный с историей образа. Икона. 1824 г. Палех. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

искусством народным, сложившись в оригинальный исторический тип, закрепленный народным орнаментом, и остается доныне жизненным во множестве местных художественных производств, сложившихся еще в древности»[1].

«Русские древности в памятниках древности». Вып. V



«Русские древности в памятниках древности» Вып. VI

Следующая публикация Кондакова «Византийские эмали. Собрание Звенигородского» вышла одновременно на русском, французском и немецком языках, но очень ограниченным тиражом – 200 экземпляров на каждом языке. Эти книги были роскошно оформлены цветными иллюстрациями и имели парчовый переплет. Ни одна из них не поступила в продажу.

Кондаков трудился над «эмалями» несколько лет, в течение которых совершил несколько поездок в Европу, а в 1889 г. – в Грузию по повелению Императора для описания наиболее ценных памятников в грузинских монастырях.

Непосильные труды подорвали здоровье ученого. Он заболел туберкулезом и в 1892 г. вынужденно уехал на юг Франции. Вскоре он приобрел дом в Ялте и проводил там зиму; летом снова возвращался в Петербург к друзьям и ученикам.

13 ноября 1898 г. Кондаков выступил с докладом «О научных проблемах истории древнерусского искусства» на заседании Общества любителей древнерусской литературы, в котором защитил тезис об оригинальности и самобытности русского искусства. Его ученик, историк античности, археолог и филолог Сергей Александрович Жебелев вспоминал: «Это был боевой клич археологии»[2].

Кондаков говорил: «Русское искусство есть оригинальный художественный тип, крупное историческое явление, сложившееся работою великорусского племени при содействии целого ряда иноплеменных и восточных народностей, вызванных этих племенем к государственной и художественной деятельности [...].

Русской древности поставляли в вину (впрочем, только у нас дома), что она начала бытие свое с заимствования византийских образцов... Но история искусства, научно поставленная, показывает нам, что всякое искусство начинает свою деятельность так называемым заимствованием, правильнее говоря – общением с высшей культурою...»[3].

Эти положения Кондакова были особенно важны в период возрождения русского православно-национального искусства, потому что ориентировали художников в выборе форм на византийские или древнерусские источники в зависимости от статуса памятника и цели его создания.

В 1898 г. Кондакова избрали членом Императорской Академии художеств и ординарным академиком по Отделению русского языка и словесности Академии наук. В этом же году он выпустил в свет первый том обширно задуманного сочинения «Русские клады. Исследование древностей

[1] *Кондаков Н. П., Толстой И. И.* Русские древности. Вып. I. – СПб., 1889. – С. I–III.
[2] *Жебелев С. А.* Введение в археологию. I. История археологического знания. – Прага, 1923. – С. 178.
[3] Цит. по: *Вернадский Г. В.* Указ. соч. – С. 293–294.

Иоанн Предтеча — Ангел пустыни с житием. Икона. Первая половина XIX в. Палех. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

великокняжеского периода» и посетил Афон с целью изучения икон и фресок. Ему не удалось промыть фрески Мануила Панселина[1], но он выполнил описание византийских икон и сделал обширный отчет, который опубликовал в труде «Памятники христианского искусства на Афоне» (1902 г.).

В ближайшее десятилетие появились еще два капитальных труда Кондакова, изданные Академией наук: «Археологическое путешествие по Сирии и Палестине» (1904 г.) и «Македония»

[1] Это сделал духовный ученик Н. П. Кондакова – историк В. Т. Георгиевский.

(1909 г.). В них ученый определил ряд существенных вопросов по истории византийского искусства и в основных чертах наметил пути их решения.

После Афона все последующие годы своей жизни Кондаков посвятил русской иконе. В июне 1900 г.[1] он вместе с известным меценатом – графом С. Д. Шереметевым и историком В. Т. Георгиевским посетил традиционные русские иконописные центры во Владимирской губернии – села Мстеру, Палех и Холуй. Поездка была предпринята в связи с бедственным положением русских иконописцев, которые не выдерживали «конкуренции» с московскими предприятиями, наладившими производство жестяных и бумажных «икон». Кондаков писал: «Все это экстренное дело возникло в результате синодального разрешения двум заводчикам русской ваксы Жако и Бонакеру, изготовлявшим для ваксы и других надобностей жестянки, – печатать на жести иконы»[2].

Русскіе клады.
Исследованіе древностей великокняжескаго періода
Н. Кондакова.
Томъ первый.

«Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода»

Кондаков сразу уяснил причины, приведшие промыслы к упадку: от растущей конкуренции до нехватки технических навыков и знаний у молодых иконописцев. Ученый всячески противился производству поддельных «икон» и ратовал за распространение в народном сознании мысли, «что, согласно древней традиции, в Православной Церкви иконами называют изображения, писанные по дереву», а фабричное производство придает «ликам святых выражение мертвой маски»[3]. Ученый предостерегал: «Как только будет предоставлена полная свобода печатания икон на жести или на бумаге, религиозная икона исчезнет из обихода русского народа, как исчезла из мира католического»[4].

Кондаков предложил ряд мер для устранения бедственной ситуации в иконописных селах: устройство иконописных школ, создание музеев, улучшение условий жизнедеятельности иконописцев. Он также указывал на необходимость сохранения и развития других жанров народного искусства: резьбы, ковки, финифти.

Летом 1900 г. Кондаков принял участие в историко-этнографической и археологической экспедиции в Македонию, организованной по инициативе и на средства президента Академии художеств – великого князя Константина Константиновича. В экспедиции ученый познакомился с иконами Охрида. Свои научные впечатления Кондаков изложил в издании «Македония. Археологическое путешествие» (1909 г.).

19 марта 1901 г. под Высочайшим покровительством Императора и по инициативе Кондакова был основан Комитет попечительства о русской иконописи, который обязался принять меры для сохранения художественных традиций Византии и Древней Руси и поощрения иконописцев. Комитет обладал правом организации иконописных школ и артелей, издания учебной литературы, открытия музеев, устройства выставок. Управляющим делами Комитета был избран Кондаков. В результате его неутомимой деятельности в иконописных селах Владимирской губернии и в слободе Борисовке Курской губернии открылись иконописные мастерские. Кондаков занимался их организацией, предусматривавшей выработку устава, приглашение художников-руководителей, преподавателей, мастеров-иконописцев, оснащение мастерских всем необходимым.

По инициативе ученого и непосредственном участии был издан «Лицевой иконописный подлинник», предназначенный для теоретического руководства и практического применения. Его можно было использовать в качестве классического учебника по истории христианской живописи, т. к. он содержал множество подробных сведений по истории Церкви.

---

[1] Позже Кондаков в своих воспоминаниях указал 1899 г., но поездка состоялась в 1900 г.
[2] *Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы. – С. 178–179.
[3] Цит. по: *Вернадский Г. В.* Указ. соч. – С. 299.
[4] Там же.

Зачатие Богородицы, с праздниками и избранными святыми. Икона. Первая половина XVII (?) в., нач. XIX в. Центральная Россия, Мстера (обрамление и поля). Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

Первый том «Лицевого подлинника» – «Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа» вышел в 1905 г. Далее планировалось издание целой серии научных изданий, но в свет успели выйти только труды «Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения» (1911 г.) и «Иконография Богоматери» (Т. I, 1914; Т. II, 1915). В. Н. Лазарев считал их высшим достижением Кондакова «в смысле зрелости и законченности метода».

Владимирская икона Божией Матери. Первая треть XII в. ГТГ

Толгская икона Божией Матери. Большая «Толгская I». XIII в. ГТГ

К публикации готовился третий том «Иконографии Мадонны», посвященный эволюции типа Богородицы в итальянской живописи. В связи с его подготовкой Кондаков ежегодно до начала Первой мировой войны проводил несколько месяцев в Италии. Завершенную рукопись купил папский престол, но так ее и не опубликовал.

Серия была очень полезна художникам-современникам Кондакова. Даже такой знаток русских традиций и родоначальник русского православно-национального искусства, как В. М. Васнецов с нетерпением ждал появления этих книг в печати, радовался их выходу и с пристальным вниманием изучал.

Несмотря на многочисленные поездки, центром научной жизни Кондакова оставался С.-Петербург (с 1915 г. – Петроград), а его квартира представляла собой очаг интеллектуальной жизни, где на «журфиксы» собирались «чуть ли не все русские ученые, причастные к археологической науке и к гуманитарному, а отчасти и естественно-историческому знанию, и созрев-

Феофан Грек. Богоматерь Донская. Икона. Ок. 1392 г. ГТГ

шие, и созревающие, и юные пионеры, и маститые ветераны. Всех их объединяло это радушие и непринужденное общение, где разговоры серьезные перемежались с разговорами веселыми и шутливыми, где обсуждались научные, житейские злобы дня, потому что все эти разнообразные интересы были близки уму и сердцу Н. П., все они его волновали в той или иной степени [...] И над всеми посетителями возвышалась фигура Н. П., иногда сумрачная, подчас саркастическая, но еще гораздо чаще – озаренная яркими лучами вдохновения, восторженности и любезности»[1].

Революционные потрясения 1917 г. помешали научным изысканиям Кондакова в области русской иконописи. Ученый вступил в новый период своей жизни – период изгнания. «Судьба пожелала, чтобы Кондаков своими глазами увидел явление, напоминавшее эпоху переселения народов, чьи древности он с такой любовью изучал до конца жизни»[2].

В апреле 1917 г., спасаясь от беспорядков в Петрограде, Кондаков уехал в Одессу. Здесь по предложению Новороссийского университета он прочитал целый курс лекций по истории русской иконы, закончил третий том «Иконографии Богоматери» и изложил результаты своих иконографических исследований в очерке «Русская икона».

Владимирская икона Божией Матери. Первая половина XV в. ГРМ

После Октябрьской революции ученый не без влияния писателя И. А. Бунина принял тяжелейшее для себя решение эмигрировать за границу. Кондаков пророчествовал: «Россия в лучшем случае станет свалочным местом для западной дряни, как сто лет тому назад им была Америка. Вот и теперь России предстоит стать Америкой № 2»[3].

Кондаков с 1916 г. за научные заслуги состоял старшим офицером ордена Почетного Легиона, поэтому французские войска, находившиеся в то время в Одессе, помогли ему переправиться за рубеж. В 1920 г. ученый покинул Одессу. На пароходе «Спарта» он отплыл в Константинополь, разделив маленькую каюту со своей ученицей, работавшей у него секретарем, Е. Н. Яценко, писателем И. А. Буниным и его женой В. Н. Муромцевой-Буниной.

После кратковременного и крайне тяжелого пребывания в Константинополе и Варне Кондаков осел на два года в столице Болгарии. Здесь в Софийском университете он прочитал курс лекций по истории Средневековья и вскоре был избран членом Болгарской академии наук.

В Болгарии Кондаков столкнулся с трудностями, вынудившими его покинуть Софию. В библиотеках города не нашлось нужной для научной работы литературы. В конце марта 1922 г. по приглашению чешского университета ученый переехал в Прагу и в Карловом университете до конца жизни читал курс средневекового искусства Восточной Европы. Здесь, как и в Петербурге, ему удалось сгруппировать около себя небольшой, но весьма сплоченный кружок молодежи.

31 октября 1924 г. Карлов университет торжественно отметил 80-летний юбилей Кондакова; юбиляра провозгласили почетным доктором Карлова университета.

---

[1] *Жебелев С. П.* ΟΞΥΣ ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ // Н. П. Кондаков. Воспоминания и думы. – С. 217–218.

[2] *Вернадский Г. В.* Указ. соч. – С. 305.

[3] Цит. по: *Тункина И. В.* Н. П. Кондаков по неизданным воспоминаниям Б. В. Варнеке. 1917–1920 годы // Никодим Павлович Кондаков. Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. – СПб., 2001. – С. 61.

Последний период жизнедеятельности Кондакова ознаменован грандиозным трудом «Русская икона». В нем он свел воедино все свои изыскания по истории иконописания – результат 30-летнего изучения русской иконы с исключительным по широте знанием истории византийского и средневекового искусства.

Эта работа велась годами, с перерывами, в течение которых накапливался богатый материал, намечались отдельные главы. С неиссякаемым интересом ученый делал новые открытия, менял свою точку зрения на отдельные памятники, вносил правки в текст, заново перестраивал главы. Кондаков неоднократно приступал к окончательной обработке и сводке текстов, а его черновые листы печатаны пятью шрифтами разных пишущих машин. Самые плодотворные периоды работы над книгой составили революционные годы в Одессе и начало 1920-х гг. в Праге, вплоть до последнего дня сдачи рукописи.

В последние годы жизни Кондаков сильно ослабел. Врачи запретили ему чтение лекций и умственные перегрузки. Но Кондаков не смог отказаться от науки, которой посвятил всю жизнь. Смерть застигла его в разгар работы. Поздним вечером с 16 на 17 февраля 1925 г. ученый продолжал работать, но почувствовал себя плохо и внезапно скончался. Он не успел увидеть первый номер международного журнала “Byzantion”, посвященного его юбилею. Журнал вышел в Брюсселе в день, когда там получили известие о смерти ученого.

Кондакова торжественно похоронили на русском кладбище в Ольшанах в крипте кладбищенского храма во имя Успения Богородицы в Праге.

Вклад Кондакова в развитие русской культуры и в частности – православно-национального искусства – велик. В. Н. Лазарев вспоминал: «Для него не существовало ничего неинтересного или малозначительного. Все должно было быть им осмотрено, обследовано, изучено, потому что все когда-нибудь могло пригодиться для научной обработки. Из этих бесконечных впечатлений, закрепленных на тысячах листках и бумажках, и складывалась “кондаковская” наука. Она возникала индуктивно, и в этом была ее великая сила»[1].

Кондаков «не опирался почти ни на какую традицию. Понятие византийского искусства как своеобразного художественного мира было выработано им вполне самостоятельно. Кондаков не только воссоздал историю византийского искусства путем привлечения совершенно нового материала, он сделал нечто большее, он выработал также вполне оригинальный метод для данной научной дисциплины, создав тем самым свою собственную школу. В этом непреходящее значение Кондакова для науки, в этом же – существо всей его научной деятельности, охватывающей период почти в 60 лет»[2].

[1] *Лазарев В. Н.* Указ. соч. – С. 18.
[2] Там же. – С. 7.

Глава 15

Комитет попечительства о русской иконописи

Деятельность Комитета попечительства о русской иконописи охватывала разные области художественной жизни в Российской Империи: от заботы о возрождении иконописных традиций и научно-просветительской работы до оказания помощи нуждающимся иконописцам и распространения их произведений по России и за рубежом.

История возникновения Комитета связана с печальными страницами в отечественной культуре, ярко иллюстрирующими пагубное воздействие капитализма на исконно русские традиции. По словам одного из учредителей – Никодима Павловича Кондакова, «капиталистическая система осудила русское иконописное художество насмарку»[1].

Во второй четверти XIX столетия потомственные изографы старинных иконописных сел России, хранившие традиционные приемы древнерусской живописи, оказались в крайне затруднительном положении. Их деятельность, считавшаяся кустарным промыслом, но представлявшая собой величайшее искусство, перестала быть востребованной.

Причина этого бедствия обнаружилась в появлении на рынке печатных икон машинного производства, наносившего сильнейший удар по русской иконописи и духовному состоянию Российского общества.

Виктор Васнецов об этом писал: «Образ, как и пение церковное, не должно быть производимо машиной. Православная наша Церковь не заменила хотя иногда плохого дьячка органом-машиной. Как бы ни была несовершенна передача человеком его настроения и представления, оно все-таки жизненнее и непосредственнее передает его душевное состояние. Как бы совершенно ни воспроизводила машина рожденное или созданное духом человека, она невольно переданное умерщвляет. Невольно вносит в живое настроение человека свою мертвую природу. Нельзя молиться при посредстве машины, нельзя и образ, предназначенный для молитвы, исполнять мертвой машиной... Трудно представить, до каких пределов разные технические ухищрения промышленников и светские затеи будут вторгаться в наши храмы и постоянно подготовлять то страшное запустение на месте святом, которым так угрожает Св. Откровение»[2].

Задолго до Васнецова об опасности замены рукописных икон печатными предупреждал еще патриарх Иоаким (ск. в 1690 г.). В приписке к своему Завещанию он с тревогой и горечью написал:

---

[1] *Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы. – М., 2002. – С. 179.

[2] В. М. Васнецов – С. Д. Шереметеву. 16 декабря 1900 г. // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы / Авт.-сост. Л. В. Короткина. – СПб., 2004. – С. 186–187.

Неизвестный художник. Патриарх Иоаким. XVII в.

Иван Александрович Голышев. Фото нач. XX в.

Неизвестный художник. Патриарх Адриан. Парсуна. XVIII в.

«Многие торговые люди покупают листы бумажные печатные немецкие, а продают немцы еретики, лютеране и кальвины, и по своему их проклятому мнению и не право на подобии лиц своя страны и в одеждах своих странных немецких, а не с древних подлинников, которые обретаются у православных. И они еретики святых икон не почитают и, ругаяся возвращено, печатают в посмех христианом, и таковыми листами иконы, писаны на досках пренебреженны чинятся, и ради бумажных листов иконное почитание презирается»[1]. Патриарх Иоаким категорически запрещал печатать иконы на бумаге, продавать и использовать их в храмах и домах вместо рукописных изводов.

Его преемник патриарх Адриан (ск. в 1700 г.) тоже протестовал против ввозимых в Россию западными торговцами дешевых печатных листов на религиозную тему.

Тем не менее, уже к нач. XVIII в. западные религиозные гравюры прочно закрепились в быту русского общества, а гравированные иллюстрации Библии Пискатора, неоднократно издававшиеся Николасом Пискатором в Амстердаме, нередко применялись в качестве образцов для написания святых икон и монументальных росписей.

Благовещение. Гравюра из Библии Н. Пискатора

В России первые литографии и хромолитографии отечественного производства начали выпускаться в монастырских мастерских в 1830–1840-х гг. Они воспроизводили наиболее известные и почитаемые простым людом святыни, такие как личные вещи преподобного Сергия Радонежского, кресты, мощевики, в крайне редких случаях – чудотворные иконы, и были очень популярны в крестьянской и ремесленной среде. В 1858 г. в селе Барское-Татариново близ Мстеры появляется первая провинциальная литографская

[1] Цит. по: *Покровский Н. В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. – СПб., 2000. – С. 176.

Н.Е. Ефимов. Старушка, раскрашивающая лубочные картинки. 1876 г. ГРМ

мастерская под руководством И. А. Голышева – потомственного иконописца. В ней печатались свыше 500 тыс. картинок-лубков и «Альбомы русских древностей», которые затем раскрашивались от руки, что приносило заработок многим семействам. Тематика картинок была широкая – от песен, сказок и былин до житий святых. В раскрашивании – «цветильном промысле» – принимали участие женщины и дети. Но в середине 1880-х гг. литографская мастерская Голышева закрылась, не выдержав натиска печатной индустрии.

Еще ранее, с 1870 г., на русском рынке стали появляться яркие хромолитографированные бумажные иконы, наклеенные на доски – «подделки под иконы», как называл их В. Т. Георгиевский. Их производили крупные типографские фабрики Е. Фесенко и И. Тиля в Одессе. Успех их печатной продукции повлек организацию в 1890–1894 гг. специальных фабрик, выпускавших иконы на жести. Монополия подобных икон принадлежала жестяной печатне «А. Жако и Ко» и акционерному обществу «В. В. Бонакер» в Москве, которые, «начав с изготовления коробок для ваксы, консервов и т. п., перешли к печатанию на жести машинами копий с чудотворных икон»[1].

Богоматерь Иверская с видом Иверского Афонского монастыря. 1872 г. Мастерская И. А. Голышева. Раскрашенная литография. ГРМ

Святая Мария Египетская. Хромолитография (печатная икона). 1904 г.

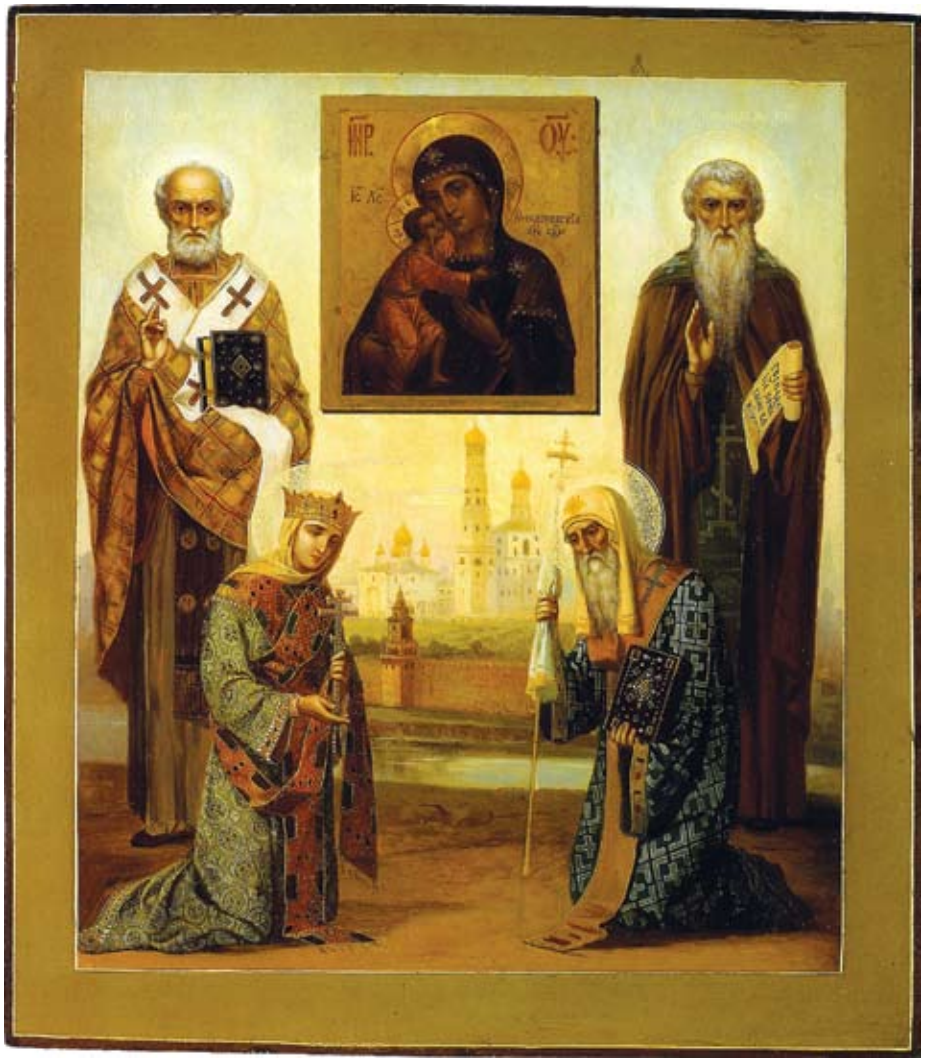
[1] Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи. – СПб., 1907. – С. 7.

Огненное восхождение Пророка Илии. Икона. Палех или Мстера. Кон. XVIII в. Музей икон в Реклингхаузене. Германия

Жако и Бонакер вложили большие капиталы в свое коммерческое дело, и их печатная продукция обладала таким высоким качеством, что создавался эффект зрительного обмана. Печатные иконы в окладах из «самоварного золота» максимально напоминали рукописные образа в дорогих эмалевых ризах, а стоили значительно дешевле. Вскоре было налажено производство и «подстаренных» печатных икон.

К нач. XX столетия иконный рынок страны был наполнен дешевыми жестяными иконами, а рукописное иконописание, по словам Н. П. Кондакова, дойдя «до грубой мазни», практически не пользовалось спросом.

Началась неравная борьба исконного промысла с машинным производством. Зарабатывавшие «благословенным трудом» на «хлеб насущный» иконники все чаще оставались без работы и средств к существованию. Многие из них, впав в нищету, совсем оставляли иконописание, а некоторые тщетно стремились приспособить свое рукописное производство под фабричное так, чтобы оно могло выдержать конкуренцию. Они сознательно снижали цены на свои произведения до цен печатных икон и как следствие – упрощали их художественные достоинства и низводили иконопись к механически отработанным изображениям. Ради удержания спроса на настоящие образа они писали дешевые «подфолежные» – с окладом из фольги, и «расхожие» – быстро раскупаемые изводы и даже иконы «под Жако».

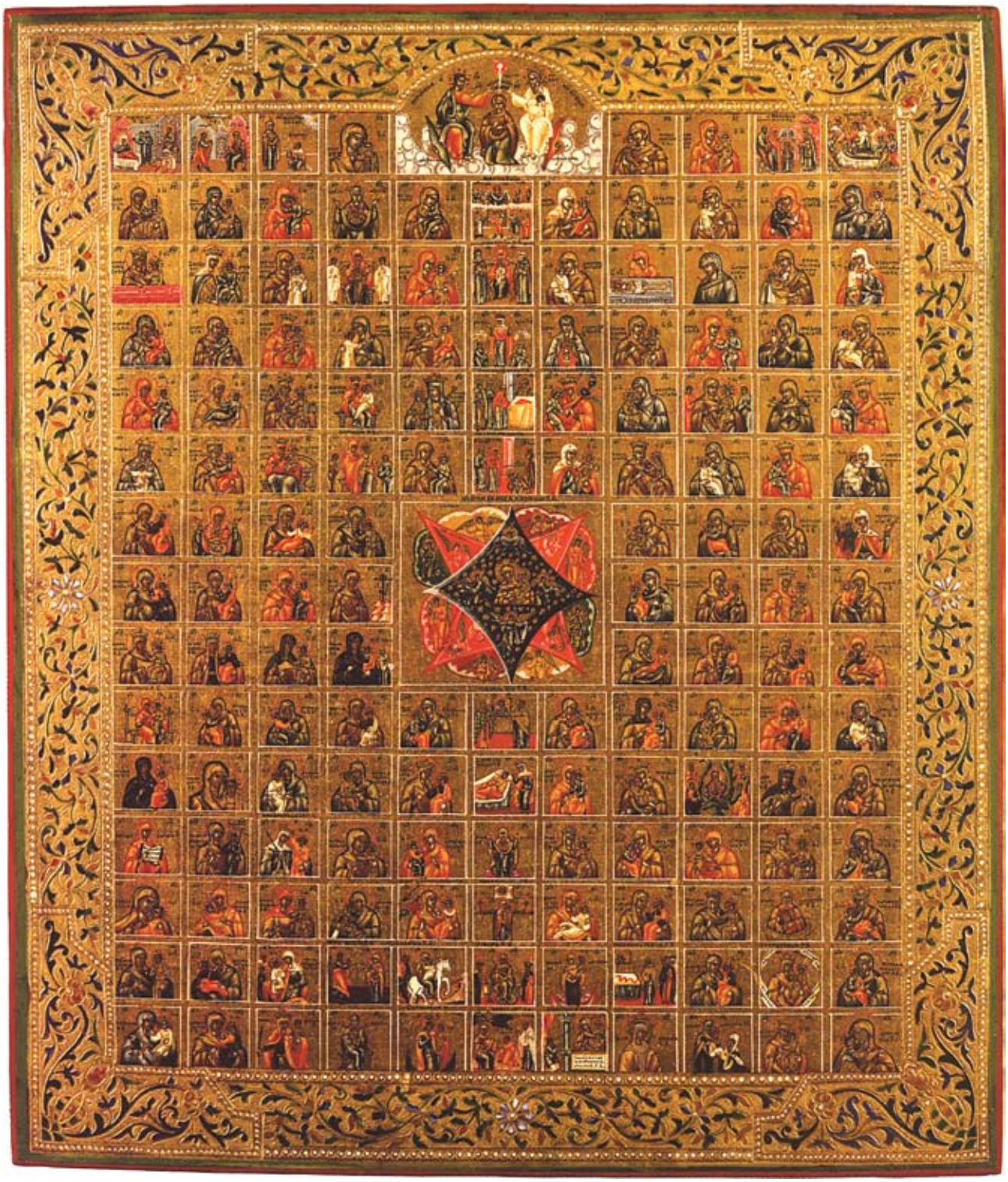


В. П. Гурьянов. Богоматерь Федоровская с предстоящими святыми Николаем Чудотворцем, Михаилом Малеиным, царицей Александрой, Алексием – митрополитом Московским. Икона. 1913 г. Москва. ГМИР. Происходит из собора Федоровской иконы Божией Матери

В 1900 г. местные иконописцы, разуверившись в успехе хождений по правительственным учреждениям, решили обратиться к Императору Николаю II с прошением, в котором среди прочего говорилось о количестве обреченных на обнищание человек: «От степени развития местного искусства иконописания и размеров нашего производства зависит благосостояние, кроме 6000 иконописцев, еще 3000 крестьян пяти уездов Владимирской губернии из разных волостей, занимающихся развозкой и променом икон, изготовляемых в наших мастерских»[1].

Далее сообщалось: «В 1898 году мы, жители с.с. Мстеры, Холуя и Палеха, обращались с прошением в Святейший Синод, ходатайствуя о запрещении продавать печатанные на жести иконы в лаврах, монастырях и церквах, и указывали на свое бедственное положение. Наше прошение было подкреплено ходатайством г. Министра Земледелия, принявшего участие ввиду нашего тяжелого экономического положения. Святейший Синод отношением своим от 23 октября 1899 г. уведомил, что заботы об экономическом благосостоянии народа не входит в его задачи и что в канонах Церкви он не находит прямого запрещения изготовлять иконы из жести»[2].

[1] Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи. – С. 5.
[2] Там же. – С. 8–9.



В. А. Кукин. Богоматерь «Неопалимая Купина» с чудотворными иконами Богоматери. Икона. 1894 г. Мстера

Возникала опасность утраты связующих родовых нитей между поколениями иконописцев, передававших секреты ремесла от отца к сыну, и потери духовных основ русской иконописи, заложенных монахами Троице-Сергиевой Лавры и Суздальских монастырей, которые, по преданию, обучали жителей сел.

Вот как описал сложившуюся ситуацию В. Т. Георгиевский: «Русское иконописание в течение двух последних десятилетий перестало пользоваться таким вниманием Церкви и правительства, каким оно пользовалось в первые времена существования Русской Церкви и в особенности в веке XVI–XVII, когда Царь и Патриарх соревновались между собой в заботах о наилучшем со-

стоянии иконописания и когда благодаря этому русская иконопись достигла значительной высоты и процветания. Оставленная и Царем и Правительством на произвол судьбы, русская иконопись образовалась в кустарный промысел в немногих селах Владимирской губернии и Курской. Кустари иконописцы скоро попали под гнет капитала, и иконописание стало было пропадать [...]. Мастеру нужно было написать как можно больше икон, чтобы не умереть с голоду. Отсюда обучение иконописанию приняло характер исключительно ремесленный – нужно было выучить ученика писать как можно быстрее.

Рождество Богоматери. Икона. Первая половина XIX в. Палех. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

В иконописных мастерских процесс иконописания стал приближаться к механическому, явилось дробное распределение работы по написанию одной иконы между многими мастерами, которые только и набивали руку в одной какой-либо специфической части этой работы.

С появлением же в продаже печатных подделок под иконы кустарю иконописцу приходилось уже конкурировать с машиной и, конечно, при недостатке времени, когда русское иконописание со всеми его древними техническими приемами, со всеми его достоинствами окончательно погибает»[1].

Положение дел актуализировало создание научно-художественного центра, в задачи которого входило содействие возрождению и дальнейшему развитию искусства иконописания. В этих условиях появление Комитета попечительства о русской иконописи стало закономерным.

Главными инициаторами создания Комитета стали профессор Н. П. Кондаков и член Государственного Совета граф С. Д. Шереметев.

Как вспоминал Кондаков, граф «был очень любопытный человек, сотканный из самых разнообразных и доведенных до крайностей личных особенностей»[2], которые, надо заметить, по-

[1] ОР ГРМ. Ф. 122. Черновая рукопись В. Т. Георгиевского об открытии иконописных художественно-промышленных мастерских в епархиях. Ед. хр. 13. Б. д. Л. 2.

[2] *Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы. – С. 176.

Брак в Кане Галилейской. Икона. 1830–1850 гг. Палех. Музей икон в Реклингхаузене. Германия

зволяли ему быть энтузиастом в делах, касающихся благополучия России. С 1888 г. он возглавлял Общество любителей древней письменности, с 1900 г., согласно Высочайшему указу Императора Николая II, – Императорскую Археографическую комиссию.

В 1900 г. Шереметев, Кондаков и Георгиевский посетили традиционные русские иконописные центры во Владимирской губернии – села Мстеру, Палех и Холуй. Их поездка носила в большей степени разведывательный характер. По ее итогам Кондаков написал научную статью, в которой с первых страниц заявил, что «иконописные села Владимирской губернии имеют право на исключительное внимание русского общества», а «иконопись остается на уровне искусства и заслуживает деятельного участия»[1]. Он указал на главную ценность иконописных центров России – их самобытность, которую надо укреплять и развивать: «Когда поднимется, наконец, дело насаждения в России художественно-промышленных школ, вспомнят, что в России существует без всякого насаждения высший и обширный вид художественного промысла, который тоже нуждается в помощи новых русских художественных сил»[2].

Учитывая потребности иконописцев – жителей сел Владимирской губернии Мстеры, Холуя, Палеха, а также Борисовки в Курской губернии – в развитии промысла, Император Николай II распорядился 19 марта 1901 г. представить Правительствующему Сенату Высочайший Указ об утверждении под своим Державным покровительством Комитета попечительства о русской иконописи.

«Благолепие храмов Божиих и украшающих оные святых икон издревле составляет предмет душевной потребности русского народа. В Монарших заботах о процветании русской иконописи и охранения в ней плодотворного влияния художественных образцов нашей старины, признали Мы на благо учредить под непосредственным покровительством нашим Комитет попечительства

[1] *Кондаков Н. П.* Современное положение русской народной иконописи. – Б. м., 1901. – С. 2.
[2] Там же. – С. 3.

Богоматерь «Всех скорбящих Радость». Икона. Вторая треть XIX в. Владимирские иконописные села. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

о русской иконописи. Правительственный Сенат не оставит учинить надлежащее распоряжение к исполнению утвержденного Нами и при сем препровождаемого положения об означенном Комитете. Николай»[1].

По положению Комитета, действовавшего под председательством Члена Государственного Совета, егермейстера Высочайшего двора графа С. Д. Шереметева, в его состав вошли по одному представителю от Святейшего Синода и Министерств, назначаемых с одобрения Императора ведомствами Императорского двора, Внутренних дел, Народного просвещения и Земледелия, Финансов и Государственных имуществ.

Членами Комитета стали: «1. Академик, тайный советник Никодим Павлович Кондаков; 2. Тайный советник Владимир Иванович Коваленский; 3. Гофмейстер граф Иван Иванович Толстой; 4. Гофмейстер Юрий Степанович Нечаев-Мальцев; 5. Действительный статский советник Николай Васильевич Покровский; 6. Действительный статский советник Николай Владимирович Султанов; 7. Статский советник Николай Васильевич Пономарев»[2]. Председателем Комитета был назначен граф С. Д. Шереметев, а Непременным управляющим делами Комитета – Н. П. Кондаков.

В работе Комитета часто принимал участие В. М. Васнецов. Утверждал все постановления Государь Император, который лично покровительствовал Комитету. Об этом Георгиевский восторженно писал: «В последнее бедственное для иконописцев время раздалось слово ободрения и с высоты Престола»[3].

Главной целью Комитета стало «изыскание мер к обеспечению благосостояния и дальнейшего развития русской иконописи; сохранению в ней плодотворного влияния художественных образцов русской старины и византийской древности; содействию иконописи в достижении худо-

[1] ОР ГРМ. КПРИ. Ед. хр. 7. 1901. Л. 1.
[2] Там же. Л. 2.
[3] ОР ГРМ. Ф.122. Ед. хр. 13. Б. д. Л. 2.

Минея годовая. Складень трехстворчатый. Вторая половина XIX в. (после 1872 г.). Палех. ГРМ

Н. К. Бодаревский. Равноапостольный князь Владимир. До 1900 г. Оригинал для мозаики северного иконостаса собора Воскресения Христова. ГРМ

Н. К. Бодаревский. Равноапостольная Мария Магдалина. До 1900 г. Оригинал для мозаики северного иконостаса собора Воскресения Христова. ГРМ

Н. К. Бодаревский. Святитель Николай Чудотворец. До 1900 г. Оригинал для мозаики южного иконостаса собора Воскресения Христова. ГРМ

жественного совершенства и установлению действительных связей ее с религиозной живописью в России вообще и церковной живописью в частности»[1].

Комитет имел право открытия иконописных школ и заведования ими. Его полномочия распространялись на устройство выставок, организацию музеев, формирование коллекций, издание лицевых иконописных подлинников и пособий для художников, торговлю произведениями искусства. Комитет занимался фотофиксацией памятников древнерусского искусства, проблемами охраны и сбережения отечественного культурного наследия, а также изучением Афона, куда был командирован один из сотрудников Комитета. Главным принципом деятельности Комитета, выдвинутым на его заседаниях, стал максимальный учет традиций русской культуры. Комитет представлял собой юридическое лицо. С момента его организации он существовал на средства государства с Высочайшего разрешения Министерства финансов.

Несмотря на то, что все члены Комитета были заняты разнообразной научной, творческой, педагогической работой, они сразу развили интенсивную деятельность. Одним из первых дел Комитета стало обращение в Святейший Синод с просьбой принять меры по противодействию машинному производству икон. При содействии митрополита Антония 25 мая 1902 г. Комитет получил ответ Святейшего Синода: «...Определением от 6.II/3.III 1902 г. за № 564 постановил объявить по духовному ведомству, чтобы в церквях, а равно и в лавках при церквях и монастырях, с 1.I.1903

[1] Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи. – С. 13.

не были продаваемы иконы, напечатанные на жести»[1]. Реакция фирмы «Жако и Ко» последовала незамедлительно: «Такого воспрещения для нас нет. Печатание и выпуск икон продолжается, как и ранее, с одобрением духовно-цензурных комитетов»[2]. Окончательный итог спорам подвел Император 22 марта 1903 г.: «Одобряю меры, выработанные Комитетом, и желаю, чтобы они приводились в исполнение»[3].

Я. А. Богатенко. Иоанн Дамаскин. Икона. 1905 г. ГЦММК им. М. И. Глинки

В следующем году Комитет направил в Синод докладную записку академика Н. П. Кондакова с просьбой принять следующие меры: «1) воспретить пропуск из-за границы в Россию всякого рода православных икон и религиозных листков; 2) предоставить право печатного производства православных икон и священных изображений исключительно лаврам, монастырям и некоторым учреждениям ведомства православного вероисповедания; 3) допустить в церквях употребление исключительно рукописных икон с тем, чтобы имеющиеся ныне в церквях печатные издания постепенно заменялись рукописными, и 4) установить при мастерских печатных икон в монастырях и некоторых учреждениях ведомства православного исповедания строгую технически, художественно и догматически осведомленную цензуру при участии Комитета попечительства о русской иконописи»[4].

Эти предложения получили одобрение во всех ведомствах, а Святейший Синод «нашел возможным только повторить распоряжение о воспрещении продажи печатных икон на жести при церквях и монастырях»[5].

Главной заботой Комитета стало устроение школ и поддержание иконописного промысла. Идея создания учебных заведений для воспитания молодых иконописцев принадлежала Кондакову. Впоследствии он стал руководителем всего дела, вникающим в разные вопросы и обладающим неоспоримым авторитетом у коллег и местных иконописцев – простых людей, многие из которых были неграмотными.

В своем отчете после очередной поездки во Владимирскую губернию в 1901 г. Кондаков писал: «Я самолично увидел, что ученья детей совершенно не существует. Прежде отцы учили детей мастерству, по возможности полному, или, когда имели нескольких, одного – “личному”, другого – “доличному”, но доводили дело до конца [...] Еще тяжелее условия у тех заводчиков, которые вырабатывают расхожую икону. Там ученик годами исполняет черные и низшие работы, ничему в мастерских не научаясь. Конечно, заводчики получают от того барыши, но мастерство падает»[6].

Параллельно В. М. Васнецов в письме к графу С. Д. Шереметеву высказал пожелание, созвучное идее Кондакова, о создании школ, в которых осуществлялось бы «воспроизведение древних иконописных изображений без каких бы то ни было изменений в сторону новейших художественных требований» и «развитие художественного иконописания на основах традиций древнего строго церковного стиля изображений»[7].

---

[1] ОР ГРМ. Ф. КПРИ. Оп. 10. 30.V.01. – 1912. № 10. Л. 17.
[2] Вырезка из газеты // Там же. – Л. 24.
[3] Там же. – Л. 35.
[4] Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи. – С. 34–35.
[5] Там же. – С. 35.
[6] Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. Вып. II. – СПб., 1903. – С. 84.
[7] ОР ГРМ Ф. КПРИ. Оп. 10. Ед. хр. 4. 29/V.1901 – 18/IV.1902. Д. № 8. Л. 33.

Святая Троица. Икона (без полей). Кон. XIX — нач. XX в. Мстера. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

Богоматерь Троеручица. Икона. Нач. XX в. Мстера. ГРМ

Вскоре особая комиссия разработала «Временные Положения об учебных иконописных мастерских Комитета попечительства о русской иконописи», утвержденные Императором Николаем II 21 марта 1902 г.

Уже летом этого года в Палехе, Холуе, Мстере Владимирской губернии и Борисовке Курской губернии открываются иконописные мастерские. Руководство мастерскими, за исключением мстерской, осуществляли выпускники Академии художеств, которые устанавливали в них академическую систематичность обучения. Они же преподавали рисунок, живопись и перспективу. Во главе палехской мастерской стоял классный художник Императорской Академии художеств

Мастерская сыновей Иосифа Чирикова. Сретение. Икона (без полей). 1903 г. ГМИР

В. П. Гурьянов. Преподобные Онуфрий Великий и Петр Афонский. Икона. 1902 г. Мстера. ГРМ

Е. И. Стягов, холуйской – классный художник Императорской Академии художеств Е. А. Зарин, мстерской – художник Н. К. Евлампиев, борисовской – классный художник первой степени Императорской Академии художеств В. С. Богданов. Иконописные школы Комитета осуществляли только профессиональную подготовку, которая обязательно сопровождалась изучением Закона Божия, церковной истории, археологии и иконографии. Поэтому учениками могли стать мальчики не моложе 10 лет, православного вероисповедания, обученные грамоте в местных сельских училищах.

Обучение в комитетских школах длилось четыре года. Занятия для младшего и старшего отделений шли ежедневно, за исключением воскресенья, и длились по восемь часов в день: два часа отводилось на Закон Божий, историю, археологию, иконографию и теоретические основы рисунка и живописи «в пределах, допускаемых иконописанием»; «Священное Писание, Литургику, Жития Святых, орнамента византийского, грузинского, восточного и русского»[1]; два часа – на «элементарное рисование и черчение, рисование с орнаментов, стилизованных цветов, рисованием с гипсов, черчение перспективное», перспективу, теорию теней, рисование с живой и мертвой натуры, анатомию; четыре часа – на иконописание с обязательным требованием «усвоить яичное письмо»[2].

Обучение иконописанию представляло собой самую важную задачу комитетских школ, поэтому выбор учителя иконописи был предоставлен самим мастерам-иконописцам. Общий сход мастеров определил первыми учителями: в Палехе – М. П. Парилова и И. А. Сафронова, Холуе – М. И. Добрынина и И. Д. Шахова, Мстере – М. И. Цепкова и С. А. Суслова, Борисовке – мстерского художника А. О. Модорова. В первый год существования школ в них обучался 151 человек; в последующие годы количество обучаемых снизилось. Самой процветающей и многочисленной была школа в Мстере. В 1914/1915 учебном году количество мстерских учеников составило 73 человека. Оно в два раза превосходило число палехских учеников. Меньше всех выпускников было в Борисовке, и этот факт привел к скорому закрытию школы.

Обложка книги В.Т. Георгиевского. Владимир. Суздаль. Переславль. Издание 1913 г.

Организация школ требовала больших материальных и моральных затрат. Мастерские содержались на средства, отпускаемые из Государственного Казначейства в распоряжение Комитета попечительства о русской иконописи, и за счет пособий и пожертвований от учреждений, обществ и частных лиц. Поставщиками художественной продукции – грунтованных досок, бумаги, карандашей, а также книг, альбомов и гипсов – были самые лучшие фирмы Москвы и С.-Петербурга.

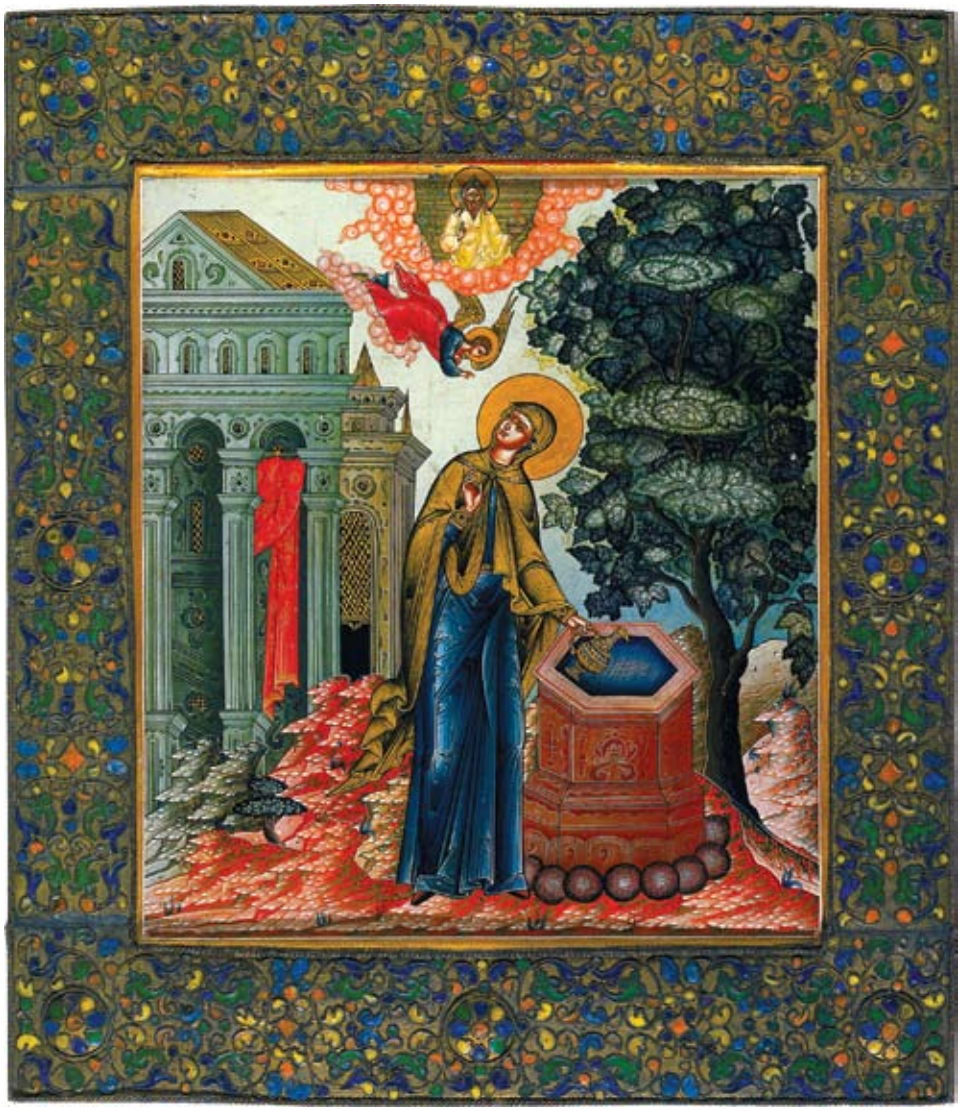
Сами иконописцы не всегда приветствовали деятельность Комитета, а устройство школ рассматривали как окончательный разрыв с традицией семейного обучения ремеслу. Подстрекаемые торговцами и подрядчиками, они поначалу относились к членам Комитета враждебно и подозрительно.

Огромная заслуга в развитии деятельности Комитета принадлежала В. Т. Георгиевскому, который по несколько месяцев проводил во Владимирской губернии, путешествуя по селам, и сделался «своим человеком» в «царстве изуграфов»[3].

Известно, что, стремясь к дружескому сближению, члены Комитета нередко принимали у себя местных иконописцев. Например, мстерский иконописец О. А. Клевакин с женой гостил у Кондакова в Петербурге и вместе

[1] ОР ГРМ. КПРИ. Ед. хр. 17. 1901. Л. 24.
[2] Там же. – Л. 25.
[3] Письма В. Т. Георгиевского к Н. П. Кондакову. – ПФА РАН. Ф. 115. Оп. 4. № 98. Л. 6.

с ним посещал Эрмитаж и Народный Дом, а затем у Георгиевского в Киеве, где по инициативе ученого осматривал Софийский собор и Михайловский монастырь.



Благовещение у колодца. Икона. Нач. XX в. Мстера(?). Музей икон в Реклингхаузене. Германия

Несмотря на все трудности, организованные Комитетом школы оказали большое влияние как на судьбу иконописцев, так и на дальнейшее развитие местных промыслов. С 1902 по 1917 г. их выпускники продемонстрировали высокий профессионализм. «Почти все московские иконники оказались из Палеха», а многие мстерцы и палешане затем работали в столице. Например, О. С. Чириков и М. И. Дикарев писали образа для домовой церкви Мраморного дворца в С.-Петербурге. Большую известность приобрели мстерцы А. Меркурьев и Е. Юрин, палешане братья Буреевы.

Один из иконописцев, палешанин Николай Михайлович Зиновьев – ученик Е. И. Стягова и М. П. Парилова – вспоминал: «Обучение иконописному искусству в мастерской Комитета было несравненно лучше поставлено, чем в частных мастерских. И многие ученики из них убегали, поступая во вновь открытую комитетскую мастерскую. Проучившись один год в мастерской Белоусовых, поступил туда и я. Открытие этой учебно-иконописной мастерской в Палехе было большим событием для всего иконописного дела»[1].

Комитет способствовал распространению иконописных школ по всей России. В частности, при его содействии были организованы школы и мастерские в Троице-Сергиевой, Почаевской, Киево-Печерской лаврах, при Серафимо-Дивеевском женском и Соловецком монастырях, открыты специальные классы иконописи при Строгановском центральном художественно-промышленном училище в Москве.

Их выпускники объединялись в артели, создание которых поощрялось членами Комитета, движимыми идеей воссоздания духа древнерусских объединений-артелей иконописцев. В целях поддержания промысла и распространения русского иконописания в России Комитет регулярно заказывал местным мастерам изготовление икон, эскизов и копий с древних памятников. В 1904 г. Комитет открыл в С.-Петербурге в собственном доме на Надеждинской улице, № 27 склад

[1] *Зиновьев Н. М.* Искусство Палеха. – Л., 1975. – С. 31.

икон. «При учреждении его не предполагалось, что он будет преследовать исключительно коммерческие цели: задачею его было, с одной стороны, доставить человеку, желающему иметь у себя правильно написанную икону, возможность приобрести ее за сравнительно недорогую плату, а с другой – избавить кустарей иконописцев от тяжелого для них посредничества иконных торговцев в деле сбыта произведений иконной промышленности»[1].

ИКОНЫ
всѣхъ стилей и живописно-художественнаго письма, готовыя и на заказъ, можно пріобрѣсти въ иконной лавкѣ ВЫСОЧАЙШЕ учрежденнаго Комитета Попечительства о Русской Иконописи. СПБ., Надеждинская, 27. Тел. 201-29. Прейсъ-курантъ по первому требованію высылается безплатно.

Рекламная вывеска склада Комитета попечительства о русской иконописи

В селе Холуй писали «расхожие» – дешевые и «красные» иконы, в Палехе – «фряжские» и «подстаринные», а Мстера славилась всеми видами иконописи. Все села разнились в приемах рисунка и колерах, но сближались в «старинном пошибе».

Благодаря Комитету многие знатоки и любители русской самобытности заинтересовались иконописным промыслом и потянулись в эти места для изучения специфики работы изографов. В их числе были академики – историк-византинист, экономист В. П. Безобразов, изучавший промысел и книжную торговлю офеней, и историк русской литературы, брат известного поэта, Л. Н. Майков, интересовавшийся литографией И. А. Голышева в Мстере.

Живопись сел Владимирской губернии составляла научный интерес и самих членов Комитета: Н. П. Кондакова, Н. В. Покровского, Н. П. Лихачева, Д. К. Тренева и др. Например, В. Т. Георгиевский исследовал условия работы и мастерство иконописцев, а граф С. Д. Шереметев интересовался особенностями крестьянских слободок и способами обучения иконописцев.

Главными покупателями икон были Императорский двор и купечество, а среди постоянных заказчиков можно отметить князя А. А. Ширинского-Шихматова, мецената и предпринимателя С. Т. Морозова, нижегородского купца-мукомола Н. А. Бугрова, антиквара-букиниста П. П. Шибанова.

В изготовлении копий особенно преуспели мстерские художники-«старинщики», сумевшие в наибольшей степени сохранить традиции своего ремесла. Им принадлежат замечательные копии византийских икон: «Христос Пантократор», 1363 г., исполненная М. Мишиным, и Страстная икона Богоматери С. Тихомирова; русского извода «Видение Иоанна Лествичника» XVI столетия И. Модорова и «Мученик Антипа» К. Василевского.

В. М. Васнецов. Христос Вседержитель. ГТГ. Фото автора

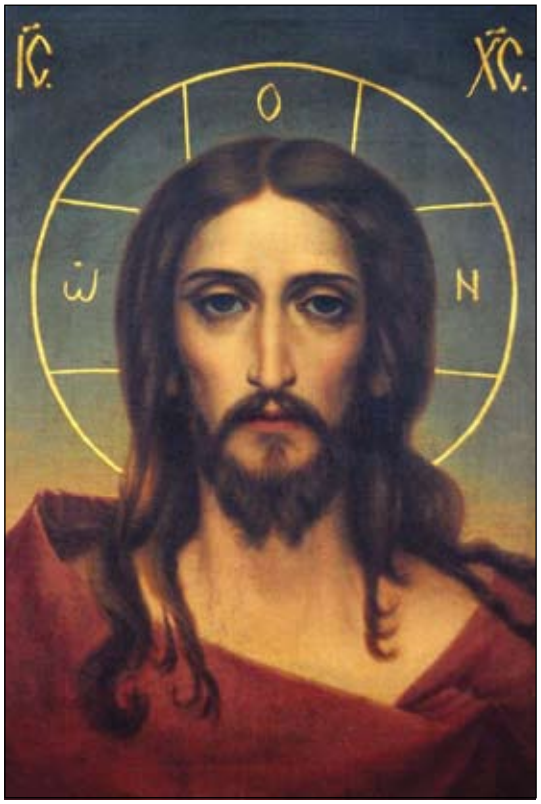
Параллельно в порядке установившейся в мастерских практики велось копирование современной религиозной живописи, преимущественно Виктора Васнецова, чье мастерство стало образцом русского православно-национального искусства. Особенно часто воспроизводился «васнецовский» образ Христа Вседержителя. Известно, что такую икону в Петербург привез сам Н. П. Кондаков после одного из своих путешествий по Владимирской губернии.

В отличие от древней живописи, копирование которой велось темперой, живописные композиции Васнецова выполнялись масляными красками, которые наиболее любили использовать ученики села Борисовки. Среди таких работ «под Васнецова» можно выделить картины «Распятый Христос» А. Шевченко, «Святой Алипий» ученика Борисовской школы и «Александр Невский» воспитанника из Холуя.

[1] Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи. – С. 23.

Великомученики Георгий Победоносец и Димитрий Солунский. Икона (без полей). Мстера. Вторая четверть XIX в. Из собр. М. де Буара (Елизаветина)

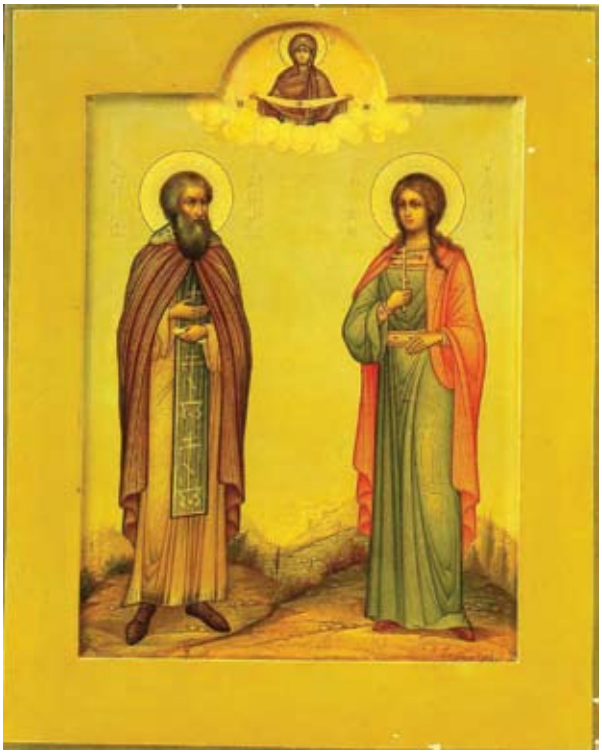
Благодаря деятельности членов Комитета в кон. XIX – нач. XX в. в России сложилась научная система копирования иконописи, которая предусматривала точное воспроизведение не только иконографии, но и особенностей живописной манеры, и состояния памятника на момент копирования. Одним из первых примеров таких копий стал список с чудотворного Тихвинского образа Богоматери, сделанный в мастерской братьев Чириковых. Известно, что иконописцы Комитета попечительства о русской иконописи копировали иконы «Спас Нерукотворный образ», «Спас с золотыми власами» из Деисуса, Эммануил из Деисуса, Спаситель (образ князя Андрея Боголюбского), Спас со святым Варлаамом Хутынским, Спас греческого царя Мануила, Царь Царем, Спас «Ярое Око», Владимирскую Влахернскую, Иерусалимскую иконы Богоматери в Успенском соборе; Донскую и Пименовскую иконы Богоматери, Млекопитательницу, архангела Гавриила, «Собор Архангела Гавриила» и «Благовещение» в Благовещенском соборе; Спасителя письма Симона Ушакова и «Великого Архиерея» кисти Никиты Павлова в Новодевичьем монастыре; афонскую фреску «Недреманное Око» Мануила Панселина и икону «Двенадцать Апостолов» в Румянцевском музее; поясной образ Иоанна Предтечи, святого Алексия, «Распятие» и икону Божией Матери «Умиление» в собрании П. М. Третьякова, а также произведения Новоспасского собора, Чудовского, Никольского Единоверческого, Алексеевского монастырей, церкви во имя Грузинской иконы Божией Матери и других московских.



Спас в терновом венце. Икона из Марфо-Мариинской обители

Помимо копирования Комитет предоставлял мастерам заказы по реставрации и пристально следил за их выполнением. Здесь тоже первенство принадлежало мстерским умельцам. Известно, что Иван Брягин реставрировал новгородскую икону «Борис и Глеб» кон. XIII – нач. XIV в. из собрания Н. П. Лихачева, а с 1904 по 1919 г. Василий Павлович Гурьянов трудился над поновлением такого непревзойденного шедевра древнерусского искусства, как «Троица Ветхозаветная» Андрея Рублева.

Ученики комитетских мастерских участвовали и в росписи храмов Российской Империи, и написании икон для них. Среди наиболее крупных заказов – роспись храма Воскресения Христова у Варшавского вокзала в С.-Петербурге, порученная выпускникам иконописных мастерских Комитета Обществом религиозно-нравственного просвещения в 1909 г. Эта работа давала материальную поддержку художникам и одновременно позволяла населению столицы познакомиться с результатами деятельности Комитета попечи-



В. П. Гурьянов. Михаил Клоп и мученица Александра. 1912 г. ГосНИИР

В. П. Гурьянов. Святой Сергий Радонежский благословляет князя Дмитрия Донского на Куликовскую битву. Икона. 1904 г. ГМИР

тельства о русской иконописи. К сожалению, до нашего времени от росписи дошли только незначительные фрагменты на парусах.

Иконопись как искусство традиции повлекла за собой развитие других русских самобытных промыслов, соседствующих с заводскими и фабричными, – таких как, например, фольгоуборное ремесло. В Мстере ризочеканным заведением и фольгопрокатной мастерской для выделки сусального золота и серебра, медной потали и золоченой бумаги владел И. Е. Мумриков. Еще в Мстере существовало около 24 подобные фольгоуборные мастерские.

Среди многообразных направлений Комитета нельзя не вспомнить издательскую и научно-исследовательскую деятельность, которая была тесно связана с художественным образованием. Выпускники комитетских школ, их преподаватели и художники остро нуждались в иконописном подлиннике – руководстве, традиционно служившем надежным подспорьем иконописцам. «При недостатках руководящих указаний и почти совершенном исчезновении строго установившихся исторических традиций наши живописцы и иконописцы при расписывании православных храмов и исполнении икон нередко, а может быть, и преимущественно принуждены бывают пользоваться всем, что имеется у них под рукой: старыми гравюрами с чужестранных религиозных изображений, с библейских рисунков Шнорра, Гюстава Доре и т. д., – писал Виктор Васнецов. – Разумеется, подобные чуждые нам образцы для расписывания наших храмов не только нежелательны, но и в значительной мере гибельны для чистоты и красоты наших православных и религиозных образных представлений, которые так полно и художественно, хотя и несовершенно в формах выражены нашими предшественниками – иконописцами до конца XVII века»[1].

Идею издания «Лицевого иконописного подлинника» единодушно поддержали Н. П. Кондаков, Н. В. Султанов, Н. В. Покровский, собиратель и знаток иконописи, доктор истории Н. П. Лихачев.

За много десятилетий до них в 1861 г. Ф. И. Буслаев определил значение иконописного подлинника так: «Это великий памятник, это громадное произведение русской иконописи – не отдельная какая-нибудь икона или мозаика, не образцовое создание гениального мастера, а целая

[1] В. М. Васнецов – С. Д. Шереметеву. 19 февраля 1899 // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. – С. 123.

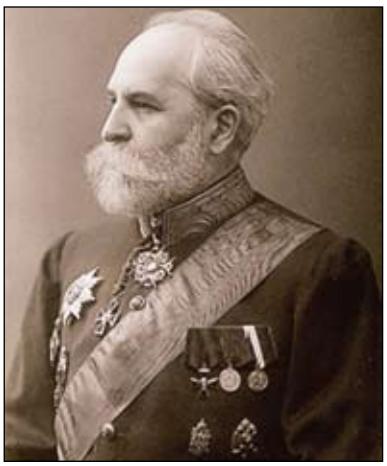
В. П. Гурьянов. Избранные святые. Икона. 1911 г. ГРМ

В. П. Гурьянов. Избранные святые. 1913 г.

Портрет И. Е. Мумрикова

иконописная система как выражение деятельности мастеров многих поколений, дело столетий, система, старательно обдуманная, твердая в своих принципах и последовательная в проведении общих начал по отдельным подробностям, система, в которой соединились в одно целое наука и религия, теория и практика, искусство и ремесло»[1].

Во второй половине XIX в. получили известность иконописный подлинник по двум рукописям XVIII в. из коллекции собирателя русских древностей графа С. Г. Строганова, изданный литографическим способом в 1869 г., «Иконописный подлинник Новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века» Г. Д. Филимонова, вышедший в свет в 1873 г., и «Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г. Филимонова», опубликованный в 1874 г. Но эти руководства не давали исчерпывающей информации об изображении святых и к тому же ограничивали творческую свободу мастера, т. к. сопроводительный текст не разрешал художнику вносить в образ ничего личностного. В конце XIX столетия такой путь иконописания рассматривался как тупиковый, не позволяющий развивать композиционные приемы и совершенствовать художественное мастерство.



Портрет Н. П. Лихачева. 1914 г.

По мнению Васнецова, «Главная цель издания “Подлинника” – служить руководством, образцом и материалом художникам, живописцам и иконописцам при исполнении ими образов, церковных росписей и вообще всех художественных работ»[2].

«Главным содержанием “Подлинника”, – писал Васнецов, – должны быть образцы нашей Русской древней иконописи от первых времен возникновения ее на Руси до кон. XVII в.: от киевских мозаик, киевских и новгородских фресок и до строгановских и московских писем включительно. Образцы подлинного византийского иконописания также должны войти в издаваемый “Подлинник”, но в качестве дополнительной части к главному его содержанию, или как указание и разъяснение основ, из которых развилось Русское иконописание [...].

[1] *Буслаев Ф. И.* Русский иконописный подлинник // Древнерусская литература и православное искусство. – СПб., 2001. – С. 63.

[2] В. М. Васнецов – С. Д. Шереметеву. 14 ноября 1901 // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. – С. 190.

М. И. Дикарев. Мстислав, благоверный князь. Икона. XIX. ГЭ

Муромская икона Божией Матери. Кон. XIX — нач. XX в.

Во главе всего должны быть помещены изображения Спасителя, Богоматери, Иоанна Крестителя и, пожалуй, еще первее, поместить изображение Господа Саваофа... Затем чины Архангельские и Ангельские; потом Апостолы, Пророки и Отцы Церкви, Мученики, Преподобные и т. д. [...].

Все изображения должны быть напечатаны красками, по возможности близкими к оригиналам.

К изображениям непременно должны быть прибавлены обстоятельные объяснения и указания (краткие) – как археолого-иконографические, так и церковно-исторические. Таковые разъяснения окажут великую услугу пользующимся “Подлинником” мастерам»[1].

Активную роль в издании «Лицевого иконописного подлинника» сыграл профессор Николай Васильевич Покровский, который называл его «якорем спасения».

В своих трудах «Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного искусства» (1899 г.) и «К вопросу о мерах к улучшению русского иконописания» (1901 г.) он отметил «неопределенное положение» и «субъективность»[2] религиозной живописи, размытость граней между церковным и светским искусством, отсутствие четкого представления об идеальных образах в иконописи, высказал ряд замечаний об ограничении личного произвола художников и заявил: «Необходимо выработать определенный стиль церковного искусства и дать руководящие мотивы для установки иконографии – типов, костюмов, композиций. Другими словами, *необходимо составить образцовый лицевой иконописный подлинник как регулятор церковного искусства*» (курсив Н. В. Покровского. – *В. Г.*)[3].

В 1895–1898 гг. Покровский опубликовал «Сийский иконописный подлинник» Антониева Сийского монастыря, включавший огромный пласт памятников с подробными описаниями и сравнениями их с западными аналогами, но, как отмечал сам автор, «судить о технике иконописи и художественной отделке икон на основании этого подлинника очень трудно»[4].

---

[1] В. М. Васнецов – С. Д. Шереметеву. 14 ноября 1901 // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. – С. 190.

[2] Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного церковного искусства / Сообщение Н. В. Покровского. – СПб., 1899. – С. 3.

[3] Там же. – С. 10.

[4] *Покровский Н. В.* Сийский иконописный подлинник. Вып. I. – СПб., 1895. – С. XI.

П. С. Сеньков. Ангел-Хранитель с Иоанном Предтечей, мученицами Анастасией, Надеждой и избранными святыми. Икона. 1921 г. Мстера. Собр. В. Бондаренко

Основанием для начала работы по созданию «Лицевого иконописного подлинника» послужили письма академика Н. П. Лихачева в Комитет и к графу С. Д. Шереметеву. В первом, написанном 15 августа 1901 г., он дает общую характеристику ожидаемому изданию: «Иконописное подлинное руководство для иконописцев должно удовлетворять потребности той среды, для ко-

торой он предназначается: одно руководство нужно для простых иконописцев-ремесленников, другое – для художников, занимающихся церковной живописью; первые идут навстречу обычному спросу на иконы и пишут их по установленным традиционным нормам, вторые ставят своей задачей искание нового, вносят в свои произведения свободное творчество в духе церковности и подвигают вперед национально-русскую церковную живопись»[1].

Во втором письме от 9 июля 1901 г., адресованном непосредственно графу, Лихачев ясно и четко по параграфам излагает проект издания «Лицевого иконописного подлинника»: «§ 1. Задача издания лицевого иконописного подлинника в полном объеме заключается в собрании и воспроизведении снимков с памятников иконописи. Подлинник должен состоять как из различных изображений Спасителя, Богоматери и праздников, им посвященных, так и из изображений всех святых, которым празднует Православная Церковь [...].§ 2. Смысл лицевого иконописного подлинника – дать систематически подобранный материал для копирования простым иконописцам для творческой переработки современной техникой и для художественного вдохновения тем живописцам, которые пожелают писать в духе византийского и старорусского искусства [...].§ 4. Так как русское иконописное искусство в основе своей имеет искусство византийское, с одной стороны, и южнославянскую переработку – с другой [...], вполне уместно воспользоваться и фресками, и мозаиками, находящимися в Турции, Греции и Италии [...].§ 5. Основной материал для будущего лицевого подлинника составят иконы чудотворные и исторические [...]. § 6. Как известно, допетровская Русь кроме чистой иконописной манеры довольно рано допустила для икон *фрязь*, т. е. попытку применения западной техники живописи в изображении лиц, и главное – ландшафта. Это новая струя в иконописном искусстве, соответствующая современным попыткам В. М. Васнецова и его последователям, не получила надлежащего развития. Реформа Петра I водворила новый жанр в иконописи – копирование и переделку западноевропейских картин: «фрязь» оставалась уделом низшего слоя иконописцев и быстро выродилась в ремесленничество [...]. § 9. Предлагаемый к изданию иконописный подлинник должен явиться драгоценным типографским памятником, составляющим и охрану древнего искусства, и источники просвещения в области, почти позабытой»[2].

В этом же году была организована Комиссия, члены которой – Н. П. Кондаков, Н. В. Покровский и Н. В. Султанов – занимались подбором максимально точных снимков с «лучших произведений древней иконописи, отчасти в красках», хранящихся в храмах Москвы, Новгорода, Ярославля, Костромы, Киева и Смоленска. По замыслу Покровского, подлинник «должен включать изображения Господа Вседержителя, Нерукотворного образа, ангельских чинов, Богоматери в разных видах, в том числе и снимки с чудотворных икон, главные композиции на темы Евангелия и вообще Нового Завета, Ветхого Завета» и «должен быть снабжен объяснительным текстом»[3].

Портрет К. Фишера. 1896 г.

18 февраля 1903 г. на заседании Комитета С. Д. Шереметев, Н. П. Кондаков, Ю. С. Нечаев-Мальцев, Н. В. Султанов, Н. В. Покровский, И. П. Шипов и Н. В. Пономарев обсуждали основные положения издания «Лицевого иконописного подлинника». 10 марта 1903 г. обсуждение продолжилось с участием вице-президента Императорской Академии художеств графа И. И. Толстого.

К работе над составлением Подлинника привлекли известного фотографа К. А. Фишера и иконописцев В. П. Гурьянова, М. И. Дикарева, О. С. Чирикова и других мстерских художников, работавших в Москве.

По благословению Высокопреосвященных Владимира, митрополита Московского, Гурия, архиепископа Новгородского и протопресвитера Иоанна Леонтьевича Янышева и по ходатайству

[1] ОР ГРМ. Ф. КПРИ. Оп. 10. Ед. хр. 4. 29/V.1901–18/IV.1902. Д. № 8. Л. 17.
[2] Там же. – Л. 9–13.
[3] Там же. – Л. 19–20.

Комитета они выполнили копии и фотографии древних икон из московских Успенского и Благовещенского соборов, Чудова и Новодевичьего монастырей, некоторых новгородских храмов и монастырей, а также с оригиналов Русского музея Императора Александра III.

Для исполнения рисунков в цвете мозаик Константинопольской мечети Кахрие-Джами Н. П. Кондаков пригласил художника Н. К. Клуге, состоявшего при Русском археологическом институте в Константинополе.

30 ноября 1904 г. Комитет попечительства о русской иконописи подписал разрешение на издание «Лицевого иконописного подлинника». Его первый том, вышедший в свет в 1905 г., включил «Иконографию Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа» в виде 14 цветных автотипий, 6 гелиогравюр, 40 фототипий и 84 литографических таблиц. Огромный иллюстративный материал сопровождался историко-иконографическим очерком академика Н. П. Кондакова, в котором он изложил развитие иконографии Спасителя от раннехристианских изображений до XVI в., дал подробную характеристику памятникам Византии, Афона, Древней Руси и сравнил их с произведениями итальянского искусства. Ученый рассмотрел огромное количество изображений Спасителя, сохранившихся от первых веков Христианства в барельефах саркофагов, мозаиках, резьбе по слоновой кости, византийских эмалях, афонских и русских стенописях. Он описал типы Иисуса Христа: Пантократора, Эммануила, Деисуса, Нерукотворного Спаса, Великого Архиерея, Спаса Недреманное Око, Царя Царем, а также Софии Премудрости Божией и др.

Богоматерь. Роспись паруса Казанской церкви. С.-Петербург

Кондаков пояснил символико-догматический смысл образа Христа и указал местоположение Его икон в православном храме.

Помимо образа Спасителя первый том включал несколько изображений Богоматери и Иоанна Крестителя из Деисуса, но их было явно недостаточно для исчерпывающей информации об иконографии Пресвятой Богородицы и Предтечи. К тому же иконография многих святых оставалась практически неизученной.

Первый том «Лицевого иконописного подлинника» имел большое значение для художников и иконописцев. Результаты использования нового руководства очевидны в изменении стилистики церковной живописи 1910-х гг., в которой стали преобладать мотивы древнерусской живописи. Примером может служить неоконченная роспись Ф. Р. Райляна в Казанской церкви Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге.

В 1905 г. историк искусства Александр Иванович Успенский издал лицевой иконописный подлинник «Изображение Богоматери», в который вошли прориси с малых лубочных картинок из собрания С. Т. Большакова. Но это издание не восполняло недостаток сведений по данной проблеме и не могло стать изобразительным руководством для художников рубежа XIX–XX вв. Поэтому в 1916 г. Комитет попечительства о русской иконописи готовил к выходу в свет второй том, посвященный иконографии Божией Матери.

События 1917 г. прервали издание «Лицевого иконописного подлинника». Все попытки продолжить издание после революции были обречены на неудачу. «Иконография Богоматери» осталась неизданной и сохранилась в рукописи.

Кроме уникального издания «Лицевого иконописного подлинника» Комитет опубликовал два выпуска «Известий Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи» (в 1902 и 1903 гг.) и три тома «Иконописного сборника» (в 1906, 1908, 1909 гг.). В этих пе-

Успение. Роспись Казанской церкви. С.-Петербург. 1912–1917 гг.

риодических изданиях печатались материалы журналов заседаний; мероприятия, акции и основные направления деятельности Комитета; отзывы о необходимости издания «Иконописного подлинника» с планом мероприятий В. М. Васнецова, Н. П. Кондакова, Н. В. Султанова, Н. В. Покровского, Н. П. Лихачева; отчет о поездке академика Н. П. Кондакова по иконописным селам; статьи уполномоченного Комитета по наблюдению над иконописными школами В. Т. Георгиевского о паломничестве и торговле иконами в Киеве и об открытии учебных иконописных мастерских в селах Владимирской и Курской губерний; «Исторический очерк афонской стенной живописи» Л. Д. Никольского; «Практическое пособие для мастеров финифтяного производства», составленное Константином Фуртовым, и др.

Комитет всячески способствовал созданию и распространению в художественной среде прорисей. Известно, что иконописец В. П. Гурьянов принес в дар Комитету сделанные им прориси с иконостасов Никольского Единоверческого монастыря, церкви Двенадцати Апостолов и Николы Гостунского в Москве, а также изданные в его типографии книги «Переводы с древних икон, собранные и исполненные иконописцем и реставратором В. П. Гурьяновым» (СПб., 1902) и «Лицевые Святцы XVII века Никольского Единоверческого монастыря в Москве. Издание иконописца В. П. Гурьянова» (М., 1904).

В 1921 г. деятельность Комитета попечительства о русской иконописи оборвалась. За непродолжительный период существования члены Комитета проделали огромную работу. Их главными заслугами стали сохранение традиций российской иконописи, возрождение иконописного промысла в Мстере, Палехе и Холуе, распространение русских икон по всей России, даже в самых отдаленных ее уголках, таких как Закавказье, реставрация церковных памятников и издание «Лицевого иконописного подлинника», который до сих пор служит руководством для современных иконописцев.

Глава 16

Николай Васильевич Покровский – основоположник отечественной церковной археологии и музейного дела

Доктор церковной истории, профессор Николай Васильевич Покровский внес неоценимый вклад в развитие русского православно-национального искусства.

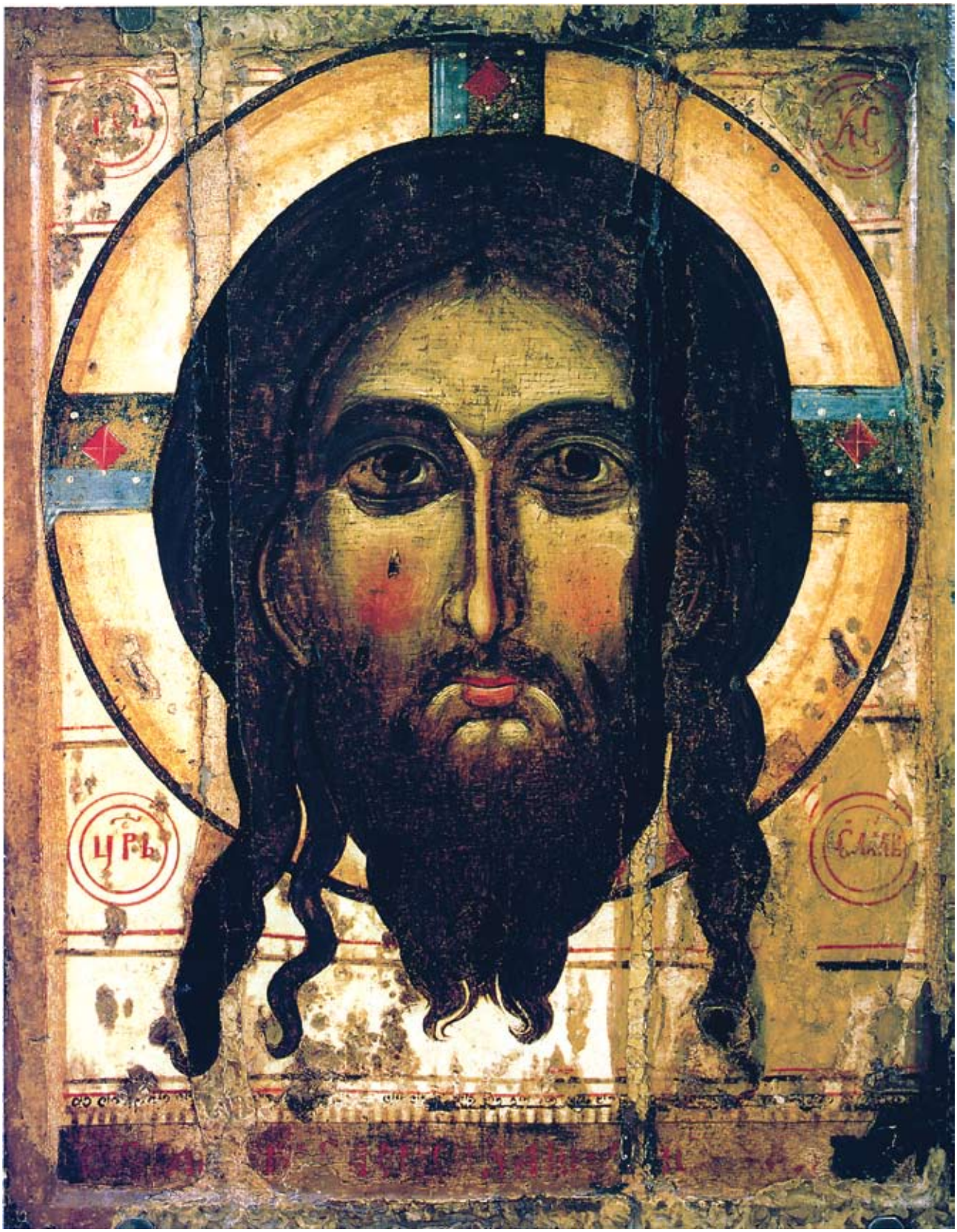
Покровский родился 20 октября 1848 г. в селе Подольское Костромской губернии. Начальное образование он получил от своих родителей – отца священника Василия Николаевича Покровского и матери Елизаветы Федоровны. Следуя семейной традиции, Николай закончил духовное училище и продолжил обучение в Костромской духовной семинарии. На последнем курсе семинарии он принял решение ехать в С.-Петербург и поступать на историко-филологический факультет Петербургского университета. Но родители воспротивились его решению, и, не желая их ослушаться, он поступил в С.-Петербургскую Духовную академию.

Н. В. Покровский. ГРМ СПбДАиС

В 1873 г. молодой Покровский защитил кандидатскую диссертацию, избрав темой для своего первого научного труда русскую проповедь XVIII – нач. XIX в. Диссертация получила высокую оценку. Ее текст был опубликован в журнале «Странник». Но сам Покровский не был доволен и больше к этой теме не возвращался.

На последнем курсе Академии Покровский заинтересовался церковной археологией и литургикой, не достаточно изученными и методически разработанными в тот период. В обоих курсах, по его справедливому мнению, не хватало важного для отечественного образования компонента – изучения греческих и славянских памятников письменности и искусства.

Видя необходимость преобразований в методике преподавания этих дисциплин и широкое поле деятельности для молодого ученого, профессора Академии рекомендовали Покровского для руководства кафедрой церковной археологии и литургики. В 1874 г. Покровский защитил диссертацию «О христианских храмах I–III веков», стал приват-доцентом и начал читать курс древнехристианской архитектуры и литургики. В целях изучения методических и дидактических материалов, а также опыта передовых западных литургистов и ученых в 1876–1877 гг. с согласия академического совета Покровский отправился за границу.



Спас Нерукотворный. Икона. Первая половина XIV в. ГТГ

Подобные инициативы поощрялись ректором С.-Петербургской Духовной академии протоиереем Иоанном Янышевым, полагавшим, что православный богослов должен обладать полнотой знаний в области Христианства и не чуждаться научного опыта зарубежных коллег.

«Спас в силах» из деисусного чина. Икона. Первая половина XV в. ГТГ

С целью изучения западноевропейских древностей и повышения собственного научно-педагогического уровня Покровский посетил Германию, Францию, Австрию и Италию. Он слушал лекции по археологии, эпиграфике и истории итальянской живописи эпохи Возрождения у Ф. К. Крауса, по литургике – у А. Крауса и Г. Рикера, по церковной истории – у Отто и Сиберони; ознакомился с коллекцией Музея древнехристианского периода, устроенного Пипером в Берлине; работал в библиотеках и музеях Ватикана, делал фотоснимки с важнейших памятников. Огромное влияние на Покровского в плане разработки его собственных научных методов оказал Дж. Б. де Росси – знаменитый исследователь римских катакомб, именуемый в мире «отцом христианской археологии». Под его руководством Покровский изучал памятники катакомб.

Вернувшись на родину, ученый продолжил читать курс древнехристианской архитектуры и литургики, но уже в переработанном и дополненном варианте, с включением в него материалов по раннехристианскому искусству. В журнале «Христианское чтение» появились его статьи «Добрый пастырь в древнехристианской символике», «Древнеязыческое и христианское искусство», «Символические формы агнца в древнехристианском искусстве». Сделанные им в этих статьях смелые выводы, такие как, например, о взаимосвязи христианского и античного искусства по форме и по содержанию, стали и нововведением в курс академических лекций, и полезным открытием на пути возрождения русского православно-национального искусства.

Находясь под впечатлением от небольших, но информативных музеев при учебных заведениях за границей, Покровский решил организовать музей слепков и снимков с памятников старины и оригинальных предметов в Академии. Он был создан на основе Новгородского Церковно-археологического музея, закрытого за неимением средств в 1878 г. Распоряжением от 22 мая 1879 г. митрополит Петербургский и Новгородский Исидор командировал профессора

Покровского для отбора музейных экспонатов и передачи их в музей С.-Петербургской Духовной академии.

По ходатайству протоиерея Иоанна Янышева и при поддержке великих князей Сергея Александровича и Павла Александровича большая часть новгородской коллекции, включавшей кресты, энколпии, образки, складни, дарохранительницы, потиры, венцы, монеты, атрибуты древнерусского костюма и оружие, передали в Петербург. Новгородцы вспоминали: «Уважаемый Н. В. Покровский недаром пользуется славою знатока нашей церковной старины: от него не ускользнула ни одна сколько-нибудь ценная вещица; все лучшее было вывезено начисто, и наезд почтенного археолога был для новгородского музея чем-то вроде Батыева нашествия»[1].

30 апреля 1879 г. решением Святейшего Синода под сенью Александро-Невской лавры был открыт первый Церковно-археологический музей С.-Петербурга. Этот музей имел как научные цели – собирание, систематизацию, атрибуцию памятников, так и учебные – повышение общеобразовательного уровня, воспитание художественного вкуса учащихся.

Инициативу Покровского поддержали многие меценаты, ученые и любители старины. Уже скоро после открытия коллекцию музея пополнили архимандрит московского Данилова монастыря Амфилохий, который передал самую значительную коллекцию из 300 старинных икон, граф С. Г. Строганов, пожертвовавший часть личного собрания икон московских, новгородских и строгановских писем, митрополит Антоний (Вадковский), подаривший золотые и серебряные мемориальные медали.

Созданный Покровским музей представлял собой систематизированную коллекцию, последовательно отображающую историко-культурное развитие России, и включал несколько разделов: иконопись, лицевые рукописи, шитье, художественное литье и чеканки, слепки и снимки с предметов раннехристианских и славяно-русских древностей. В 1909 г. Покровский выпустил в свет подробное иллюстрированное описание музея, приуроченное к 100-летнему юбилею Духовной академии.

В период работы над музеем Покровский получил приглашение на кафедру христианской археологии Археологического института, а в 1878 г. стал здесь ученым секретарем.

С этого времени он постоянно участвовал в археологических экспедициях и комиссиях, организуемых институтом для исследования старины, и являлся одним из организаторов и постоянным участником археологических съездов.

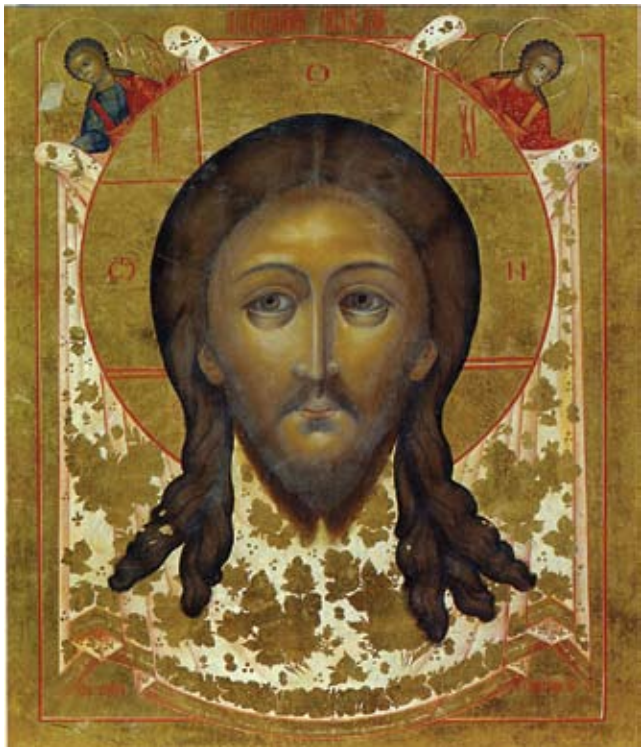
Н. В. Покровский. ГРМ СПбДАиС

В 1880 г. Покровский защитил магистерскую диссертацию «Происхождение древнехристианской базилики». Этой темой ученый заинтересовался еще в период своего первого путешествия за границу. Тогда он пришел к выводу, что базиликальный тип храма уходит своими корнями во внутреннее помещение богатого римского дома, где на трапезу собирались первые христиане. В диссертации ученый подтвердил и обосновал свой вывод и дополнил исследование указанием на еще один источник христианской базилики – языческую базилику.

Диссертация Покровского вызвала полемику между ним и профессором Казанской Духовной академии Н. Ф. Красносельцевым, который считал, что базилика вообще не была известна до времен императора Константина Великого, узаконившего Христианство в 313 г., а ее элементы видел в иудейском храме. Полемика развернулась на страницах журнала «Православное обозрение».

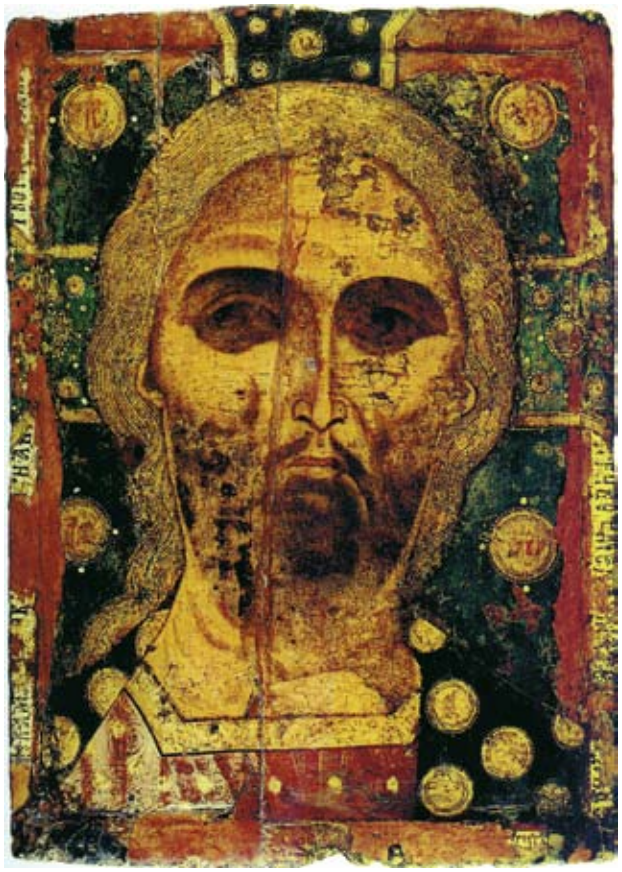
В 1870–1880-х гг. Покровский занимался доработкой обновленного курса, состоящего теперь из двух частей: церковной археологии и литургики применительно к византийским и древнерусским древностям.

[1] Цит. по: *Жервэ Н. Н.* Н. В. Покровский и новгородские древности // София. – 1998. – № 4. – С. 24.



Спас Нерукотворный. Икона. XIX в. ГМИР

Спас Нерукотворный. Икона. Нач. XV в. ЦМиАР



Спас Златые власы. Икона. Первая четверть XIII в. Успенский собор ГМЗМК

Церковная археология строилась на основе систематизации памятников православного Востока и изучении их по разным историческим периодам. В древнехристианском катакомбном периоде Покровский рассматривал архитектуру, живопись, скульптуру, эпиграфику, мозаику; в византийском – эмали и миниатюры; в древнерусском – стенопись, иконопись и художественное литье в обязательном сравнении с византийскими и западноевропейскими памятниками.

Литургика предусматривала изучение православных богослужебных форм, истории постов, праздников, церковной музыки и ориентировалась на русские традиции.

Примерно в эти годы Покровский серьезно задумался над темой докторской диссертации. Приступив к ее разработке, он раскрыл и заново сформулировал ряд положений, которые служили теоретическими основами для древних мастеров, но в процессе секуляризации культуры позабылись и потому представляли большую значимость для художников православно-национального искусства.

Главным стало положение, что важнейшее значение в церковном искусстве как с идейной, так и с изобразительной стороны имеет образ Спасителя. Справедливость утверждения Покровского подтверждается многолетним поиском образа Христа для грандиозной по замыс-

лу и воплощению картины Александра Иванова. Кроме того, результаты этого поиска показали, что современные художники остро нуждаются в необходимых образцах, которые им могут дать иконы, миниатюры, лицевые рукописи, росписи храмов, но они, как верно замечал Покровский, мало изучены. Особенно несистематизированными, по мнению профессора, оказались византийские и русские памятники, поэтому он избрал тему докторской диссертации «Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских». Этот замысел восторженно поддержал Федор Иванович Буслаев, который стал научным консультантом Покровского.

Н. В. Покровский. ГРМ СПбДАиС

Научное сотрудничество Покровского с Буслаевым имело большое значение в процессе возрождения православно-национального искусства, особенно в реабилитации эстетической стороны древнерусского искусства и раскрытия его нравственной основы.

В процессе работы над докторской диссертацией Покровский написал ряд статей, посвященных русским памятникам: «Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства» (Одесса, 1887), «Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря» (СПб., 1887),«Ипатьевская лицевая псалтирь 1591 года» («Христианское Чтение», 1883) и др.

Желая восполнить пробел в области византийских памятников, находящихся в монастырях и храмах православного Востока, Покровский с июня 1888 г. по январь 1889 г. занимался изучением истоков богослужения и иконографии, путешествуя по Греции, Константинополю и Афону. По результатам поездки вышли в свет его труды:«Из воспоминаний об Афоне» («Церковный вестник», 1889), «Памятники древнехристианские в Сирии и Константинополе» («Христианское чтение», 1889), «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских» (М., 1890) и др.

В 1892 г. ученый опубликовал свой главный труд – докторскую диссертацию «Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийской и русской». Работа представляла собой развернутый предметно-тематический каталог древних изображений, иллюстрирующих Евангелие, и состоял из 19 монографических очерков, в которых ученый систематизировал древние памятники и дал наиболее полный иконографический обзор сюжетам «Благовещение», «Рождество Христово», «Крещение Господне», «Тайная вечеря», «Распятие» и «Воскресение» как в византийской, так и русской традициях. Каждый сюжет был сопровожден пояснениями из церковных, в том числе апокрифических, литературных и эпических источников.

За это исследование Совет Духовной академии удостоил Покровского степени доктора церковной истории. Но большей наградой Покровский считал отзыв своего учителя, Ф. И. Буслаева, который написал ему: «Вы первый возвели у нас эти коренные незыблемые основы в стройную систему и вложили в науку “душу живую”... Вы первый внесли в эту науку обильные материалы православного восточного происхождения и на их прочной основе утвердили ее стройное здание»[1].

Наряду с преподавательской деятельностью Покровскому приходилось занимать ряд административных должностей и выполнять поручения министерств и ведомств по охране памятников. В октябре 1883 г. Покровский стал экстраординарным профессором и одновременно инспектором Духовной академии, на должности которого пребывал до 1896 г. С 1898 г. он назначен директором Археологического института и руководил им до самой смерти. В период его директорства это было одно из ведущих гуманитарных учебных заведений России, которое выпускало ежегодно 60 чел. (число для того времени немалое).

[1] Цит. по: *Малицкий Н.* Ученые труды проф. Н. В. Покровского и их значение для науки христианской археологии // Вестник археологии и истории. Вып. XXIII. – Пг., 1918. – С. 13.

Стараясь искоренить невежество в духовном сословии и привлечь духовенство к охране церковных памятников, Покровский приглашал в Археологический институт в качестве слушателей студентов Духовной академии, а также способствовал их участию в археологических экспедициях в древние центры России.

В 1911–1912 гг. под руководством Покровского студенты института привели в порядок архив Александро-Невской лавры: большинство дел, начиная с 1720 г., были научно описаны, занесены в инвентарные описи и предметно-тематический каталог.

В апреле 1905 г. за особые заслуги в деле воспитания патриотов национальной культуры Археологическому институту было присвоено почетное наименование Императорского. С этого времени благодаря Покровскому институт становится ведущим учреждением по подготовке законоположений о сохранении памятников старины. В 1906 г. профессор подал в Святейший Синод пространную записку «О мерах к сохранению памятников церковной старины», в которой предлагал создать особый Комитет, ведающий охраной древностей, а Россию поделить на «охранные округа». Но замысел ученого не был осуществлен.

Параллельно Покровский разработал многочисленные учебные пособия. Среди них небольшие по объему, но емкие по содержанию «Памятники христианской архитектуры» и «Справочная книжка для любителей церковной архитектуры». Сборник своих лекций по церковной археологии с иллюстративным сопровождением Покровский опубликовал под названием «Очерки памятников христианского искусства и иконографии» (СПб., 1894, 1900, 1910, 1990). Они выдержали три издания и стали руководством не только студентам, но и ведущим мастерам православно-национального искусства. В частности, В. М. Васнецов нередко обращался к профессору Покровскому за советом или рекомендацией.

Синодик лицевой. XVIII в. Из библиотеки Антониево-Сийского монастыря

Занимаясь вопросами возрождения старых иконописных традиций, Покровский вскрыл целый пласт произведений, которые, по его справедливому мнению, должны были служить

Синодик лицевой. XIX в. Из библиотеки Антониево-Сийского монастыря

Синодик лицевой. XIX в. Из библиотеки Антониево-Сийского монастыря

ориентирами современным художникам. Главными стали: «Иконописный подлинник Антониева Сийского монастыря» (СПб., 1898), где Покровский описал все имеющиеся изображения и сравнил их с западноевропейскими аналогами; теоретические статьи «Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного искусства» (СПб., 1899) и «Меры к улучшению русского иконописания» (СПб., 1901), в которых ученый обобщил богатейший иконописный материал.

Покровский являлся действительным членом Императорского Русского Археологического общества, Императорской Археологической комиссии, Императорского Православного Палестинского общества, Военно-исторического общества, Императорского Московского Археологического общества, Комитета попечения о русской иконописи, Общества религиозно-нравственного просвещения.

Свою собственную научную задачу – рассмотрение художественно-архитектурных форм православного искусства с определением времени и места их происхождения и «установление их связи с другими инородными памятниками» – Покровский, безусловно, выполнил.

Главными вопросами, над которыми он работал сам и над которыми еще предстояло работать его современникам и потомкам, были: определение степени западного влияния на отечественные памятники; обследование и описание их особенностей; составление серьезных исторических справок и проведение критического анализа; и, наконец, создание музеев.

Николай Васильевич Покровский скончался от сердечного приступа в Петрограде 8 марта 1917 г.: он не смог пережить трагического известия об отречении от престола Императора Николая II.

Современники называли ученого «отцом русской церковной археологии» за сделанные им открытия в методологии изучения и сохранения церковной старины. Но главной заслугой всех трудов Покровского можно считать его принципиально новый взгляд на памятники религиозной культуры, которые он рассматривал и как национальные святыни, и как произведения искусства, отражающие всю историю пути человека к Богу. Именно с такой точки зрения рассматривали свои произведения художники русского православно-национального искусства.

Глава 17

Синодальный архитектор Василий Антонович Косяков – строитель имперских храмов в византийском духе

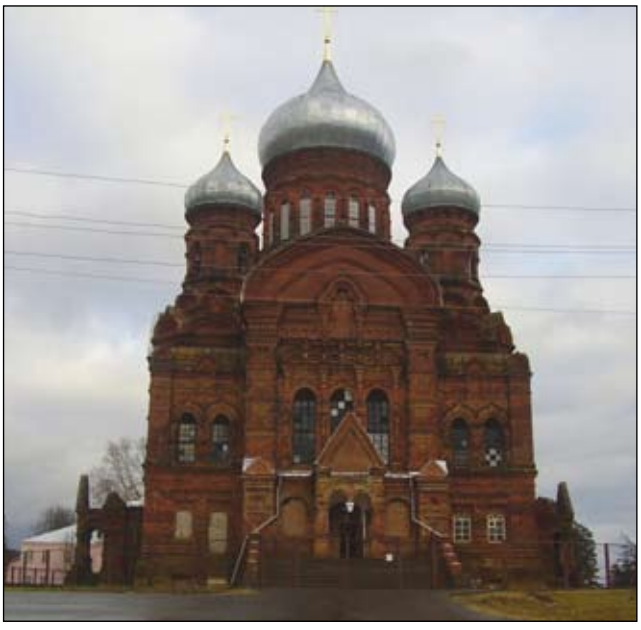
Василий Антонович Косяков – мастер, раскрывший свое творческое дарование в разных областях искусства. Он известен как художник и инженер, ученый и педагог. Но в большей степени Косяков знаменит как архитектор имперских храмов в византийском духе.

Василий Антонович Косяков родился в 1862 г. в семье Антона Косякова – петербургского служащего графа А. В. Адлерберга, был старшим из трех братьев, ставших впоследствии архитекторами и педагогами. Каждый из них проявил себя и как самостоятельный мастер, и как член братского коллектива зодчих, в котором всегда организатором и лидером выступал Василий Косяков. Бóльшую часть петербургских храмов Косякова освятил святой праведный Иоанн Кронштадтский.

К совместной работе братьев Косяковых относятся петербургские церкви Александра Невского в Красном Селе (1891 г.) и в Лебяжье (1911 г.); часовня при военно-морском госпитале в Кронштадте (1905 г.); Владимирский собор в Астрахани (1895–1904 гг.), Морской собор в Лиепае (Либаве, 1900-е гг.), храм в Батуми, Казанский собор в г. Данилове; здание Благородного собрания в С.-Петербурге и множество жилых домов.

Василий и средний брат Владимир получили архитектурное образование в Институте гражданских инженеров, а младший – Георгий – в Академии художеств.

Творческий путь Василия начался еще в студенчестве: он строил различные сооружения в Бресте, а параллельно изучал византийское и древнерусское наследие.



Братья Косяковы. Казанский собор в г. Данилове

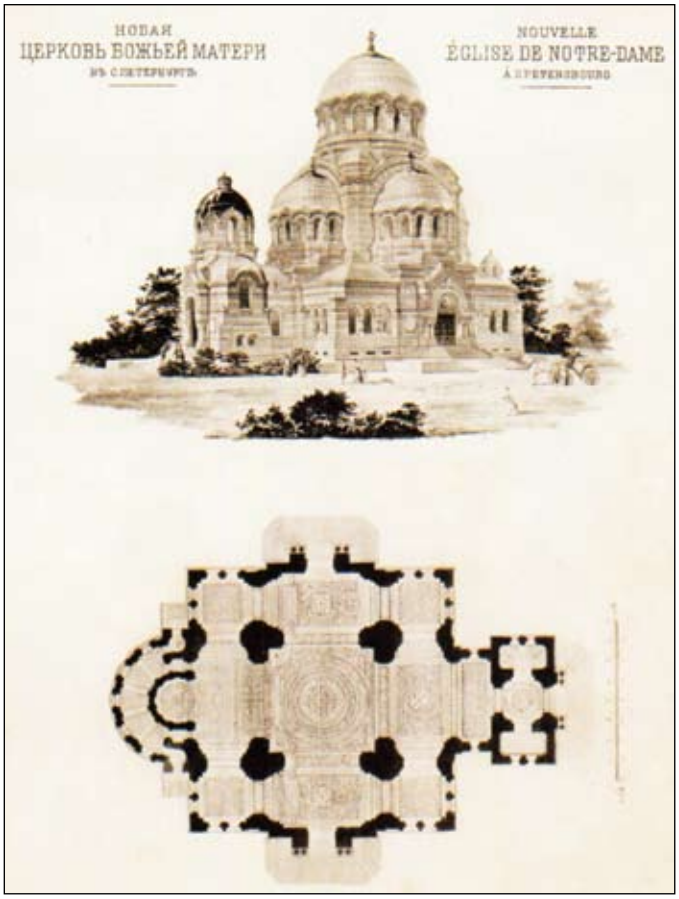
Братья Косяковы. Собор Александра Невского в Лиепае

Братья Косяковы. Казанский собор в г. Данилове

После блестящего окончания в 1885 г. Института по классу Н. В. Султанова Косяков сразу стал практикующим зодчим, основная часть построек которого была исполнена в русском стиле.

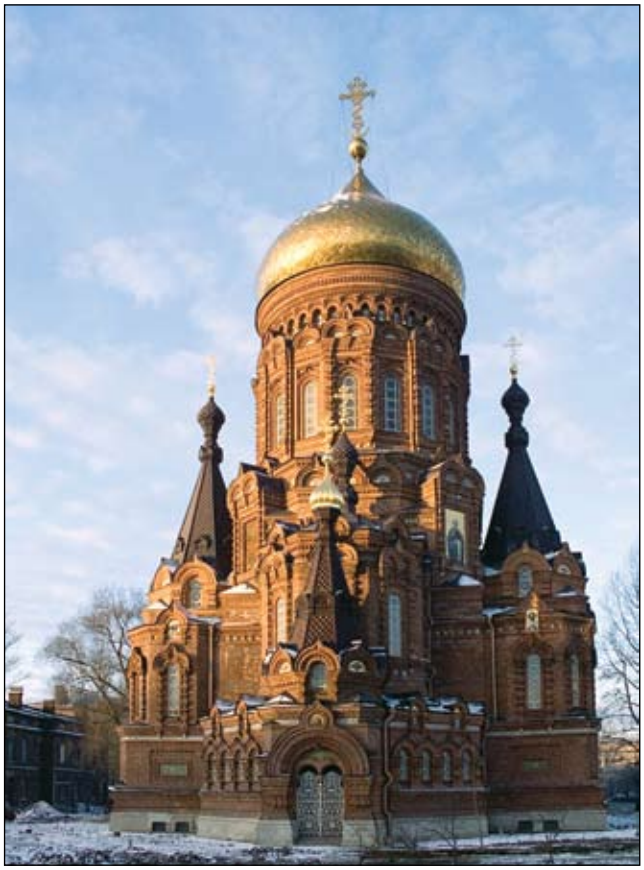
В 1889 г. совместно с архитектором Д. К. Пруссаком Косяков занимался строительством храма Милующей Богоматери или Божией Матери «Умиление» на Васильевском острове в С.-Петербурге. Огромный трехпридельный храм возводился в память о короновании Императора Александра III, который пожертвовал на него 25 тыс. руб. Об этом напоминала императорская золоченая корона, украшавшая звонницу.

Работы затянулись на 10 лет. В итоге было возведено пятиглавое здание с доминирующим центральным куполом, возвышающимся над остальными четырьмя конхами – малыми подкуполами, которые лишь наполовину выступают из здания в виде апсид. Барабан центрального купола опоясан аркадой с 18 окнами, а барабаны конх – с 8 окнами. Храм Милующей Богоматери до сих пор является одной из доминант острова. В этой ранней постройке Ко-



В. А. Косяков, Д. К. Пруссак. Проект церкви Божией Матери «Милующая» в С.-Петербурге. 1888 г.

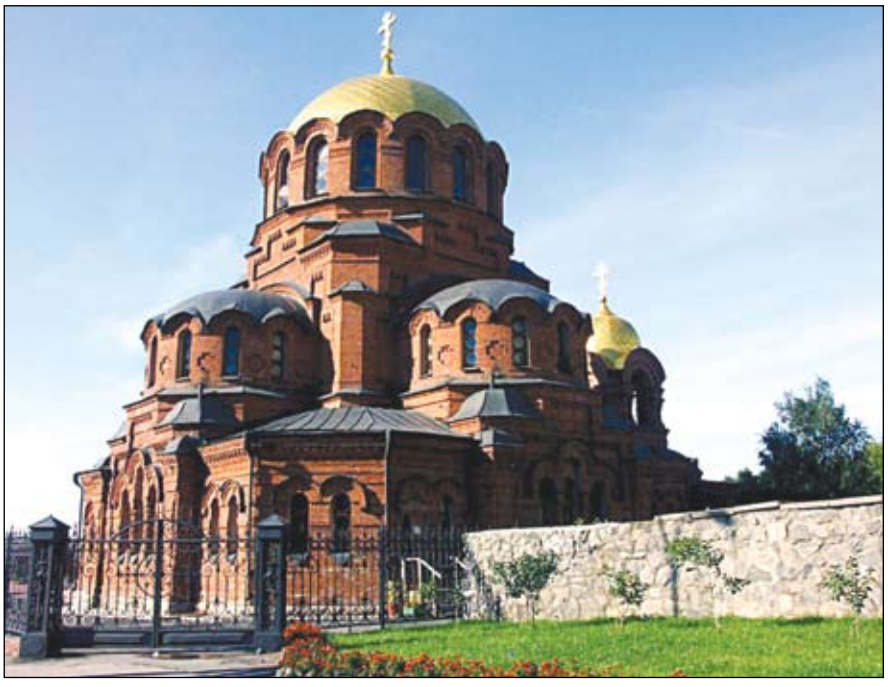
В. А. Косяков, Д. К. Пруссак. Церковь Милующей Богоматери. 1889–1899 гг.



В. А. Косяков. Церковь Богоявления на Гутуевском острове в С.-Петербурге. 1889–1899 гг.

сяков проявил себя как зрелый мастер. (Храм в 1932 г. был закрыт и разграблен, а в 1933 г. приспособлен под барокамеру учебного отряда подводного плавания. С 2006 г. храм возрождается.) В 1895–1899 гг. почти точная копия этого храма – соборная церковь Александра Невского – была возведена в Новосибирске архитектором К. К. Лыгином и инженером В. А. Линком.

Следующей известной постройкой Косякова совместно с инженером Б. К. Правздиком стала церковь во имя Богоявления Господня на Гутуевском острове в С.-Петербурге – одна из многочисленных возводимых по всей России церквей в память о чудесном спасении Императора Александра III при крушении поезда в Борках 17 октября 1888 г. Строительство церкви велось на средства таможенников, биржевых артельщиков и портовых чиновников, тоже желавших отметить это событие.



Собор Святого Александра Невского в Новосибирске. 1895–1899 гг.

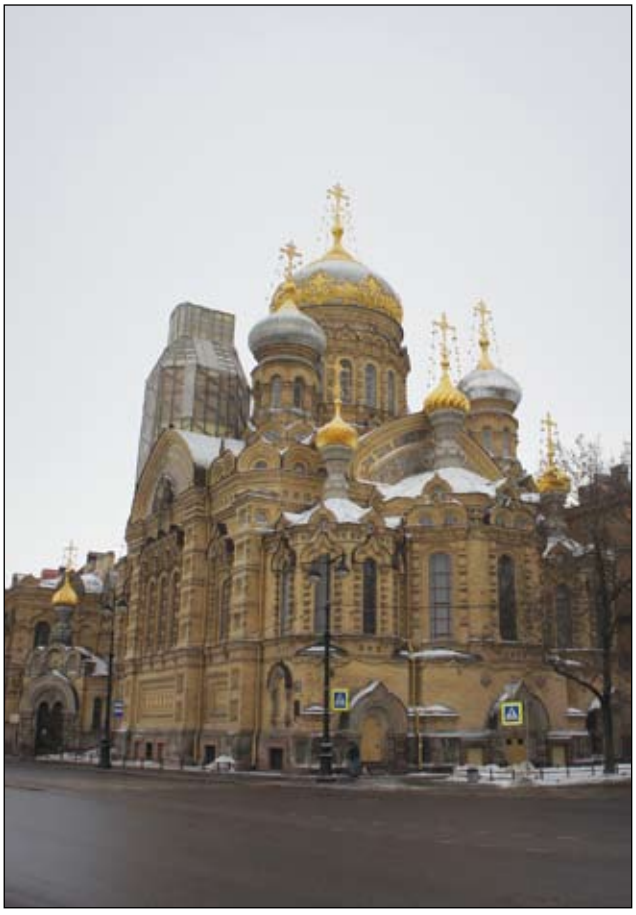
За образец Косяков взял возводившийся храм Христа Спасителя в Борках по проекту Роберта Марфельда (1889–1894, взорван в конце Великой Отечественной войны). Но 29 апреля 1891 г. произошло еще одно судьбоносное для Царской семьи событие – цесаревич Николай Александрович чудом избежал гибели во время по-

кушения на него японца-фанатика в Отсу. Было принято решение храм на Гутуевском острове посвятить памяти о спасении цесаревича, а проект оставить прежним.

Над Богоявленским храмом Косяков работал с 1891 по 1899 г. Храм выполнен из красного кирпича в формах московской архитектуры XVII столетия. Здание увенчано большим центральным куполом и четырьмя малыми главками, установленными на шатрах, а также имеет шатровую колокольню над входом. Его роскошно украсили изразцами, коваными решетками и мозаичными вставками, исполненными в мастерской В. А. Фролова. Богоявленский храм стал важным памятником в градостроительном отношении. Его силуэт четко и ясно просматривается с Обводного канала, речки Екатерингофки и островов Финского залива. (В 1935 г. в храме устроили склад. С 1991 г. он возрождается.)

Гармонизированное сочетание форм и многообразие приемов византийского и древнерусского зодчества, а также умелое включение в облик здания компонентов декоративно-прикладного искусства можно наблюдать в комплексе подво-

Р. Марфельд. Храм Христа Спасителя в Борках. Фото нач. XX в.



В. А. Косяков. Успенское подворье. 1891–1899 гг. Фото автора

В. А. Косяков. Успенское подворье. 1891–1899 гг. Фото автора

рья Киево-Печерской лавры в С.-Петербурге (1889–1900, ныне подворье Оптиной пустыни). Его история начинается в 1874 г., когда Киево-Печерская лавра приобрела старинное подворье на Васильевском острове. Замысел нового трехпридельного храма принадлежал митрополиту Киевскому и Галицкому Флавиану, а проект исполнил Косяков, который лично наблюдал за его реализацией.

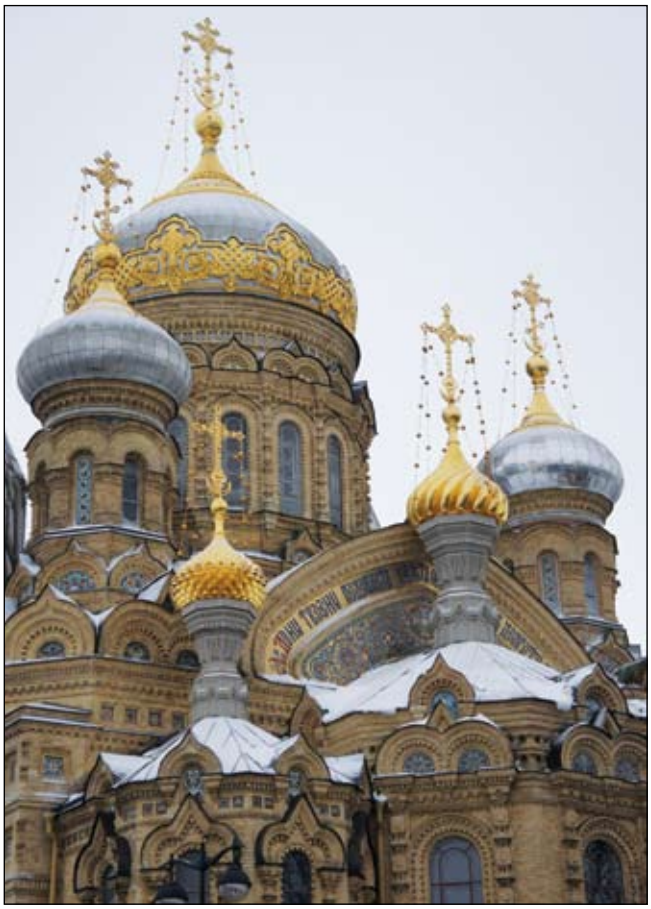
Подворье включало величественную пятиглавую Успенскую церковь и двухэтажные «на погребах» жилые корпуса, расположение которых «уступами» вдоль набережной соответствовало традиции застройки С.-Петербурга, идущей от Петра I. В этом сооружении зодчий выступил как мастер, обладающий не только знанием традиции, но и умеющим говорить ее языком в условиях развития технологий. Новаторство Косякова проявилось в применении пересекающихся железобетонных арок для поддержания барабана главного купола церкви, что позволило не устанавливать подкупольные пилоны и таким образом создать обширное внутреннее пространство храма. В оформлении зодчий исходил из своего главного принципа – достижения «солидности и простоты». Он использовал серый гранит, родомский песчаник и излюбленные им материалы: желтый кирпич, 14 сортов лекального кирпича, мозаику и цветные изразцы.

В 1897 г. Успенский храм подворья торжественно освятили. Декорированный в духе московского зодчества XVII столетия, Успенский храм ярко выделяется в архитектурном окружении, одновременно являясь его вертикальной доминантой.

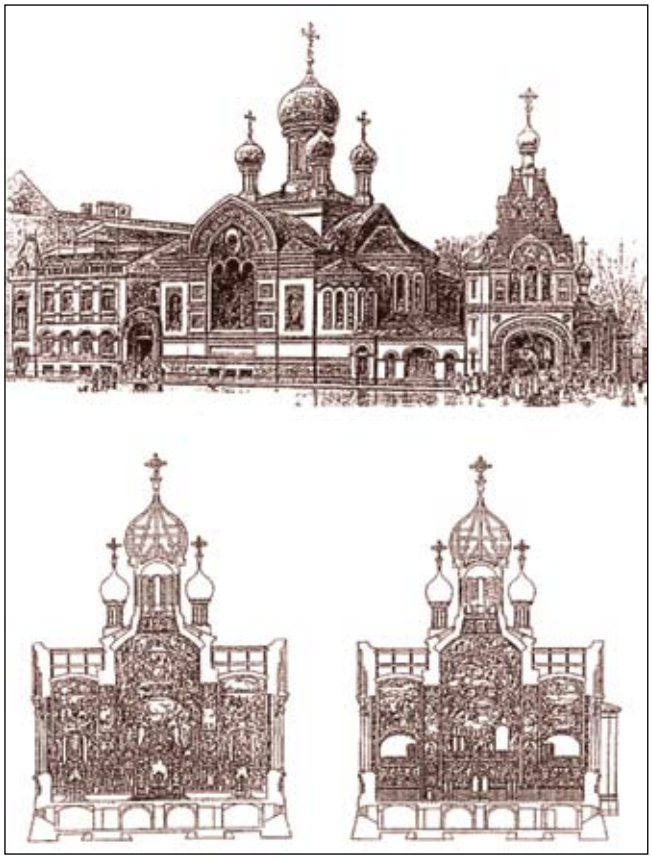
Рецензент, современник Косякова, писал, что в этом памятнике автор, «мастерски выдержав единство в обработке столь разнородных строений, как храм и жилой дом, связав их в одно целое, нашел возможным одною лишь умелою трактовкой форм придать каждому из них внешность, сообразную с их внутренним содержанием»[1]. (В 1935 г. здание подворья передали Ленвоенпорту под склад, в 1956–1957 гг. здесь устроили каток. В 1991 г. храм передали Введенской Оптиной пустыни.)

Похожие приемы Косяков использовал в подворье Староладожского монастыря (1904–1910 гг.), включавшего Казанскую трех-

[1] Строитель. – 1897. – № 1–2.



В. А. Косяков. Успенское подворье. 1891–1899 гг. Фото автора



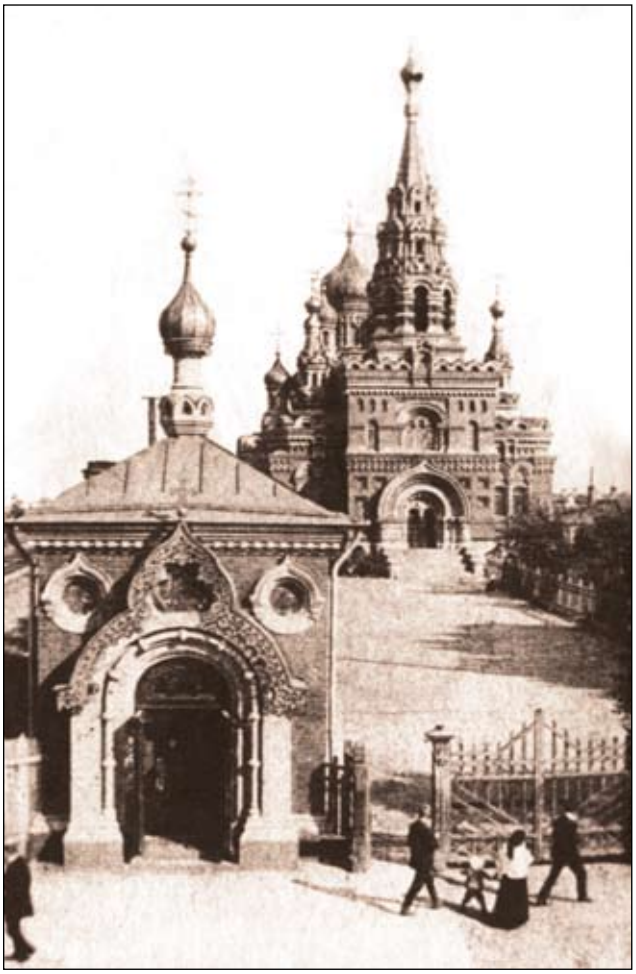
Рисунки Староладожского подворья. 1904 г.

придельную церковь, жилые и хозяйственные постройки. В них Косяков окончательно подтвердил свою верность русскому православно-национальному искусству.

Наиболее значительной работой Косякова стало руководство возведением по проекту Н. В. Султанова крупнейшего и «последнего великого храма Империи» – придворной церкви Петра и Павла в Петергофе. Здесь Косяков проявил себя и как архитектор, и как инженер, и как организатор. Параллельно он занимался научной и преподавательской деятельностью в Институте гражданских инженеров.

На рубеже XIX–XX столетий Косяков состоял в должности архитектора Священного Синода и был известен всей Российской Империи. Среди его значимых работ – перестройка здания подворья при Благовещенской церкви на Васильевском острове (1898–1899 гг.), строительство церкви Святителя Николая и царицы Александры при Путиловском заводе в «русском стиле наподобие древнехристианских базилик» (1900–1906 гг.), Казанской церкви-усыпальницы в Новодевичьем монастыре (1907–1915 гг.) в С.-Петербурге.

Казанская церковь строилась одновременно с Никольским собором в Кронштадте. Для их создания Косяков получил специальное раз-



В. А. Косяков. Церковь при Путиловском заводе. Фото нач. XX в.

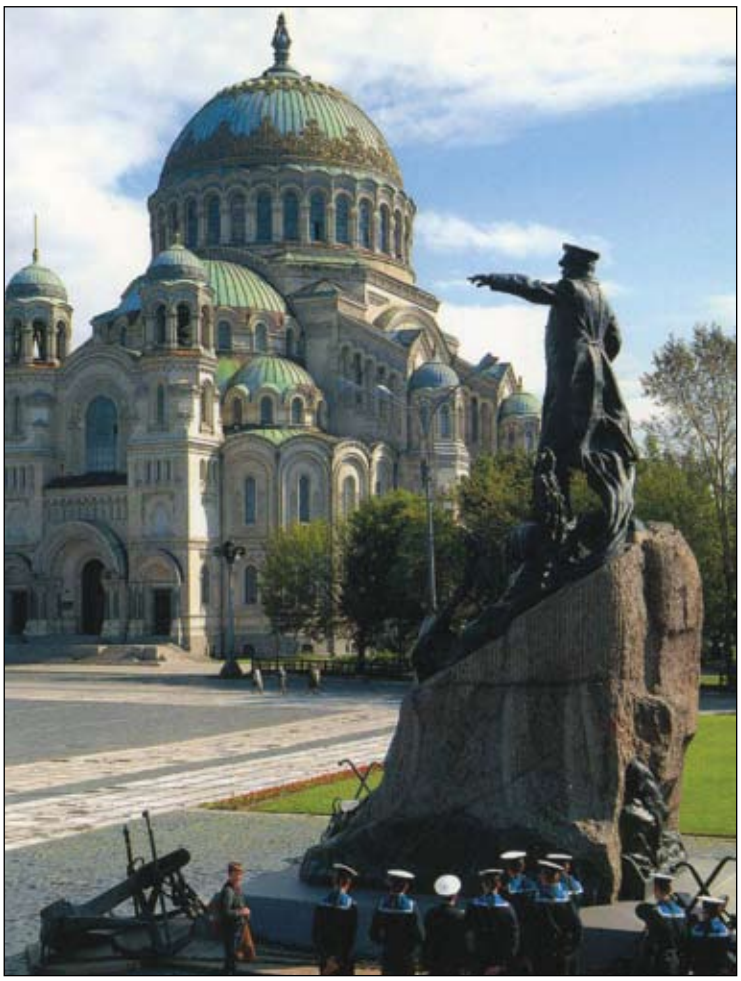
Казанская церковь Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге. Фото автора

решение на поездку в Константинополь, где занимался исследованием одной из главных святынь Православия, которую тогда называли «чудо и слава века» – Софийского собора. Он сделал много архитектурных зарисовок и досконально изучил особенности строительного мастерства. Эти наработки легли в основу проекта как собора в Кронштадте, так и церкви Казанской иконы Божией Матери для Новодевичьего монастыря.

15 апреля 1907 г. Святейший Синод одобрил проект Косякова, и в течение года был выполнен бетонный фундамент, облицован серым гранитом цоколь и устроены 350 двухъярусных склепов из железобетона. 8 июня 1908 г. митрополит С.-Петербургский и Ладожский Антоний (Вадковский) совершил чин закладки церкви. Спустя два года строительство Казанского храма-усыпальницы было завершено. По аналогии с греческими храмами пять куполов трехпридельного храма покрыты красной глазурованной черепицей, привезенной из Франкфурта. Барабаны центрального купола и малых глав украшены аркадами с окнами (излюбленный прием Косякова) и орнаментами из майолики. Три портала декорированы резьбой, выполненной по бетону, и мозаичными вставками с изображениями евангелистов, виноградной лозы, птиц. Как и в других храмах, в Казанской церкви Косяков работал в творческом содружестве с художниками керамической мастерской П. К. Ваулина – И. И. Гельдвейна и мозаичной мастерской В. А. Фролова.

Внутреннее пространство трехнефной Казанской церкви по аналогии с константинопольским Софийским собором расширено за счет боковых двухъярусных галерей. Под каждым из малых куполов устроены хоры. Центральный неф напоминает ротонду, окруженную колоннадой из красного мрамора. Стены интерьера облицованы панелями мрамора. В храме установлены три вызолоченных иконостаса – двухъярусный в центре и одноярусные в боковых приделах.

Для росписи и написания икон Косяков пригласил художника Ф. Р. Райляна – одного из последователей Виктора Васнецова. В мае 1911 г. настоятельница монастыря игуменья Антония заключила с Райляном договор, по которому художник обязался расписать стены храма в манере Дионисия и написать 105 икон для трех иконостасов. Весной 1912 г. Райлян с помощниками И. А. Фоминым, А. И. Кулаковым и В. Г. Евгеньевым приступил к работе. Но завершить начатое не удалось. До революции 1917 г. храм освятить не успели, потом его использовали под склад, а по окончании Великой Отечественной войны в нем разместили машиностроительный цех. В 1950-е гг. Казанскую церковь собирались взорвать. Начало ее возрождению положил Святейший патриарх Алексий – тогда митрополит Ленинградский и Новгородский, а продолжил митрополит Иоанн (Снычев). Казанская церковь была освящена в 1996 г. и в течение 2002–2004 гг. реставрировалась.



Открытка с изображением Николо-Морского собора в Кронштадте

Эпическим сооружением Косякова был назван грандиозный Морской собор во имя Николая Чудотворца в Кронштадте, задуманный как памятник героям Русского флота и главная доминанта города.

Вопрос о необходимости возведения храма в честь покровителя моряков

в одном из самых морских городов России периодически звучал еще с 1830-х гг. Но только в 1897 г. после ходатайства главного командира Кронштадтского порта – вице-адмирала Николая Ивановича Казнакова – было получено Высочайшее разрешение на подписку добровольных пожертвований на строительство храма. В его основу легла идея Казнакова: «Будущий Морской храм должен быть не только местом молитвы, но и памятником, ибо Кронштадт есть колыбель Русского флота».

Было проведено два конкурса, но ни один из проектов не получил одобрения. Купол Никольского собора должен был просматриваться со всех точек Невского фарватера и служить ориентиром для кораблей с моря. Тогда Косяков разработал свой проект, в котором применил опыт изучения архитектуры Константинополя, и в первую очередь – Софийского собора. Итогом стал проект со сходным планом, но иным соотношением частей.

Фрагмент убранства Николо-Морского собора. Открытка

В сентябре 1901 г. матросы расчистили Якорную площадь, представлявшую тогда обширную площадку с хранившимися на ней старыми якорями, а 27 октября началось строительство, ознаменованное молебном, совершенным протоиереем Иоанном Кронштадтским в присутствии вице-адмирала С. О. Макарова.

Фрагмент западного фасада Николо-Морского собора в Кронштадте. Фото автора

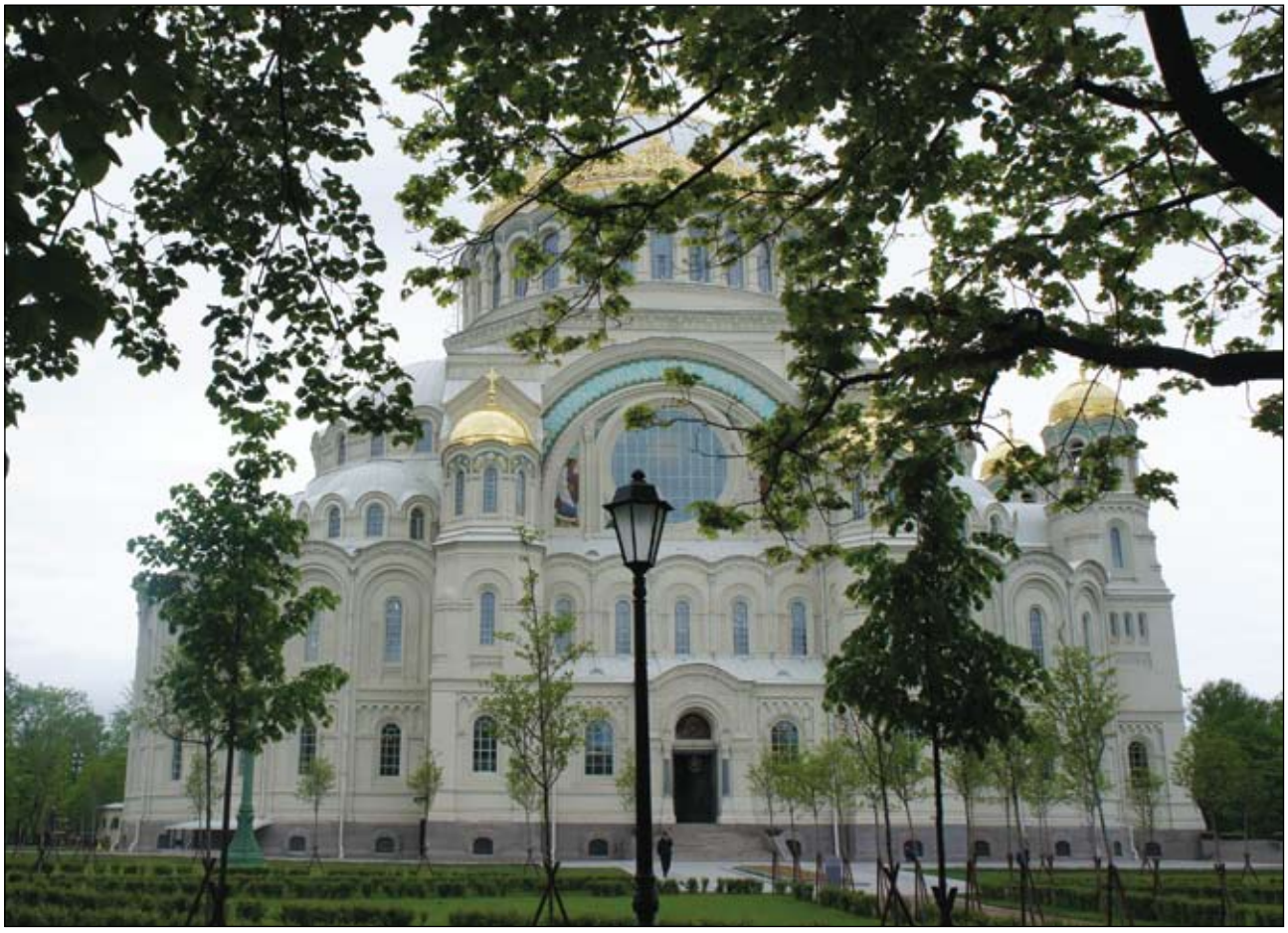
Весной 1902 г. заложили фундаменты – так, чтобы перед собором оставалось пространство для проведения парадов войск. В закладке собора участвовал Император Николай II. Государь и его свита положили начало скверу вокруг площади, посадив 32 дуба. В 1903 г. возвели стены, а в 1907 г. начались отделочные работы. Летом 1913 г. состоялось торжественное освящение храма-памятника, для участия в котором Государь в морской форме прибыл вместе с семьей на яхте «Петергоф».

В Николо-Морском соборе в Кронштадте возведены три придела: главный – в честь Николая Чудотворца и боковые – во имя Иоанна Рыльского и апостолов Петра и Павла. Собор представляет собой грандиозный трехнефный базиликальный храм, высота которого с главным куполом и крестом составляет более 70 м. Его центральная часть, как и в Константинопольской Софии, перекрыта огромным куполом диаметром более 26 м. Этот купол и купола звонниц украшены медными рельефными орнаментами с изображением якорей и спасательных кругов.

Фасад собора был облицован гранитом в цокольной части и желтым кирпичом и оформлен мозаиками, майоликой и терракотой. Мо-

Николо-Морской собор в Кронштадте. Фото автора

Николо-Морской собор в Кронштадте. Фото автора



Николо-Морской собор в Кронштадте. Фото автора

заичные иконы исполнила мастерская В. А. Фролова. На западном фасаде над центральным порталом изображены образ Спаса Нерукотворного, два сюжета из жизни святителя Николая Чудотворца, символы евангелистов и орнаменты, а над боковыми порталами – иконы святых, которым посвящены приделы: слева – апостолов Петра и Павла, справа – святителя Николая и преподобного Иоанна Рыльского; над северным порталом – образ Божией матери; над южным порталом – святителя Митрофана. Главный западный фасад оформлен большим порталом с двумя ризалитами-звонницами.

В Николо-Морском соборе наиболее ярко воплотился синтез искусств нач. XX в., характерный для сооружений православно-национальной архитектуры.

Николо-Морской собор в Кронштадте. Фасад. Фото автора

Николо-Морской собор в Кронштадте. Фасад. Фото автора

Николо-Морской собор в Кронштадте. Фасад. Фото автора

Известно, что во внутренней отделке наряду с самим Василием Косяковым и другими мастерами: инженерами А. А. Ламагиным, А. И. Дмитриевым, А. А. Алексеевым, Н. Л. Подберезским, А. И. Векселем, керамистами П. К. Ваулиным и И. И. Гельдвейном, мозаичистом В. А. Фроловым участвовали и его братья – Владимир и Георгий. Совместными усилиями был создан роскошный интерьер храма с двухъярусными орнаментированными арками и мозаичными сводами. Как и в Казанской церкви Новодевичьего монастыря, подкупольное пространство Никольского собора окружено двухъярусными галереями-хорами. На галереях собора хранились реликвии Российского флота. Карнизы, купол и стильные греческие хоросы подсвечивали 5 тыс. электрических лампочек.

Ажурный резной иконостас из белого мрамора с мозаичными вставками исполнил скульптор Н. А. Попов. Над главным престолом возвышалась мраморная сень. Роспись на сводах, хорах и в алтаре исполнил художник М. М. Васильев. В соборе размещались иконы с упраздненных судов, 130 черных досок с высеченными золотыми буквами именами тысяч морских офицеров и героев-матросов, погибших с 1695 по 1910 г., и белые мраморные доски с именами священников, служивших на военно-морских судах и погибших в море.

Братья Косяковы. Благородное собрание – Дом радио в С.-Петербурге. Фото автора

Уникальным компонентом интерьера стали огромные круглые витражные окна, напоминающие иллюминаторы. Они включали трехфигурную композицию «Деисуса» в духе иконографии В. М. Васнецова на западе, «Распятие с предстоящими» на севере,

«Чудесный улов» на юге. Всего было пять витражей, два из них имели грандиозные размеры – 52 кв. м. Витражи создавались во всемирно известной мастерской братьев Максимилиана и Адольфа Франков. К моменту установки витражей в 1913 г. эти круглые окна были самыми большими в дореволюционной России.

Совершенным произведением искусства стал пол в Никольском соборе. Он устлан мелким мрамором в медной оправе и украшен мозаичными фигурами рыб, медуз, морских растений и кораблей. Согласно замыслу Косякова пол Морского собора символизировал море, а своды и купола – традиционно небеса, созерцаемые моряками в дальнем плавании.

В газете «Кронштадтский вестник» от 11 июня 1913 г. говорилось: «Этот новый грандиозный Морской собор будет вместе с тем памятником чинам флота, т. к. на внутренних стенах можно прочитать имена всех деятелей, покрывших себя славою и принесших пользу Родине. Таким образом, этот храм-памятник будет связующим звеном прошедшего, настоящего и будущего русского флота, вечным свидетелем тех трудов, знаний и подвигов, которые послужили к славе Родины и флота».

Г. А. Косяков. Вид башни собора Святого Стефана. НИМ РАХ

В 1918 г. собор был разорен. Памятные доски пустили на строительство мостовых, шестнадцать колоколов сняли и разбили, только семнадцатый, оказавшийся слишком тяжелым, остался на месте. С 1927 г. здесь был устроен кинотеатр «Максим», с 1956 г. – клуб, с 1974 г. – музей.

«Сохранялся византийский орнамент на сводах, колоннада искусственного мрамора, ажурные капители. На месте иконостаса была устроена театральная сцена. Узкая лестница вела в подкупольное пространство – по ней никто не ходил, наверху царило запустение. Сквозь выбитые окна веял ветер и лились дожди, а виднеющиеся на куполе звезды можно было спутать с настоящими. На многие десятилетия здесь обосновались голуби. Лишь на потрескавшейся стене был виден побледневший от непогоды лик херувима»[1]. После многолетней капитальной реставрации 28 мая 2013 г. Святейший патриарх Московский и всея Руси Кирилл и Блаженнейший Патриарх Иерусалимский и всея Палестины Феофил III совершили чин великого освящения Кронштадтского Морского собора во имя святителя Николая Чудотворца.

Могила В. А. Косякова. Фото автора

Архитектурным чудом была названа Спасская церковь, построенная Косяковым в селе Кукобой на севере Ярославской губернии в 1909–1912 гг. По гармоничности пропорций и красоте сочетания форм творчество Косякова сопоставимо с мастерством зодчих Древней Руси. Эта церковь считается одной из самых совершенных построек нач. XX в. В этом же селе архитектор возвел богадельню и школу.

Архитектурное творчество Косякова не исчерпывается только церковным строительством. Он успешно работал в разных жанрах и не чуждался даже самых незначительных проектов. Главным для него оставалось благоустройство жизни людей. Среди его произведений – жилые дома, корпус бумагопрядильной ма-

[1] *Исакова Е. В., Шкаровский М. В.* Храмы Кронштадта. – СПб., 2004. – С. 180–182.

нуфактуры (1899 г.), реконструкция здания Мариинского театра (1914 г.). Кроме того, Косяков проектировал отделку кораблей, надгробные памятники, инженерное оборудование, пожарные занавеси для театров, мебель.

В 1902 г. Косяков простроил дом на Петроградской стороне в С.-Петербурге, отмеченный разнообразными эркерами с башенными завершениями по углам и осям лестничных клеток. В этом доме зодчий жил сам со своей семьей, здесь нередко собирались студенты, художники и архитекторы, общественные деятели и ученые.

По воспоминаниям современников, Косяков был очень скромным и деликатным человеком. Обладая высоким профессионализмом, он нередко боялся обнаружить свои преимущества, чтобы никак не смутить и не обидеть коллег и рабочих.

В 1905 г. по воле профессоров и студентов Косяков стал первым выборным директором Института гражданских инженеров и оставался на этом посту до конца дней.

Василий Косяков скончался в 1921 г. и был похоронен у стен Казанского храма Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге. Вслед за ним, в 1922 г., скончался Владимир.

В 1924 г., за год до своей кончины, младший брат Георгий издал альбом «Архитектурные мотивы», посвященный творчеству старших братьев.

Глава 18

Епархиальные архитекторы Николай Никитич Никонов и Андрей Петрович Аплаксин

Среди выдающихся зодчих – верных приверженцев русского православно-национального искусства – были епархиальные архитекторы. Среди тех, чье творчество демонстрирует последовательное обращение к отечественным традициям, следует назвать Николая Никитича Никонова и Андрея Петровича Аплаксина.

Николай Никитич Никонов родился в крестьянской семье в деревне Онофрево вотчины господина Токмачева в Пошехонье на северной окраине Ярославской губернии 8 апреля 1849 г. Это был необыкновенно одаренный человек, который благодаря целеустремленности и неустанному труду смог развить и проявить свой талант в полной мере.

Никонов происходил из семьи крепостных крестьян. В метрической книге «Пошехонского уезда церкви села Владычня» указаны имена его родителей – отца Никиты Никонова и матери Татьяны Исаковой. Николай не получил специального образования, но, возможно, его художественные вкусы и навыки сформировались в одной из местных иконописных мастерских.

К. П. Брюллов. Портрет И. А. Монигетти. 1840 г.

Предположительно в конце 1860-х гг. Никонов приехал в Петербург. В столице еще совсем молодой и никому не известный начинающий архитектор заслужил внимание придворного академика архитектуры И. А. Монигетти – автора множества проектов в русском стиле. Монигетти оценил одаренность Никонова и сделал его своим помощником.

В 1874–1877 гг. в Москве по проекту Монигетти возвели здание Политехнического музея. Известный критик В. В. Стасов в обзоре «Двадцать пять лет русского искусства» указал, что Никонов был соавтором Монигетти и именно он разрабатывал сложное оформление фасада. По свидетельству Стасова, Никонов участвовал и в строительстве доходного дома под руководством архитектора Н. П. Басина на площади Александринского театра (ныне площадь Островского) в Петербурге в 1878–1881 гг. Сведения Стасова не подтверждены архивными документами, но стилистическая близость декоративных форм Политехнического музея и дома Басина дает основание согласиться с критиком.

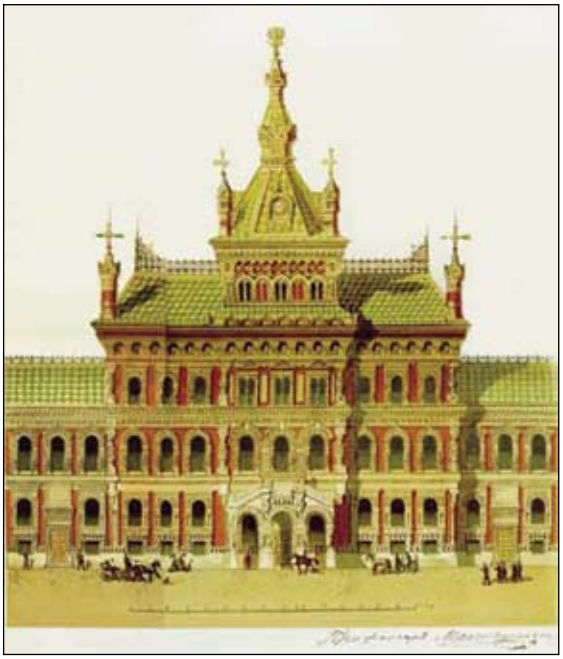
Поддерживая национальные традиции в искусстве и декларативно противопоставляя его западноевропейскому, Стасов с восторгом описывал дом Басина: «Живописность общего, крупные

И. А. Монигетти. Политехнический музей в Москве. 1874–1877 гг.

массы и всего красивее средняя часть, увенчанная очень своеобразными низенькими куполами, ряд тройных окон с средним выходящим выше, на манер византийской и древнерусской архитектуры, резные карнизы повсюду, русские колонки кубышками и столбиками, рассеянные по обоим фасадам, все это вместе – ново и оригинально... достойное соперничать по оригинальности со ста-

И. А. Монигетти. Церковь Святой Варвары в Вене. 1870-е гг.

И. А. Монигетти. Политехнический музей в Москве. 1874–1877 гг.



И. А. Монигетти. Политехнический музей. Рис.

рыми итальянскими и французскими дворцами XVI века»[1]. Высоко оценивая дом Басина, чья подпись стоит на проекте, Стасов связывал его возведение с именем не только Никонова, но и Ивана Павловича Ропета. Оба архитектора находились в добрых отношениях, зародившихся на почве дружеского и творческого сотрудничества. Периодически Ропет давал Никонову работу, в которой тот нуждался из-за нехватки средств к существованию.

[1] Цит. по *Лисовский В. Г.* Николай Никонов // Зодчие Санкт-Петербурга XIX – начала XX века / Сост. В. Г. Исаченко. – СПб., 1998. – С. 521.

Н. Н. Никонов. Проект загородного дома

Н. Н. Никонов. Рисунок иконостаса

В 1870-х гг. Монигетти проектировал русскую церковь Святой Варвары в Веве в Швейцарии и занимался отделкой императорских яхт «Ливадия» и «Держава». Есть все основания полагать, что Никонов принимал непосредственное участие в этих проектах и таким образом совершенствовал свое мастерство.

Несомненно, и Монигетти, и Ропет оказали большое влияние на творческое становление Никонова, тем более что систематического архитектурного образования он так и не получил. В октябре 1872 г. Никонова зачислили вольнослушателем в Академию художеств, где он занимался рисованием в «классе гипсовых голов». Из-за работы он вынужден был часто пропускать занятия, за что в 1881 г. был исключен из Академии. Но Никонов проявил свойственное ему упорство, и в 1885 г., успешно сдав по установленной программе экзамен в Техническо-строительном комитете Министерства внутренних дел, получил разрешение «производить постройки».

Самой ранней самостоятельной работой зодчего считается рисунок-проект деревянного жилого дома, опубликованный в пятом выпуске «Мотивов русской архитектуры» за 1878 г. В этом сказочном русском тереме присутствуют декоративные мотивы так называемого «петушиного стиля» Ропета – живописная динамика объемов и изобилие народной орнаментики, которым Никонов был увлечен на раннем этапе творчества. Но вместе с тем здесь уже ясно ощущается тяготение зодчего к полюбившимся ему формам московского и ярославского зодчества XVII столетия – «стиля московских царей» и очевидно мастерство Никонова-рисовальщика. Спустя почти десятилетие в письме к Стасову от 27 февраля 1887 г. Ропет писал, что ему «приходилось любоваться рисованием Николая Никитича – как это, впрочем, всегда бывает при виде его работ»[1].

Но в творчестве архитектора прослеживается и последовательное обращение к византийскому наследию. Примерно в 1888–1900 гг. по проекту Никонова в Новом Афоне в Абхазии возвели комплекс Симоно-Кананитского монастыря с грандиозным пятикупольным Пантелеймоновским собором. Здесь Никонов предпочел византийские формы, считая их более уместными на территории, когда-то входившей в состав Византии.

[1] Цит. по: *Лисовский В. Г.* Указ. соч. – С. 519.

Комплекс Симоно-Кананитского монастыря по сей день является святыней Абхазии и жемчужиной ее архитектуры. В С.-Петербурге сохранилась часть келейного корпуса подворья Ново-Афонского монастыря, построенного тоже Никоновым в 1886–1888 г.

Н. Н. Никонов. Симоно-Кананитский монастырь. 1888–1890 гг.

10 марта 1890 г. по докладу обер-прокурора Святейшего Синода Константина Петровича Победоносцева Император Александр III пожаловал Никонову чин коллежского регистратора – самый низший чин государственной службы в «Табели о рангах», равный XIV классу. Победоносцев и впоследствии принимал живое участие в судьбе талантливого архитектора, но несмотря на столь высокое покровительство, зодчий переживал много трудностей.

Н. Н. Никонов. Симоно-Кананитский монастырь. 1888–1890 гг.

19 апреля Никонова определили в службу по Ведомству Православного исповедания с причислением к Канцелярии обер-прокурора Святейшего Синода сверх штата: «содержания не получает, но назначено вознаграждение 1% за составление планов и смет и за наблюдение за работами». Никонов сильно нуждался, к тому же на его скудные средства жила большая семья: жена, три дочери – Варвара, Зиновия, Ольга и сын Николай, тоже будущий архитектор.

В 1890–1897 гг. при содействии Победоносцева – почетного члена С.-Петербургского Православного Епархиального Братства Пресвятой Богородицы – Никонов получил заказ на строительство Братского комплекса – храма в честь Покрова Богоматери и дома.

В 1896 г., завершая работу над заказом, Никонов был принят в пожизненные члены С.-Петербургского

Н. Н. Никонов. Подворье Ново-Афонского монастыря в С.-Петербурге. 1886–1888 гг. Фото XIX в.

Н. Н. Никонов. Церковь Покрова Богоматери. 1896 г. Фото 1900 г.

Епархиального Братства. Это очень почетное членство означало признание его таланта в высшем свете. В то время в состав Епархиального Братства входили всего 46 чел., в том числе великие князья и княгини, высшие государственные чиновники, архиереи и священнослужители.

Покровский храм, огромный и роскошно декорированный, с традиционным пятиглавием над основным четвериком и двумя луковичными главами над приделами, высокой шатровой колокольней и нижним храмом во имя мученика Вонифатия строился на участке, пожертвованном братчиком С. Н. Слепяном, который служил в Братстве бухгалтером, а впоследствии стал настоятелем этого храма. Ранее, в 1889 г., Никонов построил для него неподалеку дом.

Внутри храм расписали суздальские иконописцы, а иконы исполнил уже состарившийся князь Г. Г. Гагарин, утварь изготовили по эскизам архитектора Никонова. Церковь сразу стала просветительским центром. При ней действовали общество трезвенников и кружок любителей церковного пения. Богослужения совершались на нескольких языках: русском, английском, немецком и латышском. В храме часто принимали крещение евреи и мусульмане.

В 1936 г. церковь закрыли. Немногим позже снесли колокольню и купола, а здание отдали под багетную мастерскую.

Проект дома в русском стиле предусматривал размещение в нем всех выработанных за 15 лет жизни Братства учреждений: школы, квартиры для причта, зала для спевок хора и народных чтений, миссионерской и народной библиотеки, читальни. Проект представили на утверждение Его Императорскому Величеству и в Технико-строительный комитет. «Государю Императору в 24 день мая 1899 года благоугодно было милостиво рассмотреть чертежи и Всемилостивейше собственноручно написать: “Согласен и одобряю”».

Братский дом представляет собой четырехэтажное, почти квадратное в плане здание с небольшим выступом с восточной стороны и раскреповками по остальным трем. Хорошо сохранившиеся фасады демонстрируют типичные для «почерка» Никонова черты: разнообразие оконных проемов, множество резных деталей, облицовку керамической плиткой с декоративными вставками из цветных изразцов и терракоты. Кровля главного западного фасада увенчана декоративным куполом.

Н. Н. Никонов. Братский дом. Современное фото

Н. Н. Никонов. Братский дом. Современное фото

Н. Н. Никонов. Братский дом. 1890–1897 гг.

Н. Н. Никонов. Братский дом. 1890–1897 гг.

Здание Братского дома отодвинуто на второй план, в глубь участка так, что, с одной стороны, он воспринимается с Покровской церковью как единый комплекс, а с другой – подчеркивает главенство храма.

По общему композиционному замыслу Братскому дому близко еще одно здание, спроектированное Никоновым позднее – его собственный пятиэтажный доходный дом по Колокольной улице (1899–1900 гг.), где также присутствуют любимые зодчим декоративные мотивы древнерусского зодчества: двойные и тройные арки с висячими гирьками, шатер над эркером, палатки с ажурными гребнями на крыше, составные колонки, многолопастные арки и «разорванные» небольшие фронтоны оконных наличников, квадратные ширинки, заполненные цветными изразцами. Этим узорочьем дом Никонова контрастирует с соседними мало примечательными постройками и таким образом является художественным акцентом самой типичной улицы старого Петербурга.

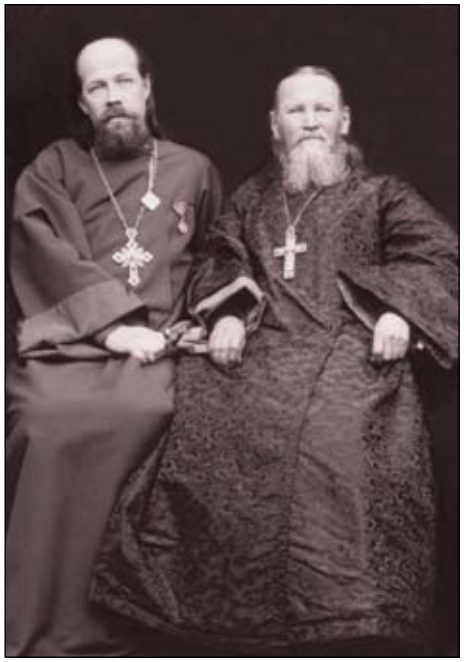
Дом Никонова и Братский спроектированы в соответствии с композиционными законами древнего зодчества. Здесь и в последующих проектах архитектор тщательно отрабатывал все детали и уделял пристальное внимание цвету. Эта любовь зодчего к яркому и звучному колориту проявилась в частом использовании полихромной поливной керамики, которая, заменяя штукатурку, обеспечивала бóльшую долговечность сложным декоративным формам.

Н. Н. Никонов. Подворье Леушинского монастыря. 1890–1897 гг.

Такой же полихромной окраской обладают здания петербургского подворья Леушинского Иоанно-Предтеченского женского монастыря, возведенные по проекту Никонова в 1893–1895 гг. Это подворье

Н. Н. Никонов. Подворье Старо-Афонского Андреевского скита. 1890–1897 гг.

Н. Н. Никонов. Подворье Вознесенского Шестаковского монастыря. 1896–1901 гг. Фото XIX в.



Протоиерей Иоанн Орнатский и святой Иоанн Кронштадтский. Фото

строилось по благословению отца Иоанна Кронштадтского на участке, приобретенном его духовной дочерью игуменьей Таисией на углу Бассейной (ныне Восстания) и Знаменской (ныне Некрасова) улиц. Подворье, включенное в застройку улицы, выделяется именно своей пластичностью, красочностью и причудливостью деталей, такими как венчающий храм кокошник и высокие фигурные наличники окон третьего этажа, завершенные многолопастными декоративными арочками. В главном Иоанно-Богословском храме подворья часто служил святой Иоанн Кронштадтский, а его первым настоятелем был протоиерей Иоанн Орнатский.

В С.-Петербурге в 1889–1893 гг. возведено еще одно спроектированное Никоновым подворье – Старо-Афонского Свято-Андреевского скита с высоким храмом и флигелем для монахов, декорированным наличниками окон в духе ярославской архитектуры XVII в. Для Старо-Афонского подворья Никонов выполнил рисунок дубового иконостаса. В 1933 г. храм закрыли. Сейчас в здании располагается Центральный архив научно-технической документации.

Подворье Старо-Афонского Андреевского скита. 1890–1897 гг. Фото XIX в.

Неподалеку от Старо-Афонского подворья возвышается еще одна церковь Никонова, принадлежавшая подворью Вознесенского Шестаковского женского монастыря (1896–1901 гг.). Ее особенностью стало сочетание тяжеловесных пропорций основного здания, возведенного на гранитном подклете, с легкой устремленной ввысь шатровой колокольней. В 1932 г. церковь закрыли и всю ее верхнюю часть уничтожили. До 1993 г. в здании находился филиал института «Спецпроектреставрация», а позднее – грузинская православная община.

С 1896 г. Никонов тесно сотрудничал с Миргородской художественно-промышленной школой им. Н. В. Гоголя, где был налажен выпуск полихромных изразцов для изготовления архитектурных декоративных деталей и облицовки стен. Архитектор сам исполнял для них рисунки.

К числу лучших произведений Никонова относился и комплекс зданий Общества распространения религиозно-нравственного просвещения (1891–1893 гг.), который состоял из пятиглавой Троицкой церкви и примыкавшего к ней корпуса с просторным «залом для бесед». Фасад церкви был облицован желтым глазурованным кирпичом и украшен 39 изразцовыми иконами работы

Польо. В 1938 г. храм закрыли, в 1966 г. – взорвали, а через 10 лет на этом месте построили бани.

В характере многоцветного узорочья Никонов спроектировал Тихвинскую церковь подворья Свято-Троицкого Лютикова монастыря в С.-Петербурге (1905–1911 гг., снесена в 1967 г.). Этот изящный пятиглавый храм с шатровой колокольней в духе московских церквей XVII в. и с усыпальницей внизу посвящался коронованию Государя. Работами по возведению Тихвинской церкви руководил сын Никонова – гражданский инженер Николай.

Н. Н. Никонов. Тихвинская церковь подворья Свято-Троицкого Лютикова монастыря. 1905–1911 гг. Фото XIX в.

Много времени Никонов уделял выполнению и другой работы. 11 сентября 1890 г. его направили в Полтаву для осмотра с целью реконструкции Сампсониевской церкви, построенной в русском стиле архитектором И. И. Шарлеманем на поле Полтавской битвы, и памятника погибшим шведам. Впоследствии зодчий часто бывал здесь. В 1894 г. он исполнил проект монумента в виде креста на Братской могиле русских воинов, который был воплощен из светло-серого гранита на могильном холме мастером А. Бариновым. На восточной стороне постамента сделана надпись: «Погребены: бригадир Феленгеймъ, полковники Нечаевъ и Ловъ, подполковник Козловъ, маіоры Кропотовъ, Ерстъ и Гельт, обер-офицеровъ сорокъ пять, капраловъ и рядовыхъ тысяча двѣсти девяносто три, всего погребено 1345 человѣк». Со стороны Сампсониевской церкви на монумент ведет гранитная лестница, на арке которой помещена надпись: «Сооруженъ въ 1894 году, при державѣ Благочестивейшаго Государя Императора Александра III, распоряженіем святѣйшаго правительствующаго синода, при святительствѣ преосвященного Иларіона, єпископа Полтавскаго и Переяславскаго, иждивеніем тайного советника Йосифа Степановича Судіенко, оставившаго денежный капиталъ на увѣковѣченіе великого событія спасительной Полтавской побѣды. – Исполненъ въ С.-Петербургѣ по проекту и наблюденіемъ архитектора Н. Никонова мастером А. Бариновым». Могильный холм окружен гранитным цоколем с установленными на нем гранитными тумбами, соединенными цепями.

В 1895 г. Никонов пристроил к Сампсониевскому храму боковые приделы, отчего его план приобрел форму креста, а в 1895–1896 гг. спроектировал иконостас, который изготовили в мастерской московского купца Астафьева.

23 мая 1891 г. архитектору предоставили право на определение в должность архитектора «для производства разных строительных работ по Духовному ведомству», а 19 апреля 1893 г. за выслугу лет произвели в губернские секретари со старшинством.

С 1893 по 1906 г. Никонов занимал ответственную должность петербургского епархиального архитектора. К этому времени он был уже известным мастером, имел солидный опыт проектирования и строительства зданий, преимущественно храмов. Вакансия на эту должность открылась 6 сентября 1893 г. сразу после кончины предыдущего епархиального архитектора И. И. Буланова. На нее претендовали «классный художник-архитектор В. Курицын, окончивший Академию художеств», и «причисленный к Канцелярии обер-прокурора Святейшего Синода сверх штата... губернский секретарь архитектор, имеющий домашнее образование и 44 года от роду»[1] Н. Никонов. К поданному в Консисторию 11 октября 1893 г. прошению об определении в должность епархи-

[1] *Старицына Г. К.* Церковь во имя Покрова Пресвятой Богородицы, Боровая улица, 52. Историческая справка. – СПб., 1992. URL: http://borovaya52.narod.ru/nikonov.htm

Иоанновский монастырь в С.-Петербурге. Фото автора

Иоанновский монастырь в С.-Петербурге. Фото автора

Иоанновский монастырь в С.-Петербурге. Фото автора

ального архитектора Никонов приложил список уже построенных им сооружений, который, очевидно, и стал весомым аргументом в пользу зодчего. 21 октября 1893 г. последовал указ о назначении Никонова на эту должность: «Принимая во внимание известность архитектора Никонова в строительном деле и его доказанную опытность в построении церквей как в самом Петербурге, так и вне оного... согласно прошения... определив его, Никонова, Санкт-Петербургским Епархиальным архитектором» и одновременно с ним предписание, чтобы «причты и старосты церквей Санкт-Петербургской епархии, настоятели и настоятельницы монастырей в случае надобности построек относились к епархиальному архитектору по адресу: Пушкинская улица, дом 9»[1].

Крупнейшим произведением Никонова стал Иоанновский женский монастырь в С.-Петербурге, основанный праведным отцом Иоанном Кронштадтским. Проект обители зодчий разработал в 1899 г. Торжественная закладка состоялась в мае 1900 г. Около двух лет возводился огромный пятиглавый двухэтажный собор во имя Двунадесяти апостолов с нижним храмом во имя Иоанна Рыльского в формах византийской архитектуры. Еще несколько лет потребовалось

Н. Н. Никонов. Оформление стены Иоанновсого монастыря в С.-Петербурге. Фото автора

[1] *Старицына Г. К.* Указ. соч.

для строительства пятиэтажного дома для причта, здания лазарета и иконописной мастерской, хозяйственных построек.

Размещение всех этих сооружений на сравнительно небольшом участке неправильной формы на берегу р. Карповки представляло собой непростую задачу, с которой зодчий блестяще справился. Он скомпоновал все строения единым блоком и подчеркнул целостность композиции идентичным оформлением фасадов: стены облицованы керамической плиткой в два тона по аналогии с «полосатым» обликом византийских сооружений. Купола храма и высокая, асимметрично поставленная колокольня придают всему комплексу значение градостроительного акцента. «Кровля куполов покрыта блестящей поливой белого, зеленого и синего цвета, что вместе с красивой облицовкой храма уже издали производит на посетителя светлое и отрадное впечатление»[1].

В соответствии с византийским каноном храмовой архитектуры, предусматривающим внешне скромный, но мощный облик, и роскошный интерьер, внутреннее убранство собора Иоанновского монастыря было богатым и разнообразным. Его тоже исполнили по эскизам Никонова. Сложный по рисунку пол храма выложен из цветных керамических плиток, окна заполнены красочными витражами, а в самом зале установлены двухъярусные дубовые иконостасы, мраморные престолы и жертвенники, паникадило из чеканной меди. Несколько сдержаннее были оформлены помещения, расположенные под алтарями храма, предназначенные для отца Иоанна Кронштадтского. Когда в декабре 1908 г. отец Иоанн скончался, то его тело погребли в церкви-усыпальнице во имя Иоанна Рыльского, устроенной Никоновым в подвальном этаже монастыря. «Здесь, в подземелье, под могучими сводами, поддерживающими все колоссальное здание, построен чудный по красоте храм. Все стены, столбы, колонны и потолки покрыты полированными плитами белого мрамора или сделаны под мрамор... Иконостас весь высечен из белого мрамора, с чудной отделкой, выдержанной в русско-византийском стиле»[2]. Позднее, в 1911 г., в ограде монастыря освятили Серафимовскую часовню, спроектированную Никоновым, а в 1914 г. начали возводить монастырский храм-усыпальницу. Но Первая мировая война помешала закончить работы.

В советское время Иоанновский монастырь постигла жестокая участь. В 1923 г. обитель ликвидировали, сестер оправили в ссылку, могилу святого Иоанна Кронштадтского забетонировали, а вход в церковь – усыпальницу – замуровали. Главный собор использовался под разные учреждения, мастерские и общежитие.

В 1989 г. разоренный монастырь вернули Церкви. Первоначально в нем разместилось подворье Пюхтицкого женского монастыря, а с 1991 г. он получил статус Свято-Иоанновского ставропигиального монастыря.

19 апреля 1899 г. Никонову пожаловали чин титулярного советника за выслугу лет, а 24 августа преосвященный Назарий, епископ Олонецкий и Петрозаводский, ходатайствовал о награждении архитектора Н. Н. Никонова орденом Св. Анны 3-й степени за проект и постройку каменного трехпрестольного Успенского храма в подворье Важеозерской Спасо-Геннадиевской пустыни в Петербурге. Из полученного вознаграждения Никонов бóльшую часть пожертвовал в пользу подворья. 6 июля 1900 г. архитектору был пожалован орден Св. Анны. 12 апреля 1902 г. Никонова произвели в чин коллежского асессора со старшинством за выслугу лет. 17 ноября 1906 г. Никонов по своему прошению уволился с должности С.-Петербургского епархиального архитектора, но архитектурное поприще не покинул. Он продолжал много и успешно работать до самой кончины.

Последним крупным произведением Никонова стала церковь во имя иконы Казанской Божией Матери в поселке Териоки (ныне г. Зеленогорск в Ленинградской области), сооруженная в 1913–1915 гг. Эта многоглавая церковь с высокой 50-метровой колокольней стала ориентиром в здешних местах. В этом проекте Никонов отказался от полихромии и, используя преимущества побелки фасадов, достиг удивительной цельности и гармоничности. Современник описал ее так: «Стиль храма – московско-ярославский... с тем лишь различием, что строителями устранена пе-

[1] *Старицына Г. К.* Указ. соч. – С. 525.
[2] Там же. – С. 526.

Н. Н. Никонов. Казанская церковь в г. Зеленогорске. 1913–1915 гг.

строта окраски, и вся церковь снаружи оштукатурена и окрашена в один белый цвет, отчего здание получило чрезвычайно красивый вид и производит на всех очаровывающее впечатление».

Отказ от полихромии был закономерен. В 1910-х гг. русское православно-национальное искусство вступило в новый этап своего развития, когда мастера сознательно направляли свои художественные интересы в сторону Древней белокаменной Руси.

В Петербурге Никонов жил на Коломенской улице в доме 11, владельцем которого был. Этот адрес указан в сохранившемся паспорте архитектора, выданном 29 декабря 1900 г.

В 1917 и 1918 гг. зодчий ездил в Самару, где в то время работал его сын Николай, избравший профессию отца. Никонов-старший подолгу оставался в Самаре, т. к. вместе с сыном трудился над проектом здания рынка.

В архивах родственников Никонова сохранилась записная книжка с краткими, но очень точными записями, которые зодчий делал во время поездок на постройки. Среди них указаны траты на извозчика или на чай в вокзальных буфетах. В записях лета 1918 г. все чаще встречаются жалобы на нездоровье. Записки обрываются 5 июля 1918 г. Жизненный путь Никонова окончился в Самаре в 1918 г.

Среди бумаг Никонова до нас дошел маленький листок бумаги в клетку, на котором архитектор перечислял построенные им церкви. Список, составленный карандашом, по всей видимости, во время Первой мировой войны, разделен на две части: «Провинция» и «С.-Петербург». В первой перечислены 36 храмов, а во второй – 18.

Среди провинциальных построек указаны каменные и деревянные церкви в погосте Сомбатукса в Олонецкой губернии, селе Котлы близ Ямбурга, Копорье, Городне, неподалеку от Луги, Уторгоше в Новгородской области, Келломяках (ныне Комарово в Ленинградской области) и Териоки на Карельском перешейке, Медвегорье и Леушино, Синявино и Котлицах, Ревеле и на Кавказе. Кроме того, Никонов возводил по своим проектам и гражданские постройки. К сожале-

Н. Н. Никонов. Дом Никонова. Фото автора

нию, судьба многих сооружений Никонова сложилась трагически: они были безжалостно уничтожены или перестроены до неузнаваемости.

Немногим больше повезло преемнику Никонова на посту епархиального архитектора – Андрею Петровичу Аплаксину, чьи храмы в С.-Петербургской епархии сейчас возрождаются.

Человек, богато одаренный – инженер, художник, реставратор, историк и теоретик архитектуры, – Андрей Петрович Аплаксин стал последним архитектором С.-Петербургской епархии в Императорской России. В научной литературе его творчество принято относить к неорусскому стилю, однако все созданные Аплаксиным проекты были православны по содержанию и национальны по форме.

А. П. Аплаксин. Фото

В биографии Аплаксина можно выделить два периода, разграниченные октябрьскими событиями 1917 г.: первый – дореволюционный, отмеченный творческой активностью и напряженной работой в области церковного зодчества, и второй – напротив, характеризующийся тихой и незаметной деятельностью в условиях антирусской и богоборческой политики советской власти, подвергшей многие сооружения архитектора разрушению или перестройке под утилитарные нужды. Таким образом, можно утверждать, что свои лучшие произведения Аплаксин создал до 1917 г.

Аплаксин родился в Петербурге 10 июня 1879 г. Скудные сведения о его родителях и детстве сохранились в автобиографии архитектора от 1930 г. Он вспоминал: «Мой отец был сын врача, состоял на службе в военном Ведомстве (Главное Управление Военно-Учебных заведений), умер в 1912 г. отставным чиновником, не имея ни по наследству, ни благоприобретенного никакого недвижимого имущества. Учиться я начал рано (в пять лет умел читать и писать). Работать начал с 16-ти лет, будучи гимназистом старших классов, в качестве репетитора зарабатывая сначала 15 рублей в месяц, а когда кончил гимназию – 30 рублей»[1].

Известно, что будущий архитектор окончил седьмую С.-Петербургскую гимназию в 1898 г. и сразу поступил в С.-Петербургский институт гражданских инженеров Императора Николая I (ИГИ). Еще около 2 лет он репетиторствовал, а с весны 1899 г. дополнительно поступил практикантом на постройку жилых домов к архитектору М. А. Добромыслову. Этот год Аплаксин считал началом своей строительной практики.

За годы обучения в институте Аплаксин помимо выполнения курсовых проектов участвовал в разработке деталей проекта и надзоре за строительством здания Клееночной мануфактуры под началом А. И. Дитриха (1900 г.), а также в постройке доходного дома совместно с А. А. Венсаном под руководством Л. П. Шишко (1901–1903 гг.), конторы (нач. 1900-х гг.) и здания ризницы и древлехранилища (1904–1910 гг.) Александро-Невской лавры, доходного дома М. А. Стенбок-Фермор (1902–1903 гг.).

В 1904 г. он завершил свое обучение в ИГИ со званием гражданского инженера и правом на чин XI класса при условии поступления на государственную службу на штатную должность. Сразу после окончания ИГИ Аплаксин помогал Шишко проектировать церковь преподобного Серафима Саровского (1905–1908 гг., не сохранилась) в Серафимо-Антониевском скиту лавры в имении Зачеренье Петербургской губернии и разработал проект часовни для Никольского кладбища в Петербурге. В 1906 г. Аплаксин осуществил ремонт и перестройку церкви в селе Селищево Новгородской губернии.

Полученное образование позволяло Аплаксину комплексно решать поставленные задачи и совмещать на практике профессиональные навыки архитектора, инженера, конструктора и строителя, не прибегая к помощи других мастеров, а знания теории и истории зодчества открывали пути в научно-исследовательскую деятельность.

---

[1] *Аплаксин А. П.* Автобиография. 1930 год. URL: http://aplaksin.ru/

В 1905 г. Аплаксин отбывал воинскую повинность, поступив вольноопределяющимся в лейб-гвардии Семеновский полк, и уже в сентябре 1906 г. был произведен в подпоручики Гвардии с отчислением в запас. Известно, что в этом же году он окончил Павловское военное училище.

Узнав об имеющейся вакансии епархиального архитектора в С.-Петербургской Духовной консистории, Аплаксин обратился с прошением принять его на эту должность.

При содействии митрополита Антония (Вадковского), на племяннице которого – Зинаиде Владимировне Вадковской – Аплаксин был женат, 10 декабря 1906 г. его допустили к исполнению обязанностей епархиального архитектора, а 31 января 1908 г. окончательно утвердили в должности, на которой он находился вплоть до 1917 г., включая период мобилизации в действующую армию в ходе Первой мировой войны. Кроме того, с 1910 г. Аплаксин исполнял не менее ответственные обязанности архитектора Казанского собора.

Ряд обстоятельств оказал определяющее воздействие на творчество Аплаксина. Первым следует отметить сосредоточение сфер его деятельности в основном на территории достаточно протяженной С.-Петербургской епархии, подведомственной Духовной консистории и охватывающей в начале XX в. всю С.-Петербургскую губернию которая включала Гдовский, Лужский, Новоладожский, Петергофский, С.-Петербургский, Царскосельский, Шлиссельбургский и Ямбургский уезды. Другим важным обстоятельством является подчиненность Аплаксина правящему архиерею. За время работы архитектор находился в подчинении трех митрополитов: Антония (Вадковского; 1898–1912 гг.), Владимира (Богоявленского; 1912–1915 гг.) и Питирима (Окнова; 1915–1917 гг.). И, наконец, третьим обстоятельством можно назвать независимость Аплаксина от строительной комиссии и духовную близость к группе архитекторов неорусского стиля – таким как А. В. Щусев, В. А. Покровский, С. У. Соловьев, И. Е. Бондаренко.

Взгляды и творческое кредо Аплаксин раскрыл в тексте доклада «Русское церковное искусство и его современные задачи», сделанного на заседании IV Съезда русских зодчих в 1911 г.: «Храм построенный и украшенный, наполненный звуками пения и музыки, явился храмом-Богохранилищем и источником искусства. С развитием жизни народа развивалось и искусство, непрерывно питаясь религиозным чувством человека... Чем выше поднималось человечество мыслию к Богу, тем необъятнее, величественнее становились произведения искусства; падала религиозность, увядало искусство... Повторяю: религия – источник искусства»[1].

Аплаксин утверждал: «Первые три века зародившегося на Руси Христианства дали такие исключительные по своей оригинальной красоте творения, что, не видя ни на юге, ни на западе определенных прообразов, считаю грехом назвать это творчество подражательным. Особенно гнетущей для меня кажется вечная ссылка на Византию... Не отрицаю зависимости русского искусства от различных иноземных влияний, но утверждаю, что богатейшее по своему разнообразию форм, по неуклонности этих форм в пределах каждой из эпох русское искусство есть единое, мощное и самобытное искусство. Если оно не самобытно, то пусть нам покажут хотя бы одно более самобытное, оригинальное искусство мира»[2]. И далее: «Московско-Ярославским периодом заканчивается история самобытного творчества в области церковного русского искусства и начинается новый период творчества оригинального, но несамостоятельного»[3], когда Россия начинает тесно сотрудничать с Западной Европой.

Стиль классицизм, по мнению Аплаксина, «полюбился и привился у нас... в этом стиле русский народ дал такой громадный ряд произведений, полных поэзии, что и сама родительница-Европа не может похвастаться такими яркими результатами пленительного стиля»[4].

Но «вслед за кульминационным расцветом Empira» положение русских архитекторов в XIX столетии, по мнению Аплаксина, стало критическим, и «самый последний крик искусства тот, который мы слышим сейчас, – это националистические стремления»[5].

---

[1] *Аплаксин А. П.* Русское церковное искусство и его современные задачи. Труды IV съезда русских зодчих. – СПб., 1911. – С. 77–78.

[2] Там же. – С. 79.

[3] Там же. – С. 82.

[4] Там же. – С. 83.

[5] Там же.

Полагая, что западноевропейское искусство вступило в полосу кризиса, который не замедлил отразиться в отечественной культуре, Аплаксин отметил появление русского стиля, в котором «соединили все, что знали: петушки, гребешки, луковички, кокошнички и тому подобное. Новой формулы в закон не вписали, но “петушков с гребешками” до исполнения в натуре допустили. Пошли дальше: луковички с кокошничками навели на мысль о том, чтобы целиком по-московски начать строить. Начали; получился новый тип, именуемый “останковщиной”. Этот тип особенно тягостен, потому что его сначала “отреставрировали”, а потом пустили в обиход. Таким образом, получилось два начала: одно, основанное на законе, а другое – на “останковщине”; и, как на грех, церковное строительство стало быстро развиваться, настроилось за короткий срок великое множество храмов в quasi-византийском и quasi-русском стилях... Роль архитектора в таких случаях ничтожна, от него требуют, по закону, утвержденных чертежей и заботы о том, чтобы церковь не упала – и только»[1].

Современное состояние русского искусства Аплаксин, как и многие его современники, в частности Н. В. Покровский, оценивал как упадочное. Вину за это он возлагал на зодчих, обосновывая это низким уровнем образованности мастеров, следованием вкусам толпы и тем, что «современный русский церковный зодчий не думает о религиозной тайне, не проникается сознанием Божественного, а смотрит на храм, как архитектурную концепцию, идея которой всецело будто бы покоится на внешнем ее содержании»[2].

Наряду с недостатками Аплаксин заметил: «В данное время перед нами развертывается совершенно новая картина современного состояния русского церковного искусства»[3], касающаяся его исследования и сохранения.

Главным условием возрождения русского искусства Аплаксин считал «полную свободу художника», воспитанного в национальных традициях Православия. В этом он был созвучен мнению многих сторонников неорусского стиля, в частности А. В. Щусева.

Из доклада следует, что Аплаксина привлекали памятники Киевской и Владимиро-Суздальской Руси, древних городов – Новгорода, где он особо отмечал «полнейшую оригинальность орнаментики», и Пскова, где в качестве главного признака архитектор выделил «приятную асимметрию фасадов»[4] деревянных ансамблей русского Севера.

А. П. Аплаксин. Подворье Кашинского монастыря. 1906 г. Рис.

Обладая профессиональными знаниями и исключительным чувством красоты и гармонии, Аплаксин ценил в архитектуре, прежде всего, «логику содержания» и «эстетические достоинства», т. е. следование формо- и стилеобразующим законам.

Он выступал против, как он сам называл, «умышленно-национальных» «квази-византийского стиля» К. А. Тона и «квази-русского стиля», враждебно относился к церковной архитектуре последней трети XIX в., видя в ней дикие и убогие концепции «русского храма», критиковал интернациональные эклектику и модерн.

Определяя главный недостаток русского стиля в современном ему церковном зодчестве, Аплаксин подчеркивал: «Зодчий не проникается сознанием Божественного, а смотрит на храм как на архитектурную композицию, идея которой будто бы покоится на внешнем ее содержании», и «ставит себя в слепую зависимость от печатного материала», т. е. руководствуется исключительно изданными трудами по истории архитектуры, мнением заказчика, ктитора или общества, которое в большей своей массе невежественно. Результатом такой позиции стано-

[1] *Аплаксин А. П.* Русское церковное искусство и его современные задачи. Труды IV съезда русских зодчих. – С. 84.
[2] Там же. – С. 86.
[3] Там же. – С. 87.
[4] Там же. – С. 80.

А. П. Аплаксин. Подворье Кашинского монастыря. 1906 г.

Подворье Кашинского монастыря в сер. XX в.

А. П. Аплаксин. Подворье Кашинского монастыря. 1906 г.

Подворье Кашинского монастыря. Современное фото

вится неоднородный по своим архитектурным формам, а также лишенный художественной гармонии храм.

Средствами преодоления этого недостатка Аплаксин считал просветительство публики и самих мастеров; он определял как наиболее важную идею «синтеза» – сооружение храма как целостного организма, реализовать которую может всесторонне образованный и духовно развитый зодчий – «народный творец», воплощающий в себе идеал архитектора, «простого, свободного, искреннего и верующего в непреложную святость такого дела, как храмоздательство». Считая

Церковь Анны Кашинской. 1907–1909 гг. Майолика П. К. Ваулина

Фрагмент майолики П. К. Ваулина

свою идею делом будущего, Аплаксин стремился реализовать ее в своей практике.

Первой самостоятельной постройкой Аплаксина стала одноглавая церковь во имя святой благоверной княгини Анны Кашинской на подворье Сретенского Кашинского монастыря в С.-Петербурге. Этот четырехстолпный храм с характерным для Аплаксина килевидным завершением фасадов и асимметрично поставленной стройной ярусной колокольней освобожден от дробного декора, свойственного постройкам его предшественника. Единственным украшением храма стал майоликовый фриз – еще один излюбленный архитектором мотив, заимствованный из новгородских церквей XVII в. Фриз был исполнен по эскизам Сергея Васильевича Чехонина в керамической мастерской Петра Кузьмича Ваулина.

В интерьере архитектор умело сочетал символико-догматическую целесообразность планировки с новым пространственным решением. Он разделил внутреннее пространство церкви на два яруса обширными хорами, таким образом определив четкое зонирование, а алтарь осветил витражом с образом Спасителя. В 1932 г. храм закрыли. В советский период в нем размещалась мастерская скульптора Н. В. Томского, а затем – скульптурный цех Комбината декоративно-прикладного искусства Худфонда. Фриз демонтировали и передали в Музей истории города. До наших дней церковь сохранилась с частичными утратами. С 1994 г. в ней находится подворье Введено-Оятского монастыря.

А. П. Аплаксин. Успенская церковь на Волковском кладбище. 1910–1913 гг.

В другой работе раннего периода, Успенской церкви на Волковском православном кладбище в С.-Петербурге, близкой по стилистике к предыдущей, Аплаксин все-таки не смог пройти мимо увлечения деталями и украсил фасады белокаменным декором в духе владимиро-суздальских храмов. Зодчий планировал украсить фасад живописным сюжетом «Воскресение мертвых», однако сооружение храма затянулось, поэтому архитектору не удалось воплотить идею в жизнь. Церковь освятили в августе 1918 г., а в 1929 г. снесли.

В сдержанных лаконичных формах исполнены пятиглавые храмы Покрова Пресвятой Богородицы в селе Вычелобок (сохранились лишь фрагменты) и Преображения Господня в селе

А. П. Аплаксин. Храм Покрова Пресвятой Богородицы в селе Вычелобок. 1907–1909 гг. Фото нач. XX в.

А. П. Аплаксин. Проект церкви на погосте в Гвоздно

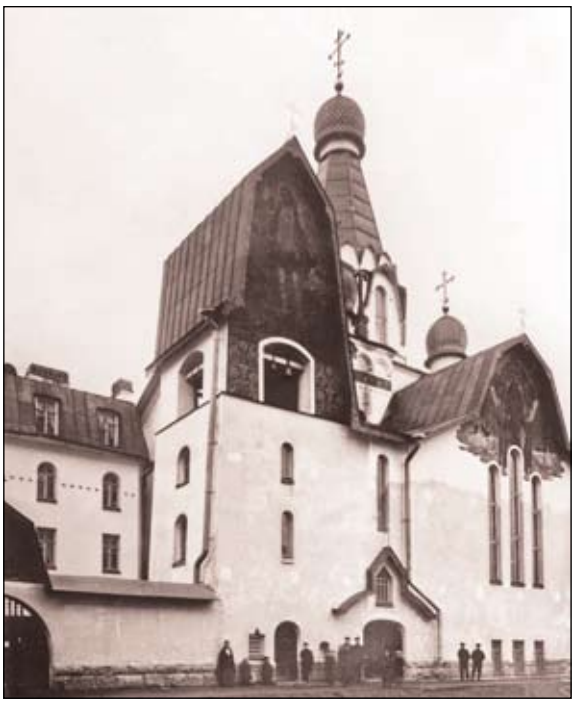
А. П. Аплаксин. Церковь Косьмы и Дамиана на погосте в Гвоздно. 1909–1912 гг. Фото XX в.

А. П. Аплаксин. Звонница церкви Косьмы и Дамиана на погосте в Гвоздно. Фото XX в.

А. П. Аплаксин. Церковь Косьмы и Дамиана. 1909–1912 гг.

А. П. Аплаксин. Подворье Свято-Троицкого Творожковского монастыря в С.-Петербурге. Фото нач. XX в.

Подворье Свято-Троицкого Творожковского монастыря в кон. XX в.

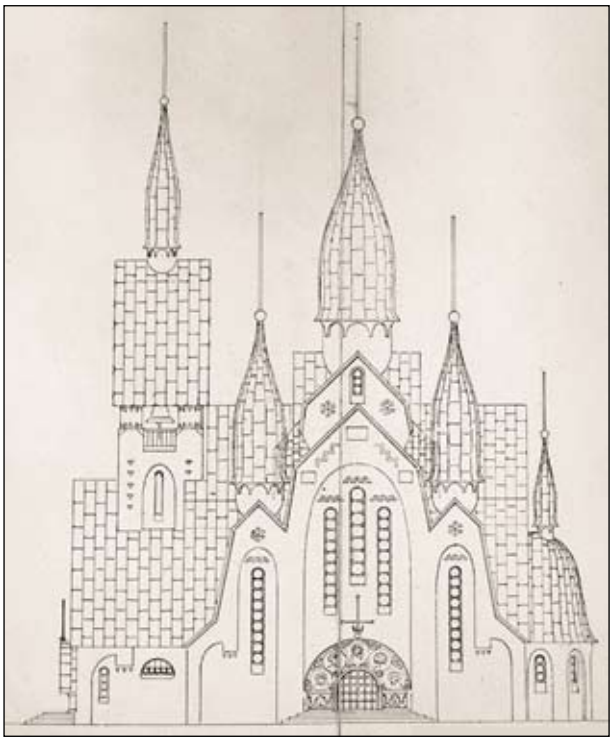


А. П. Аплаксин. Подворье Свято-Троицкого Творожковского монастыря в С.-Петербурге. Фото нач. XX в.

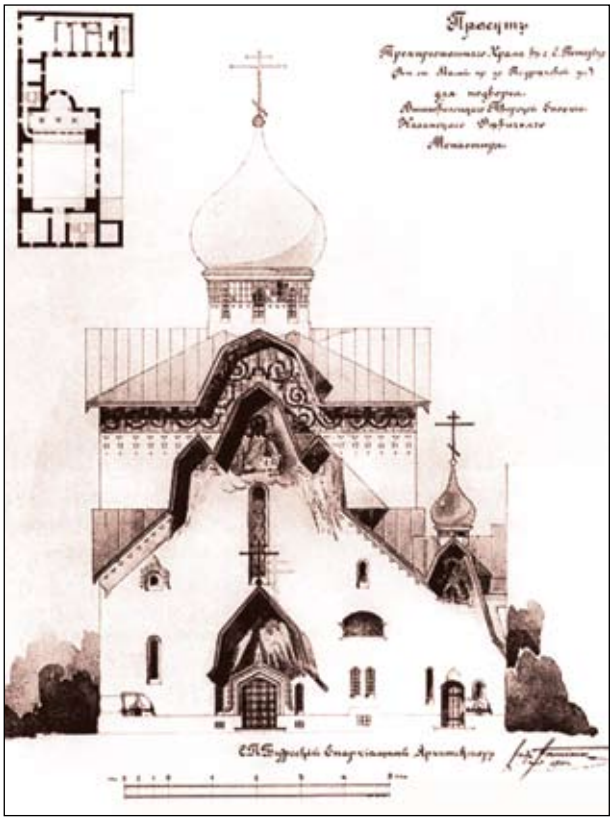
Островно Лужского уезда (1908–1909 гг., ныне перестроена). В них архитектор применил тип церкви «кораблем» и световой шатер в окружении четырех декоративных глав, улучшающий освещенность интерьера – композиционные приемы, впоследствии им четко усвоенные и полюбившиеся.

Наиболее ярко творческое дарование Аплаксина раскрылось в архитектуре церквей Гдовского уезда: святых бессребреников Космы и Дамиана на погосте в Гвоздно, Свято-Троицкого Творожковского монастыря и не сохранившегося до нашего времени храма святого великомученика Георгия Победоносца Моцкого погоста в селе Онда (1911–1913 гг.).

«Индивидуальный почерк» Аплаксина с некоторыми следами воздействия архитектуры В. А. Покровского и мастеров «венской школы» Йозефа Ольбриха и Отто Вагнера проявился и в петербургском подворье Казанского Вышневолоцкого монастыря (1910–1912 гг.). Впервые фасад этого храма украшала роспись. В 1923 г. подворье закрыли, а его здание перестроили под студенческое общежитие.



А. П .Аплаксин. Проект храма Георгия Победоносца в селе Онда



А. П. Аплаксин. Проект храма Вышневолоцкого подворья

Во всех этих храмах очевидна симпатия зодчего к новгородской и псковской архитектуре. В них асимметричные композиции контрастируют с крупными объемами, изломанные и криволинейные плоскости крыш образуют на фасадах напряженные по силуэту щипцы и закомары, слабо расчлененные стены с небольшими окнами гладко оштукатурены и выбелены, цоколь выполнен из грубых гранитных блоков. Напряженность форм подчеркивается грузными венчаниями звонниц и порталами на низких бочкообразных колонках. В качестве фасадного декора Аплаксин использует «бегунец», «поребрик» или «аркатуру», выполненные в кирпичной кладке, или орнаментальные, фигуративные и сюжетные росписи.

А. П. Аплаксин. Вышневолоцкое подворье. Фото нач. XX в.

В проектировании церквей в Гвоздно и митрополита Петра Творожковского подворья, а также несохранившейся деревянной часовни Введенского Ягодинского монастыря в Петербурге Аплаксин применил шатровое завершение.

В Георгиевской церкви в селе Онда Аплаксин попытался отразить ее посвящение во внешних очертаниях: объем здания напоминал воина-всадника в том виде, в каком святой Георгий изображался на иконах «Чудо Георгия о змии».

В целом ранний период творчества Аплаксина характеризуется стремлением к синтезу и разработке четко структурированных, уравновешенных, объемно-пространственных, динамичных, иногда почти экспрессивных, выразительных по силуэту сооружений, выстроенных на сопоставлении крупных масс, имеющих высокое градостроительное значение. Впоследствии перво-

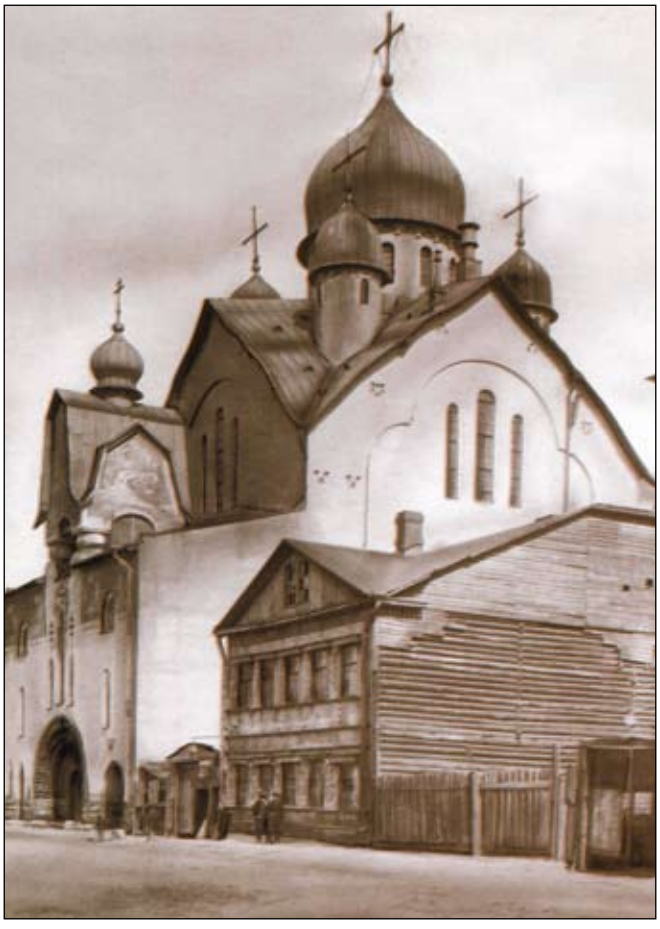
начальная «динамичность» построек Аплаксина сменилась тягой к уравновешенности и гармоничной величавости, спокойствию древнерусских храмов.

В 1910 г. Аплаксин занимался перестройкой Никольского монастыря в Старой Ладоге, в ходе которой планировалось возвращение первоначального вида соборного храма сер. XV в. Эта работа требовала тонкого понимания особенностей древнерусского зодчества.

Уже в следующей Казанской церкви при подворье Пекинской Духовной миссии в Петербурге – старейшей миссионерской организации Русской Православной Церкви, построенной «в память освобождения от галлов» и посвященной 100-летней годовщине победы в Отечественной войне 1812 года (1911–1913 гг.), очевидно следование памятникам Новгорода XI–XIII вв. Шлемовидное завершение пяти глав Казанской церкви напоминало о славе русских ратников и их праведной службе. Церковь была снесена в период между 1967 и 1971 гг.

В церкви Святых Петра и Павла в Дибунах, ныне частично перестроенной (1913–1914 гг.),

А. П. Аплаксин. Подворье Ягодинского монастыря. 1910–1911 г.



А. П. Аплаксин. Казанская церковь Пекинской миссии. 1913 г.

прослеживаются очертания новгородского храма Спаса на Нередице (1198 г.), а для несохранившейся церкви в имении Дубцы, принадлежавшем Н. В. Сазикову (ок. 1911 г., не сохранилась), близ железнодорожной станции Батецкая Лужского уезда прообразами послужили новгородские храмы XIV в. и псковские церкви XV–XVI вв.

С наибольшей силой ретроспективное начало проявилось в утраченном ныне подворье Николаевского Илецкого Оренбургского монастыря в Ивангороде (1913–1915 гг.), формы которого явно восходят к псковской архитектуре XV–XVI вв., и конкурсном проекте Троицкого собора на Троицкой площади в Петербурге в память 300-летия царствования Дома Романовых (1914–1916 гг.), восходящего к памятникам Владимиро-Суздальской Руси.

Параллельно в творчестве Аплаксина получили развитие неоклассические тенденции. С одной стороны, это было связано с возросшим в художественной среде интересом к классическому наследию, с другой – с деятельностью самого Аплаксина, занимавшегося в начале столетия ремонтом и реставрацией старых петербургских храмов – Сампсониев-

ского собора на Выборгской стороне (1908–1909 гг.), Казанского собора (1911 г.), Пантелеймоновской церкви в Соляном городке (1912 г., совместно с Г. А. Косяковым) и строительством рядом со сгоревшим Троице-Петровским собором временного храма – точной его копии (1913 г.).

Результатами этой деятельности стали полная реставрация фасадов и интерьеров Сампсониевского собора, приуроченная к 200-летию Полтавской победы; ликвидация поздних пристроек; возвращение первоначального облика соборной колокольне; возведение небольшой часовни во имя Спаса Нерукотворного Образа на месте алтаря первой Сампсониевской церкви в стиле барокко Растрелли и Юбилейного домика для архива, библиотеки, ризницы, квартир сторожей и регента при соборе (1908–1909 гг., сохранился с частичными утратами) в духе петровского барокко; варианты неосуществленных проектов ограды собора со стороны Большого Сампсониевского проспекта (1908–1909 гг.), пьедестала памятника Петру I и памятника-бюста (оба – 1908 г.). В целом проведенную Аплаксиным работу в Сампсониевском соборе можно считать первой научно обоснованной реставрацией архитектурного памятника. Современники оценили ее как результат колоссального непрерывного труда.

В 1911 г. Аплаксин провел реставрацию Казанского собора в Петербурге, начатую архитектором В. М. Андросовым еще в 1910 г. и приуроченную к 100-летию со дня освящения храма. Аплаксин провел косметический ремонт фасадов, отремонтировал иконостасы, осветительную арматуру и ряд архитектурных деталей интерьера. В 1912 г. он реставрировал Пантелеймоновскую церковь в Петербурге, а в 1913 г. совместно с художником С. Т. Шелковым составил проект новой росписи в интерьере петербургской церкви во имя иконы Богоматери «Всех скорбящих Радость». В 1914 г. Аплаксин разработал проект восстановления церкви Покрова Пресвятой Богородицы в селе Покровское Шлиссельбургского уезда (1871–1876 гг.), предполагавший замену сгоревших деревянных перекрытий легкими железобетонными.

Развитие классических тенденций в творчестве Аплаксина можно наблюдать в проекте Преображенской церкви в деревне Старосиверская Царскосельского уезда (1912–1914 гг.). Но вместе с тем архитектор остался верен композиционному типу храма «кораблем» и тенденциям архитектуры кладбищенских церквей Петербурга XVIII в.

Менее удачным стал проект пятипрестольной Никольской церкви для подворья Благовещенского Бежецкого монастыря в С.-Петербурге (1913–1915 гг.) в стилистике ампира. Церковь дошла до нас в перестроенном виде. В следующей неоклассической постройке – доме причта Введенской церкви в С.-Петербурге (1913–1915 гг.) – Аплаксин представил симметричный лицевой фасад с эркером в центре – подчеркнуто плоскостного характера и суховатого в деталях.

Совершенно не свойственным Аплаксину воспринимается конкурсный проект доходного дома акционерного общества «Техногор» и здания железнодорожного вокзала на конечной станции Петроград–Охта линии Петроград–Расули, исполненный совместно с архитектором А. А. Юнгером (1916 г.) и получивший Вторую премию. Здесь в своем обращении к мотивам Ренессанса Аплаксин вынужденно следовал идее Юнгера, который был родоначальником всего замысла, а Аплаксин – его соавтором.

Ряд крупных проектов Аплаксина так и остался невоплощенным. Среди них доходный дом М. И. Сегаля (1907 г.), подворье Введено-Островского монастыря (1910 г.), Дом просветительских учреждений в память 300-летия Дома Романовых с церковью во имя Святителя Николая Чудотворца (1912 г.) в Петербурге, церковная школа в Гвоздно (кон. 1900 – нач. 1910-х гг.), южный придел церкви Рождества Богородицы в Новой Ладоге (церковь, 1702, 1910–1911 гг.), приделы храма Святых мучеников Флора и Лавра в селе Гавсар Новоладожского уезда (храм – 1881–1884 гг., придел – 1914 г.) и др.

О плодотворной научной деятельности Аплаксина свидетельствуют его многочисленные историко-теоретические труды и выступления с докладами и сообщениями на заседаниях архитектурных и художественных обществ, таких как Императорское С.-Петербургское Общество архитекторов, С.-Петербургское Общество архитекторов-художников, Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, на IV и V съездах русских зодчих. Наиболее значимыми исследованиями Аплаксина являются монографии «Сампсониевский собор. 1709–

А. П. Аплаксин. Богоявленская церковь Введено-Островского Оятского монастыря. 1910 г.

А. П. Аплаксин. Богоявленская церковь Введено-Островского Оятского монастыря. 1910 г.

1909» (1909 г.), «Казанский собор. Историческое исследование о соборе и его описание» (1911 г.) и утраченная рукопись об А. Н. Воронихине.

Архитектор отдавал много сил деятельности по охране памятников, которую он вел, находясь на государственной службе, и частным образом в Историко-археологическом комитете С.-Петербургской епархии, в Обществе защиты и сохранения в России памятников искусства и старины.

Трагические события Первой мировой войны и революции прервали развитие творческого пути Аплаксина. В 1914 г. он был мобилизован, после революции остался в рядах Красной Армии, с 1918 г. служил начальником связи.

Сохранилось письмо А. П. Аплаксина к сыну Борису, написанное с Северо-Западного фронта в 1919 г. Его текст раскрывает всю глубину внутренней трагедии человека, посвятившего свою жизнь прославлению Бога и предчувствовавшего грядущую катастрофу.

«“Седя на санех и помыслив в душе своей...”, – так начинается поучение Владимира Мономаха, к своим сыновьям обращенное. Так как я собираюсь тоже написать нечто вроде поучения тебе, моему единственному сыну, то по аналогии я вспомнил первую строку первого русского произведения, имевшего тот же смысл и значение, которое я хочу придать моему письму. Исследователи долго думали, что такое значит: “Седя на санех”, и решили, что либо князь Владимир собирался в путешествие (поход), либо он чувствовал приближение смерти, а мертвых в древней Руси возили на санях. Второму варианту оказано предпочтение, и я так думаю, тем более, что сам чувствую себя близким к концу, несмотря на то, что в этом году мне исполнится 40 лет, т. е. я еще не стар. Мое свидетельство о болезни ты видел, я действительно чувствую, что мое сердце работает очень плохо, т. к. слишком часто бьется, и я всегда его чувствую».

Далее текст звучит как завещание отца, скорбящего о судьбе сына: «Люби Бога, люби Ближнего, как самого себя. ...Вторая заповедь проще, так как она есть формула равенства двух величин: ты себя любишь, возьми свою любовь, как коэффициент, и прикладывай ее ко всем людям. Эта великая заповедь проста, как всякая истина: если ты людям даешь свою любовь, то от них получишь любовь. Без любви жить нельзя, чем ее больше, тем радостнее и счастливее жизнь на земле. В чем выражается любовь к людям – в постоянном творчестве добра. Тот, кто берет основой своей жизни работу, полезную людям, тот делает добро им: строить дома, дороги – доброе дело, лечить больных – доброе дело, учить – доброе дело... Так вот ты должен выбрать себе такой жизненный путь, который по самому существу был бы добрым делом – работой, полезной людям – постоянным творчеством добра, т. е. вечной любовью к ближним»[1].

[1] Письмо А. П. Аплаксина к сыну. URL: http://aplaksin.ru/

Демобилизовавшись в 1928 г., Аплаксин вернулся к архитектуре, но его деятельность стала развиваться совсем в ином русле. В качестве инженера он участвовал в военном и железнодорожном строительстве. Пребывая на должности главного инженера управления «Экспортлес» с 1928 по 1931 г., он занимался промышленной и жилой архитектурой в Москве и провинции, одновременно вел научно-исследовательскую деятельность, читал лекции по архитектуре в Институте научной педагогики и различных учреждениях Ленинграда. Аплаксин умер в Ленинграде в 1931 г., похоронен на Смоленском городском кладбище.

Должность архитектора С.-Петербургской епархии за время ее существования с 1852 г. занимали пять человек: К. И. Брандт, Г. И. Карпов, И. И. Буланов, Н. Н. Никонов и А. П. Аплаксин. Каждый из них стремился внести русский дух в атмосферу построенного на «западный манир» С.-Петербурга, и только Никонову и Аплаксину это вполне удалось. В их последовательном обращении к древности – от московского «царского» периода Никонова до древнерусской эпохи Аплаксина – можно видеть желание создать заповедные уголки Святой Руси в новой столице Российской Империи.

Глава 19

Николай Владимирович Султанов – идеолог и практик русского православно-национального искусства

Николай Владимирович Султанов справедливо назван современниками мастером, таланту которого подвластны все сферы архитектурного творчества. Он известен как архитектор, гражданский инженер, художник, реставратор, историк архитектуры, искусствовед, преподаватель; кроме того, он был одним из идеологов, теоретиков и исследователей русского православно-национального искусства.

Портрет Н. В. Султанова

Султанов принадлежал к старинному дворянскому роду, известному с XVII в. Возможно, поэтому архитектор испытывал особые симпатии к эпохе Алексея Михайловича, в царствование которого, в 1674 г., дед Султанова получил поместья.

Николай Султанов родился 28 января 1850 г. в родовой усадьбе Прудки (Прудково) Медынского уезда Калужской губернии. Он учился в пятой петербургской гимназии, а с 1868 г. – в Строительном училище, известном с 1882 г. как Институт гражданских инженеров. Здесь Султанов получил хорошую подготовку, позволившую ему начать архитектурную практику сразу после завершения обучения, а впоследствии осуществлять самые смелые новаторские проекты.

В 1873 г. Султанов окончил училище со званием «архитекторский помощник» и спустя три недели после выпуска поступил в Русское строительное общество помощником архитектора Н. А. Мясоедова в строительстве трехэтажного флигеля во дворе дома генерала Корсакова.

26 июля 1873 г. Султанов по личному прошению был причислен к преподавателям архитектуры во втором специальном классе Строительного училища, где два раза в неделю по вторникам и четвергам читал лекции по всеобщей истории архитектуры на IV курсе. В 1875 г. он издал свой первый учебник «Очерк истории стиля Возрождения в Италии», в котором изложил часть преподаваемого им курса. Вскоре Султанов стал вести лекции в Технологическом институте, с 1878 г. – еще и в Николаевской инженерной академии, а в 1882–1885 гг. – в Археологическом институте.

В жизни Султанова установился строгий порядок: еженедельное чтение лекций с перерывом на летние каникулы, когда он устремлялся на строительство спроектированных им зданий.

В 1876 г. Султанов опубликовал первую статью о деталях собора в Палермо, где предстал перед широкой публикой знатоком европейской архитектуры, способным охарактеризовать стиль на основе художественно-исторического анализа деталей памятника. В следующей статье, посвященной историко-теоретическому исследованию Троицкой церкви в Останкино (1877 г.), Султанов наметил будущее направление собственной проектной работы – развитие архитектурных традиций «царского» (как он его называл) периода – XVI–XVII вв.

В 1870-х гг. Султанов опубликовал большое количество статей, тематика которых сводилась к русскому стилю, а содержание охватывало широкий круг вопросов: от происхождения детали до стилистических закономерностей формы в разных типах зданий. Большое внимание Султанов уделял технологии строительных материалов, от которой, по мнению зодчего, во многом зависела историческая достоверность постройки. Он возобновил практически утраченное к тому времени производство басмы для декоров иконостасов, окладов икон и триптихов, возродил традицию изразцовых иконостасов, идущую от патриарха Никона и забытую в XVIII столетии.

Обложка курса Истории архитектуры Средних веков и Возрождения. 1879 г.

При возведении храмов Султанов делал формы для кирпичей по старым образцам. С этой целью архитектор построил кирпичный завод в Михайловском – имении графа С. Д. Шереметева, а курс о производстве кирпичей прочел в Технологическом институте.

Начальным проектом в творчестве Султанова был дом князя А. Д. Мурузи на Литейном проспекте (1874 г.), где были пользованы увражи мавританского стиля, привезенные из южной Испании А. К. Серебряковым, который и привлек молодого зодчего к работе.

Первым самостоятельным сооружением Султанова стал трехэтажный надворный флигель в доме купца Астратова (1875 г.), а первой серьезной работой – дом графа С. Д. Шереметева на Литейном проспекте, заложенный по проекту Серебрякова.

1870-е гг. ознаменованы деятельностью Султанова в С.-Петербургском обществе архитекторов по охране и реставрации памятников архитектуры. В ноябре он был избран депутатом С.-Петербургского общества архитекторов в Комиссию по вопросу о сохранении древних памятников, а в марте 1877 г. стал действительным членом Русского археологического общества.

1880–1890-е гг. – период научной деятельности Султанова. Он часто выступал с докладами на археологических съездах в Тифлисе (1881 г.), Одессе (1884 г.), Ярославле (1887 г.), Москве (1890 г.) и Чернигове (1908 г.), писал статьи, рецензии и отзывы. Известность ученому принес обширный историко-иконографический труд «Образцы древнерусского зодчества в миниатюрных изображениях. Исследования рукописи XVI века “Житие Николая Чудотворца”» (СПб., 1889), где Султанов подробно проанализировал изображения церковной, гражданской и крепостной архитектуры, сравнил их с известными прототипами и впервые дал характеристику работе итальянцев в Московии в XV–XVII вв., выделив важную для формирования русского самосознания черту: «Все итальянские мастера от Форавенти до Бонна повторяли старорусские образцы, как это видно по дошедшим до нас их произведениям, и все их влияние выразилось лишь в технических приемах»[1].

[1] Цит. по: *Савельев Ю. Р.* Николай Султанов. – СПб., 2003. – С. 192.

В проектно-строительном творчестве Султанова можно условно выделить два периода: 1880-е гг. – храмовое строительство и 1890-е гг. – усадебное.

В 1880 г. архитектор удостоился третьей премии в конкурсе на проект памятника жертвам покушения на жизнь Императора Александра II в Зимнем дворце. Он удачно раскрыл мемориальную тему скупыми выразительными формами: православный крест с лавровым венком, спущенное знамя, императорская корона – регалия Российской Империи и терновый венец – символ мученичества солдат и офицеров Финляндского полка во имя Отечества.

Н. В. Султанов. Конкурсный проект храма Воскресения Христова в память Императора Александра II в С.-Петербурге. 1882 г. Совместно с архитектором П. И. Шестовым

В 1882 г. Султанов получил первую премию за проект памятника Л. В. Далю – историку и реставратору, которого зодчий называл основоположником науки о древнерусской архитектуре. В этом же году Султанов участвовал в конкурсе на проект храма в память об Александре II в С.-Петербурге. По желанию Императора Александра III он должен был быть в русском стиле, поэтому Султанов избрал прототипом полюбившуюся ему Троицкую церковь в Останкино. Согласно его замыслу, новый храм имел пятиглавие, установленное на трехъярусное основание из декоративных кокошников, три апсиды и два фланкирующих их придела. В отличие от Троицкой церкви приделы и колокольня этого здания увенчивались шатрами, а галерея и боковые крыльца были иной формы. В проекте храма-памятника Императору Александру II наметились многие приемы формообразования и декоративного убранства, развиваемые зодчим впоследствии. В эти годы в своих лекциях Султанов справедливо указывал: «Нам нечего создавать стиля, нам нечего искать несуществующего, когда у нас уже есть собственный стиль, когда мы имеем вполне художественные и разумные формы искусства, нам стоит только обратиться к ним и продолжить дело, начатое с таким успехом нашими предками»[1].

В 1883 г. Султанов изучал церковь в селе Микулино Городище Тверской губернии. По его проекту было восстановлено первоначальное позакомарное покрытие храма, а всему зданию возвращен первоначальный вид.

Султанов очень ответственно подходил к вопросам реставрации и стремился сохранить не только историческую достоверность художественной формы, но и подлинность строительного материала.

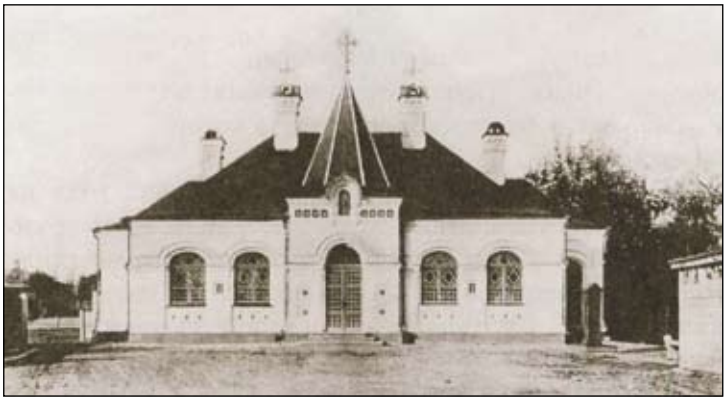
Среди работ зодчего 1880-х гг. – проекты памятника историку Л. В. Далю (1882 г., первая премия), перестройки Певческой капеллы в С.-Петербурге, перестройка ансамбля Странноприимного дома графа С. Д. Шереметева в Москве (здесь он также возвел шатровую часовню и служебный корпус).

В 1884 г. Султанов женился на Екатерине Летковой, имевшей блестящее образование, занимавшейся литературой и переводами. Екатерина приходилась родной сестрой Юлии Маковской – супруге известного живописца Константина Маковского. Этот брак, которого Султанов и Леткова из-за недостатка средств ждали много лет, значительно расширил круг знакомств зодчего и оказал влияние на создание знаменитого «боярского» цикла Маковского и многих интерьеров Султанова в духе XVII в., в том числе столовой в доме Маковских (1889 г.). Сын Маковских Сергей – будущий литературный критик – подолгу жил у Султановых. В своих воспоминаниях он

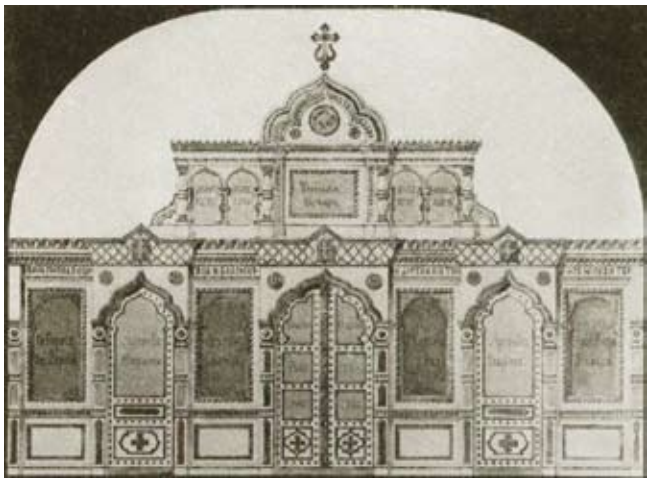
[1] ИММК. Ф.16. Н. В. Султанов. Оп.1. Д. 17. Лекции в Археологическом институте. – 1882–1883. – С. 80.

писал: «Николай Владимирович [...] был человек образованный и на редкость умен [...]. У Султановых началось мое “культурное посвящение” ... я попал в среду, насыщенную литературой, искусством, политическими спорами»[1].

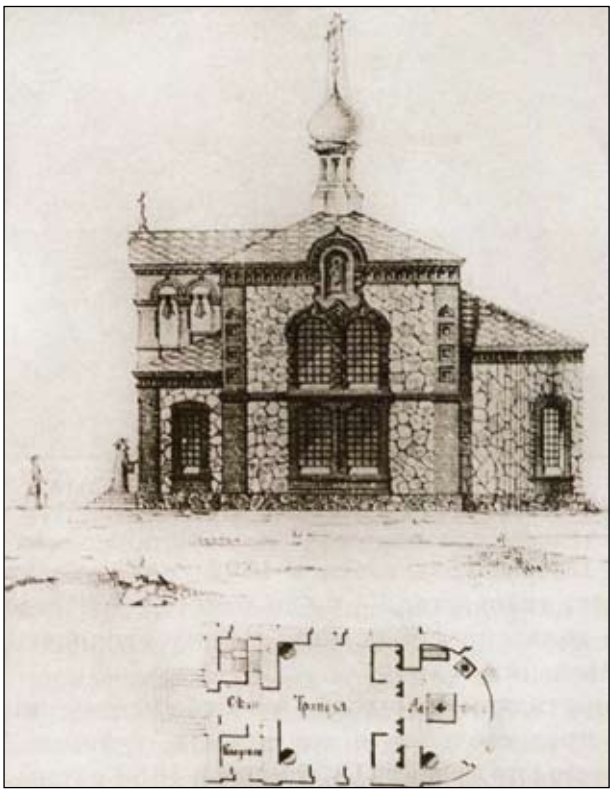
Со второй половины 1880-х гг. началась многолетняя работа Султанова в области православно-национальной архитектуры, позволяющая наблюдать эволюцию творческого дарования зодчего. Его постоянными заказчиками были сторонники отечественных традиций – великий князь Сергей Александрович, граф И. И. Воронцов-Дашков и княгиня Е. П. Черкасская.



Н. В. Султанов. Часовня при Странноприимном доме графа С. Д. Шереметева в Москве. 1884 г.



Н. В. Султанов. Проект иконостаса храма в имении Альт-Пебальг в Лифляндии. 1881 г.

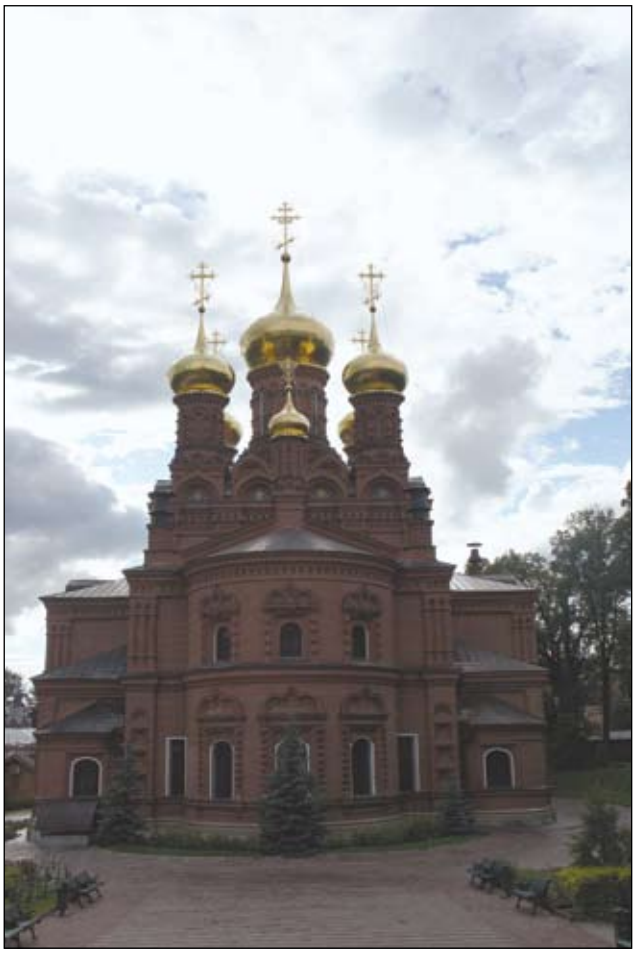


Н. В. Султанов. Проект храма в имении Альт-Пебальг в Лифляндии. 1881 г.

Н. В. Султанов. Храм в селе Розново (Розновано)

Череду спроектированных и построенных архитектором храмов открывает небольшая церковь в имении С. Д. Шереметева Альт-Пебальг в Лифляндии. В ней уже наметились характерные для Султанова черты: укрупненные лаконичные формы храма и изящные главы, колокольня над главным входом, богатый декор наличников и шашечный орнамент

[1] *Маковский С.* Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи. – М., 2000. – С. 85–86.



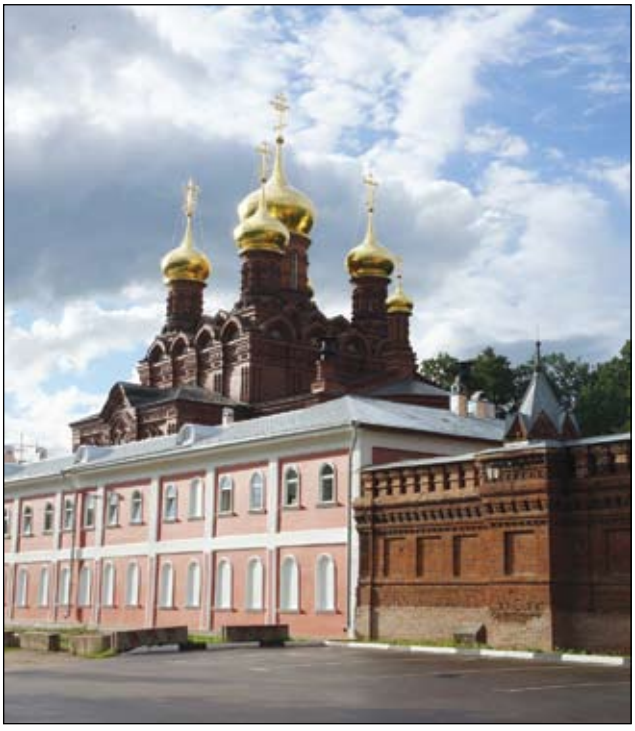
Н. В. Султанов. Храм во имя Черниговской иконы Божией Матери Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры. Фото автора

Н. В. Султанов. Колокольня Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры. Фото автора

крыш, образа над окнами. За свою следующую постройку – храм в селе Рознов (Розновано) в Румынии – Султанов получил Командорский крест Румынской звезды.

Значительной работой Султанова стал заказ княгини Е. П. Черкасской – храм во имя Черниговской иконы Божией Матери Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры (1890-е гг.). Храм возводился на пожертвования богомольцев. Главным жертвователем стала княгиня Черкасская. На ее средства был сооружен и отделан придел во имя святых Антония и Феодосия Печерских, в котором разместился некрополь семьи Черкасских. На протяжении многих лет княгиня покровительствовала Султанову. В своих дневниках архитектор писал: «Е. П. Черкасская была мне истинным другом, и если б не она – никогда бы мне не выстроить Черниговской церкви»[1].

Первоначальный проект Султанова, разработанный еще в 1885 г., не претерпел суще-



Н. В. Султанов. Вид на Гефсиманский скит. Фото автора

[1] ОР РНБ. Ф. 757. Оп. 1. Д. 4. Н. В. Султанов. Дневник за 1893 год. Итоги мая.

ственных изменений. В этом новом проекте зодчий решал сложную техническую задачу: новое здание нужно было возвести над прежним пещерным храмом так, чтобы не повредить пещеру и святой колодец. Службы в пещерном храме во время строительства не прекращались. Огромный, рассчитанный на две тысячи молящихся храм выстроен из красного кирпича и традиционно увенчан пятью главами, покоящимися на трехъярусном основании с тремя рядами кокошников. Центральный объем храма окружен крестообразно расположенными двухэтажными объемами. С западной стороны между рукавами креста примыкают одноэтажные входы, с восточной – им соответствуют симметричные объемы алтаря. Убранство фасадов решено в духе церквей XVII в. и включает разнообразные ниши и полуколонки, карнизы с многоярусными орнаментами, декоративные наличники, составленные из кирпича разной формы. Храм венчали кресты, исполненные по рисункам Султанова на фабрике И. П. Хлебникова.

Н. В. Султанов. Купола Гефсиманского скита. Фото автора

Внутри в приделах храма были установлены иконостасы, тоже изготовленные по рисункам Султанова. Иконостас главного придела был уникален. Его выполнили из вызолоченной меди по особому способу гальванопластики, впервые примененной в таких масштабах. Фабрика Ф. А. Овчинникова изготовила напрестольную сень из позолоченной бронзы с эмалью, два напрестольных серебряных креста с эмалевыми вставками, блюдо для всенощной, серебряный вызолоченный оклад Евангелия, водосвятную чашу, два кадила и три напрестольных подсвечника; товарищество Н. В. Немировича-Колодкина – два серебряных оклада на запрестольный Корсунский крест, две серебряные рамы на запрестольный образ Черниговской Божией Матери, футляр для святых мощей; монахини Ивановского монастыря вышили плащаницу и хоругви; «колокольный заводчик» А. Д. Самгин отлил колокола для звонницы.

Иконостас храма Черниговской иконы Божией Матери. 1893 г. Фото кон. XIX – нач. XX вв.

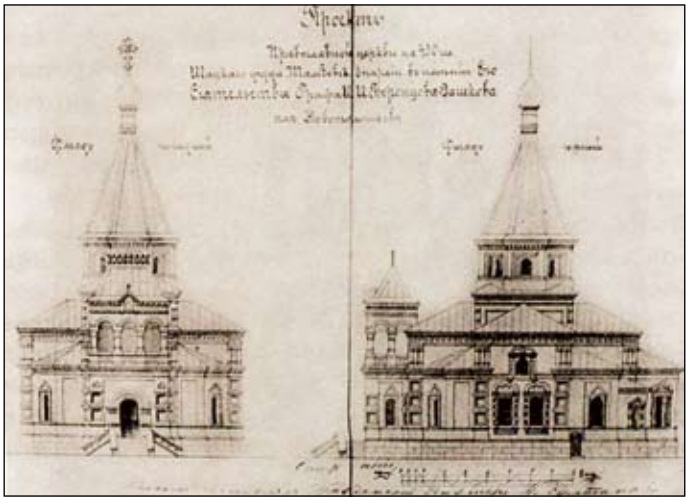
Иконы писали изографы мастерской К. Е. Морозова, а роспись и некоторые иконы, тоже по проекту Султанова, исполнили художники мастерской Н. М. Сафонова. Роспись включала 55 сюжетных и фигуративных изображений на орнаментальном фоне.

Храм был восторженно принят русским народом. Целиком он был повторен в Местаковской пустыни неподалеку от г. Кашина Тверской губернии.

Помимо храма в 1891–1892 гг. Султанов выполнил проекты колокольни, монастырской ограды, келии отца Варнавы, сторожки и опорной стенки для монастырского кладбища.

Следующим проектом Султанова стал его первый шатровый Благовещенский храм в усадьбе И. И. Воронцова-Дашкова в Новотомниково (1885–1890 гг.). Его замысел связан с заданием графа С. Д. Шереметева Султанову – реставрационным проектом шатровой Воскресенской церкви в селе Вешняково (неподалеку от Кусково), построенной еще в 1644–1645 гг. Ф. И. Шереметевым.

Возведение Благовещенского храма стало примером кирпичного строительства в традициях XVII в. Султанов собственноручно сделал специальный формовочный станок, обучил рабочих пользоваться им и создал множество типов отделочного лекального кирпича. Султанов видел свои задачи не только в проектировании, но и в возрождении строительного, ремесленного и иконописного производства.



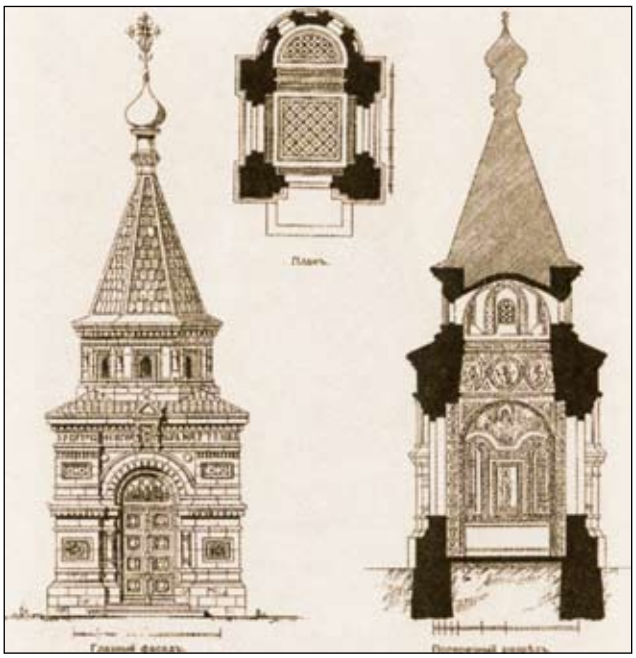
Н. В. Султанов. Проект Благовещенского храма в усадьбе Новотомниково. 1885 г.

Выполненный по детальным чертежам Султанова изразцовый иконостас вызвал восхищение многих поклонников отечественного наследия. В 1891 г. копию иконостаса установили в храме Беловежского дворца.

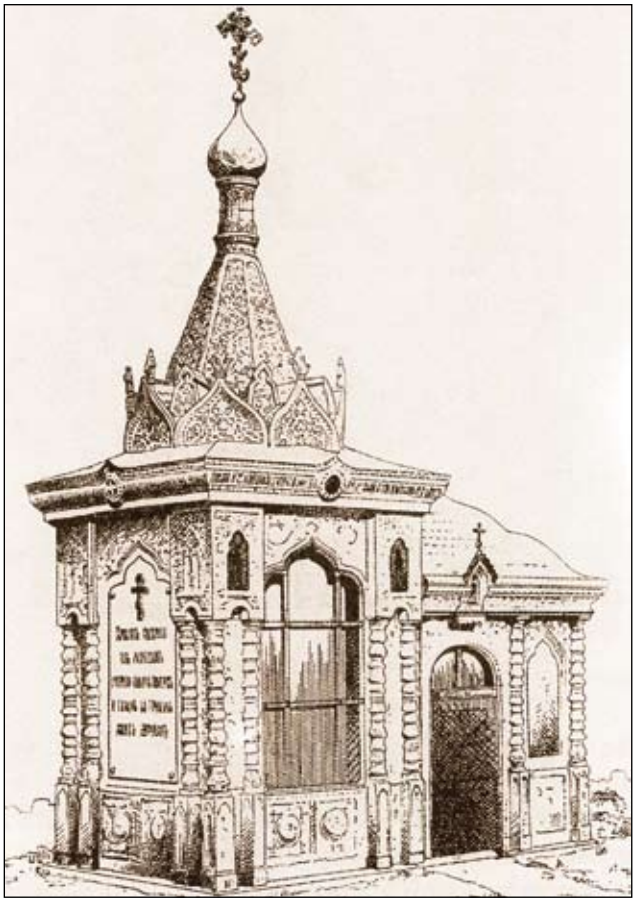
Еще одним признанным шедевром Султанова стала часовня во имя Архангела Михаила, возведенная рядом с храмом по образцу построенной ранее часовни в московском Донском монастыре (1889 г.) в духе XVII в.

Самым значительным программным и вдохновенным произведением Султанова стал Петропавловский собор в Петергофе (1893–1905 гг.). Инициатива строительства петергофского храма принадлежала протопресвитеру придворного духовенства отцу Иоанну Янышеву. Ее всецело поддержал Император Александр III. В объявленном конкурсе участвовали хорошо известные государю архитекторы, работавшие по государственным заказам: Н. И. де Рошефор, А. И. Семенов, Л. Н. Бенуа и Н. В. Султанов. Победа досталась Султанову, и в мае 1894 г. он был назначен на должность главного архитектора Петергофской церкви.

В строительстве Петропавловского собора нашли полное выражение принципы храмостроения православно-национальной архитек-



Н. В. Султанов. Проект часовни во имя Святого Архангела Михаила. 1894 г.



Н. В. Султанов. Проект часовни в московском Донском монастыре. 1889 г.

Н. В. Султанов. Петропавловский собор в Петергофе. Проектный рисунок. 1893 г.

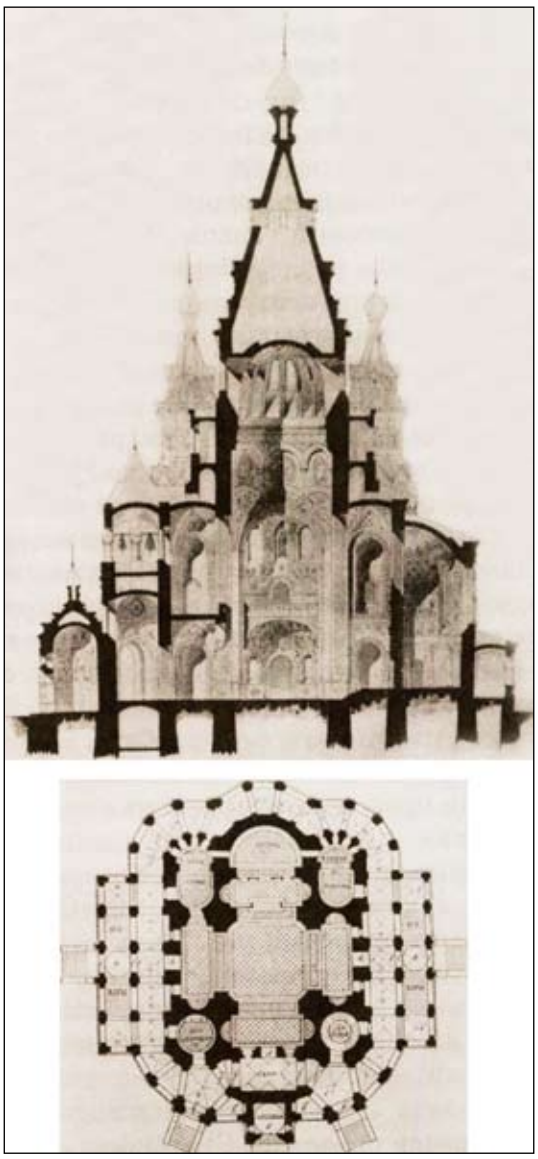
Н. В. Султанов. Петропавловский собор в Петергофе. Фасад. 1893 г.

Н. В. Султанов. Модель Петропавловского собора. 1893 г.

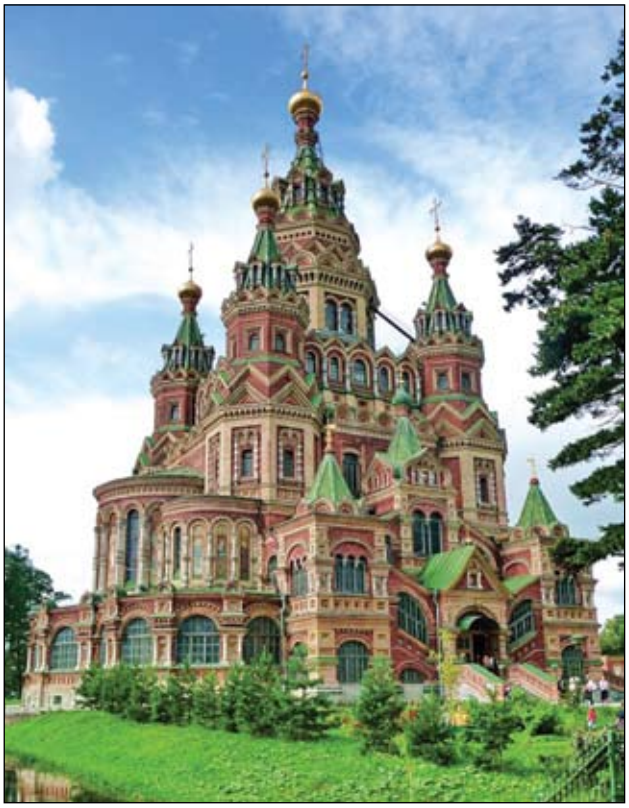
туры. Все – от системы формообразования до росписи – было подчинено историческим реминисценциям. Султанов лично наблюдал за ходом строительства, делал все чертежи архитектурного декора и убранства. В петергофском храме он с удивительной цельностью и завершенностью сочетал найденные ранее формы: пирамидальный объем, трехпролетную колокольню, декоративные кокошники, многогранные барабаны, тройные подвесные арки крыльца и окон. Новый храм Султанова обладал характерной только для русских храмов динамикой форм, устремленной ввысь и уравновешенной горизонталями галерей.

План храма полностью соответствовал его внешнему облику. Внутреннее пространство организовывалось с учетом максимального удобства для клира и прихожан. Были созданы отдельные помещения для исповеди и отпевания усопших, а в обширных крытых

Петропавловский собор в Петергофе. Современный вид

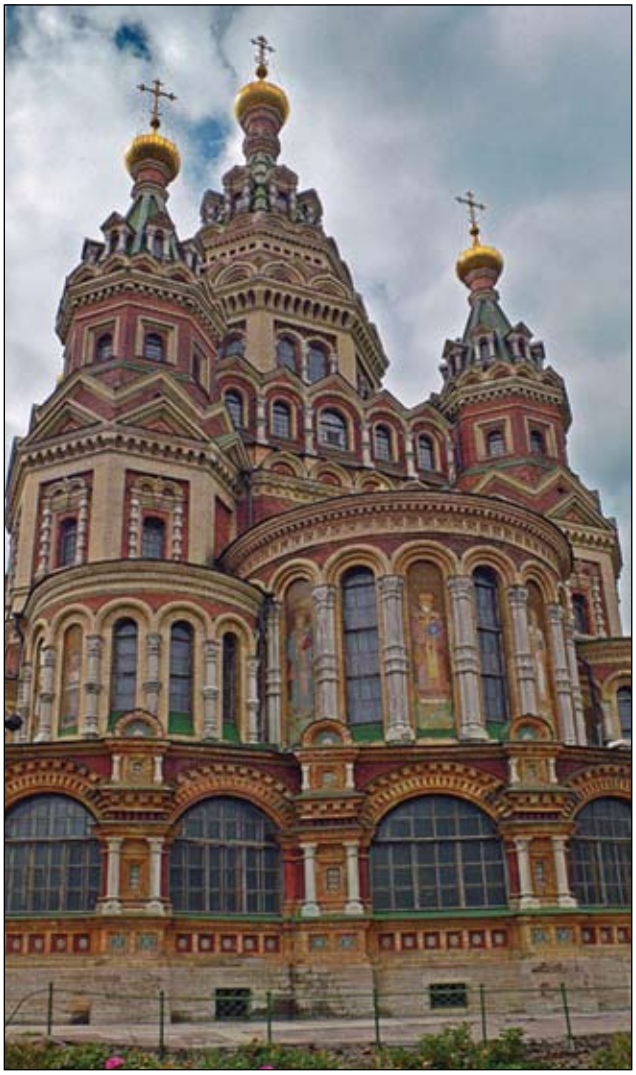


Н. В. Султанов. Проект Петропавловского собора в Петергофе. Разрез и план



Петропавловский собор в Петергофе. Современный вид

Петропавловский собор в Петергофе. Современный вид



Петропавловский собор в Петергофе. Современный вид

галереях могли проводиться крестные ходы. Роспись храма по проекту Султанова соответствовала архитектонике собора. Растительный орнамент покрывал все конструкции, а в клеймах располагались сцены Ветхого и Нового Заветов, фигуры и лики святых. По настоянию отца Иоанна среди изображений святых помещались лики тех, чьи дни памяти совпадали с главными событиями царствования Императора Александра III. Своды и стены были расписаны под руководством Н. М. Сафонова, а галерея – под началом В. И. Колупаева. В ней участвовали палехские мастера. Доминантой художественного убранства стал многоярусный изразцовый иконостас, выполненный по мотивам православного венецианского храма San Giorgio dei Greci на заводе М. В. Харламова, а шедеврами искусства «малых форм» – предметы утвари, созданные по рисункам Султанова.

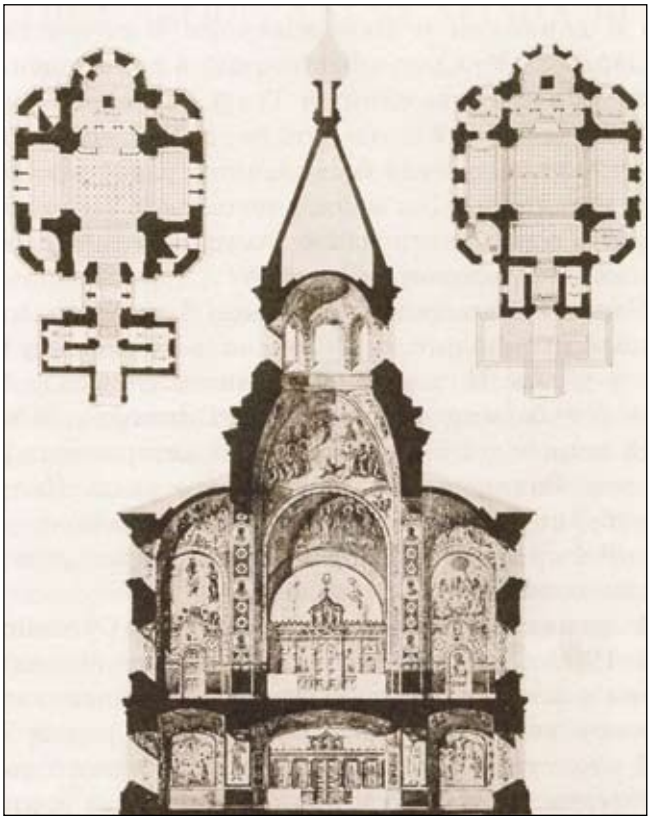
Еще до завершения возведения собора в Петергофе Султанов был назначен производителем работ при возведении памятника Александру II в Московском Кремле. Много времени он проводил в Москве, поэтому в Петергофе его замещал В. А. Косяков.

Освящение собора совершилось 12 мая 1905 г. при Императоре Николае II. По итогам работы архитектор в письме к графу С. Д. Шереметеву писал: «Я думаю, что тот специфический дух Петергофа вызовет сильные порицания моей Церкви, но мне это все равно... Петергофская церковь будет, конечно, моей “лебединой песнею” в архитектуре... Я думаю, что такой великий народ, каков русский, должен иметь “смелость своих мнений”. Так пусть же моя церковь громко говорит всем этим англичанам и американцам, которые приезжают в Петергоф восторгаться пошлыми подделками под западные образцы, что Россия народила “своего” в великой и светлой области художества!»[1].

Не менее интересным стал проект Князь-Владимирского собора в Мариенбаде в Австрии (ныне Марианские Лазни, Чехия). Храм представляет собой цилиндрический объем с тремя апсидами, одной главкой и приделом, решенным в формах перспективного портала, с колокольней над входом. Фасад украшен аркатурно-колончатым поясом, примененным ранее в петергофском храме. Внутри храма установлен изразцовый иконостас, выполненный на фабрике М. С. Кузнецова, удостоившийся «Гран При» на Всемирной выставке в Париже 1900 г.

Среди других значимых работ Султанова можно выделить: шестипрестольный Воскресенский храм, возведенный по заказу митрополита Иоанникия[2] на его родине в селе Верхнее Скворчее в Тульской губернии (1894 г.); храм Николая Чудотворца и Царицы Александры в Одессе (1903 г., не сохранился), проекты храмов в селе Клусово Волоколамского уезда Московской губернии в память министра внутренних дел Д. С. Сипягина и в селе Захаровское Медынского уезда Калужской губернии, памятник Александру II в Московском Кремле (1895–1898 гг.; в 1918 г. убрана статуя царя, в 1928 г. памятник взорван).

Иконостас в Князь-Владимирском соборе в Мариенбаде

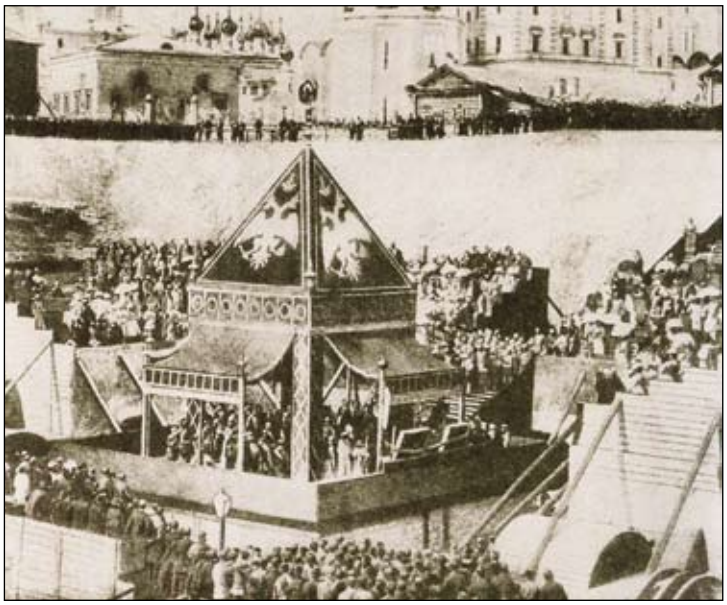


Н. В. Султанов. Храм Николая Чудотворца и Царицы Александры в Одессе. Проект, план и разрез. 1903 г.

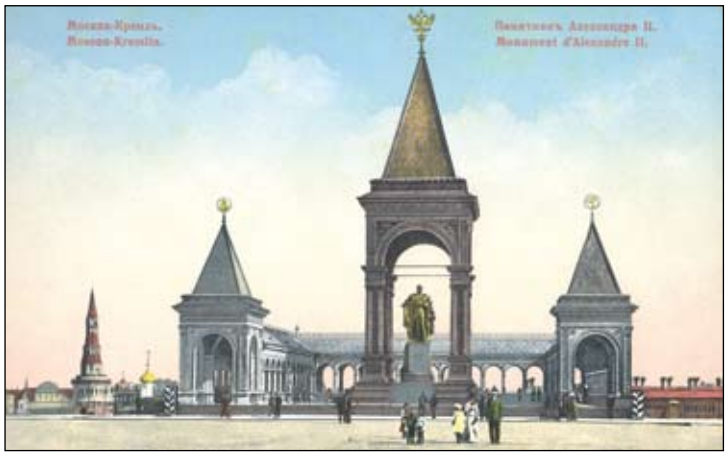
[1] РГАДА. Ф. 1287. Оп.1. Д. 5063. Л. 86. 14 августа 1904.

[2] Митрополит Иоанникий (1826–1900), в миру И. М. Рудне – видный церковный деятель XIX в., ректор С.-Петербургской Духовной академии с 1860 г., епископ Выборгский и викарий Петербургской митрополии с 1861 г., епископ Саратовский в 1864–1873 гг., Нижегородский в 1873–1877 гг., экзарх Грузии и епископ Кахетинский и Картлинский в 1877–1882 гг., митрополит Московский в 1882–1891 гг., митрополит Киевский и Галицкий в 1891 г.

Памятник Императору Александру II. 1895–1898 гг.



Императорский шатер над местом закладки памятника Императору Александру II. 14 мая 1893 г.



Памятник Императору Александру II. Открытка рубежа XIX–XX вв.

Император Николай II благоволил архитектору и, по словам графа Шереметева, относился к нему «тепло и сочувственно». Как писал Султанов, для него это было «бесконечной радостью». Он писал: «Точно Пасха наступила! Для меня, “человека XVII века”, милостивое личное отношение Государя, конечно, дороже всех Станиславов на свете»[1].

Особое место в творчестве Султанова занимал памятник убиенному Государю Александру II. Несмотря на длительность проведения конкурсов, участие в них самых известных мастеров – архитекторов В. О. Шервуда, А. А. Парланда, М. А. Щурупова, М. Н. Чичагова, А. Н. Померанцева, А. Л. Гуна, скульпторов А. М. Опекушина, М. А. Чижова, М. О. Микешина, М. М. Антокольского, Д. И. Иенсена, А. Р. Фон Бока, и даже присуждение премий, ни один проект полностью не удовлетворил желание Императора Александра III. Государь тщательно рассматривал все представленные ему проекты, но находил их «усложненными», «едва понятными народу». Сам он хотел, чтобы памятник выглядел «просто и священно». Эти слова вдохновили художника П. В. Жуковского – сына известного поэта – на рисунок-фантазию, который нашел свое архитектурно-скульптурное выражение в проекте Султанова и скульптора А. М. Опекушина и получил Высочайшее одобрение.

А. М. Опекушин. Статуя Императора Александра II. 1892 г.

Итогом совместной работы Султанова и Опекушина стало грандиозное художественно-архитектурное произведение, сопоставимое с королевскими памятниками: Вильгельму I в Берлине, Виктору-Эммануилу II в Риме, принцу Альберту в Лондоне.

[1] РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 1660. Л. 211, 213. Письмо Н. В. Султанова С. Д. Шереметеву. 18 марта 1903 г.

Модель памятника была представлена Императору в Гатчине 13 мая 1890 г. и после внесения рекомендуемых исправлений утверждена.

Государь особенно интересовался скульптурным образом своего отца. Опекушин показывал шесть вариантов статуи, пока, наконец, Император одобрил окончательный вариант. Зато впоследствии статуя Александра II, изваянная Опекушиным, послужила моделью более чем для 1500 памятников, установленных по всей России в ознаменование 50-летней годовщины освобождения крестьян.

Памятник Государю Александру II был воздвигнут на монументальном основании, символизирующем Московский Кремль. Главная шатровая сень олицетворяла могущество России, галерея – историю государства и Церкви; на сводах размещались мозаичные медальоны с портретами русских правителей – от святого Владимира до Императора Николая I, иконографию которых разработал Жуковский. Над арками главной сени, на ее пьедестале и фризе помещались гербы краткого титула – Малого герба Российской Империи, которые, согласно своду законов, считались наиболее важными.

В отделке памятника применялись разнообразные и долговечные материалы: метлахский кирпич, белый песчаник, финляндский гранит, а также золоченая черепица, эмаль и бронза.

Торжественная закладка памятника состоялась 14 мая 1893 г., а открытие и освящение – 16 августа 1898 г. уже при Императоре Николае II.

Государь Николай II сразу отметил талант зодчего и вскоре заказал ему рисунки братины для броненосца «Синоп». По эскизу Султанова на фабрике Ф. А. Овчинникова был изготовлен сервиз: изысканный сосуд, увенчанный гербом Романовых, с медальонами со сценами Синопского сражения и изображениями двуглавого орла, кентавра, пеликана, грифона, павлина, сирина и чарки. Он получил восторженную оценку Императора: «Братина вышла великолепная во всех отношениях».

Среди постоянных заказчиков Султанова были члены Императорской фамилии: великие князья Сергей Александрович и Павел Александрович, Александр Михайлович, Константин Константинович и великие княгини Елизавета Федоровна и Ксения Александровна. По их заказам архитектор исполнил деревянную императорскую ложу в «русском стиле» в Конногвардейском манеже в С.-Петербурге (1884 г.), интерьеры домовых церквей, мебель, различную утварь и предметы декоративно-прикладного искусства.

В 1891–1892 гг. зодчий перестроил дом Московского губернатора великого князя Сергея Александровича, где устроил домовую церковь во имя Святого князя Александра Невского и Преподобного Сергия Радонежского в стилистике XVII в. В церкви были установлены подлинные царские врата и иконы, привезенные из подмосковного села Братеево. Среди других выполненных Султановым заказов великого князя Сергея Александровича следует отметить складень (в центре – Преображение Господне, по сторонам – Казанская икона Богоматери и образ Александра Невского, в кокошнике – Троица), поднесенный Императору Александру III в честь 25-летия его командования; и складень (в центре – Преображение Господне и Воздвижение Креста, по сторонам – образа святителя Николая и святого царя Константина) – дар преображенцев великому князю Константину Константиновичу в память командования полком в 1891–1900 гг.

Ярким произведением православно-национальной архитектуры стал домовый храм во дворце великого князя Александра Михайловича в Петербурге. Согласно программе росписи, составленной Султановым и соответствовавшей традициям XVII в., своды храма заполняли изображения святых в круглых клеймах с центральным образом святого царевича Димитрия. Все убранство, включая великокняжеское место, аналои, хоругви, подсвечники и паникадила, тоже было исполнено по эскизам зодчего. Главным украшением храма стал иконостас, выполненный из меди, что тоже соответствовало традиции XVII столетия.

Среди других работ Султанова в области православно-национальной архитектуры можно назвать домовые храмы в Ксениинском институте (Николаевском дворце, 1895 г.) и Педагогическом институте (1905 г.), молельню во дворце Белосельских-Белозерских и храм в Константиновской гимназии в Петербурге, храмы в Калужской губернии, Подмосковье, Одессе и Мариенбаде (1900-е гг.).

Султанов много лет был главным архитектором конторы Шереметевых. Графа и зодчего связывала «одинаковая любовь к Родине, к ее завидному прошлому, к ее светлому будущему – в духе истинного возрождения утраченного доброго, с восприятием всего хорошего нового, не претящего русскому исконному чувству и сознанию»[1]. Оба очень любили двух первых царей династии Романовых и выделяли «царский период» как наиболее интересный и самобытный в русской культуре.

Султанов выполнял ежегодный план во владениях графа в С.-Петербурге и за его пределами, а также наблюдал за состоянием московских домов. Он осуществил ряд реставрационных и строительных работ в подмосковном имении Кусково (1880-е гг.), перестраивал и ремонтировал Воздвиженский и Никольский дома в Москве (1880-е гг.), восстанавливал фамильный склеп в Новоспасском монастыре (1890–1892 гг.) и храм-усыпальницу в селе Чиркино (1880-е – нач. 1890-х гг.). Большой практический опыт он приобрел в селе Михайловское (1879–1890 гг.), где благоустраивал и реставрировал усадьбу Шереметевых. В результате удачных экспериментов с разнофункциональными объемами ему удалось создать целый усадебный ансамбль в русском стиле.

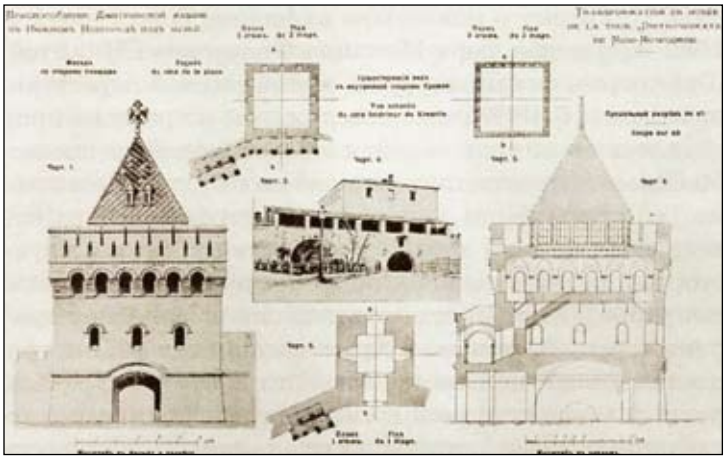
В 1890 г. Султанов подал в отставку со службы графа, который оставался его близким другом до конца дней. Екатерина Леткова-Султанова вспоминала: «У мужа не было во всем свете человека ближе Вас»[2].

Султанов много работал по заказам русской аристократии и интеллигенции. Среди его работ прежде всего следует назвать создание усадебного ансамбля в имении графа И. И. Воронцова-Дашкова Новотомниково Тамбовской губернии, реставрацию и отделку интерьеров московского дома княгини З. Н. Юсуповой; усыпальницу в рязанском имении начальника Пажеского корпуса генерала Ф. Э. Келлера; усадебный дом, службы и колокольню в тамбовском имении оперного певца Н. Н. Фигнера; проект колокольни в «стиле венецианского возрождения» в имении А. С. Хомякова Богучарово (совместно с П. В. Жуковским); ремонт и отделку интерьеров петербургского дома министра Д. С. Сипягина; памятник математику С. Ковалевской на русском кладбище в Стокгольме (1896 г.).

Н. В. Султанов. Проект реставрации Дмитровской башни Нижегородского Кремля. 1893 г.

За работу в самых известных русских усадьбах – таких как Останкино, Кусково, Архангельское, Михайловское, Альт-Пебальг, Чиркино, Введенское, Сенницы Зарайского уезда Рязанской губернии (ныне в Московской области) и других – Султанова называли архитектором русской усадьбы.

Параллельно архитектор осуществлял реставрационные проекты дворца царевича Димитрия в Угличе, Дмитровской башни Нижегородского кремля, колокольни московского храма Рождества Богородицы в Путинках, церкви Архангела Михаила в Архангельском, церквей Спаса-на-Сенях в Ростове и Иоанна Предтечи в Ярославле, позднее – церкви



Дмитровская башня Нижегородского Кремля. 1913 г.

[1] РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 6393. Л. 21–21 об. Письмо Н. В. Султанова С. Д. Шереметеву. 3 июля 1908 г.
[2] РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 5088. Л.128.

Спаса на Нередице под Новгородом и Поганкиных палат в Пскове. В 1890-х гг. Султанов, наконец, обрел возможность спокойно заниматься творчеством. В письме к жене он писал: «Жизнь моя теперь течет ровно, спокойно, плавно, точно среднерусская река... Моя жизнь мне именно представляется Окой. Река широкая, течение медленное и плавное; берега уединенные; почти пустынные, – лишь изредка кое-где мелькнет кучка изб, да блеснет золотой крест над храмом. Так я живу и теперь. Дело мое чистое, спокойное. Читаю ли я лекции, рисую ли я или пишу что-нибудь, у меня есть постоянно-радостное сознание, что все это на пользу и на благо людям»[1].

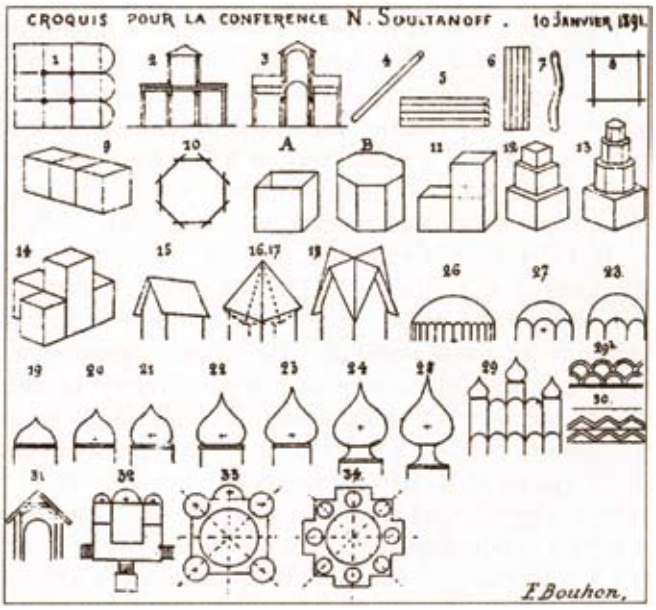


Таблица для выступлений Н. В. Султанова в Национальном обществе архитекторов Франции. 10 января 1891 г.

В 1893 г. Султанов был назначен действительным членом Императорской Академии художеств, в 1894 г. – членом Совета Института гражданских инженеров, а в 1895 г. – его директором. В Академии художеств он добился возобновления поездок по России и за рубеж для выпускников и преподавателей с целью изучения памятников старины. Сам Султанов часто совершал подобные экспедиции, посещая важнейшие города и монастыри, о которых затем писал статьи и рассказывал на лекциях.

Он исследовал памятники Киева, Новгорода, Пскова, Владимира, Твери, Суздаля, Ростова, Ярославля, Серпухова, Коломны, Углича, Волоколамска, Звенигорода, Зарайска, Тулы, Троице-Сергиеву лавру, Ново-Иерусалимский, Саввино-Сторожевский, Иосифо-Волоколамский, Пафнутиев Боровский, Псково-Печерский, Борисоглебский и московские монастыри. Сопровождавший его фотограф И. Ф. Барщевский собрал значительную коллекцию памятников зодчества.

В 1903 г. Султанова назначили на высшую административно-строительную должность Империи – председателя Технически-строительного комитета. Здесь он продолжил свою миссию по сохранению памятников старины, но уже на законодательном уровне. Новый законопроект он представил к обсуждению на XIV археологическом съезде в Чернигове (1907 г).

Важным общегосударственным делом, направленным на возрождение самобытной традиции русского иконописания, стало создание Комитета попечительства о русской иконописи. Султанов был в числе его родоначальников (совместно с графом С. Д. Шереметевым и академиком Н. П. Кондаковым).

В научной сфере последних лет Султанова наиболее значимыми стали «Атлас. Теория архитектурных форм» (СПб., 1900), «Теория архитектурных форм. Каменные формы» (СПб., 1901), «Последовательное видоизменение искусства Древнего Востока» (СПб., 1906), «Остатки Якутского острога и некоторые другие памятники деревянного зодчества в Сибири» (Известия ИАК. Вып. 24, 1906).

Неутомимая деятельность Султанова подорвала его здоровье. Он умер в Висбадене 2 сентября 1908 г., куда отправился отдыхать вместе с семьей. Здесь он был похоронен на православном кладбище.

[1] ОР ИРЛИ. Ф.230. Оп.1. Д. 422. Н. В. Султанов. Письма к Е. П. Летковой-Султановой. Л. 62.

Глава 20

Русское православно-национальное искусство за рубежом. Воздвижение и украшение православных храмов за границей

Государственная политика русского самодержавия предусматривала распространение Православия за границы России. Устройство православных храмов за рубежом началось с «походных церквей» еще в допетровскую эпоху. Тогда Россия еще не имела постоянных представительств за границей и потому все посольские экспедиции обязательно сопровождались священником с хором певчих. Они везли с собой полотняные церкви и иконостасы, которые легко собирались в любых условиях.

Первые зарубежные «домовые» храмы появились в середине XVIII в. с организацией постоянной дипломатической службы. Дипломатам и их семьям выделяли помещения под церковь, но в основном только в христианской Европе.

Во второй половине XIX столетия в связи с прокладкой железных дорог в Европе и увеличением числа путешественников – паломников, отдыхающих, купцов и др.– российские посольские храмы перестали вмещать возросшее количество богомольцев. Возникла острая необходимость в строительстве больших соборов.

К этой практической задаче присоединилась задача духовно-нравственного и патриотического характера: православный храм, воздвигнутый на чужбине, должен был напоминать соотечественникам о родной земле – «щемить сердце тоской по Родине», а иноземцам говорить об Истине и раскрывать ее в формах самобытной и величавой русской культуры. Самые оптимальные варианты православных храмов за рубежом могли дать только церкви, построенные в формах русской православно-национальной архитектуры.

Среди построенных за границей особо следует отметить храмы Святой Елизаветы в Висбадене, Святых апостолов Петра и Павла в Карлсбаде, Всех Святых в Бад-Хомбурге, Святой Равноапостольной Марии Магдалины в Дармштадте, Рождества Христова во Флоренции, Николая Чудотворца в Ницце, Николая Чудотворца в Бари, Святого Владимира в Мариенбаде (ныне Марианские Лазни)[1], а также храмы во имя Святого Александра Невского в Белграде, Париже, Софии, Таллинне и несохранившийся собор в Варшаве.

1. Храм Святой Елизаветы в Висбадене. Его основание связано с красивой, но очень печальной историей, которая на Западе стала легендой о русской принцессе.

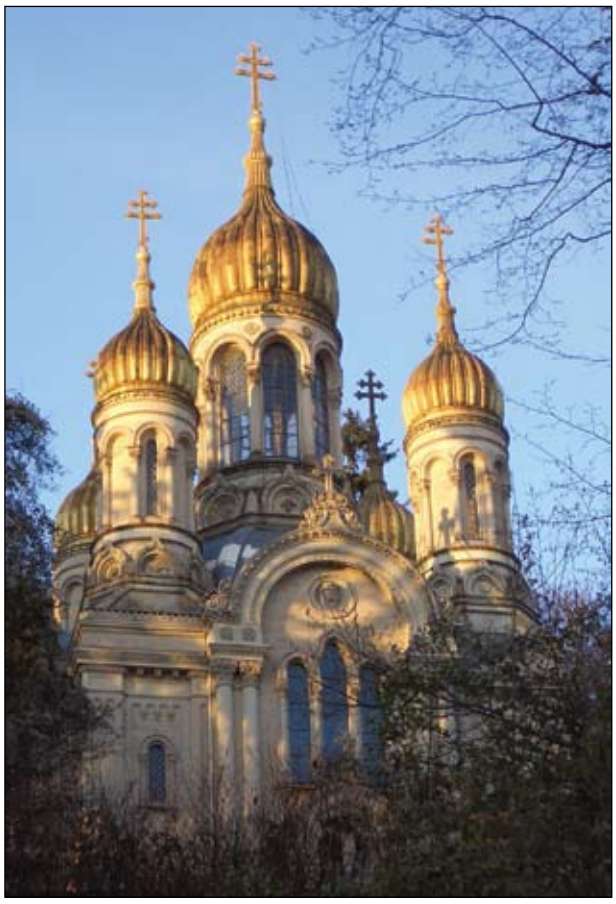
[1] О храмах Николая Чудотворца в Бари и Святого Владимира в Мариенбаде см., соответственно, в гл. 19, 28, 32.

В. И. Гау. Портрет великой княжны Елизаветы Михайловны. Первая половина XIX в.

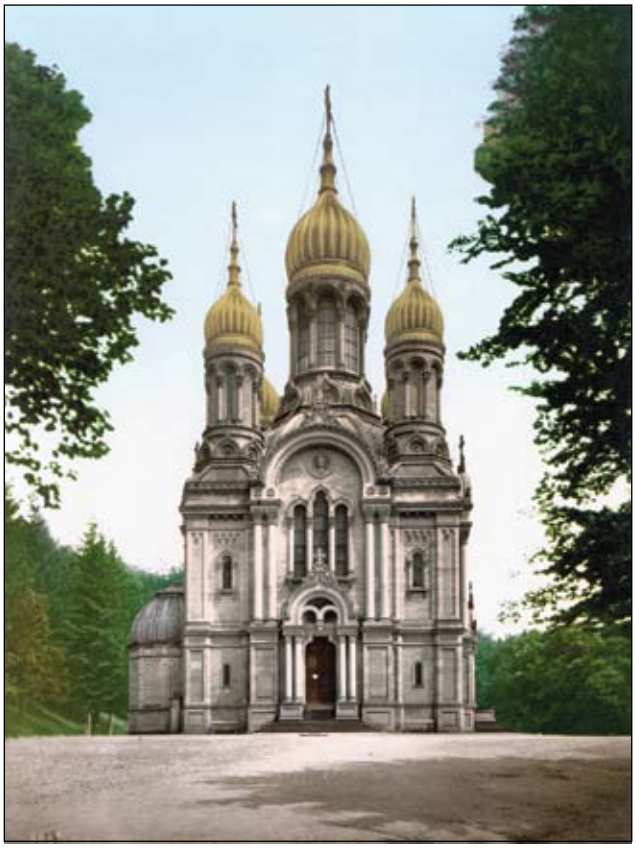
К. А. Тон. Церковь Петра и Павла. 1836–1839 гг. Открытка нач. XX в.

31 декабря 1844 г. одна из самых красивых и знатных невест Европы, великая княжна Елизавета Михайловна, племянница Императора Николая I, вышла замуж за герцога Адольфа Нассауского – будущего Великого герцога Люксембургского. Молодожены поселились в Висбадене – столице Нассауского герцогства. Их счастье было недолгим. Через год 18-летняя Елизавета скончалась в родах вместе с новорожденной дочерью. Овдовевший герцог решил воздвигнуть супруге памятник – православный храм и отправил своего архитектора, старшего офицера по строительству Филиппа Хоффманна, в Россию для ознакомления с русской архитектурой. Хоффманн проявил исключительное усердие и зарисовал весь ансамбль Московского Кремля с мельчайшими подробностями, не забыв ни одной детали. Большое впечатление на него произвел строящийся Храм Христа Спасителя. В 1846 г., находясь еще в России, Хоффманн набросал проект будущей церкви, которая очень понравилась герцогу. За образец архитектор взял Петропавловскую церковь, возведенную К. А. Тоном в Петергофе.

Храм строился из белого песчаника на уступе скалы с таким расчетом, чтобы все здание ярко вырисовывалось на фоне темного леса. Для контраста за ним с восточной стороны были посажены ели.



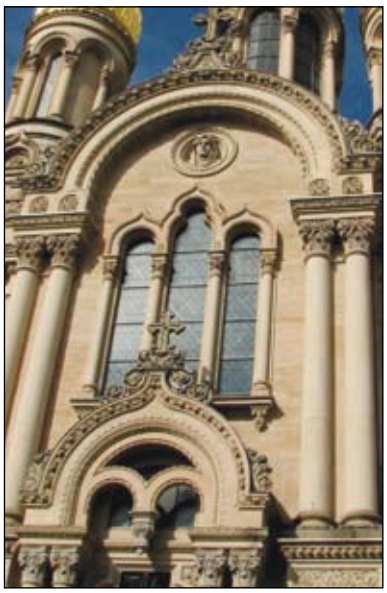
Храм Святой Елизаветы в Висбадене. Купола. 1855 г.



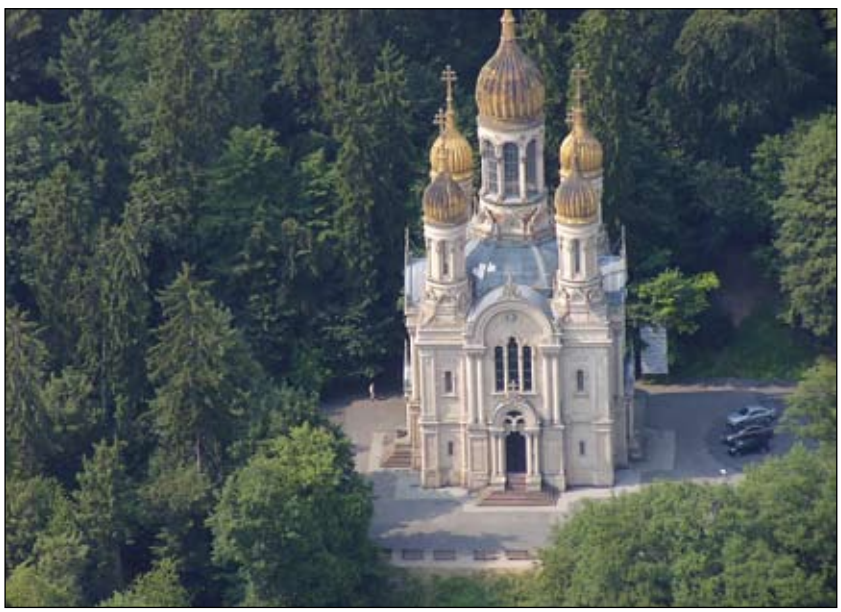
Храм Святой Елизаветы в Висбадене. 1855 г.

Храм Святой Елизаветы имеет в плане греческий крест. Он увенчан пятью ложными куполами на высоких барабанах, прорезанных арочными окнами. Главный купол имеет высоту 9 м. Фасады церкви расчленены прилегающими колоннами и украшены высокими тройными окнами, обрамленными колонками и килевидными наличниками. Нижний ярус трактован как цокольный. Главный портал оформлен парными колоннами, на которые опирается полуциркульная перспективная арка. Порталы и наличники сделаны из белого мрамора.

С трех сторон храм украшен ризалитами с полуциркульными арками, под которыми расположены колоссальные медальоны с головами святых Елизаветы, Елены и Архангела Михаила – не-



Скульптура на фасаде Храма Святой Елизаветы в Висбадене. 1855 г.



Храм Святой Елизаветы в Висбадене. 1855 г.

Саркофаг великой княжны Елизаветы Михайловны в храме Святой Елизаветы в Висбадене. 1855 г.

бесных покровителей умершей княжны и ее родителей. Их исполнил молодой скульптор Э. А. Хопфгартен.

Внутри храм облицован разными сортами мрамора и украшен скульптурой. Особенный интерес представляют портретные медальоны создателей храма, среди которых можно видеть русских мастеров Т. А. Неффа, написавшего иконы в иконостас, и Константина Андреевича Тона, храм которого был взят за образец. Главный купол расписал А. Хопфгартен – двоюродный брат скульптора. В оконном стекле алтаря по аналогии с Исаакиевским собором в С.-Петербурге помещен витражный образ Спасителя, изготовленный М.-Э. Айнмиллером в Мюнхене.

13 мая 1855 г. храм во имя великомученицы Елизаветы освятил протоиерей Иоанн Янышев, а на следующий день в него перенесли гроб великой княжны Елизаветы Михайловны и ее ребенка. Его установили у северной стены в полукруглой нише в специальном мраморном саркофаге, исполненном тем же Эмилем Хопфгартеном.

18 октября 1896 г. во время пребывания в Висбадене Государь Николай II и Императрица Александра Федоровна посетили храм Святой Праведной Елизаветы. Об этом событии свидетельствует памятная золотая табличка на стене храма.

С целью сохранить за Россией эту «жемчужину Православия» государь приобрел на свои личные средства храм Святой Праведной Елизаветы и примыкающий к нему участок леса с русским православным кладбищем.

2. Храм Святых апостолов Петра и Павла в Карлсбаде, подворье Русской Православной Церкви. По преданию, первым, кто пожелал построить православный храм в Карловых Варах, был Петр I, который лечился здесь минеральными водами в 1710, 1711 и 1712 гг.

В начале XIX столетия приток желающих поправить здоровье на Карлсбадском курорте значительно увеличился. В 1835 г. великая княгиня Елена Павловна начала хлопотать о строительстве здесь православного храма, но конкретно и обстоятельно к решению этой проблемы подошли только в 1860 г. Первоначально домовую церковь во имя апостолов Петра и Павла разместили в «Богемском зале» гостиницы «Пупп». 30 августа 1863 г. ее освятил протоиерей Василий Войтковский. Через пять лет удалось приобрести здание «Вашингтон» на Марианской улице напротив этой гостиницы. В нем петербургский архитектор Ю. А. Майблюм устроил домовый храм, который освятили 25 мая 1867 г. Но вскоре он перестал вмещать богомольцев, среди которых, по воспоминаниям протоиерея Василия Войтковского, были гостившие в Карлсбаде представители знати и духовенства, «недужные пришельцы» с разных уголков России, Австрии, Подунайских княжеств, Греции и Египта, и, что особенно интересно, «было до-

Храм Петра и Павла в Карлсбаде. 1897 г.

Храм Петра и Павла в Карлсбаде. 1897 г.

Горельеф «Петр и каменщики» в храме Петра и Павла в Карлсбаде

вольно и иноверцев, особенно духовных, которые с терпением и вниманием простаивали от начала до конца богослужения»[1].

Строительство каменного собора началось в 1893 г. по составленному ранее проекту уже почившего академика архитектуры К. А. Ухтомского. Работами безвозмездно руководил Густав Видерман – архитектор из Франценбадена.

Пятиглавая Петропавловская церковь с сенями, крыльцами и крытой галереей, сходящейся у колокольни, своим обликом напоминает московские и ярославские храмы XVII в. Ее сорокаметровая колокольня возведена над папертью и увенчана золотой луковичной главкой. Шесть колоколов для нее были отлиты из пушек, пожертвованных Императором Николаем II. Внутри церковь украшена витражами с образами Спасителя и святителей Иоанна Златоуста и Василия Великого в алтаре, святых князя Вячеслава и княгини Людмилы Чешских – в самом храме. Витражи изготовлялись в Инсбруке (Тироле). В соборе установлен дубовый иконостас, созданный по проекту П. А. Заруцкого, пожертвованный в собор великой княгиней Еленой Павловной.

28 мая 1897 г. храм Петра и Павла в Карлсбаде торжественно освятил митрофорный протоиерей Александр Лебедев.

В 1912 г. в ходе торжеств, приуроченных к 200-летнему юбилею пребывания русского царя Петра I в Карлсбаде, в восточной части церкви, внизу, установили бронзовый горельеф «Петр и каменщики».

Петропавловский собор расположен в одном из самых красивых мест Карловых Вар – у подножия гор, между улицами Петра Великого и Садовой.

3. Храм Всех Святых в Бад-Хомбурге. Его история начинается в апреле 1894 г., когда в немецком городе Кобурге состоялась помолвка наследника Российской Империи Николая Александровича с Гессен-Дармштадтской принцессой Алисой. Вскоре, 20 октября этого же года, скончался Император Александр III, и цесаревич Николай вступил на Российский престол, а уже на следующий день принцесса Алиса приняла Православие с именем Александры Федоровны.

[1] Цит. по: *Черкасов-Георгиевский В. Г.* Русский храм на чужбине. – М., 2003. – С. 46.

Храм Всех Святых в Бад-Хомбурге. 1899 г.

В ноябре Государь Николай II и великая княжна Александра Федоровна сочетались браком. Церемония коронования и миропомазания на царство происходила 14 мая 1896 г. В честь этих событий 4 октября этого же года состоялась закладка храма Всех святых в Бад-Хомбурге. Первый камень заложил сам Государь Император Николай II.

Проект составил профессор архитектуры Л. Н. Бенуа в духе русских храмов XVI в. Фасады этой небольшой, рассчитанной на 60 человек, кирпичной церкви, увенчанной одной золоченой главкой на высоком барабане, украшены позолоченным фризом и изразцами с двуглавым орлом, а вход оформлен крыльцом с треугольным фронтоном, в котором помещена мозаика Спас Нерукотворный. Внутри церковь была богато украшена.

Освящение Всехсвятского храма состоялось 22 сентября 1899 г.

С началом Первой мировой войны храм закрыли. Местные власти сняли с купола и креста позолоту, а резной дубовый иконостас вместе с иконами вывезли в музей. Только после Второй мировой войны храм Всех Святых начал возрождаться. В храм вернули иконостас и возобновили там богослужения. Храм Всех Святых в Бад-Хомбурге стал прообразом следующего русского храма за рубежом во имя Святой Марии Магдалины в Дармштадте.

4. Храм Святой Равноапостольной Марии Магдалины в Дармштадте. Возведение храма глубоко символично. Его инициатором был Император Николай II.

С одной стороны, Дармштадт являлся родиной супруги Государя – Императрицы Александры Федоровны, его бабушки – Императрицы Марии Александровны и его свояченицы – великой княгини Елизаветы Федоровны.

С другой стороны, глубоко верующие Николай и Александра желали посещать литургию в русском православном храме даже в период своего кратковременного пребывания в Дармштадте. Более того, закладывая храм на холме Матильденхёэ, Император хотел, чтобы он стоял на русской земле, поэтому со всех концов России в Дармштадт шли вагоны с землей. Храм был выстроен полностью на средства царской семьи. Его заложили 16 октября 1897 г., в день памяти святого мученика Лонгина сотника, «иже при Кресте Господни», в присутствии Императорской четы, а освятили 26 сентября 1899 г. в день преставления Святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова. Для участия в торжественной церемонии в Дармштадт снова приехали Государь Николай II с Александрой Федоровной и детьми. Внутреннюю и внешнюю отделку храма завершили только к 1903 г.

Первоначальный проект церкви составил Н. В. Султанов. Но Император пожелал, чтобы дармштадский храм был похож на церковь Всех Святых в Бад-Хомбурге, поэтому проектирование поручили Леонтию Бенуа, который работал в творческом сотрудничестве с мозаичистом В. А. Фроловым и художником В. М. Васнецовым.

Храм, увенчанный одной луковичной главкой, построен в духе ярославских церквей из красного кирпича. В южной части храма сооружена колокольня. Фасады украшены позолоченным фризом и изразцами в форме луковицы с двуглавым орлом, а также панно с образами святых, исполненных по оригиналам Васнецова. На северной стене представлены святые великомученица царица Александра, праведные Захария и Елизавета; на южной – святитель Николай Чудотворец;

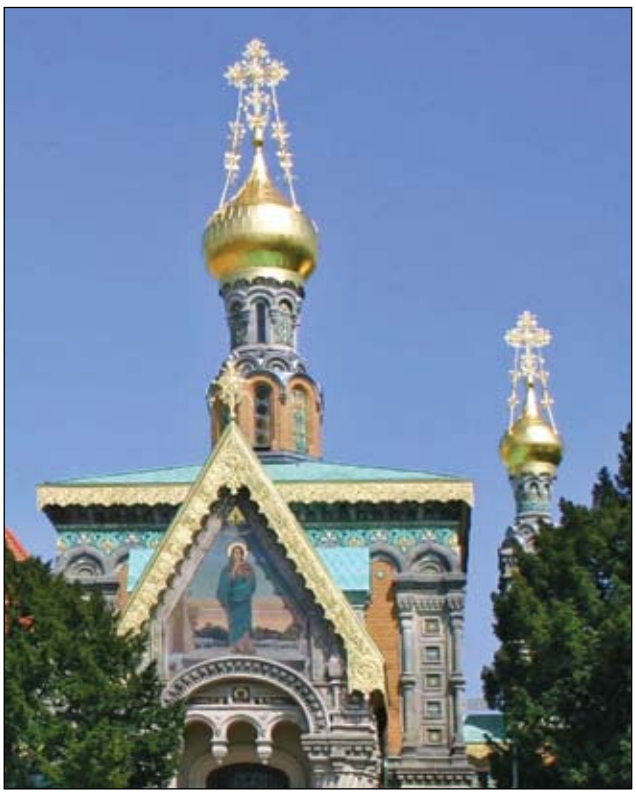
Л. Н. Бенуа. Проект церкви Марии Магдалины в Дармштадте. 1897 г.

Храм Святой Марии Магдалины в Дармштадте. 1899 г.

на апсиде – образ Божией Матери «Знамение» вверху и под ним – Господь Вседержитель; на колокольне – благоверный князь Александр Невский вверху и преподобный Сергий Радонежский над боковым входом.

Главный вход оформлен крыльцом с треугольным фронтоном, в тимпане которого помещено мозаичное панно Васнецова «Святая Мария Магдалина», а под ним – образ святой равноапостольной великой княгини Ольги.

Интерьер дармштадского храма украшен грандиозным образом «Богоматерь на престоле», исполненным по оригиналу Васнецова в алтаре, и текстом хвалебной песни «Величит душа Моя Господа, и возрадовася дух Мой о Бозе, Спасе Моем» (Лк. 1: 46–47) в алтарном своде. Образа для дубового иконостаса написал Т. А. Нефф. В нем, несмотря на соответствие канону, отсутствует храмовая икона, что объясняется узким внутренним пространством, не вмещавшим весь иконостас; поэтому образ святой покровительницы храма Марии Магдалины представлен над его главным входом.



Храм Святой Марии Магдалины в Дармштадте. Фрагмент западного фасада. 1899 г.

Церковь Марии Магдалины в Дармштадте получила высокую оценку у современников, архитектор удостоился звания придворного архитектора.

С началом Первой мировой войны ее закрыли, а колокола, кровлю и наружные кресты конфисковали как «имущество врага». Восстановление храма началось только в 1946 г. 23 октября 1976 г. его снова освятили епископ Русской Православной Церкви Павел и Сербской Православной Церкви Лаврентий. Ежегодно в храме Марии Магдалины в Дармштадте в день убиения царской семьи – 17 июля – служат панихиду.

5. Храм Рождества Христова во Флоренции. Его история восходит к первой русской походной церкви в честь Рождества Христова, появившейся во Флоренции в 1814 г. в связи с передвижением войск Императора

Церковь Рождества Христова во Флоренции. 1903 г.

Александра I в период наполеоновских войн. Ее посвящение связывалось с днем изгнания из страны России «галлов» Наполеона-Антихриста 25 декабря (7 января по новому стилю), когда Православная Церковь отмечает двунадесятый праздник Рождество Христово.

Замысел воздвигнуть каменный храм принадлежит великой княгине Марии Николаевне – дочери Императора Николая I, жившей на вилле Куарто во Флоренции с 1863 по 1874 г. Но во Флоренции к строительству православных храмов относились с осторожностью, а к этому в особенности, потому что он рассматривался как «искупительный памятник» за грех подписания во Флоренции Киевским митрополитом Исидором церковной унии с Ватиканом в 1439 г. Великую княгиню активно поддержали русской посол в Италии Александр Иванович Нелидов и будущий настоятель храма отец Владимир Левицкий.

Составление проекта в чисто русском духе и ни в коей мере – не византийском и не романском – поручили профессору Академии художеств М. Т. Преображенскому, находившемуся в тот период в пенсионерской поездке в Италии. С целью «посетить на месте наши памятники искусства: Москвы, Ярославля, Костромы и проч.» профессор обратился в Совет Академии художеств с просьбой вернуться на родину. Ему разрешили, и летом 1886 г. Преображенский, пользуясь поддержкой Академии, провел обмеры памятников Калужской и Киевской губерний.

В 1889 г. состоялась закладка храма, а в 1903 г. – освящение. Оно происходило при участии русского духовенства из Рима и Ниццы в присутствии российского дипломатического корпуса и команды моряков во главе с Андреем Андреевичем Вирениусом – адмиралом крейсера «Ослябя», стоявшего на рейде в порте Специя. Храм включал верхнюю Христорождественскую и нижнюю Никольскую церкви. Посвящение нижней церкви было связано с домовым Никольским храмом семьи Демидовых – старожилов Флоренции.

Первым русским послом во Флоренции был Н. Н. Демидов, которому итальянцы за благотворительность и общественную деятельность воздвигли памятник на площади его же имени *Piazza Demidoff*. Именно в честь его небесного покровителя Николая Чудотворца была освящена домовая церковь Демидовых в поместье Сан-Донато. В 1879 г. Н. Н. Демидов покинул Сан-Донато и подарил все убранство своей домовой церкви новому храму.

Торжественный чин освящения православного храма Рождества Христова во Флоренции состоялся 26 октября 1903 г.

В целом православная церковь во Флоренции обнаруживает явное сходство с московскими и ярославскими храмами XVII в., а ее цветные изразцы идентичны убранству ярославских церквей. Церковь представляет собой двухэтажную постройку, центральный кубический объем которой увенчан традиционным пятиглавием и оформлен двумя рядами кокошников. Фасадные мозаики выполнены в Венеции по картонам русского художника Федора Петровича Реймана, много лет работавшего в Италии.

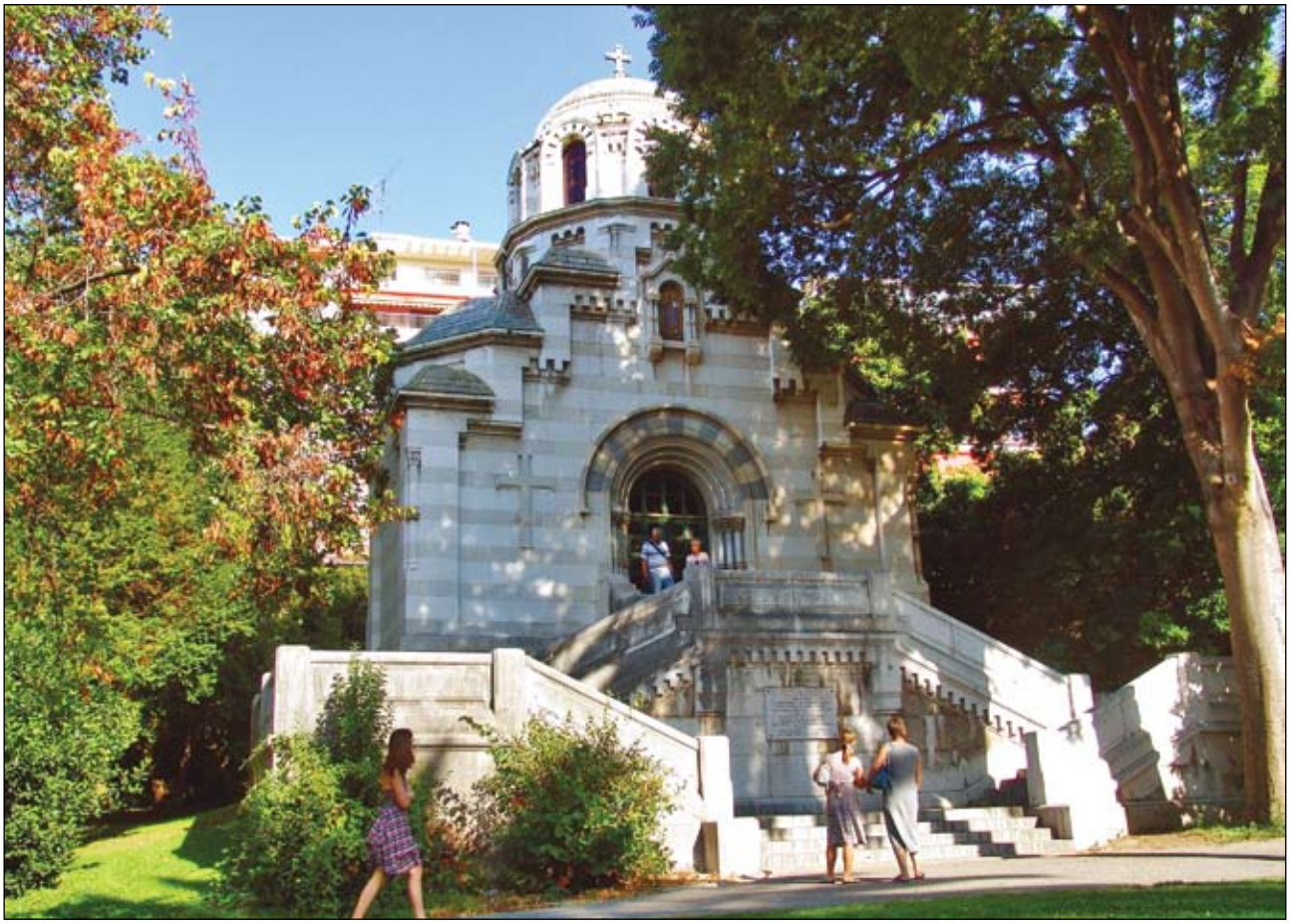
Церковь обнесена чугунной оградой, отлитой в знаменитой мастерской Микелуччи в Пистойе. Ее главные врата украшены причудливой вязью, в которую вплетены изображения россий-

Памятник Н. Н. Демидову на Piazza Demidoff

П. П. Веденецкий. Портрет Н. Н. Демидова. 1841 г.

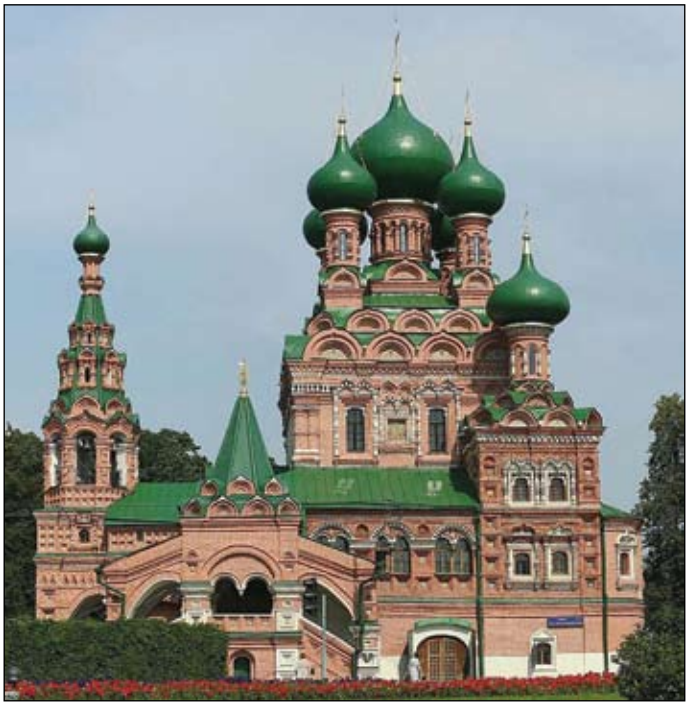
ских двуглавых орлов и флорентийских лилий. Внутри церковь расписана русскими и итальянскими художниками под руководством Ф. П. Реймана, который широко использовал в росписи символические мотивы живописи римских катакомб. В течение почти 12 лет он изучал раннехристианское катакомбное искусство и выполнял акварельные копии для музея, создававшегося в Москве И. В. Цветаевым.

Иконостас в церкви – дар Императора Николая II – исполнил Д. Нови по рисунку Преображенского из каррарского мрамора. Этот же мастер изготовил иконостас и для петербургско-



Д. И. Гримм. Часовня во имя Николая Чудотворца в Ницце. 1912 г.

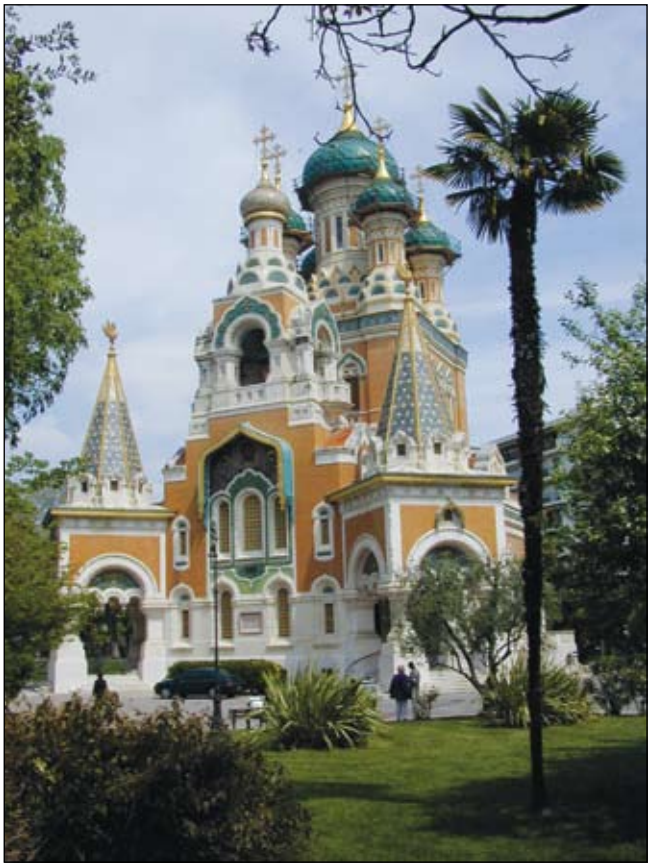
го храма Спас-на-Крови. Иконы для него написали художники М. М. Васильев, Д. И. Киплик и А. П. Блазнов. Христорождественская церковь стала духовным средоточием Русского Православия во Флоренции.



Церковь Живоначальной Троицы в Останкино. 1677–1692 гг.

6. Собор Николая Чудотворца в Ницце. Его история начинается с трагического события. В 1865 г. в Ницце в особняке парка скончался наследник Российского престола, цесаревич Николай Александрович, сын Императора Александра II. Бывший с ним до последнего вздоха князь П. А. Вяземский в том же году опубликовал мемуары «Вилла Бермон», где предложил выкупить виллу в собственность России для возведения в парке храма в память цесаревича. Государь приобрел виллу, и уже в 1868 г. здесь в присутствии великого князя Александра Александровича – будущего Императора Александра III освятили Никольскую часовню, сооруженную в византийском духе по проекту Д. И. Гримма.

В 1896 г. в Ниццу приехала вдовствующая Императрица Мария Федоровна, и настоятель старой церкви отец Сергий Любимов сказал ей, что местный приходской храм уже не вмещает всех прихожан. Тогда Императрица Мария решила создать новый храм в Ницце и обратилась за поддержкой к сыну – Императору Николаю II, который разрешил выделить для церкви парк Бермон.



М. Т. Преображенский. Собор Николая Чудотворца в Ницце. 1868 г.

Проект в духе лучших древнерусских традиций составил архитектор М. Т. Преображенский. Он ориентировался на московские церкви Живоначальной Троицы в Никитниках и Останкино. Пятиглавый храм возведен из светло-коричневого немецкого кирпича и отделан розовым гранитом и голубой керамической плиткой. С запада к собору примыкает колокольня. Два входа в храм с юго-западного и северо-западного углов отмечены высокими белокаменными крыльцами, увенчанными шатрами с золочеными орлами. Их необычное расположение объясняется первоначальным вариантом местоположения храма на углу двух улиц. При возведении собора на территории виллы Бермон был сохранен первоначальный план собора.

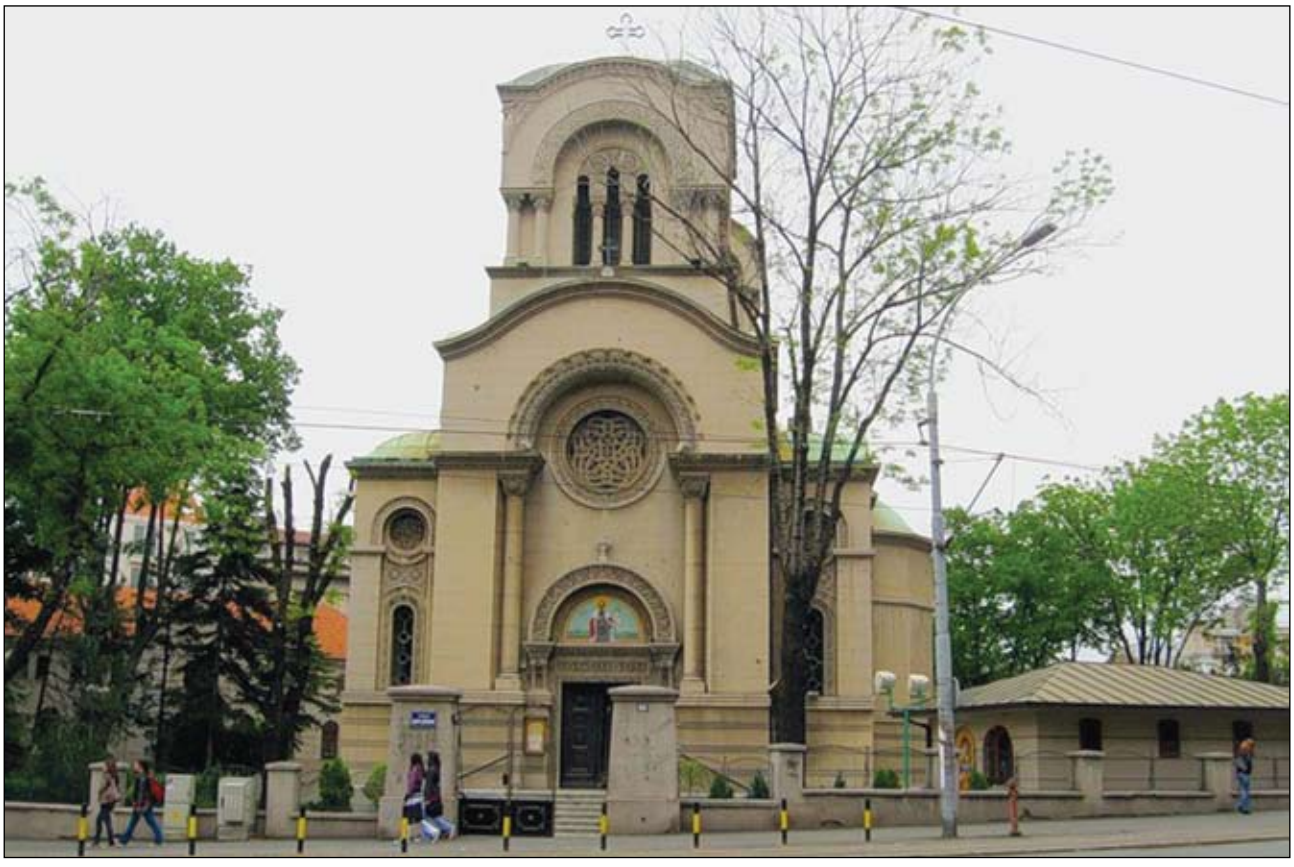
Фасады Никольского собора украшены белокаменными наличниками, полихромными изразцами и мозаичными иконами, исполненными в мастерской Фролова по картонам М. М. Васильева. Внутри в храме был установлен покрытый басмой трехъярусный иконостас, выполненный в старинном духе в мастерской ювелира И. П. Хлебникова по

Царские врата в храме Ильи Пророка в Ярославле. XVII в. Фото автора

эскизу московского художника Л. А. Пьяновского. Его царские врата повторяли врата храма Ильи Пророка в Ярославле XVII в. Иконы в манере Симона Ушакова написал иконописец Глазунов. Закладка собора состоялась в 1903 г., а освящение – в 1912 г. В настоящее время собор Николая Чудотворца принадлежит Московскому Патриархату.

Преобладание за рубежом храмов в честь Святого благоверного князя Александра Невского принято связывать со временем их постройки в царствование трех Императоров – Александра II и Александра III, особенно чтившего князя – своего небесного покровителя, и Николая II, отдающего дань памяти своему отцу. Но есть еще одна причина: святой Александр Невский был первым на Руси правителем, противостоявшим католической экспансии, отстаивавшим истинную веру и своим примером показавшим значимость чистоты Православия в сохранении русского народа и всей России.

7. Собор Александра Невского в Белграде Сербской Православной Церкви. История его строительства связана с Сербско-турецкой войной (1876–1877 гг.), в ходе которой в Сербию прибыли русские добровольцы, считавшие своим долгом помочь братьям по вере. С собой они привезли шатер-часовню во имя благоверного князя. 19 сентября 1876 г. штаб главнокомандующего сербской армией генерала М. Г. Черняева доставил эту



Собор Александра Невского в Белграде. 1930 г.

часовню в столицу Сербии Белград. Часовня была установлена в центре города у здания университета и тут же освящена митрополитом Сербским Михаилом (Йовановичем). Часовню перевозили в район боевых действий, и до окончания войны она пребывала на Делиградском поле, а затем возвращена в Белград. В 1877 г. по благословению митрополита Михаила в Белграде возвели каменный храм в честь Святого Александра Невского, а часовню продали с аукциона. Спустя 14 лет храм разрушили по ряду политических и градостроительных причин. Новый ныне существующий собор Александра Невского был спроектирован Елизаветой Начич – первой женщиной-архитектором в Сербии. Балканские и Первая мировая войны приостановили строительство, и первоначальный план Начич претерпел изменения. От ее замысла осталась только трехлистная планировка с тремя апсидами. Митрополит Димитрий (Павлович) заложил собор 12 мая 1912 г., но сербский патриарх Варнава освятил только 23 ноября 1930 г.

Собор Александра Невского в Париже

Однокупольный храм выполнен в духе так называемого вардарского или сербско-византийского стиля XIII–XIV вв. Внутри храма установлен мраморный иконостас из Георгиевской церкви села Оплеца, а храмовую икону для него – кисти знаменитого польского живописца Я. Матейко – подарил король Александр I Карагеоргиевич. Росписи в храме исполнили иеромонах Наум Андрич (1970 г.) и его ученик М. Кнежевич (1973 г.).

8. Собор Александра Невского в Париже Западноевропейского экзархата русских православных приходов в юрисдикции Константинопольского Патриархата – Свято-Александро-Невский Кафедральный собор – самый известный храм Русского зарубежья. Начало ему положило первое православное богослужение в Париже, совершенное в Гостином дворе 17 августа 1668 г. по случаю отправки царем Алексеем Михайловичем «Великого посольства» во главе с П. И. Потемкиным в столицу Франции. В 1816 г. Император Александр I издал указ «Об учреждении церкви греко-российского исповедания при Миссии в Париже», а в 1820 г. здесь открылся домовый храм, окормлявший как русских, так и православных сербов, болгар, греков и валлахов.

Идея о строительстве собора Александра Невского принадлежала магистру богословия С.-Петербургской Духовной академии протоиерею Иосифу Васильеву. Ее поддержал Император Александр II, лично пожертвовавший на возведение собора 50 тыс. руб., подавший таким образом пример другим жертвователям.

Сам же собор по проекту профессора С.-Петербургской Академии художеств и члена Парижской Академии художеств Р. И. Кузьмина заложили только в марте 1859 г. Строителем храма был И. В. Штром, известный своим проектом киевского Владимирского собора. Освящение собора Александра Невского совершил епископ Ревельский, викарий С.-Петербургской епархии Леонтий (Лебединский) 30 августа 1861 г., в день празднования перенесения мощей благоверного князя.

Благословляющий Спаситель на троне. Мозаика на западном фасаде собора Александра Невского в Париже. 1861 г.

Спаситель на троне. Мозаика в храме Сант-Аполлинаре в Равенне. Кон. V – нач. VI в.

Пятиглавый собор имеет внушительные размеры: его длина и ширина – 28 м, высота главного купола – 48 м. Он возведен в русском стиле со значительной долей византийского влияния. В основу положен греческий крест, каждый рукав которого оканчивается апсидой. Центральный купол, перекрытый восьмигранным шатром, увенчанный золотой главкой, опирается на четыре столпа. По углам центрального кубического объема установлены шатровые башни с золотыми главками. В двух передних башнях находятся колокола.

Собор выполнен из тесаного белого камня. Его западный фасад украшен мозаичным панно «Благословляющий Спаситель на троне», представляющим собой копию мозаики ранневизантийского храма Сант-Аполлинаре в Равенне (кон. V – нач. VI в.). Иконы и роспись интерьера исполнили художники братья Сорокины, А. Бейдеман, М. Бронников, Г. Васильев, А. Боголюбов и др. После Второй мировой войны храм реставрировался, а в первой половине 1950-х гг. художник А. А. Бенуа и его супруга М. А. Бенуа расписали нижний Свято-Троицкий храм.

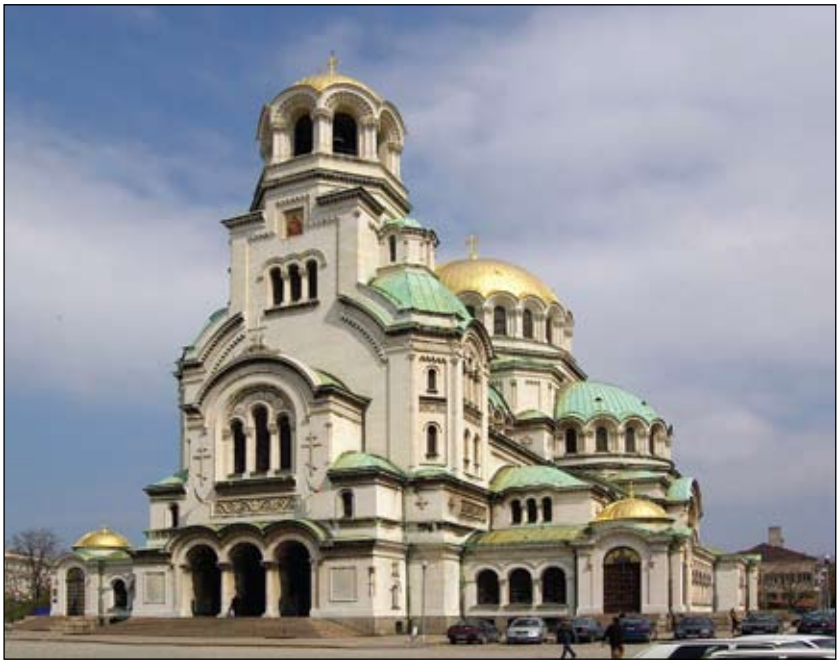
В храме установлен двухъярусный иконостас, перед дверью в алтарь – памятный Крест Святым Царственным мученикам, а также киот с иконой Божией Матери в память Российского воинства Императорской, Добровольческой и Русской армий.

Собор Александра Невского в Париже имеет большое значение в жизни Православной Церкви. С 1945 г. он является духовным центром всех русских церквей Западной Европы.

9. Собор Александра Невского в Софии. Этот храм с двумя приделами во имя святых Кирилла и Мефодия и святого благоверного царя Бориса воздвигнут по желанию болгарского народа в благодарность русским за освобождение от османского ига в Русско-турецкой войне 1877–1878 гг. Инициатива строительства храма в честь святого русского воина Александра Невского – небесного покровителя Государя Императора Александра III – принадлежала видному государственному деятелю Петко Каравелову – будущему премьер-министру Болгарии.

Собор Александра Невского в Софии. 1912 г.

В 1895 г. профессор Академии художеств



Собор Александра Невского в Софии. 1912 г.

А. Н. Померанцев переработал составленный ранее, в 1883 г., проект почившего к этому времени академика архитектуры И. С. Богомолова. Он предложил новый вариант более обширного и величественного храма, который своим внешним обликом отражал грандиозность идеи и соответствовал стилистике древнеболгарского зодчества, восходящей к византийским соборам, в частности Святой Софии Константинопольской. Окончательное подписание проекта состоялось в 1904 г., а строительство завершилось только в 1912 г. во время Балканской войны. Помимо Померанцева в возведении собора участвовали русские архитекторы А. А. Яковлев и А. Н. Смирнов и болгарские мастера П. Момчилов, Ю. Миранов, Я. Шамарджиев, Т. Петров и инженер Г. Лазарев.

Из-за противодействий болгарского царя Фердинанда, не желавшего, чтобы храм носил имя русского святого и настаивавшего на посвящении его во имя Кирилла и Мефодия, освящение собора затянулось. Только 12 сентября 1924 г. митрополит Пловдивский Максим освятил главный алтарь храма в честь Святого Александра Невского.

Крестово-купольный Александро-Невский собор в Православной Церкви Софии Болгарской поражает своей мощью и грандиозностью. Площадь храма составляет 70 х 52 кв. м, высота главного купола – 45 м, а высота колокольни – 50 м. С севера, востока и юга собор опоясан галереями, на востоке расположены ризница и библиотека.

Собор установлен на высоком цоколе, облицованном серым гранитом. Ведущие в его помещения двери выполнены из дуба и украшены резьбой в древнеболгарской манере. Колокола отливали в литейной мастерской П. Н. Финляндского в Москве. В росписи собора участвовали лучшие русские и болгарские художники П. Мясоедов, М. Судковский, И. Мрквичка, А. Корин и др., а в написании икон для иконостасов – В. Васнецов, В. Савинский, Н. Бруни, Я. Мрквичка, А. Корин и др. Мозаичные панно изготовили в Германии и Италии, окна украсили витражами. В отделке храма в честь Святого Александра Невского были использованы дорогие породы мрамора, оникс, малахит и уральские самоцветы.

Сегодня храм-памятник во имя Александра Невского в Софии является Патриаршим кафедральным собором, а в его крипте размещается филиал Национальной художественной галереи с экспозицией древней иконописи.

10. Собор Александра Невского в Таллинне (до 1918 г. – Ревеле) Эстонской Апостольской Православной Церкви Московского Патриархата. Храм был возведен по инициативе ревельского настоятеля Преображенского кафедрального собора протоиерея К. А. Тизика при поддержке эстляндского генерал-губернатора князя С. В. Шаховского на пожертвования, собранные по всей Российской Империи. Собор посвящался памяти о чудесном спасении Императора Александра III и его семьи при крушении императорского поезда в Борках 17 октября 1888 г.

Храм строился на самом возвышенном участке города – холме Тоомпеа (Вышгороде), на центральной площади перед губернаторским дворцом (ныне здание парламента). Это вызвало недовольство местных баронов, считавших, что русские луковицы куполов испортят вид ганзейского города.

Собор Александра Невского в Таллинне. 1900 г.

20 августа 1895 г. состоялась закладка собора, а 30 апреля 1900 г. епископ Рижский и Митавский Агафангел (Преображенский), будущий священномученик, совершил его освящение. На литургии ему сослужил святой Иоанн Кронштадтский.

Проект собора в неорусском стиле разработал ставший уже к тому времени профессором Академии художеств М. Т. Преображенский. Внешний облик собора напоминает московские храмы XVII в.: крестово-купольный пятиглавый собор с тремя апсидами, общей площадью 58 х 51 кв. м и высотой главного купола 58 м. Южный придел освящен в честь святого Сергия Радонежского, а северный – во имя святого князя Владимира.

Храм в Таллинне построен из известняка, облицован кирпичом и богато украшен. Его фасады декорированы мозаиками, выполненными А. Н. Фроловым, роспись исполнена по эскизам М. Т. Преображенского. В храме был установлен деревянный позолоченный иконостас работы П. С. Абросимова. Иконы для него выполнены иконописцами из мастерской академика живописи А. Н. Новоскольцева, а витражи для окон алтаря – петербургским мастером Э. К. Штейнке. Колокола для собора отлили на колокольном заводе купца В. М. Орлова в С.-Петербурге. Вся звонница состоит из 11 колоколов.

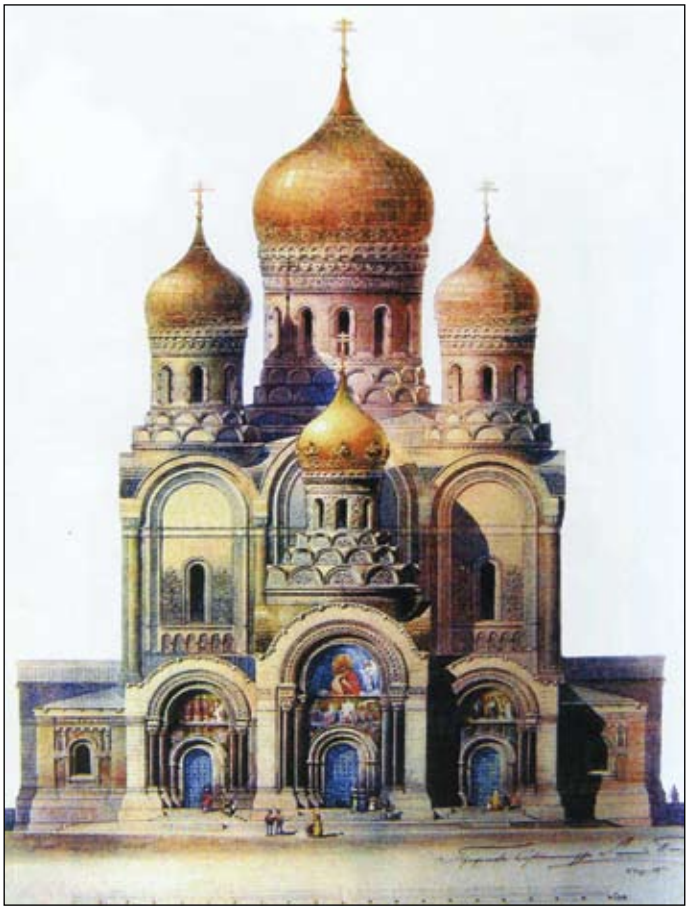
В XX в. собор пережил ряд потрясений: он был под угрозой сноса и разорения; в период немецкой оккупации в 1941–1944 гг. храм был закрыт. С 1999 г. собор имеет статус ставропигиального храма – официального представительства Московского Патриархата в Эстонии с сохранением в нем кафедры Эстонской Апостольской Православной Церкви.

11. Собор Александра Невского в Варшаве. Самый грандиозный храм Варшавы возводился по инициативе генерал-губернатора Царства Польского, героя Русско-турецкой войны И. В. Гурко на пожертвования, собранные по всей Российской Империи. Среди жертвователей были сам Император, члены Царской фамилии, представители всех сословий. В конкурсе на лучший проект, объявленном 28 августа 1893 г., победил Леонтий Бенуа. Его работа получила Высочайшее утверждение Императора Александра III 12 января 1894 г.

К строительству храма привлекли всех лучших людей России. Проект внутреннего убранства составил профессор Н. В. Покровский, роспись алтаря исполнил родоначальник религиозно-национального направления в церковной живописи В. М. Васнецов. Храм украшали монументальные мозаичные панно, а соборный колокол был пятым по величине в России.

20 мая 1912 г. собор освятили в честь святого благоверного князя Александра Невского. Возвышавшийся на Саской площади в самом центре столицы Польши храм стал «апогеем сакрального строительства» в Варшаве, а его 70-метровая колокольня – самой высокой доминантой города.

В ходе Первой мировой войны, в 1915 г., после эвакуации русских из Польши и оккупации ее немцами собор превратили в костел Святого Генриха. После освобождения Польши и обретения ею независимости в 1919 г. Варшавский магистрат постановил ликвидировать православные храмы, а собор Александра Невского признал художественно «малоценным» и занимающим слишком много места в тесной городской



Л. Н. Бенуа. Собор Александра Невского в Варшаве. 1893 г. Рис.

Собор Александра Невского в Варшаве. 1893 г. Фото 1910-х гг.

застройке. Храм разрушали медленно, в течение нескольких лет – до 1926 г. Чтобы придать этой варварской кампании массовый характер, магистрат выпустил «бонны, доступные для каждого [...] обеспеченные стоимостью материала, полученного в результате сноса», чтобы «каждый поляк мог стать причастным к этому варварству»[1].

Собор Александра Невского в Варшаве стал первым христианским храмом Европы XX столетия, уничтоженным христианским государством, религиозность которого закреплена в конституции и конкордате с Римом в 1925 г.

* * *

Храмы Русского зарубежья – центры Православия в католической Европе – возводились силами русского народа по инициативе и при самом активном содействии русских государей. За красоту внешнего облика и роскошь внутреннего убранства их справедливо прозвали шкатулками Третьего Рима и златоглавой летописью Русского Православия за рубежом.

[1] Цит. по: *Лабынцев Ю. А., Щавинская Л.* Александра Невского собор в Варшаве // Православная энциклопедия. Т. I. – М., 2000. – С. 548.

Глава 21

Храм-мемориал Спас-на-Крови – «апофеоз идеи русского православного храма»

Храм Воскресения Христова в Петербурге, получивший в народе название Спаса-на-Крови, уникален. Это, пожалуй, единственное сооружение общегосударственного масштаба, спроектированное в содружестве архитектора-профессионала и духовного лица.

Возведение храма Спас-на-Крови связано с одним из самых трагических событий в истории России XIX в. – убийством Императора Александра II членами террористической банды «Народная воля».

Утром 1 марта 1881 г. Император Александр II поехал в Михайловский Манеж на традиционный развод караула, а оттуда вместе с великим князем Михаилом Павловичем в Михайловский замок к своей кузине – великой княгине Екатерине Михайловне.

К. Е. Маковский. Портрет Императора Александра II. 1881 г. ГТГ

Трагедия произошла на обратном пути на Екатерининском канале (ныне канал Грибоедова): из толпы выскочил человек, подбежал к Императорской карете и бросил под колеса сверток. Грянул взрыв. Царский экипаж был сильно поврежден, два конвойных казака и случайно оказавшийся поблизости крестьянский мальчик-разносчик получили серьезные ранения. Мальчик впоследствии умер. Государь не пострадал. Он быстро вышел из кареты, волнуясь за раненых людей. К нему подбежал обер-полицмейстер А. И. Дворжицкий и доложил, что террорист схвачен и обезоружен. Дворжицкий изъял у него револьвер и кинжал. Александр II подошел к террористу, взглянул на него и спокойно произнес: «Ну и молодец». Не прореагировав на просьбу Дворжицкого сесть в сани, Государь направился к карете; в это время стоявший неподалеку другой террорист бросил к ногам Императора бомбу. Грянул роковой взрыв. Смертельно раненного Александра II уложили в сани Дворжицкого и повезли во дворец.

Состояние государя было крайне тяжелым. Через несколько часов он скончался. В 15 ч. 30 мин. лейб-медик С. П. Боткин констатировал смерть государя. С флагштока Зимнего дворца медленно спустили Императорский штандарт.

Уже на следующий день, 2 марта, на чрезвычайном заседании Городская дума обратилась к наследнику престола Александру Александровичу с просьбой «разрешить городскому общественному управлению возвести... на средства города часовню; или памятник». Будущий Император ответил: «Желательно было бы иметь церковь... а не часовню»: но временную шатровую часовню все же поставили. Средства на нее пожертвовал крупный лесоторговец и меценат Илья Федулович Громов, а проект буквально за два дня разработал молодой архитектор Леонтий Николаевич Бенуа, только что вернувшийся из пенсионерской поездки. Это была первая постройка Бенуа, и он отнесся к ней с большой ответственностью. Часовня представляла собой легкий павильон, перекрытый восьмигранным шатром, увенчанным позолоченной главкой с изящным крестом. Впоследствии шатер с главкой станет излюбленным мотивом Бенуа, часто применяемым им в проектировании церквей. Над полуциркульным входом в часовню архитектор поместил вензель императора «*А II*» в траурном венке.

Л. Н. Бенуа. Часовня на месте смертельного ранения Императора Александра II. Фото последней четверти XIX в.

Часовню установили на специальных рельсах, чтобы во время панихид ее можно было сдвинуть к месту, где пал Государь. В таких случаях часовня примыкала к решетке набережной, чтобы каменные плиты тротуара и булыжные камни мостовой, обагренные кровью Императора, находились внутри нее. Часовня простояла с 17 апреля 1881 г. – дня ее освящения до весны 1883 г. – момента закладки храма, затем ее перенесли на Конюшенную площадь, где она просуществовала еще девять лет перед тем как ее окончательно разобрали.

Возведение храма «Спас-на-Крови» – месте, где непосредственно пролилась кровь Императора, имело огромный духовный смысл. Задуманный храм представлял одновременно религиозное, историческое, политическое, художественное и градостроительное значение. Он должен был выражать охранительные начала самодержавия и Православия, напоминать о мученической кончине Царя-Освободителя, призывать к всеобщему покаянию, а также знаменовать о Воскресении – преодолении смерти и обретении вечной жизни.

В контексте возрождения русской православно-национальной архитектуры храм Воскресения можно рассматривать как этапное сооружение, обозначившее поворот от византийских тенденций в сторону исключительно отечественного наследия, а именно самобытным формам допетровской Руси.

Этот стилистический поворот можно проследить по конкурсным проектам храма.

Первый конкурс проходил 31 декабря 1881 г. Главным требованием ко всем проектам было включение рокового места в пространство храма. Предварительно участники конкурса ознакомились с территорией застройки – довольно сложным участком. Он включал место цареубийства, зарезервированное Городской думой, и часть Михайловского сада, пожертвованную великой княгиней Екатериной Михайловной.

Из 26 представленных работ жюри под председательством ректора Академии художеств по архитектуре профессора А. И. Резанова отобрало восемь. Первой премии удостоился проект «Отцу Отечества» А. О. Томишко, второй – проект «1 марта 1881 г.» И. С. Китнера и А. Л. Гуна, а третьей – «Кесарю – Кесарево» Л. Н. Бенуа. Все отмеченные проекты предусматривали возведение храма, напоминающего формами Софийский собор в Константинополе. Еще одна работа, заинтересовавшая жюри, была исполнена неизвестным архитектором под девизом «Без труда не

видать добра». В этом проекте автор проявил повышенное внимание «к сохранению и обделке места катастрофы»[1].

Рассмотрев 23 марта 1882 г. проекты, Император Александр III неожиданно отверг все. По мнению Государя, ни одна из представленных работ не соответствовала характеру русского церковного зодчества. Император пожелал, чтобы «храм был построен в чисто русском вкусе XVII столетия, образцы коего встречаются, например, в Ярославле», и еще, что было особенно важно, «самое место, где Император Александр II был смертельно ранен, должно быть внутри самой церкви в виде особого придела»[2].

В выборе царя многие историки и искусствоведы справедливо видят следование примеру своего деда – Императора Николая I, который целенаправленно ориентировал архитекторов на воспроизведение отечественных традиций. Но определение образца – памятников ярославского зодчества – для Петербурга было неожиданным. Возможно, случившаяся трагедия сформировала напряженное и даже враждебное отношение государя к городу. Известно, что в 1881 г. ходили слухи о переносе столицы в Москву.

Желая увидеть на месте цареубийства памятник в духе эпохи первых Романовых, Александр III стремился утвердить идею соборного духовного единства православного царя и народа и возвести памятник российскому самодержавию.

Второй конкурс проходил в марте–апреле 1882 г. За один месяц его участникам предстояло создать совершенно новый проект в стилистике архитектуры XVII в., названной в ряде публикаций в журнале «Зодчий» романовским стилем или стилем эпохи московских царей.

28 апреля 1882 г. в Городскую управу поступила 31 работа, каждая из них носила отпечаток московского зодчества XVII столетия. В качестве прообразов архитекторы предпочитали использовать Троицкую церковь в Останкино и храм Василия Блаженного. В этом конкурсе принял участие и будущий строитель Спаса-на-Крови, академик Альфред Александрович Парланд.

Альфред Александрович Парланд родился в Петербурге в 1842 г. в купеческой семье выходцев из Шотландии. Он закончил Академию художеств, и среди его первых проектов был Воскресенский храм в русско-византийском стиле (заложен в 1872 г., освящен в 1884 г.) и мраморные часовни в Троице-Сергиевой Приморской пустыни под С.-Петербургом. К моменту конкурса Парланд вернулся из пенсионерской поездки, в которой провел около пяти лет, в основном в Италии, и удостоился звания академика архитектуры.

В первом проекте под девизом «Старина» он ориентировался на формы московской церкви Иоанна Предтечи XVI в. в селе Дьяково, состоящей из пяти столпообразных восьмериков.

К. Е. Маковский. Портрет А. А. Парланда

А. А. Парланд. Воскресенский храм в Троице-Сергиевой Приморской пустыни под С.-Петербургом. 1872 – 1884 гг. Фото последней четверти XIX в.

[1] РГИА. Ф. 1293. Оп. 114. 1881 г. Д. 35. Л. 8.

[2] *Столпянский П. Н.* Старый Петербург – колыбель русской свободы. – Пг., 1922. – С. 17–18.

Храм Парланда имел тоже столпообразный объем, но четырехгранной формы, увенчанный тремя главами. В центральной части архитектор поместил высокое окно с полуциркульным завершением, позади алтаря над ризницей устроил колокольню, а с западной стороны – притвор с двумя симметричными часовнями, одна из которых отмечала роковое место гибели государя.

Прообразы, по мнению современников, храма Воскресения Христова в С.-Петербурге

Второй проект Парланд разработал вместе с архимандритом Игнатием – настоятелем Троице-Сергиевой пустыни под Петербургом и преемником и духовным сыном святителя Игнатия Брянчанинова.

Архимандрит Игнатий (Малышев). Фото XIX в.

Отец Игнатий (в миру Иван Васильевич Малышев), выходец из ярославских мещан, был широко образованным человеком. Пожелав посвятить себя Богу еще в молодые годы, он не оставлял увлечения живописью и посещал классы К. П. Брюллова и А. Е. Егорова в Академии художеств. Почувствовав себя зодчим по призванию, отец Игнатий развернул в пустыни грандиозное строительство. Одним из привлеченных молодых архитекторов был А. Парланд, с которым Игнатий сблизился.

В 1881 г. архимандрит Игнатий удостоился звания почетного вольного общника Академии художеств. Во время проведения второго конкурса по храму Воскресения-на-Крови «вдруг его осенила мысль начертить проект», а за ней он ощутил «залог внутренний»[1], что именно его работа получит одобрение. Более того, по воспоминанию художника-мозаичиста В. А. Фролова, отец Игнатий рассказывал великой княгине Александре Иосифовне, часто посещавшей Приморскую пустынь, «о явлении к нему во сне Богоматери, якобы показавшей ему главные основы храма»[2] в виде пятилепесткового цветка бессмертника.

25 марта 1882 г. архимандрит Игнатий «всецело предался выполнению своей заветной мечты – сделаться строителем храма, предназначенного служить вечным памятником Царя – Освободителя и Мученика»[3].

Отец Игнатий один не мог разработать такой сложный проект, поэтому он обратился к Парланду с просьбой о содействии. Парланд отнесся к делу скептически, видя высокий уровень своих конкурентов и трезво оценивая свои возможности, но все-таки согласился. За две недели Парланд и отец Игнатий составили довольно сложный проект пятиглавого двухпридельного шестистолпного храма с опоясывающей открытой галереей, переходящей на западе в святые врата. Облик храма целиком соответствовал русской архитектуре XVI–XVII вв.

Именно этот совместный проект получил одобрение Императора Александра III, но вызвал множество нареканий в художественных кругах. В частности, профессор архитектуры М. А. Щурупов критиковал его за расположение «памятного места» в западной части церкви так, что

[1] Цит. по: *Кириков Б. М.* Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. – СПб., 2006. – С. 173.
[2] Личный архив В. А. Фролова. Цит. по: *Кириков Б. М.* Указ. соч. – С. 174.
[3] Нива. – 1883. – № 47. – С. 1134.

верующие на литургии оказывались повернутыми к нему спиной, тогда как в проекте Щурупова оно включалось в алтарную часть. Художник и критик А. Н. Бенуа считал, что проект его брата Леонтия в барочном стиле Растрелли, наиболее уместном для Петербурга, отвергли незаслуженно, «так как к государю проник со своим проектом (пользуясь связями с духовенством и низшими служащими) архитектор Парланд, и его чудовищное измышление, поднесенное в очень эффектной раскраске, нашло себе Высочайшее одобрение»[1].

Архимандрит Игнатий (Малышев), А. А. Парланд. Проект храма Воскресения Христова в С.-Петербурге

Известно, что в январе 1883 г. профессор архитектуры И. В. Штром выдвинул свою кандидатуру для исполнения замысла архимандрита Игнатия и предложил на месте цареубийства соорудить павильон-мавзолей, связанный с церковью переходами. Все сооружение из разноцветного кирпича с майоликой и золочеными и эмалированными куполами должно было напоминать храм Василия Блаженного. Но кандидатуру Штрома отклонили.

В марте 1883 г. была учреждена особая комиссия по сооружению храма под председательством великого князя Владимира Александровича в составе профессоров архитектуры от Академии художеств: Р. А. Гедике, А. И. Резанова, М. Т. Преображенского и Д. И. Гримма; от Технического комитета Министерства внутренних дел – Э. И. Жибера, И. С. Китнера, Р. Б. Бернгарда.

23 апреля 1883 г. на первом заседании Комиссия приняла предложение архимандрита Игнатия о посвящении храма во имя Светлого Воскресения Христова. Это наименование выражало идею искупительной жертвы и преодоления смерти в мученической кончине и ассоциировалось с гибелью Императора Александра II и крестными страданиями Иисуса Христа. Эта мысль прочно закрепилась в сознании народа. Она подкреплялась еще датами рождения и смерти государя: он родился 17 апреля 1818 г. на Пасхальной неделе, а погиб в первое воскресение Великого поста. Архитектор И. В. Штром писал: «Как Спаситель умер за все человечество, так Александр II умер за свой народ»[2].

Не только в названии, но и в композиции петербургского храма прослеживается аналогия с храмом Воскресения Христова в Иерусалиме.

Величайшая христианская святыня тоже имеет многочастную структуру. Она включает алтарь на востоке, ротонду Гроба Господня на западе. В XVII в. эта композиция была повторена в России в соборе Ново-Иерусалимского монастыря.

В петербургском храме алтарь традиционно располагается на востоке, а на западе – место смертельного ранения Императора Александра II.

Первоначальный проект «Игнатия–Парланда» по рекомендации Комиссии дорабатывался самим Парландом и его помощниками А. П. Кузьминым, А. А. Ященко, Г. В. Войневичем, И. Ф. Шлуппом. Они выполнили несколько вариантов. Один из них был утвержден 29 июля 1883 г. Императором Александром III. Этот вариант отличался грандиозностью замысла. Храм представлялся огромным религиозно-мемориальным комплексом, включавшим церковь, мемориал,

[1] *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. Т. 1. – М., 1980. – С. 101.
[2] РГИА. Ф. 1293. Оп. 116. Д. 9. Л. 4.

Проект храма Воскресения Христова в С.-Петербурге

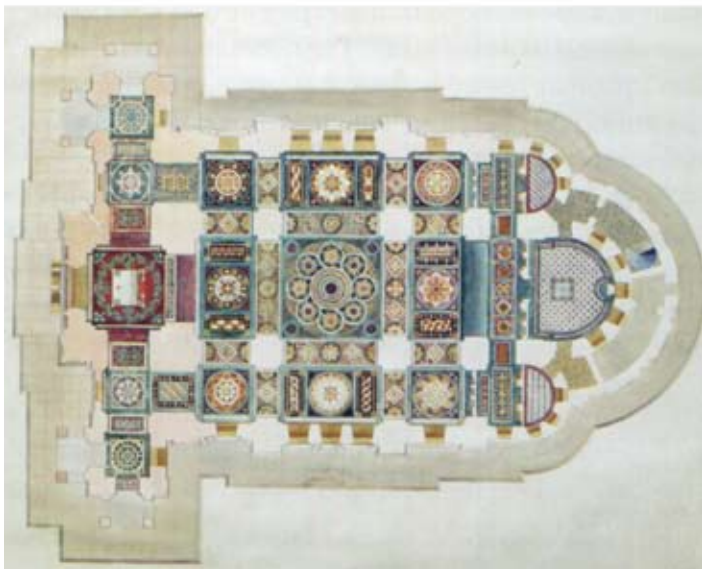
музей, хранилище, галерею для шествий и крестных ходов и колокольню. Его здание, скомпонованное из самостоятельных объемов, отличалось одновременно симметрией и живописностью силуэта. Основной вид на храм-памятник открывался с запада, где планировалось установить многоярусную шатровую колокольню. С главным столпообразным объемом храма, расположенным над местом трагедии, ее связывал мост-галерея. Сама церковь представляла собой пятиглавую постройку с центральным шатром, повторявшим силуэт колокольни, и крупными кокошниками по осям фасадов.

Все здание целиком и полностью состояло из форм и элементов русского зодчества XVII в.

Но этот проект не стал окончательным. В процессе работы Парланд полностью отдалился и от первоначального совместного проекта, и от его варианта, и, хотя архимандрит Игнатий продолжал настаивать на своем авторстве, архитектор отмечал: «Проект составлен всецело академиком Альфредом Парланд»[1]. Окончательно проект был утвержден Императором только 1 мая 1887 г., через несколько

[1] Русская старина. Т. 41. – 1884. – С. 238.

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге



А. А. Парланд. Проект храма Воскресения Христова в С.-Петербурге. План пола. 1901 г.

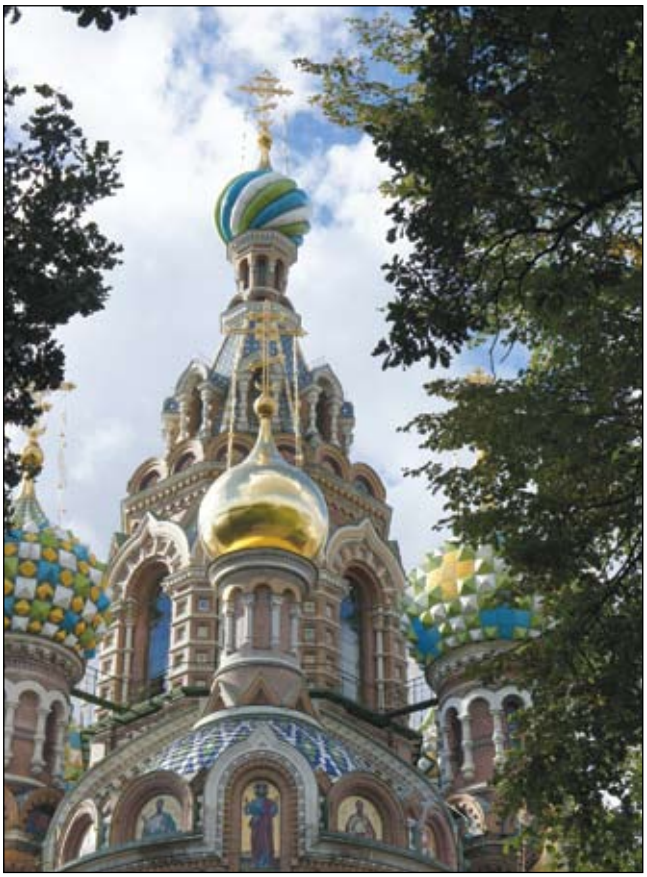
лет после закладки храма, которая состоялась 6 октября 1883 г. в Высочайшем присутствии. Государю Императору Александру III поднесли серебряный мастерок и именные мраморные кирпичики для закладки на резном блюде с изображением церкви, выполненным мастером В. П. Шутовым по рисунку А. А. Парланда. В основание храма положили гравированную доску с надписью, свидетельствовавшей о соавторстве архимандрита Игнатия с зодчим Альфредом Парландом.

Сооружение храма затянулось на 24 года. По сравнению с проектом 1883 г. строившийся храм приобрел бóльшую цельность и монолитность. Его 62-метровая колокольня, возведенная над роковым местом и выполняющая дополнительно функцию мемориального монумента, вплотную приставлена к главному столпообразному объему церкви. Ее оригинальное решение напоминает столп Ивана Великого в Московском Кремле. Здание Храма Воскресения Христова (Спас-на-Крови) поставлено перпендикулярно набережной так, что колокольня оказывается немного выдвинутой в русло канала. Центральный восьмерик с шатром, общей высотой 81 м, доминирует над основным четвериком с группой угловых глав. Западная и восточная части со ступенчатым нарастанием масс построены строго симметрично друг другу, северный и южный фасады – асимметрично, но в них акцентирована центральная ось. Внутреннее устройство четырехстолпного трехнефного храма отражено на фасаде лопатками.

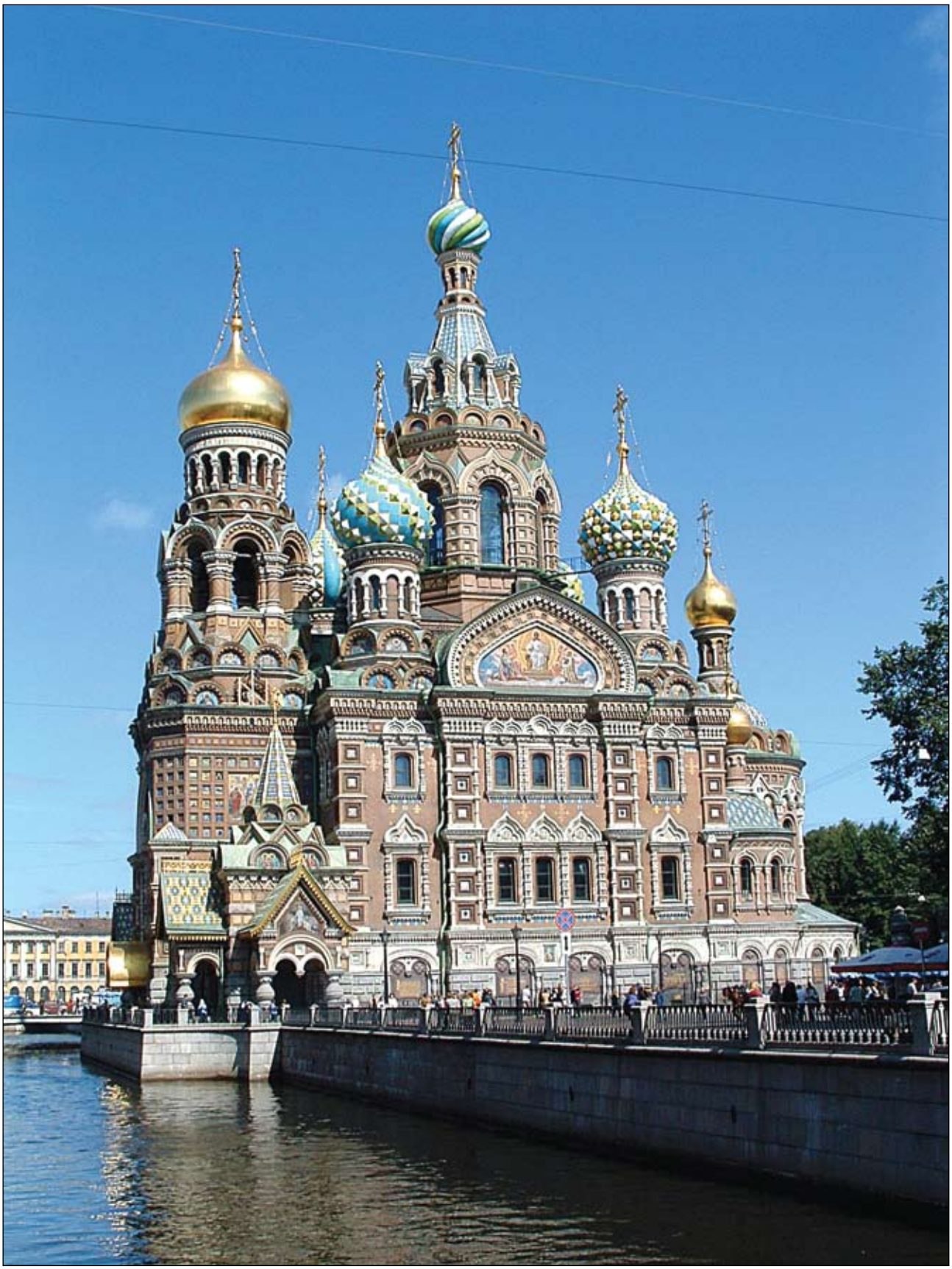
Особенностью Спаса-на-Крови стало соединение в одной постройке основного пятиглавия с центральным шатром. Этот прием

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фото автора

А. А. Парланд. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Акварель. 1908 г.



Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Вид из Михайловского сада. Фото автора



Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Современный вид

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Оформление окон. Фото автора

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фрагмент северного фасада. Фото автора

не имеет близких аналогий в зодчестве древней Руси, но был использован позднее епархиальным архитектором Николаем Никитичем Никоновым в петербургских подворьях Старо-Афонского и Красногорского монастырей.

Идея памятника русскому самодержавию запечатлена в венчающих купола крестах с императорской короной на вертикальной перекладине и двуглавыми орлами, установленными над шатрами крылец.

Храм обладает исключительной полихромией: его стены и детали фасадов облицованы эстляндским мрамором, орнаментированным кирпичом, изготовленным на Зигерсдорфских заводах в Германии, и цветными плитками, заказанными Императорскому фарфоровому заводу, и украшены эмалированными изразцами из мастерской М. В. Харламова. Отливка колоколов велась на заводе П. Н. Финляндского. Яркие купола, кресты, навершия в форме двуглавых орлов, просечные гребни и подзоры фронтонов, чешуйчатый навес над «Распятием» западного фасада колокольни создавались на фабрике А. М. Постникова в Москве. Оригинальным нововведением стало покрытие глав эмалированными медными пластинами.

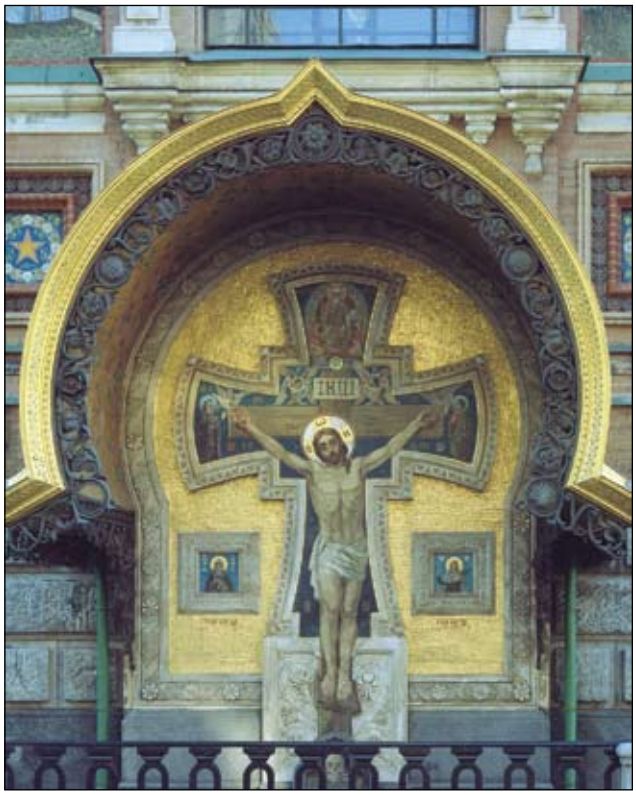
Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фронтон северного крыльца. Фото автора

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Мемориальная доска на цоколе. Фото автора

По инициативе профессора живописи Павла Петровича Чистякова средняя надалтарная глава была выложена золотой смальтой. Входные двери из накладной бронзы, инкрустированной серебряным орнаментом, были исполнены по рисункам И. И. Смукровича. На мемориальных досках из темно-красного норвежского гранита, помещенных на цоколе, представлена летопись жизни Императора Александра II и главные события его царствования.

В целом здание храма Воскресения в С.-Петербурге не лишено театральности из-за многообразия и колористического богатства форм, материалов отделки и оформления. Но при всей пестроте и узорчатости заслугой архитектора стала попытка отразить главную черту древнерусского зодчества – свободную игру живописных объемов, линий и силуэтов.

В градостроительном плане храм Воскресения не стал удачным сооружением, но местоположение в центре С.-Петербурга оправдывается историческим обстоятельством. Спас-на-Крови контрастирует с перспективой набережной, а открывающийся на него вид со стороны Невского



Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Распятие. Западный фасад. Фото автора

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге.. Балюстрада. Фото автора

Софийский собор в Новгороде. Алексеевский крест. Фото автора

проспекта вызывает эффект неожиданности. Удачным сооружением, создающим некоторую уравновешенность в окружающей застройке, стало здание компании «Зингер», построенной П. Ю. Сюзором на углу Невского проспекта и Екатерининского канала в 1902–1904 гг.

В отличие от внешнего облика интерьер храма Воскресения, отделка которого осуществлялась параллельно с оформлением фасадов, выглядит гармоничным и цельным. Шатровую сень над «памятным местом» по эскизу Парланда создавали мастера Колыванской, Екатеринбургской и Петергофской гранильных фабрик более чем из 30 видов камня: яшмы, змеевика, агата, нефрита, авантюрина, аквамарина, топазов и др. Только для создания фона использовали около 50 кг бухарской ляпис-лазури. Сень воспроизводила формы деревянных царских мест XVI–XVII вв. Ее ограждала орлецовая балюстрада с ажурной металлической решеткой. До наших дней сень в своем первозданном виде не дошла: от нее остались только четыре яшмовые колонны с надкапительными столбиками и два звена орлецовой балюстрады. Все остальные компоненты сени воссозданы заново.

Установленная в западной части храма, служившей одновременно колокольней, сень возводила идейную значимость фрагмента подлинной мостовой до уровня алтаря. Эту идею ясно выразил митрополит Антоний на освящении храма в 1907 г.: «Там, на месте убиения царя, земная мысль о смерти – здесь, у алтаря Господня, мысль небесная о Воскресении, там побежденная смерть – здесь Воскресением Христовым смерть победившая светоносная жизнь»[1].

На западном фасаде тема «Голгофы русского царя – Голгофы России» нашла выражение в мозаичном «Распятии», набранном по эскизу Парланда на врезном мраморном кресте, а далее развивается в облике всей колокольни. Первоначально архитектор планировал сделать «Распятие» в барельефе наподобие Алексеевского креста (период между 1359–1388 гг.) в Софийском соборе в Новгороде.

[1] Прибавление к «Церковным ведомостям». – 1907. – № 34. – С. 1420.

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фрагмент колокольни. Фото автора

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фрагмент колокольни. Фото автора

По сторонам от «Распятия» Парланд поместил иконы святых Зосимы Соловецкого и Евдокии, дни памяти которых соответственно совпали с датами рождения и смерти Императора Александра II. Над «Распятием» расположена трехчастная композиция М. В. Нестерова «Спас Нерукотворный с предстоящими Богоматерью и апостолом Иоанном», а по сторонам

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Гербы. Фото автора

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Западный фасад. Фото автора

эту трагическую тему усиливает мозаичный цикл В. М. Васнецова, состоящий из четырех композиций: «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста» и «Сошествие во ад» во фронтонах крылец.

Оформление колокольни посвящено теме всенародной скорби и покаяния. Она отражена в медных гербах русских городов и губерний, исполненных по эскизам академика П. А. Черкасова, которые еще свидетельствовали, что храм возводила вся Россия. Под золоченым куполом начертана часть молитвы святителя Василия Великого: «Сам бессмертный Царю,

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Александр Невский. Мозаичная икона в киоте. Фото автора

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Царские врата. Фото автора

прими моления наша... и отстави нам прегрешения наша, яко делом и словом и мыслию, ведением или неведением согрешенная нами».

Интерьер храма по использованию в его отделке редких и ценных пород русских самоцветов и итальянского мрамора не знает равных в истории архитектуры. В оформлении храма, идея которого целиком принадлежит Парланду, одинаковое внимание уделялось как природным эстетическим свойствам камня, так и тщательности его обработки. «Это целый музей камня и камнерезного искусства»[1].

Набранные из различных сортов мрамора в Генуе иконостасы и киоты с тонкими колонками и крупными кокошниками исполнены по аналогии резных, деревянных, получивших распространение в России XVII в. Но по форме они соответствуют низким алтарным преградам, что позволило оставить открытой роскошно оформленную мозаиками алтарную апсиду. Царские врата из чеканного серебра с

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Царские врата. Фото автора

[1] *Кириков Б. М.* Указ. соч. – С. 192.

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Царские врата. Фото автора

эмалью, имитирующего традиционную резьбу по дереву, изготовили в петербургской ювелирной мастерской братьев Грачевых. Наборный мраморный пол с рисунком в виде геометрического орнамента, в котором Парланд следовал античной традиции, выполнялся в генуэзской фирме Дж. Нуови.

Среди храмов русской православно-национальной архитектуры церковь Воскресения выделяется своим мозаичным убранством как по масштабам, там и по художественным достоинствам. Снаружи мозаика служит для расстановки смысловых акцентов, а внутри сплошным ковром покрывает стены, своды, пилоны, купола, преобразуя интерьер в некое духовное пространство Дома Господня. Общая площадь фасадных мозаик составила 400 кв. м, а интерьерных – свыше 6,5 тыс. кв. м. Мозаичные работы исполняла частная мастерская А. А. Фролова, основанная им в 1890 г., сначала – под руководством самого основателя, а после его смерти – под началом его сына, В. А. Фролова.

Картоны для наружных и внутренних мозаик исполнили В. М. Васнецов (2 иконы и 4 наружные мозаики), М. В. Нестеров (6 икон и 2 наружные мозаики), В. В. Беляев (48 сюжетов),

А. А. Парланд. Богоматерь. Фрагмент Благовещения. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фото автора

В. В. Беляев. Распятие. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фото автора

В. П. Павлов. Вознесение. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фото автора

В. О. Отмар (35 сюжетов), Л. Н. Соловьев (32 сюжета), Н. Н. Харламов (26 сюжетов), А. П. Рябушкин (25 сюжетов), Н. П. Шаховской и В. П. Павлов (по 24 сюжета), А. А. Киселев (22 сюжета), а также Н. К. Бодаревский, Н. А. Бруни, Ф. С. Журавлев, Н. А. Кошелев, А. Н. Новоскольцев, В. Е. Савинский, А. Ф. Афанасьев, В. А. Павлов и сам архитектор А. А. Парланд (16 сюжетов). Его авторству принадлежат «Распятие» на западном фасаде и «Благословляющий Спаситель» на восточном, «Благовещение» на предалтарной арке, образы святых и др.

Иконы для иконостаса исполнили В. М. Васнецов – «Спас Вседержитель» и «Богоматерь с младенцем» и М. В. Нестеров – «Вознесение Христово», «Сошествие Христа во ад», «Ветхозаветная Троица» и «Христос на пути в Эммаус». Также по картонам Нестерова были изготовлены мозаичные иконы для киотов «Александр Невский» и «Воскресение Христово».

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Ризница. Фото автора

Во фланкирующих столбиках Царских врат располагались 12 уникальных икон афонских святых. Они набраны мелкой мозаикой из тянутой смальты разного сечения (овального, треугольного, квадратного) на медной основе. Их изготовление одобрил архитектор К. А. Тон для дарохранительницы Храма Христа Спасителя в Москве. Но там эти иконы не установили, а в 1884 г. привезли в С.-Петербург, где по Высочайшему повелению Императора Александра III передали в строящийся храм Воскресения Христова.

До наших дней сохранились только четыре иконы святых Прокопия, Димитрия, Евграфа и Диомида. Остальные восемь – образа Леонтия, Меркурия, Иакова Персидского, Пантелеймона, Георгия, Никиты, Феодора и Мины Египетского – воссозданы заново. Живопись интерьера включает несколько тематических циклов: земная жизнь Христа – в центральной части, страстной цикл, Распятие и Воскресение – в западной у «памятного места», евангельский – в восточной, ветхозаветный и праздничный – в проходах папертей. В главном куполе представлен Пантократор, в малых куполах – Богоматерь, Иоанн Предтеча, Эммануил и Спас Благое Молчание, на столбах – фигуры святых. За работой художников и мозаичистов наблюдала

комиссия экспертов по монументальной живописи во главе с профессором Н. В. Покровским, созданная в 1894 г.

Одновременно со строительством и оформлением храма велось благоустройство территории. К северу от храма был устроен хозяйственный двор с жилыми флигелями. В 1906–1907 гг. неподалеку, по инициативе Парланда, построили ризницу, которую освятили в 1908 г. В этом небольшом компактном здании архитектор применил традиционную для русской архитектуры XVII в. схему – «восьмерик на четверике»: квадратное центральное помещение, окруженное невысокой галереей, перекрыто восьмериком с сомкнутым сводом и 16-скатным ребристым покрытием. Сверху ризницу венчает кольцо с монограммой Иисуса Христа. Фасады ризницы так же, как и храма, облицованы зигерсдорфским кирпичом, а колонки вытесаны из эстляндского мрамора. Весь облик вполне соответствует эпохе XVII столетия и гармонирует с возвышающимся рядом храмом. Ризницу использовали как часовню-музей. В ней хранили пожертвованные в огромном количестве предметы церковной утвари и проектные чертежи, эскизы мозаик и образцы материалов, используемых в сооружении Спаса-на-Крови. При входе в ризницу была устроена маленькая часовня в честь Иверской иконы Божией Матери.

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Ограда храма. Фото автора

В 1903–1907 гг. по проекту Парланда мастера художественно-слесарного завода Карла Винклера изготовили ограду Михайловского сада – дугообразную кованую решетку с крупным затейливым растительным орнаментом в духе романтического модерна, напоминающим русские узоры и «травные росписи». Эта ограда длиной чуть более 250 м прекрасно оформила проезд с восточной стороны храма, таким образом завершив его ансамбль.

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фрагмент ограды. Фото автора

19 августа 1907 г., в праздник Преображения Господня, храм Воскресения Христова Спас-на-Крови торжественно освятили. Государь Александр III не дожил до этого события, на освящении присутствовал его сын – Император Николай II, которому тоже было суждено стать искупительной жертвой России.

Уже тогда многие современники видели в новопостроенной церкви продолжение традиции воздвижения храмов в память невинно убиенных и проводили прямую ассоциацию с церковью Святого Димитрия-на-Крови в Угличе: накануне, в 1906 г., в России отмечали 300-летие перенесения останков царевича Димитрия из Углича в Москву.

В историю русской архитектуры храм Воскресения Христова вошел как одно из программных произведений русского православно-национального зодчества. Он стал важной вехой развития монументального искусства и уникальным образцом синтеза искусств. В нем воплотились мотивы из разных русских церквей XVII в., и хотя, по

словам самого Парланда, «точных копий и повторений существующего в храме Воскресения не найдут»[1], архитектурное цитирование московских церквей Рождества Богородицы в Путинках, Троицы в Никитниках, Николы «Большой крест» в Пыжах и в Хамовниках, ярославских храмов Иоанна Предтечи в Толчкове и Иоанна Златоуста в Коровниках очевидно.

Ни один храм в истории русской архитектуры не вызвал столько нареканий и возмущений, как Спас-на-Крови. Больше всего негодования прозвучало от «мирискусников» – западноориентированных членов художественного кружка «Мир искусства» и их сторонников. В частности, С. К. Маковский называл храм «небывалым архитектурным уродством» и завещал потомкам «уничтожить произведение Парланда бесследно, срыть до основания чудовищный собор»[2].

«Завещание» Маковского, к счастью, не исполнилось, хотя в советский период угроза сноса была очень сильной. В 1918 г. церковь Воскресения перешла в ведомство Нарокомата имуществ РСФСР, а с 1920 г. стала приходской. Ее причт открыто выступал против «обновленческого» движения Православной Церкви, что в результате сделало на короткий период храм Воскресения центром Истинно Православной (катакомбной) Церкви.

В 1930 г. постановлением ВЦИК храм был закрыт. Начались годы его осквернения. Начало этому положила выставка, организованная в 1934 г. и посвященная «Народной воле». В дальнейшем неоднократно вставал вопрос о необходимости разобрать храм. За его сохранение неустанно боролся мозаичист В. А. Фролов, при участии которого была создана специальная комиссия, отстаивавшая памятник на правах «уникального, характерного для определенного периода русской архитектуры»[3].

В годы блокады в Спасе-на-Крови располагался морг. При артобстреле в шатер попал снаряд, который чудом не разорвался. Только в 1961 г. опытный офицер-пиротехник В. Демидов с огромным риском смог удалить его. После войны храм использовали под мастерские, овощехранилище, отчего он получил издевательское прозвище «Спас на картошке», и склад декораций Михайловского театра. В 1968 г. здание обрело статус памятника архитектуры, а в 1970 г. передано музею «Исаакиевский собор». В 1997 г. в нем завершили реставрационные работы, и с этого времени музей-памятник Спас-на-Крови открыт для посетителей.

Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге стал собирательным образом русской церковной архитектуры и, по меткому выражению историка архитектуры Б. М. Кирикова, «апофеозом идеи русского православного храма». В духовном плане церковь Воскресения Христова Спас-на-Крови была призвана стать мемориалом Царю-Освободителю, осененного ореолом Царя-Мученика. Ее сразу определили в один ряд с главными соборами Российской Империи – Храмом Христа Спасителя в Москве и Исаакиевским собором в С.-Петербурге.

[1] *Парланд А. А.* Храм Воскресения Христова, сооруженный на месте смертельного поранения в Бозе почившего Императора Александра II на Екатерининском канале в С.-Петербурге. – СПб., 1907. – С. 3.

[2] *Маковский С. К.* Страницы художественной критики. Кн. 2-я. – СПб., 1909. – С. 33–34.

[3] НБА РАХ. Оп. 33. 1941. Д. А-17.

Глава 22

Абрамцево – очаг культурного бытия «великолепного Саввы»

Небольшое село в Подмосковье Абрамцево вошло в историю русской культуры как крупный художественный центр благодаря Савве Ивановичу Мамонтову, прозванному за свою благотворительную и творческую деятельность московским «Лоренцо Медичи» и «великолепным Саввой».

И. Е. Репин. Портрет С. И. Мамонтова. 1880 г.

Жизнь не благоволила Савве Ивановичу. Его жизненный путь славен, но трагичен. Обладавший необыкновенной, богато одаренной, широкой русской натурой Савва Иванович объединил вокруг себя многих ярких и самобытных художников, воодушевленных благородной идеей сохранения «бытийной» ориентации русской культуры, т. е. возрождения и укрепления ее исконных духовно-нравственных традиций и эстетического своеобразия. Среди них И. Е. Репин, В. М.Васнецов, М. А. Врубель, М. В. Нестеров, И. И. Левитан, В. Д. Поленов, В. А. Серов, С. В. Рахманинов, Н. А. Римский-Корсаков, Ф. И. Шаляпин.

Савва Мамонтов родился в г. Ялуторовске Тобольской губернии 2 октября 1841 г. в купеческой семье. Его отец, Иван Федорович Мамонтов, занимался винным откупным промыслом на Сибирском тракте. Он был женат на купеческой дочери Марии Тихоновне Лахтиной; супруги имели семерых детей. Савва был четвертым ребенком в семье.

В 1849 г. купец первой гильдии И. Ф. Мамонтов переехал в Москву, где возглавил обширное откупное хозяйство Московской губернии. Вскоре фамилия Мамонтовых заняла значимое место в московском купеческом мире.

Семья жила богато. Иван Федорович покупал произведения искусства. В его доме на Первой Мещанской часто гостили художники и артисты, устраивались балы и званые вечера, в результате которых Савва увлекся театром и вокалом.

В конце 1852 г., когда Савве исполнилось 11 лет, умерла его мать. Желая дать сыну хорошее образование, Иван Федорович определил Савву во вторую московскую гимназию. С августа 1854 г. по январь 1856 г. он учился в Петербургском институте Корпуса гражданских инженеров (Горный корпус), с которого начался его путь как одного из строителей железных дорог Российской Империи, а затем в Московском университете на юридическом факультете. Параллельно Мамонтов

продолжал серьезно увлекаться театром, музыкой и вокалом. Начиная с 1858 г. его дневниковые записи пестрят яркими впечатлениями и суждениями после посещения театральных спектаклей: от оперы и балета до драмы и водевиля. В августе 1862 г. Савва дебютировал в роли Вани Кудряша в пьесе А. Н. Островского «Гроза». Обеспокоенный «несерьезными интересами» сына, Иван Федорович пришел на спектакль, и Савва видел, как «он вытирал слезу в последнем акте»[1].

К этому времени Иван Федорович упрочил позиции Мамонтовых в железнодорожном строительстве, видя в нем будущее России. В 1863 г. была запущена Троицкая железная дорога протяженностью 66 верст, связавшая Москву с Сергиевым Посадом. Но сыновья не проявляли желания продолжать отцовское дело, поэтому Иван Федорович решил приобщить к предпринимательству Савву и в сентябре 1862 г. отправил его по делам Закаспийского товарищества в Баку, где тот преуспел. Спустя год руководители товарищества доверили Савве Ивановичу заведовать центральным Московским отделением фирмы.

И. Е. Репин. Портрет Е. Г. Мамонтовой. 1878 г.

В начале 1864 г. молодой предприниматель уехал в Милан для ознакомления с торговлей шелком. Но в столице оперного искусства, владевшей жемчужиной мировой оперы – театром «Ла Скала», Мамонтов всецело увлекся вокалом и стал регулярно брать уроки пения. В Милане он познакомился с 17-летней дочерью известного московского купца Григория Григорьевича Сапожникова – Елизаветой, которая очаровала его своими душевными качествами и внутренней духовной красотой. Мать Лизы, Вера Владимировна Алексеева, приходилась родной тетей К. С. Станиславскому – знаменитому театральному режиссеру и педагогу.

На желание сына жениться Иван Федорович ответил: «Выбор твой указанной невесты, Лизы Сапожниковой, есть выбор правильный и достойный»[2]. Сапожниковы занимали ведущее положение в иерархии московского купечества, и брак между двумя родами усиливал авторитет семей.

Савва Иванович и Елизавета Григорьевна поженились в апреле 1865 г. в подмосковной усадьбе Киреево, унаследованной впоследствии старшим братом Федором Ивановичем Мамонтовым. После свадебного путешествия по Италии новобрачные поселились в Москве.

Семья Мамонтовых воплощала образец христианского брака, основанного на любви, единодушии и взаимоуважении. Своих пятерых детей они назвали так, что первые буквы имен – Сергей, Андрей, Всеволод, Вера и Александра – образовывали имя отца.

Дом Мамонтовых на Садовой-Спасской стал одним из духовных и художественных центров Москвы, а затем России. Этот первоначально небольшой двухэтажный особняк неоднократно расширялся и перестраивался, т. к. не вмещал разраставшуюся «семью» Мамонтова – детей и регулярно живших у него художников.

В 1860-х гг. Савва Иванович стал крупным акционером Общества Московско-Ярославской железной дороги, которое возглавлял Ф. В. Чижов – профессор Петербургского университета, известный писатель, один из идеологов славянофильства.

После смерти Ивана Федоровича Мамонтова в 1869 г. Чижов, его душеприказчик и попечитель сыновей, покровительствовал Савве в профессиональной сфере и способствовал его вхождению в круг славянофилов. Савва Иванович очень ценил в Чижове сочетание высокой культуры с практической смекалкой: «Я и не помню, с каких пор стал уважать Вас. Вы были всегда для меня идеалом честного, трудящегося человека. Моей постоянной мыслью было стать к Вам ближе, сделаться Вам нужным и вообще около Вас сделаться человеком»[3].

---

[1] РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 2. Д. 2. Л. 16.
[2] РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 2. Д. 2. Л. 44.
[3] С. И. Мамонтов – Ф. В. Чижову. 31 августа 1872 г. Абрамцево // Абрамцево. – Л., 1988. – С. 32.

Усадьба в Абрамцево. Фото автора

1870-е гг. – важный период в жизни Саввы Ивановича, отмеченный началом самостоятельной предпринимательской деятельности, приобретением Абрамцево и его личным становлением как знатока, ценителя и покровителя искусств. В 1872 г. по рекомендации Чижова Мамонтов занял пост директора Общества Московско-Ярославской железной дороги. Одновременно он являлся владельцем торговой конторы по поставкам строительных материалов, гласным Городской думы и действительным членом Общества любителей коммерческих знаний.

В справочной книге купеческого общества за 1873 г. о нем говорится: «Мамонтов Савва Иванович, 31 год, купец 1 гильдии, потомственный почетный гражданин, в купечестве с 1866 г. Жительствует в Сретенской части, в приходе церкви Святого Панкратия у Сухаревой башни, на Садовой улице в собственном доме. Торгует лесом. Состоит выборным от московского купечества с 1869 г.»[1].

Семья Мамонтова росла, поэтому у него и Елизаветы Григорьевны возникло желание приобрести дом в сельской местности, где дети могли бы расти на лоне природы. Узнав, что по Ярославской дороге, неподалеку от Троице-Сергиевой лавры и станции Хотьково продается усадьба писателя Сергея Тимофеевича Аксакова, книги которого Савва любил с детства, Мамонтовы решили его приобрести. Несмотря на то, что «дом был настолько плох, что нечего было и думать поселиться в нем, не переделавши его основательно»[2] , семья уже осенью в него переехала.

При С. И. Мамонтове Абрамцевская усадьба из старого «дворянского гнезда» превратилась в «очаг культурного бытия» – заповедник русской старины. Обустройство в ней Мамонтов назвал веселой заботой. Ее результатами стали не только ремонт дома и приведение в порядок сада, но и постройка церкви, больницы, школы, художественных мастерских, моста и плотины на р. Воре, улучшение дорог, сооружение оранжереи.

Мамонтовы всем сердцем полюбили Абрамцево и, считая себя преемниками традиций патриархального аксаковского быта и уже позабытой идеи «народности», наполняли его новым

[1] Справочная книга о лицах, получивших на 1873 г. купеческие свидетельства по 1 и 2 гильдиям в Москве. – М., 1873. – С. 33.

[2] РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Д. 312. Л. 9 об. – 10.

поэтическим жизнеутверждающим мироощущением. «Не будь Абрамцева, жизни с природой, безотрадно было бы», – писал Савва Иванович жене[1].

И. Е. Репин. Портрет А. В. Прахова. 1878 г.

Первый биограф Мамонтовых Н. В. Поленова ясно обрисовала атмосферу Абрамцево: «Основавшись на развалинах старой помещичьей жизни, они с глубоким уважением к прошлому, связанному с именем Аксакова, взяли из него любовь к деревне, к русской природе, всю его духовную сторону и поэзию, известную патриархальность и благоговейный культ того восторженного кружка 40-х годов, который некогда собирался в Абрамцево. 60-е годы воодушевили их к активной работе на пользу народа. Ко всему этому они присоединили красоту и художественную одухотворенность, которые животворным началом прошли через всю их жизнь и дали Абрамцеву почетное место в истории русского искусства»[2].

В. Д. Поленов. Портрет И. Е. Репина. 1882 г.

Мамонтовский кружок не имел формальной упорядоченной организации и складывался естественно и органично. Он берет свое начало в конце 1860-х гг., когда в дом на Садовой стали наведываться художники. Одним из первых близких знакомых семьи стал художник и архитектор В. А. Гартман. В 1872 г. находившиеся в Италии Савва Иванович и Елизавета Григорьевна сблизились с историком искусства А. В. Праховым и пенсионерами Академии художеств – скульптором М. М. Антокольским и художником В. Д. Поленовым. Вместе они совершали поездки по городам Италии, изучали памятники, посещали мастерские художников. Под руководством Антокольского Мамонтов занялся скульптурой.

Спустя год в Париже Мамонтов познакомился с И. Е. Репиным, а затем в Риме в мастерской Антокольского встретил девятилетнего Валентина Серова, который приехал с матерью, чтобы показать свои рисунки известному скульптору.

В 1878 г. в круг друзей Мамонтова вошел В. М. Васнецов, позднее к ним присоединились К. А. Коровин, Е. Д. Поленова, М. А. Врубель, М. В. Нестеров, А. М. Васнецов, а также певцы, музыканты, актеры, предприниматели.

В Абрамцево устраивались вечерние чтения и музыкальные вечера, велась «Летопись сельца Абрамцева» – своеобразная хроника происходивших дел. Во время проведения этих вечеров делались зарисовки, карандашные наброски, звучали шуточные стихи и поэмы. Центром всех художественных и общественных событий был Савва Иванович, именованный покровителем искусств и московским Лоренцо Медичи по аналогии с представителями флорентийской фамилии Медичи – легендарными коммерсантами и меценатами.

И. Е. Репин. Портрет В. М. Васнецова. 1882 г.

Первоначально угнетавшие Мамонтова обязанности в Обществе Московско-Ярославской дороги вскоре увлекли его, и он почувствовал, что здесь сможет реализовать идеи, направленные на улучшение условий общественной жизни, а не

[1] РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Д. 320. Л. 1 об.

[2] *Поленова Н. В.* Абрамцево. Воспоминания. – М., 1922. – С. 15.

на формирование капитала. Став директором Общества, Савва Иванович писал жене: «Не знаю, что будет дальше, но сейчас мне вообразить даже немыслимо, чтоб я бросил это дело, уж больно полюбилось, и удача заманчива»[1]. Всероссийскую известность Мамонтову принесло строительство Донецкой каменноугольной железной дороги, связавшей Донбасс с Мариупольским портом и значительно ускорившей индустриальное развитие этого региона.

Мамонтов с поразительной ловкостью сочетал предпринимательскую деятельность с любимыми занятиями искусством. Константин Сергеевич Станиславский вспоминал, что Мамонтов в одно и то же время писал пьесу, руководил постановкой домашнего спектакля, «шутил с молодежью, диктовал деловые бумаги и телеграммы по своим сложным железнодорожным делам, которых он был инициатор и руководитель»[2].

В. В. Матэ. Портрет Е. Д. Поленовой. Гравюра. Нач. 1890-х гг.

Умение распознавать талант и горячее желание помочь ему развиться в полной мере способствовали тому, что в семью Мамонтовых вошли художники. В конце 1870-х гг. в доме обосновались терпевший нужду Виктор Васнецов, Валентин Серов, Константин Коровин. В 1889 г. сын Мамонтова Андрей привел в дом на Садовой Михаила Врубеля, заявив, что «надо обязательно приручить нового знакомого»[3].

Постепенно дружеские «беседы у самовара» переросли в литературные и рисовальные вечера, носившие характер творческого общения людей, объединенных едиными духовными интересами. В них участвовали Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Василий Суриков, Валентин Серов, Илья Репин, Михаил Врубель, Исаак Левитан, Константин Коровин и, конечно, сам хозяин. Многим Мамонтов оказывал материальную поддержку. Летом «всем миром» выезжали в Абрамцево.

К. А. Коровин. Речка Воря. 1880 г.

В доме на Садовой и в Абрамцево были созданы произведения, составившие целый пласт православно-национального искусства и русской культуры в целом. Среди них «Богатыри», «Битва русских со скифами», «Ковер-самолет», «Три царевны подземного царства» В. Васнецова; «Сидящий демон» М. Врубеля; «Девочка с персиками» и рисунки В. Серова; пейзажи и эскизы декораций В. Поленова и К. Коровина, «Крестный ход» и портреты И. Репина. В отличие от московского купечества Мамонтов не коллекционировал полотна. Им двигало желание не собирать, а объединять, не приобретать, а создавать.

Разносторонние увлечения Мамонтова охватывали многие сферы искусства, но в каждом из них он оставался дилетантом самого высшего уровня, что не мешало ему активно поддерживать как крупные общественные, так и индивидуальные начинания в области культуры. В 1880 г. он издал альбом «Рисунки русских художников», преимущественно передвижников; регулярно помогал организации художественных выста-

[1] РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Д. 320. Л. 2.
[2] *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. – М., 1948. – С. 111.
[3] *Мамонтов В. С.* Воспоминания о русских художниках. – М., 1951. – С. 75.

вок в Москве; с 1898 г. совместно с княгиней Марией Клавдиевной Тенишевой он финансировал издание журнала «Мир искусства»; будучи членом-учредителем Комитета по устройству Музея изящных искусств, пополнял его фонд, а в 1896 г., когда комиссия Академии художеств сняла панно М. Врубеля «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза» с экспозиции Всероссийской выставки в Париже, Мамонтов построил для них специальный павильон.

В Абрамцево творческая жизнь била неиссякаемым ключом. Сразу после оформления купчей на имение Савва Иванович приступил к «веселым заботам» по устройству своего «гнезда». Как вспоминала жена В. Д. Поленова художница Наталья Васильевна, Мамонтовы приютили у себя Максимыча – престарелого слугу Аксаковых, назначив его управляющим. Они очень любили «рассказы старика про прошлое житье-бытье и с особой нежностью сберегали все, что было связано с именем нашего великого поэта русской природы Сергея Тимофеевича Аксакова»[1].

Строя свое личное семейное счастье, Мамонтовы мечтали служить народу. Случай для этого благого начинания не замедлил представиться. Летом 1871 г. в Подмосковье вспыхнула эпидемия холеры, а больниц, как и школ, в окрестностях не было. Мамонтовы незамедлительно откликнулись: не страшась болезни, они ухаживали за больными. Руководил лечебным процессом Петр Антонович Спиро – студент Петербургской Медико-хирургической академии, известный в будущем профессор физиологии. Совместными силами им скоро удалось остановить эпидемию, и Савва Иванович всерьез задумался о строительстве больницы, которую и открыл летом 1873 г. в полуверсте от имения. Ежедневно в ней находилась фельдшерица, а по воскресеньям приезжал врач.

Осенью 1873 г. в свободных помещениях больницы Мамонтовы открыли школу. В 1875 г. ее перевели в старый барский домик, купленный Мамонтовым в имении Бибинки и перенесенный оттуда в Абрамцево. В работе школы участвовали все обитатели мамонтовского кружка: кто-то читал с ребятами, кто-то руководил пением, кто-то знакомил с историей и географией. Во всех делах активное участие принимала Елизавета Григорьевна. Ее главной заботой стало нравственное воспитание учеников, повышение их духовного уровня, пробуждение художественного интереса к окружающей жизни. Немногим позже, по инициативе Е. Д. Поленовой, неподалеку устроили столярные мастерские и, чтобы «облагородить место» между школой и больницей, вырыли пруд.

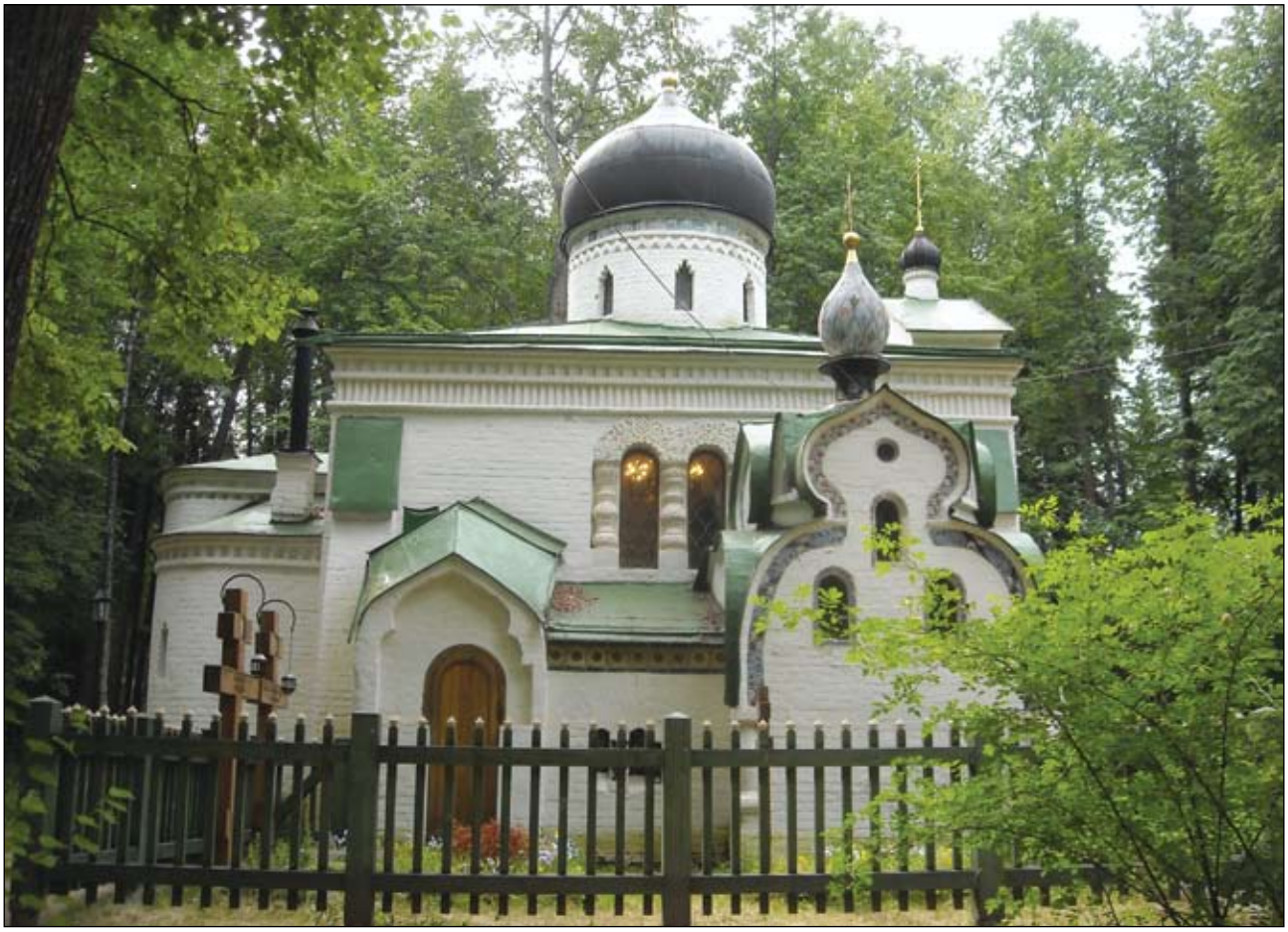
В 1880 г. постигшее окрестные районы бедствие – разлив р. Вори – воодушевило Мамонтова на постройку храма. Когда в Великую Субботу из-за половодья люди не смогли добраться ни до Хотьковского монастыря, ни до приходской церкви в селе Ахтырка, Савва Иванович пустил их в свой домовый храм, где служили заутреню. Усадьба переполнилась богомольцами, и Мамонтов решил в будущем соорудить часовню. Его окружение встретило идею восторженно. В. Д. Поленов тотчас набросал несколько проектов, один из которых, напоминавший северные олонецкие часовни, всем очень понравился.

В следующем году, когда на пасхальную заутреню снова собралось огромное количество людей, Мамонтов решил строить храм. Работа пошла полным ходом. Для разработки проекта Поленов принес свои тетради с архитектурными зарисовками и художественные альбомы, а Елизавета Григорьевна по вечерам за чаем читала выдержки из исторических книг, посвященных эпохе Древней Руси.

Первый проект Абрамцевского храма в духе новгородской церкви на Нередице разработал Поленов, второй – на его основе, но со значительными доработками – Васнецов. Елизавета Григорьевна писала: «Какая чудесная выходит наша церковь! Я просто не налюбуюсь на нее. Очень много в фасаде изменено к лучшему. Какие окошечки! Васнецову церковь не дает ночи спать, все рисует разные детали. Как внутри будет хорошо! [...] Дом наш принял совсем божественный вид. На столах лежат чертежи, рисунки, эскизы, разные увражи. Мой кабинет превратился в картинную галерею: все этюды Василия Дмитриевича Поленова с разных церквей, иконостасов и т. д.»[2].

Воздвижение храма вдохновило всех членов мамонтовского кружка под руководством Поленова отправиться в Ростов и Ярославль с целью ознакомления с русской архитектурой и архео-

[1] *Поленова Н. В.* Указ. соч. – С. 14.
[2] *Мамонтова Е. Г.* 3 и 8 июня 1881 года. Цит. по: *Поленова Н. В.* Указ. соч. С. 20–21.



Церковь Спаса Нерукотворного. Фото автора

логией. Здесь художники срисовывали фрагменты резьбы, железные венцы и изразцы. Они вернулись «с запасом вдохновения и под обаянием искренности и творческой непосредственности старых русских построек. Работа закипела еще с большим рвением»[1].

1 сентября 1881 г. в день рождения Елизаветы Григорьевны были заложены первые камни храма, в 1882 г. возвели купол и приступили к внутренней отделке. Эскиз купола выполнил Поленов, а изразцовый поясок для него изготовили из выписанных из Москвы белых квадратных изразцов, собственноручно расписанных керамическими красками. Царские врата и киоты для икон Спасителя и Богородицы исполнили специально приглашенные резчики в московском доме Мамонтовых. Елизавета Григорьевна и Наталья Васильевна Якунчикова вышивали хоругви, Васнецов руководил

Церковь Спаса Нерукотворного. Фото автора

[1] *Мамонтова Е. Г.* 3 и 8 июня 1881 года. Цит. по: *Поленова Н. В.* Указ. соч. – С. 21.

В. М. Васнецов. Роспись клироса. 1881 г.

В. М. Васнецов. Букет в Абрамцево. 1880 г.

кладкой пола и росписью клироса. Савва Иванович хотел сделать обычный цементно-мозаичный пол, но когда увидел набросок стилизованного цветка Васнецова, сразу поручил руководство работой над полом ему. Считается, что этот огромный сказочный цветок положил начало новому художественному направлению в искусстве – стилизации природных форм, полюбившейся впоследствии многим мастерам. Для росписи клироса Васнецов потребовал цветы, которые ему несли со всех сторон, и он написал «что-то нежное, красивое, веселое, вполне соответствующее общему радостному настроению».

Наконец, в июле 1882 г. церковь освятили во имя Спаса Нерукотворного. С ее возведением художественная жизнь в Абрамцево заиграла новыми красками, а интерес к русской старине все больше разрастался.

В своем имении Мамонтов тоже быстро обустраивался, утверждая всеми создаваемыми произведениями, что образ «барского дома» с классическим портиком и галереями на западный манер «канул в лету», а на смену ему пришел новый русский тип традиционного родового гнезда.

В качестве примеров для построек в Абрамцево использовались крестьянские жилища, бревенчатые рубленые избы, замысловато украшенные резьбой. Сразу по приезде в таком духе «по щучьему велению» И. Е. Репин соорудил флигелек, обращенный впоследствии в кухню, в 1872 г. (по данным Н. В. Поленовой – в 1873 г.) В. А. Гартман соорудил мастерскую-студию, а в 1878 г. И. П. Ропет спроектировал баню.

В. А. Гартман. Мастерская студия. 1872 г.

Мастерская в Абрамцево. Фото автора

Мастерская в Абрамцево

Осенью 1881 г. в период работы над убранством абрамцевской церкви Поленов с Репиным, гуляя по окрестностям, увидели в соседней деревне Репихово резную доску, украшавшую фасад избы над окнами. Художники выменяли ее на новую и принесли в Абрамцево. Вскоре Поленов привез Елизавете Григорьевне из саратовского имения брата два деревянных валька, покрытых резным геометрическим орнаментом, работы местного мельника. Эти предметы положили начало абрамцевскому музею предметов крестьянского обихода, собранием которого художники активно пользовались для разработки своих эскизов. Например, при создании костюмов для спектаклей Виктор Васнецов обращался к костюмному отделу.

В. М. Васнецов. Избушка Бабы Яги. Фото автора

Елизавета Григорьевна особенно увлеклась собиранием музея. Ее привлекало все, что уцелело в деревнях от пожаров и натиска фабричного производства: прялки, вальки, ларчики, коньки, полотенца, вышивки и др. Все эти предметы дышали прошлым, хранили вековую традицию русского домашнего уклада. Вдохновленный ими, Виктор Васнецов разработал проект беседки в виде избушки сказочной Бабы Яги.

Новую животворящую струю влила в абрамцевский кружок художница Е. Д. Поленова – младшая сестра В. Д. Поленова, приехавшая в Абрамцево осенью 1882 г. С раннего детства она воспитывалась в атмосфере русских сказок и преданий, которые ей рассказывали ее бабушка Вера Николаевна Воейкова, дочь архитектора, и

И. Н. Крамской. Портрет В. Н. Воейковой. 1867 г.

Мастерская в Абрамцево. Интерьер

няня Аксинья Ксенофонтовна. Личная жизнь Елены Дмитриевны не сложилась, семейных радостей она не знала, пока в Абрамцево не обрела семью единомышленников и счастье служить добру. Здесь она, по ее словам, черпала «тепло и свет для жизни».

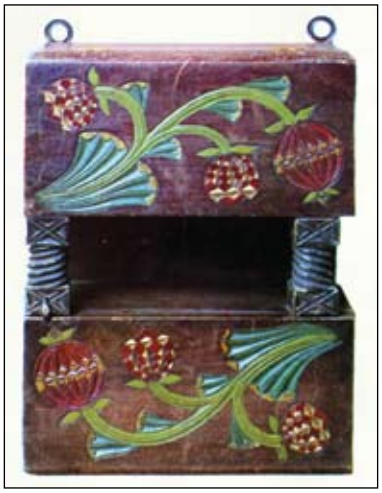
Свою деятельность Елена Дмитриевна сосредоточила на школе и основанной ей столярной мастерской. Она полагала, что устаревшие промыслы деморализуют крестьянскую молодежь, и потому необходимо не столько благоустраивать материальный быт народа, сколько повышать его духовный и нравственный уровень. Целью ее столярной мастерской было обучение крестьянских детей столярному ремеслу и грамоте без отрыва от семьи, т. е. на родной земле, а не в чуждой среде города.

До Елены Поленовой столярное дело налаживалось тяжело. Ему не хватало как раз такого творческого энтузиаста, способного наладить традиционное производство до его соответствия художественным вкусам абрамцевского кружка и рынку сбыта. Посещая вместе с Елизаветой Григорьевной деревни и собирая там предметы старины, Елена Дмитриевна делала зарисовки, которые затем по совету Васнецова использовала в качестве эскизов для столярных изделий.

Елена Дмитриевна с благодарностью вспоминала, что именно Виктор Васнецов дал ей импульс к «уразумению древнерусской жизни» и указал на почву для воспроизведения новых образцов.

Первым опытом Поленовой стал купленный на рынке кухонный стол-шкаф, который она расписала масляными красками, изобразив орнаменты из стилизованных птиц и цветов. Васне-

Е. Д. Поленова. Шкафчик. 1880-е гг.



Е. Д. Поленова. Шкаф для писем. 1895–1990 гг.

Фрагмент двери, выполненной по эскизу Е. Д. Поленовой. 1895 г.

цов пришел в восторг и тоже приложил руку, нарисовав на дверке сороку и ворону. За ним последовала роспись маленьких шкафчиков для чайной посуды, которые сколачивали мальчики абрамцевской мастерской. Елена Дмитриевна и Елизавета Григорьевна разрисовывали их, а за образец брали васнецовские узоры клироса и пола в храме, увражи из книги французского архитектора и теоретика искусства Виолле ле Дюка или просили Сергея и Андрея – сыновей Саввы Ивановича – приносить им букеты, чтобы рисовать с натуры.

Елена Поленова стала ближайшей сподвижницей Елизаветы Григорьевны в деле создания музея. Вместе они собрали большую коллекцию резных и расписных ларцов, вальков, пряслиц, донец, фартуков, полотенец, бураков и других вещей. На ее основе разрабатывались новые образцы для столярной мастерской, а также была создана мастерская женских рукоделий, в которой трудились девочки. Н. В. Поленова вспоминала: «Об увражах не было уж более и речи, перед глазами стояло само народное творчество, выхваченное из жизни, прочувствованное и тесно слившееся с новой работой»[1].

В. М. Васнецов. Алеша Попович, фрагмент картины «Три богатыря»

С. Малютин, В. Звездочкин. Матрешка. Кон. 1890-х гг.

Вскоре Елену Дмитриевну посетила идея: мебель, произведенную в абрамцевской мастерской и затем расписанную «троицкими маляришками» – местными живописцами, занимающимися раскрашиванием глиняных чашечек, выставлять для продажи на кустарных выставках. Но ее замысел не принес желанных результатов, и она стала привлекать для этой работы крестьянских мальчиков и лично наблюдать за ними.

Ближайшим помощником Елены Дмитриевны стал Андрей Мамонтов – старший сын Саввы Ивановича, учившийся в ту пору в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и мечтавший стать архитектором. Именно его запечатлел Виктор Васнецов в образе Алеши Поповича в картине «Богатыри». Вместе с Поленовой он составлял проекты новой мебели.

В 1885 г. в Москве открылся земский кустарный музей, но музейщикам произведения абрамцевских мастеров не понравились, хотя публика была от них в восторге. Тогда вещи из Абрамцево стала выставлять в своем магазине «Детское воспитание» Мария Александровна Мамонтова, супруга Александра Ивановича – брата Саввы.

Первоначально магазин «Детское воспитание» был книжным, но вскоре при нем открылась мастерская игрушек. Именно из нее в конце 1890-х гг. вышла первая русская матрешка. Ее выточил мастер-токарь Василий Звездочкин по образцу увиденной в журнале чурки, а расписал под русскую задорную девчонку, держащую черного петуха, художник Сергей Малютин, который в ту пору сотрудничал с А. С. Мамонтовым.

Спустя много лет Звездочкин вспоминал, что фигурка его первой матрешки была литая, имела «смехотворный вид» и напоминала «монашенку». Александру Ивановичу она понравилась, и он отдал ее для росписи в Москву, а затем отправил на выставку в Париж.

Существует версия, что прототипом матрешки был Фукурума – деревянный японский божок, подаренный семье Мамонтовых. Но Звездочкин о нем не упоминал.

Известия об уникальных абрамцевских изделиях дошли до столицы. Они распространились после того как А. Н. Нарышкина, жена обер-гофмаршала, заказала Елене Дмитриевне тридцать маленьких рамок для зеркалец. Из Петербурга посыпались заказы.

[1] *Поленова Н. В.* Указ. соч. – С. 31.

Абрамцевская мастерская едва успевала их исполнить, и ее слава росла. Местные жители считали за счастье устроить своего ребенка в нее, а сам выпускник уже не желал уехать в Москву, а, напротив, устраивался дома, где имел заработок.

Возникла острая необходимость найти новые места для сбыта изделий, не утратив при этом стремления работников совершенствовать мастерство. На помощь Поленовой и Мамонтовой пришел С. Т. Морозов, возглавивший Московский земский кустарный музей. Он всецело разделял эти переживания и понимал важность для кустаря как материальной, так и художественной стороны его деятельности.

Морозов лично заинтересовался абрамцевскими мастерами и предоставил им возможность выставлять свои изделия в своем музее. Дополнительно, в 1890 г., по инициативе Елизаветы Григорьевны был арендован центральный «Магазин русских работ» в Петровских линиях. В нем размещали произведения абрамцевских столяров и гончаров и работы вышивальщиц из мастерских Марии Якунчиковой – племянницы С. И. Мамонтова. В 1891 г. проект его интерьера разработал М. А. Врубель.

Столярное ремесло в Абрамцево процветало, и Елизавета Григорьевна, видя, что кустарный характер начинает тормозить производство, решила расширить школу и пригласила в нее 10 местных мастеров – выходцев из абрамцевской мастерской, уже приобретших опыт серьезной работы. Результаты перемен не заставили ждать: с 1898 по 1905 г. был выполнен ряд иконостасов; в 1904 г. – дубовые шкапы, вырезанные для Третьяковской галереи по рисункам В. М. Васнецова; постоянно принимались заказы от частных лиц на создание обстановки комнат, столовой, библиотек.

Мечта Е. Д. Поленовой и Е. Г. Мамонтовой сбылась.

Другой сферой деятельности Елены Дмитриевны стало создание книжек для народа, включавших сказки и песни, иллюстрированные мотивами, почерпнутыми из окружающей природы и крестьянского быта – органичной среды русского народа. Затейливые терема и избушки на курьих ножках, дремучие леса и пестрые опушки стали предметом вдохновения Е. Д. Поленовой в оформленных ею сказках «Белая уточка», «Война грибов», «Дед Морозко», «Иванушка-дурачок», «Волк и лиса» и др. К сожалению, издать удалось только «Войну грибов»; в тот период в России не существовало цветной печати, поэтому все иллюстрации печатались способом фототипии, а затем от руки раскрашивались самой художницей. Следующий замысел Е. Поленовой – иллюстрирование житий святых – тоже не был реализован.

Е. Д. Поленова. Избушка блином накрыта. 1895 г.

Начиная с 1887 г. значимой сферой деятельности абрамцевского кружка стало изучение наследия Москвы и ее окрестностей. Все вместе выбирали какой-либо особенно интересующий их памятник, а потом каждый должен был собрать о нем максимальное количество сведений, изучить историю, найти изображения и описания. По итогам проводилось заседание, на котором заслушивалось сообщение о добытых сведениях, а на следующий день совершался выезд к самому памятнику. В их числе были церкви Рождества Богородицы в Путинках, Николы на Столпах, Успенский, Благовещенский и Архангельский соборы, Симонов монастырь,

Печатный двор, Оружейная палата, Патриаршая палата и многие другие музеи и терема.

В одну из поездок Елена Поленова заинтересовалась русской иконописью не столько в плане секретов иконописного мастерства, сколько образом жизни изографов. Свое представление об их творческом быте, явно навеянном абрамцевским укладом, она воплотила в картине «Иконописная в XVI столетии» (1887 г.). Это произведение получило высокую оценку на конкурсе Общества поощрения художеств в Петербурге, а затем приобретено П. М. Третьяковым.

Е. Д. Поленова. Иконописная в XVI столетии. 1887 г.

Названное «очагом культурного бытия» Абрамцево по сути таковым и являлось. Оно творчески питало разных мастеров, и каждый из них находил здесь свой «отрадный уголок». Виктор Васнецов писал «Богатырей», рисовал бобылей, песняров и берендеев; Аполлинарий Васнецов не без влияния старшего брата увлекся историей княжеской и царской Руси и от пейзажей обратился к исторически достоверному изображению улиц и дворов, домов и церквей старой Москвы; Михаил Нестеров, желавший «сделать нечто русское», но долго не могущий «найти себя», вдруг под влиянием иконы «Святой Сергий» Виктора Васнецова вдохновился на написание цикла о жизни преподобного; огромное творческое дарование керамиста раскрыл в себе Михаил Врубель.

А. М. Васнецов. Гонцы. Ранним утром в Кремле. Нач. XVII в.

А. М. Васнецов. Старорусский город

Керамика интересовала Савву Ивановича с юных лет, поэтому открытие в 1890 г. в Абрамцево небольшой керамической мастерской было закономерным событием, которому предшествовали «керамические четверги», организованные Еленой Поленовой в качестве «отдыха от живописи», где участники расписывали готовые блюда и тарелки, а обжиг осуществляли в Москве.

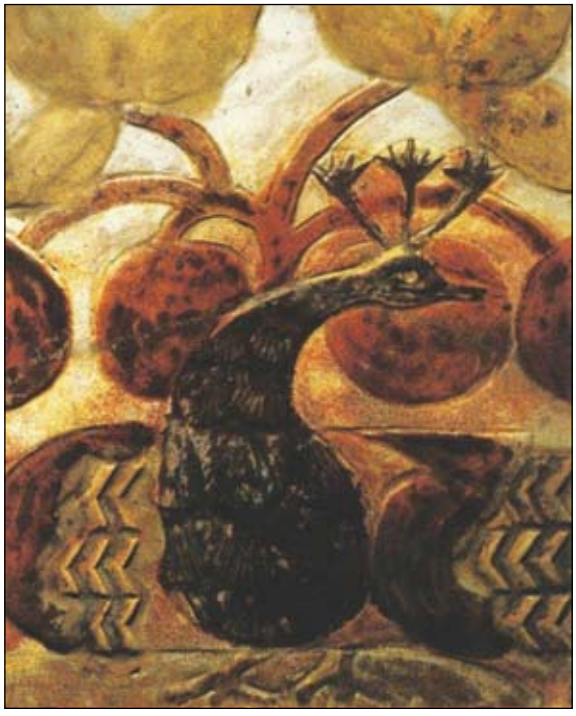
В новой же мастерской художники осваивали новую технологию – декоративную майолику. Еще при заселении Мамонтовы обнаружили в аксаковской усадьбе множество осколков от полихромных печей, и чуткий ко всему прекрасному Савва Иванович уже тогда загорелся идеей возрождения керамического промысла.

Для руководства техническим процессом Мамонтов пригласил мастера – П. К. Ваулина, а к художественным разработкам привлек В. Серова, В. Поленова, К. Коровина, М. Врубеля. Всех воодушевляла мифологическая тематика. Так, Серов выполнил вазу «Черт, вылезающий из кор-

чаги», а Поленов – вазы на античные сюжеты. Сам Мамонтов продемонстрировал неординарные способности скульптора.

Но размах фантазии Врубеля, его удивительный дар орнаментиста и декоратора, а также умение видеть форму объемно и разносторонне затмили всех. Подолгу живя в Абрамцево, художник увлеченно лепил и зарисовывал акварелью свои мечты и идеи, которые Ваулин затем помогал ему воплощать. Среди произведений художника – портреты, диковинные головы, маски, вазы, персонажи русских сказок,

М. А. Врубель. Голова Демона. 1890-е гг.



М. А. Врубель. Изразец. Кон. 1890 – нач. 1900 гг.

М. В. Нестеров. Отрок Варфоломей. 1889 г.

блюда, кариатиды, изразцы, проекты печей, каминов и скамеек.

Врубель тонко понимал природу декоративного искусства. Каждый его изразец – самостоятельное завершенное произведение, могущее стать частью единого ансамбля; каждый образ – голова человека или фигура зверя – воплощение философского замысла о быстротечности жизни и ценности вечных истин. Врубель нередко использовал мифологические символы, почерпнутые им из славянской и египетской мифологии, где особенно сильно выражена взаимосвязь человека с природой и родной землей. Одним из любимых символов Врубеля, как, впрочем, и многих мастеров прошлых эпох – архитекторов Ф. Растрелли и Н. Львова, стала львиная маска. Впервые «врубелевский лев» появился в роскошной печи-лежанке, выполненной художником для одной из комнат усадьбы. Затем последовала самостоятельная скульптура «Маска ливийского льва», напоминавшая об эпохе архаики и таким образом говорившая об исключительном «эпическом чутье» Врубеля. Впоследствии маска льва стала своеобразным знаком «абрамцевской керамики».

Появившиеся в Москве керамические изделия из Абрамцево вызвали огромный спрос у публики как невиданное художественное явление. В 1896 г., видя перспективность дела, Савва Иванович осно-

М. А. Врубель. Блюдо «Садко». 1890-е гг.

вал в Москве «Абрамцевскую гончарную мастерскую», для которой построил обширное помещение за Бутырской заставой. Ее ворота украшали две львиные маски. В мастерской нашли пристанище скульпторы С. В. Чехонин, А. Т. Матвеев и Н. А. Андреев, подолгу работал художник А. Я. Головин – создатель майоликовых фризов известной московской гостиницы «Метрополь».

В этом же году в Нижнем Новгороде проходила Всероссийская выставка, демонстрирующая успехи России на пути культурного освоения и использования природных богатств Русского Севера и Сибири. Для ее оформления Врубель замыслил два декоративных майоликовых панно «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович», в которых отразил свое понимание современной эпохи. Врубель противопоставил западную концепцию модернизации, порывающую в своих мечтаниях и стремлениях с родовыми основами, национальной идее, черпающей вдохновение и силы в своих корнях на родной почве. Впоследствии сюжет «Принцесса Греза» украсил фасад гостиницы «Метрополь» в Москве, а «Микула Селянинович» был органично переработан самим художником при создании камина – символического образа родного очага.

Важным компонентом ансамбля Абрамцевской усадьбы стала керамическая скамья, исполненная Врубелем. Она поражает богатством цвета, сверканием люстр, многообразием орнаментальных форм, широтой замысла и органичным чувством пространства. Скамья гармонично вписалась в ландшафт Абрамцево, став отражением радостного бытия его обитателей.

Значительным этапом творчества Врубеля-керамиста стали 1889–1890-е гг., когда он, подружившись с компози-

М. А. Врубель. Изразец. 1890-е гг.

М. А. Врубель. Печь-лежанка. 1890 г.

М. А. Врубель. Маска ливийского льва. 1890-е гг.

М. А. Врубель. Вольга и Микула Селянинович. Эскиз камина. 1896 г.

М. А. Врубель.Камин. 1896 г.

тором Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым, работал над скульптурными сюитами на темы опер «Снегурочка» и «Садко». Поставив перед собой задачу выразить в пластике красоту музыки, художник полностью отказался от отработанного приема заполнения формы орнаментами и стал использовать свойства мерцающих люстр за счет вибрирующей моделировки поверхности. Многообразие цвета сменилось монохромностью, которая придала глиняным изделиям эффект высеченной из драгоценного камня скульптуры. Каждый персонаж Римского-Корсакова в исполнении Врубеля – Лель, Купава, Мизгирь, Волхова, Берендей, Садко, Морской Царь – получил характерный для него жест, силуэт, выражение лица, т. е. качества, которые сам художник воспринял через оперу. Жена художника Надежда Забела-Врубель вспоминала: «Пение и музыку он любил чуть ли не больше всех других искусств... Не обладая никакими специальными знаниями, Михаил Александрович часто поражал меня своими ценными советами и каким-то глубоким проникновением в суть вещи. Так было с партией Морской царевны и вообще с оперой “Садко”»[1].

М. А. Врубель. Скамья. 1896 г.

М. А. Врубель. Скамья. 1896 г.

[1] Цит. по: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Вступит. статья Э. П. Гомберг-Вержбинской. – Л., 1976. – С. 155.

Любовь к музыке объединяла всех членов абрамцевского кружка. Проведение музыкальных вечеров стало доброй традицией. Программа вечера нередко составлялась экспромтом и включала исполнение произведений Бетховена, Шумана, Моцарта, М. П. Мусоргского, М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и других русских и зарубежных композиторов. Обладая хорошими вокальными данными, Савва Иванович любил солировать. Пение и музицирование дополнялись спектаклями, которые положили начало Частной русской опере.

Первый театральный вечер с участием 17-летнего Константина Алексеева, известного в будущем под фамилией Станиславский, состоялся в доме на Садовой 31 декабря 1878 г. Начиная с 1879 г. спектакли устраивались регулярно – летом в Абрамцево, зимой в Москве. Первой постановкой стала драма поэта А. Н. Майкова «Два мира». В репертуар входили произведения А. Н. Островского и самого Саввы Ивановича Мамонтова: водевили «Каморра» (1881 г.), «Веди и мыслете» (1882 г.), «Черный тюрбан. Кровавая быль» (1884 г.), «На Кавказ» (1891 г.), «Около искусства» (1893 г.); пьесы романтически-сказочного жанра «Алая роза» (1883 г.) и «Волшебный башмачок» (1888 г.); пьесы на библейские темы «Иосиф» (1880 г.), «Саул» (1890 г.). Роли исполняли члены семьи Мамонтова, а оформлением занимались художники «кружка». Но Савва Иванович удовлетворен не был, он мечтал о своем театре.

С середины XVIII столетия ведущую роль в истории театрального искусства играли Императорские театры в Москве и С.-Петербурге. С упразднением театральной монополии в 1882 г. их значение не утратилось, но наряду с ними получили право на существование и антрепризы.

В 1884 г. Мамонтов совместно с композитором и дирижером Николаем Сергеевичем Кротковым приступил к формированию труппы, которая, по его замыслу, должна была состоять только из молодых актеров, еще не прошедших «школу казенной сцены». Впоследствии на сцене Частной оперы выступали Федор Шаляпин, Надежда Забела, Татьяна Любатович.

Савва Иванович не только финансировал дело – он стал его идейным вдохновителем. Им двигала мысль создания оперного театра с принципиально новой концепцией развития – концепцией творческого объединения в одном произведении певцов, актеров, музыкантов, композиторов и художников так, чтобы спектакль воспринимался как цельное художественное произведение – своего рода музыкально-художественный ансамбль.

В созданной им в 1885 г. антрепризе – Частной русской опере – Мамонтов никаких постов не занимал, но в репетициях участвовал, стараясь «внести в исполнение молодых артистов драмати-

М. А. Врубель. Морской царь. 1890-е гг.

М. А. Врубель. Морская царевна. 1890-е гг.

М. А. Врубель. Волхова. Портрет Н. Забелы. 1898 г.

ческий элемент и осмысленность в произнесении текста»[1]. Его любимая фраза – «Нужно петь, играя»[2].

Руководителем был Н. С. Кротков, а капельмейстером – И. А. Труффи.

Первой постановкой стала опера А. С. Даргомыжского «Русалка». Декорации для спектакля выполнили не декораторы, а профессиональные художники И. И. Левитан, А. С. Янов, Н. П. Чехов, К. А. Коровин и В. М. Васнецов, который еще нарисовал эскизы костюмов. Их задачей стало создание не подобия представляемой на сцене обстановки, а ее иллюзию. Многие мизансцены носили характер живописных картин. Публика была потрясена изображением подводного мира с ощутимой достоверностью. Впервые в театре аплодировали не только актерам, но и художникам. Именно с Частной русской оперы Мамонтова в искусство прочно вошло понятие «художник театра».

К. А. Коровин. Портрет Т. Любатович. 1880 г.

В оформлении спектакля для Саввы Ивановича и членов его кружка не существовало незначительных деталей. Весь реквизит подбирался со скрупулезной тщательностью, каждый атрибут и элемент костюма подробно обсуждался в кругу историков, художников и знатоков древности.

Огромный успех имела опера Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Ранее, в 1882 г., ее поставили на сцене домашнего театра Саввы Ивановича. Деда Мороза играл Виктор Васнецов, Бермяту – Илья Репин, царя – сам Савва Иванович. Васнецов вспоминал: «Сам я, конечно, никогда и не думал касаться театра, постановки и игры. И вот, вдруг, на одном из вечеров читали “Снегурочку” Островского. Мне выпало на долю читать Деда Мороза. Это было перед Рождеством, и решено было поставить “Снегурочку”. Нужны, конечно, декорации, рисунки, костюмы и прочее. Савва Иванович обратился ко мне, да, кроме того, под его вдохновляющим деспотизмом я должен был играть Деда Мороза»[3].

Решив воссоздать пьесу на сцене Частной русской оперы, Мамонтов обратился к Васнецову с поручением создать декорации. С детства любивший сказки и тонко чувствующий их самобытную красоту, Васнецов согласился. Он создал «гениальные эскизы, которые были прямо откровением, перенося зрителя в живую, глубокую старину»[4]. Используя приемы обобщения и стилизации, Васнецов смог передать в декорациях атмосферу живого леса, а мотивы русского зодчества и народного искусства помогли ему воссоздать сказочный мир села берендеев.

В. М. Васнецов. Подводный терем. Декорация к опере А. С. Даргомыжского «Русалка». 1884 г.

В качестве образцов для сценических костюмов использовались настоящие крестьянские одежды из абрамцевского музея и привезенные по желанию Саввы Ивановича из Тульской губернии шапки, армяки, рубахи и поневы старинного покроя. По

[1] РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 3. Д. 15. Л. 3.
[2] *Шкафер В. П.* Сорок лет на сцене русской оперы. – М., 1951. – С. 154.
[3] Цит. по: *Мамонтов В. С.* Воспоминания о русских художниках. – М., 1950. – С. 64.
[4] *Поленова Н. В.* Указ. соч. – С. 45.

В. М. Васнецов. Пролог. Декорация к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». 1885 г.

В. М. Васнецов. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». 1885 г.

ним Васнецов набросал эскизы. За основу он взял белый домотканый холст, на котором разместил цветные орнаменты. Материю и вышивки для пошива костюмов подобрала Е. Д. Поленова.

Премьера оперы «Снегурочка» на сцене Частной русской оперы состоялась в октябре 1885 г. На ней присутствовал В. И. Суриков, который «был вне себя от восторга. Когда вышли бобыль и бобылиха и с ними толпа берендеев с широкой масляницей, с настоящей старинной козой, когда заплясал бабец в белом мужицком армяке, его широкая русская натура не выдержала, и он разразился неистовыми аплодисментами, подхваченными всем театром»[1].

Постановка «Снегурочки» произвела переворот в театральном искусстве и принесла триумф делу Мамонтова. В 1898 г. после гастролей Частной русской оперы в Петербурге критик Владимир Стасов восторженно отозвался о С. И. Мамонтове, увидев его заслуги перед русской культурой в том, что Мамонтов «создал в Москве на свои собственные средства русскую оперу, нашел оркестр, нашел хоры, нашел солистов, между которыми несколько сильно замечательных с Шаляпиным во главе»[2].

Яркий самобытный характер Федора Ивановича Шаляпина был сродни широкой натуре С. И. Мамонтова, который сразу увидел в молодом певце грандиозный талант. Об их первой встрече Шаляпин писал: «Я и не подозревал в ту минуту, какую великую роль сыграет в моей жизни этот замечательный человек»[3], а о театре отозвался очень эмоционально: «На первых же репетициях я сразу почувствовал разницу между роскошным кладбищем моего театра... и этим

В. М. Васнецов. Дед Мороз

В. М. Васнецов. Костюм Снегурочки. 1885 г.

В. М. Васнецов. Снегурочка и Лель

Эскизы костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка»

[1] *Поленова Н. В.* Указ. соч. – С. 45.
[2] *Стасов В. В.* Собрание сочинений. Т. 3. – М., 1952. – С. 251.
[3] *Шаляпин Ф. И.* Маска и душа. – М., 1997. – С. 68.

В. М. Васнецов. Берендеи. Робята. 1885 г.

В. М. Васнецов. Берендейки. 1885 г.

Эскизы костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка»

ласковым зеленым полем с простыми душистыми цветами»[1], каким для него стала Частная русская опера.

В Частной русской опере проявился и развился талант дирижера М. М. Ипполитова-Иванова и композитора С. В. Рахманинова, который говорил: «Мамонтов был большой человек и оказал большое влияние на русское оперное искусство. В некотором отношении влияние Мамонтова на оперу было подобно влиянию Станиславского на драму»[2].

Но, несмотря на кажущийся успех, последующие спектакли шли при малочисленной аудитории. Публика, привыкшая к выработанным типам театральных постановок, не была готова по достоинству оценить нововведения Мамонтова и зачастую воспринимала его театр как «купеческую блажь» «железнодорожного короля». Константин Коровин печально вспоминал: «Все его осуждали: “Большой человек – не делом занимается, театром”. Всем как-то это было неприятно: и родственникам, и директорам железной дороги, и инженерам заводов»[3].

Н. И. Забела в роли Снегурочки. Фото

В. А. Серов. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1905 г.

Частная русская опера существовала с 1885 до начала 1904 г. с перерывами в 1888 и в 1891–1895 гг., когда ее деятельность приостанавливалась. Сначала Мамонтов арендовал помещение театра Лиазнова в Газетном переулке, а с 1896 г. – теа-

[1] *Шаляпин Ф. И.* Указ. соч. – С. 69.
[2] *Рахманинов С. В.* Литературное наследие. Т. 1. – М., 1978. – С. 57.
[3] *Коровин К.* Жизнь и творчество / Автор-сост. Н. М. Молева. – М., 1963. – С. 241.

И. Е. Репин. Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. 1886 г.

тра Н. Н. Солодовникова на Большой Дмитровке. В репертуаре Частной русской оперы были оформленные Константином Коровиным «Аида» Дж. Верди (1885 г.), «Князь Игорь» А. Бородина (1896 г.), «Псковитянка» (1896 г.) и «Садко» (1897 г.) Н. Римского-Корсакова; Виктором Васнецовым – «Хованщина» (1897 г.) и «Борис Годунов» (1898 г.) М. Мусоргского; Михаилом Врубелем – «Садко» и «Сказка о царе Салтане» (1900 г.) Н. Римского-Корсакова.

К. Ф. Юон. Лубянская площадь зимой. 1905. Акварель. ГТГ. Москва

Б. М. Кустодиев. Из цикла «Масленица»

Много сил, времени и средств отдал Савва Иванович Мамонтов своему театру. Несмотря на неудачи и разочарования, именно ему удалось наметить дорогу в театральном искусстве, продолженную Константином Станиславским в Московском Художественном театре и Сергеем Дягилевым в знаменитых «Русских сезонах». В октябре 1858 г. накануне открытия Московского Художественного театра К. Станиславский пригласил Мамонтова на генеральную репетицию: «Вас же, как театрального человека, понимающего разницу между репетицией и спектаклем, как знатока русской старины и большого художника – мы бы были очень рады видеть на репетиции: помогите нам исправить те ошибки, которые неизбежно вкрались в столь сложную постановку, какой является “Царь Федор”»[1]. Позднее Станиславский назвал Мамонтова «своим учителем эстетики»[2].

Несмотря на то, что Частная русская опера требовала от Мамонтова постоянных затрат и крупных вложений, он не ограничивал свою благотворительность сферой искусства. Мамонтов состоял председателем Дельвиговского железнодорожного училища в Москве и почетным попечителем промышленного училища им. Ф. В. Чижова в Костроме, занимался учреждением учебных заведений в северных губерниях и изданием газеты «Россия» с 1899 по 1902 г.

Средства для реализации творческих идей и оказания поддержки художникам Мамонтов черпал в ходе успешно развивающейся предпринимательской деятельности. В начале 1890-х гг. правление Московско-Ярославской дороги по инициативе Мамонтова решило продлить железнодорожную линию до Архангельска с целью экономического развития исконно русских областей. Финансовой выгоды новая магистраль не предполагала. Ее строительство завершилось в 1897 г., а в следующем году по ней пустили поезда. Общая длина пути составила 1826 верст, что сделало его одним из самых протяженных в России.

[1] РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Д. 236. Л. 2.
[2] Там же. Л. 7.

К. А. Коровин. Сенные девушки. Эскиз костюмов к опере М. П. Мусоргского «Хованщина». 1910 г.

К. А. Коровин. Коронование. Эскиз декорации к опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». 1934 г.

Реализация этого масштабного проекта вызвала множество одобрительных отзывов среди радеющих о благе России людей. В частности, профессор Московского университета, историк и философ Иван Владимирович Цветаев приветствовал Савву Ивановича словами: «Вся грядущая счастливая судьба нашего Европейского Севера будет напоминать о той гигантской смелости и энергии, которую Вы с истинной отвагой русского человека положили на этом деле»[1], а министр финансов Сергей Юльевич Витте отмечал, что Мамонтов «своею энергией и выдающимися знаниями способствовал упрочению хозяйства этой дороги»[2].

Общество Московско-Ярославской дороги преобразовали в Общество Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги. Его тоже возглавил С. И. Мамонтов. Вскоре он привлек к этому делу своего сына Всеволода, которого в семье называли Вокой. 10 июня 1894 г. Мамонтов-старший писал сыну: «Дело по строительству дороги кончено и нами подписано. Теперь, благословясь, будем приступать к делу... Тебе поручается вести канцелярию и все производство по строительному отделу, т. е. все бумаги должны проходить через твои руки, и ты должен быть больше всех в курсе»[3]. Через год Всеволод и его брат Сергей вошли в члены правления. Так Савва Мамонтов, продолжая дело своего отца, стремился упрочить его дальнейшее развитие в потомках.

Дело Мамонтовых процветало и прочило семье благополучие на долгие годы. Но в начале 1890-х гг. неутомимый Савва Иванович предпринял грандиозную экономическую комбинацию, которую постигла роковая неудача. Мамонтов задумал создать концерн промышленных и транспортных предприятий. В 1890 г. он арендовал у государственной казны в Петербурге Невский судостроительный и механический завод и на его базе организовал «Московское товарищество Невского механического завода». Оно предназначалось для обеспечения железных дорог подвижным составом. Для снабжения производства сырьем Мамонтов приобрел Николаевский металлургический завод в Нижнеудинском округе Иркутской губернии и преобразовал его в «Общество Восточно-Сибирских железоделательных и механических заводов». В обеих компаниях он был председателем правления. Казалось, делу обеспечен грандиозный успех.

Но средств для подъема приобретенных заводов не хватало, тем более что часть из них разворовывалась сотрудниками. Одновременно у Саввы Ивановича возникла другая грандиозная идея – проложить железную дорогу в Среднюю Азию.

Е. Д. Поленова. Сказка («Зверь»). 1898 г.

[1] РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Д. 164. Л. 1 –1 об.
[2] РГИА. Ф. 40. Оп. 1. Д. 48. Л. 76.
[3] РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Д. 263. Л. 1.

Мамонтов начал изыскивать надежный источник кредитования, и в 1898 г., по совету министра финансов С. Ю. Витте, обратился к директору Петербургского международного коммерческого банка А. Ю. Ротштейну, который состоял доверенным лицом министра и имел связи с финансовыми центрами Европы.

Далее Мамонтов планировал добиться концессии на постройку железнодорожной магистрали Петербург–Вятка и за счет государственных субсидий рассчитаться с кредиторами. Но это ему не удалось.

В августе 1898 г. Мамонтов продал 1650 акций Московско-Ярославско-Архангельской дороги Международному банку и получил специальную ссуду под залог акций и обязательств (векселей), принадлежавших ему и его родственникам.

Полученная концессия на строительство дороги Петербург–Вятка не спасла положения. Дело Саввы Ивановича потерпело крах.

Пресса обрушилась на Мамонтова с обвинениями в колоссальных хищениях и растратах, но по мере разбирательств о нем заговорили как о жертве. Творческая интеллигенция сочувствовала Мамонтову. 28 сентября 1899 г. поэт Валерий Брюсов записал в дневнике: «Мамонтова все жалеют, говорят, что его недочеты – это взятки, которые он дал в высоких сферах»[1], а осенью 1900 г. Максим Горький в письме к Антону Чехову сообщил: «Видел я Мамонтова – оригинальная фигура! Мне совсем не кажется, что он жулик по существу своему, а просто он слишком любит красивое и в любви своей – увлекся»[2].

В. М. Васнецов. Проект часовни в Абрамцево. 1891 г.

В жизни Саввы Ивановича наступил трагический период, мрачность которого усиливали семейные горести. 7 июля 1891 г. умер его сын Андрей, подающий большие надежды в искусстве и уже успевший в 21 год многое создать. Его смерть стала тяжелым ударом для отца и матери. Андрея похоронили около церкви в часовне, спроектированной Виктором Васнецовым. На двери, ведущей из храма в часовню, Елизавета Григорьевна написала орнамент по эскизам сына.

Беды шли чередой. Спустя несколько лет, 8 ноября 1898 г., умерла Е. Д. Поленова, ставшая членом семьи Мамонтовых.

В июне 1899 г. Министерство финансов провело ревизию, которая вскрыла нарушения в учете и расходовании средств Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги. В результате правление во главе с Саввой Мамонтовым ушло в отставку. На их место были избраны новые люди из окружения Ротштейна, которые сразу предъявили иски своим предшественникам.

До последнего момента Савва Иванович верил, что найдутся союзники, которые окажут ему материальную поддержку. Но таковых не оказалось. Поддерживавший ранее инициативы Мамонтова С. Ю. Витте в сложившейся ситуации был не на его стороне. 11 сентября 1899 г. Савва Иванович Мамонтов был арестован и пешком под конвоем препровожден в Таганскую тюрьму. Одновременно на все его имущество был наложен арест. Мамонтова поместили в одиночную камеру. Для жизнелюбивой творческой натуры Саввы Ивановича не могло быть наказания страшнее. Он обратился к следователю с просьбой заменить заключение домашним арестом. Но ему было отказано. Его родственники купцы Сапожниковы и близкий знакомый С. Т. Мо-

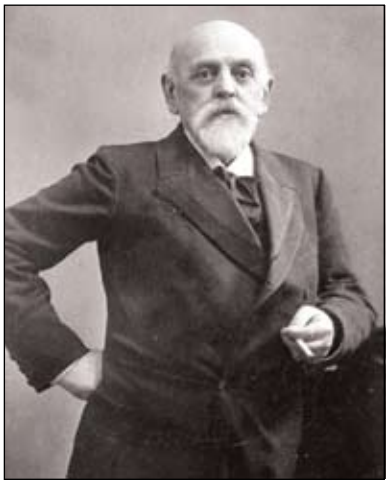
[1] *Брюсов В.* Дневники. 1891–1910. – М., 1927. – С. 76.
[2] М. Горький и А. Чехов. – М., 1951. – С. 81.

В. А. Серов. Портрет Николая II. 1900 г.

розов собрались внести требуемый первоначальный залог 763 тыс. руб., однако размер неожиданно увеличился до 5 млн руб. Художники, а также рабочие и служащие железной дороги подключились к сбору денег для «выкупа», но собрать такую сумму не смогли.

Желая поддержать и утешить невинно осужденного Савву Ивановича, члены «мамонтовского кружка» написали к нему в тюрьму: «Все мы в эти тяжелые дни твоей невзгоды хотим хоть чем-нибудь выразить тебе наше участие... Молим Бога, чтобы он помог тебе перенести дни скорби и испытаний и возвратиться скорей к новой жизни, к новой деятельности добра и блага»[1], а К. С. Станиславский писал ему: «Есть множество людей, которые думают о Вас ежедневно, любуются Вашей духовной бодростью... Верьте в самые лучшие и искренние чувства к Вам»[2].

В феврале 1900 г. Валентин Серов во время работы над портретом Императора Николая II сказал Государю, что он и другие художники глубоко сочувствуют С. И. Мамонтову. В ответ Император сообщил, что уже распорядился об освобождении Саввы Ивановича.



С. И. Мамонтов. Фото нач. XX в.

Мамонтов провел в одиночной камере более пяти месяцев. 17 февраля 1900 г. после медицинского заключения о том, что Мамонтов «страдает болезнями легких и сердца», следователь заменил тюремное заключение домашним арестом.

Под надзором полиции Савва Иванович жил в своем небольшом доме в Петропавловском переулке. Все имущество в его доме на Садовой, включая библиотеку, произведения искусства, коллекцию оружия и монет, было описано. Таким, опечатанным, дом Мамонтова простоял более двух с половиной лет. Весной 1902 г. его вещи выставили на торги. Все коллекции «великолепного Саввы» разошлись по музеям или достались частным коллекционерам.

Тщетно следователи пытались найти в изъятых документах Саввы Ивановича корыстный умысел. Предумышленного обмана и хищений не было. Следствие завершилось в мае 1900 г. Дело передали в суд. На скамье подсудимых вместе с Саввой Мамонтовым оказались его сыновья Сергей и Всеволод, брат Николай, а также два члена правления: директор К. Д. Арцыбушев и начальник коммерческого отдела М. Ф. Кривошеин. Обвинителем был прокурор Московской судебной палаты П. Г. Курлов, а защитником – известный адвокат Ф. Н. Плевако, прозванный «златоустом русской адвокатуры». Никто из выступавших на суде по делу Мамонтова не сказал про него ничего плохого. Савва Иванович был оправдан. По словам К. С. Станиславского, «материального довольства он не вернул, но любовь и уважение к себе удесятерил»[3].

А. Д. и В. С. Самарины. Фото 1903 г.

В конце 1900 г. Савва Иванович поселился в небольшом деревянном домике за Бутырской заставой, где размещалась «Абрамцевская гончарная мастерская», принадлежавшая

[1] Художественное наследство. Т. 2. – М. – Л., 1948. – С. 56.
[2] РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Д. 236. Л. – 56.
[3] *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. Т. 6. – М., 1959. – С. 102.

Александре Мамонтовой – дочери Саввы Ивановича. Здесь провел свои последние годы «московский Лоренцо Медичи», продолжая стойко переносить удары судьбы. В 1907 г. скоропостижно скончалась его дочь Вера Саввишна. Она была замужем за А. Д. Самариным, ставшим впоследствии обер-прокурором Синода, – племянником славянофила Ю. Ф. Самарина, который был частым гостем в абрамцевской усадьбе Аксаковых. У Веры Саввишны и Александра Дмитриевича было трое детей. Веру Саввишну похоронили рядом с Абрамцевской церковью. Следом за ней, в 1908 г., умерла Елизавета Григорьевна.

Мамонтов вел замкнутый, почти отшельнический образ жизни, общаясь с узким кругом навещавших его родных и друзей, среди которых верными оставались В. А. Серов, В. М. Васнецов, К. А. Коровин, В. Д. Поленов, В. И. Суриков, И. Э. Грабарь, С. П. Дягилев, Ф. И. Шаляпин.

Савва Иванович скончался 24 марта 1918 г. и был похоронен в Абрамцево – там, где, как справедливо сказал Виктор Васнецов, «приютился очаг служения добру и красоте».

Крест на фасаде церкви в Абрамцево. Фото автора

Глава 23

Талашкино – «Русские Афины» Марии Клавдиевны Тенишевой

Название села Талашкино восходит к русскому просторечному слову «талашиться», которое на Руси обозначало «суетиться» или «метаться». Именно здесь, в 18 км от Смоленска, в атмосфере народной жизни трудами Марии Клавдиевны Тенишевой и ее сподвижников было суждено возникнуть еще одному центру русского православно-национального искусства.

У Талашкино много общего с подмосковным Абрамцево. Их роднит творческое содружество художников, музыкантов, артистов, объединенных интересом к народному искусству. Талашкино – «младший брат» Абрамцево, его сфера деятельности не менее разнообразна: от художественных мастерских до уникального музея и балалаечного оркестра.

Владелицей Талашкино была Мария Клавдиевна Тенишева – меценат, коллекционер, художница, общественный деятель. Она родилась 20 мая 1858 г. Девочка была незаконнорожденной. По воспоминаниям Ольги де Клапье – ученицы Тенишевой в эмиграции, отцом Марии был Император Александр II. Мария воспитывалась в дворянской семье своей матери, во втором замужестве фон Дезен. Но Мария носила фамилию Пятковская – первого мужа матери, коллежского секретаря Клавдия Пятковского. Об этом Мария узнала только при вступлении в брак. Ранее ее именовали Мария Морицовна фон Дезен согласно имени и фамилии отчима.

И. Е. Репин. Портрет М. К. Тенишевой. 1896 г.

Детство Марии протекало в доме на Арбате в Москве. Домашняя атмосфера была суровой из-за неспокойного характера матери, которая никуда не выезжала и знакомств не заводила. Отчим жил своей жизнью и семье уделял мало внимания. Мария все время испытывала чувства страха и трепета перед матерью, людей она дичилась, а в обществе испытывала неловкость. Ее отрадой были висевшие на стенах гостиной картины, которые она называла «мои друзья». Мария очень любила рисовать, но ей «никак не удавалось сделать так же хорошо, как этим “чу́дным” людям, художникам [...], у которых сердце чище, душа благороднее»[1]. Еще она увлекалась вышиванием, пением и чтением.

[1] *Тенишева М. К.* (княгиня). Впечатления моей жизни. – Л., 1991. – С. 25.

Пережитые в детстве события наложили неизгладимый отпечаток на творческую и глубоко ранимую душу Марии. Закончив частную гимназию М. П. Спешневой, она в 16 лет вышла замуж за правоведа Р. Н. Николаева, переехала в Петербург и родила дочь. Брак не принес счастья, муж оказался игроком. Вопреки желанию родных и близких Мария уехала учиться пению к знаменитой Матильде Маркези в Париж, где впервые почувствовала себя свободной. Она познакомилась с И. С. Тургеневым, К. Е. Маковским, композитором А. Г. Рубинштейном, музыка которого вызывала у нее «то грусть с невольною слезою, то сладкую мечтательность, то высокий бодрящий подъем духа»[1]. Но «театральные лавры для актрисы» ее не прельщали. «До крайности художественная натура, одаренная чудесным голосом, от которого все приходили в восторг»[2], Тенишева мечтала о другом. «До боли хочется в чем-то проявить себя, посвятить себя всю какому-нибудь благородному человеческому делу. Я хотела бы быть очень богатой, для того чтобы создать что-нибудь для пользы человечества. Мне кажется, я дала бы свои средства на крупное дело по образованию народа, создала бы что-нибудь полезное, прочное...»[3], – говорила она.

Мария занялась живописью. Первоначально она брала уроки у художника Жильбера, а позднее, будучи замужем за князем Тенишевым, поступила в парижскую Академию Julian (Р. Жюлиана), куда наряду с мужчинами допускались женщины, несмотря на то, что основной метод обучения в подобных учебных заведениях – рисование обнаженной модели – считался для них неподобающим.

Единственно близким человеком для Марии Клавдиевны в ту пору стала ее подруга детства княгиня Е. К. Святополк-Четвертинская, или Киту. Это уменьшительное имя дал княгине наследник престола Александр Александрович – будущий Император Александр III.

По словам Александра Николаевича Бенуа, Киту была «вдохновительницей на великие дела своей более эффектной подруги и державшейся при этом в тени»[4]. В 1887 г. они предприняли совместную попытку открыть в Талашкино – в то время принадлежавшем имении Е. К. Святополк-Четвертинской – школу грамоты для крестьянских детей, но домашние неурядицы отвлекли Марию Клавдиевну от дел.

Чтобы преодолеть растерянность и опустошенность от разлада с мужем, Мария Клавдиевна начала посещать школу барона Штиглица в Петербурге и брать частные уроки у художника Н. А. Гоголинского. Но занятия рисованием не помогли ей. «Я очень устала душой, пусто было у меня на сердце и в голове»[5], – писала она.

Л. Бонна. Портрет В. Н. Тенишева. 1896 г.

Спасением от депрессии стало знакомство с князем Вячеславом Николаевичем Тенишевым – крупным промышленником, человеком высокой культуры и образованности. Помимо разнообразной и успешной коммерческой деятельности, за которую он получил прозвище «русский американец», Тенишев играл значимую роль в музыкальных и научных кругах столицы. Он учился в консерватории по классу виолончели, сочинял музыку и некоторое время возглавлял петербургское отделение Русского музыкального общества. Много сил князь отдал педагогике и этнографии. Среди написанных им книг – «Математическое образование и его значение» (1886 г.), «Деятельность животных» (1889 г.), «Деятельность человека» (1897 г.), которые пользовались большой популярностью в ученой среде. В 1898 г. Тенишев основал трехклассную общеобразовательную среднюю школу в С.-Петербурге. В 1900 г. она приобрела статус

[1] *Тенишева М. К.* (княгиня). Указ. соч. – С. 47.

[2] *Святополк-Четвертинская Е. К.* Княгиня М. К. Тенишева [Некролог] // М. К. Тенишева. Эмаль и инкрустация. – Прага, 1930. – С. 5.

[3] *Тенишева М. К.* (княгиня). Указ. соч. – С. 52.

[4] Княгини М. К. Тенишева и Е. К. Святополк-Четвертинская в воспоминаниях А. Бенуа. http://super-kakadu.livejournal.com/47138.html

[5] *Тенишева М. К.* (княгиня). Указ. соч. – С. 75.

коммерческого училища (ныне здесь размещается учебный театр «на Моховой», СПб ГАТИ). В этом же году Тенишев по Высочайшему назначению исполнял обязанности главного комиссара русского отдела на Всемирной выставке в Париже.

Ворота. Имение Фленово. Фото автора

В 1892 г. Мария Клавдиевна и Вячеслав Николаевич поженились.

В 1893 г. князь подарил своей супруге на именины Талашкино, приобретенное им у Киту с условием, что та сохранит за собой право хозяйки. Княгиня Святополк-Четвертинская сама приняла такое решение. Семейные обстоятельства, а также ухудшающееся здоровье вынуждали ее расстаться с имением, которое она горячо любила, но отдавать его в руки случайных и малокультурных людей не хотела.

Отныне каждое лето Тенишевы проводили в Талашкино – своем «летнем приюте», как они его называли, а зимой возвращались в Петербург или уезжали за границу. «Жизнь в Талашкине потекла легкая и приятная. Каждый из нас имел свою арену деятельности, каждый по-своему пустил корни»[1], – вспоминала Тенишева.

Марию Клавдиевну окружало много людей, но далеко не всех она приближала к себе. Только родственные ей, одаренные редкой и богатой фантазией, жившие с ней одними интересами люди могли войти в круг ее деятельности. Среди постоянных гостей Талашкино были композитор Б. К. Яновский, В. А. Лидин (известный под псевдонимом Богданов) – организатор балалаечного оркестра и преподаватель игры на балалайке в местной школе, а также скульптор П. П. Трубецкой и художники И. Е. Репин, К. А. Коровин, М. А. Врубель с женой Н. И. Забелой. Благодаря им в Талашкино сложился особый духовный уклад жизни художников, напоминавший братство. Днем «у всех были свои рабочие часы, каждый зарывался в свое дело»[2], а по вечерам устраивались музыкальные вечера, на которых В. Н. Тенишев играл на виолончели.

В 1894 г. Тенишева приобрела Фленово – имение мелкого помещика Красноленского, расположенное неподалеку от Талашкино. В бывшем доме Красноленского она организовала сельскохозяйственную школу для крестьянских детей с просторными классами и библиотекой, а рядом построила общежитие с удобной столовой и кухней. При поступлении в школу преимущества имели сироты. Их брали на полное обеспечение. Учебный курс составлял шесть лет: три класса приготовительных и три специальных. В школе преподавали земледелие, землемерие, садоводство, зоологию, законоведение, Закон Божий, скотоводство, геодезию, химию, физику, огородничество, черчение, пчеловодство, геометрию,

Школа в имении Фленово. Фото автора

[1] *Тенишева М. К.* (княгиня). Указ. соч. – С. 130.
[2] Там же. – С. 131.

ботанику, географию, русский язык, арифметику, русскую историю, чистописание, славянское чтение.

В своей школе Тенишева мечтала увидеть «народный идеал учителя». Для этого она пригласила доктора философии и известного садовода, профессора Эдуарда Людвиговича Регеля. Он не только помог устроить во Фленово сад, огород и фруктовый питомник, но и прочитал курс лекций народным учителям из Смоленска. Некоторые из них остались преподавать в школе.

В 1895 г. школа во Фленово получила статус низшей сельскохозяйственной школы первого разряда. Спустя еще год Тенишева ввела в образовательную программу игру на балалайке, которой руководил В. А. Лидин. Он в короткий срок так хорошо обучил целый оркестр из 30 исполнителей – мальчиков и девочек, что приехавший осенью 1896 г. в Талашкино знаменитый виртуоз-балалаечник В. В. Андреев смог устроить благотворительный концерт под своим управлением. Концерт прошел с большим успехом в зале Городской думы 13 июня 1899 г. В последующие годы такие концерты, проводимые по праздникам в Смоленске в Народном Доме или зале Дворянского собрания, стали традицией.

Тенишева всецело отдавалась заботам о школе. Она вспоминала: «Я просто с каким-то любовным чувством смотрела на школу, как на свое детище, создававшееся благодаря моим трудам и усилиям. Я жертвовала для своей любимой идеи всем – материальными средствами, временем, заботами...»[1].

В 1896 г. в Смоленске Тенишева открыла начальную рисовальную школу в доме княгини Екатерины Святополк-Четвертинской. Целью школы стало привлечение мастеровых – столяров, гончаров, резчиков – и обучение их рисованию, чтобы впоследствии каждый из них мог со вкусом разрисовать свое изделие и таким образом поднять производство. Школа просуществовала недолго – около трех лет.

Еще одной мечтой княгини Марии Клавдиевны было возрождение в Талашкино традиций русского стиля жизни. Она писала: «Наши деды сидели на деревянных скамьях, спали на пуховиках, и, конечно, эта обстановка уже перестала удовлетворять современников, но почему же нельзя было построить все наши кресла, диваны, ширмы и трюмо в русском духе, не копируя старины, а только вдохновляясь ею? Мне хотелось попробовать, попытать мои силы в этом направлении, призвав к себе в помощь художника с большой фантазией, работающего тоже над этим старинным русским, сказочным прошлым, найти лицо, с которым могла бы создать художественную атмосферу, которой мне не доставало»[2].

Гостивший в Талашкино летом 1899 г. Врубель посоветовал княгине пригласить художника С. В. Малютина. В тот период Малютин и его многодетная семья находились в крайней нищете, поэтому он с радостью принял предложение княгини. В 1900 г. художник приехал в Талашкино и начал преподавать в художественных кустарных мастерских, где велось обучение столярному делу, керамике, вышивке, резьбе по дереву. Малютин руководил гончарной и столярной мастерскими. Благодаря ему в «Талашкино сформировался своеобразный “малютинский стиль”»[3], основанный на умелой интерпретации национальных мотивов и вполне отвечавший чаяниям М. К. Тенишевой. Под началом Малютина из мастерских выходили самобытные изделия – от предметов быта, игрушек и мебельных гарнитуров до музыкальных инструментов.

В 1900 г. на Всемирной выставке в Париже Тенишева экспонировала балалайки, изготовленные и расписанные С. В. Малютиным, М. А. Врубелем, К. А. Коровиным, А. Я. Головиным, С. Н. Давыдовой. Два инструмента расписала сама княгиня.

Оригинальная коллекция балалаек вызвала восторженные отзывы. Тенишева вспоминала, что «получила массу предложений приобрести весь оркестр, благодаря главным образом гениальным рисункам Врубеля»[4].

---

[1] *Тенишева М. К.* (княгиня). Указ. соч. – С. 147.
[2] Там же. – С. 153.
[3] *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. – М., 2000. – С. 264.
[4] *Тенишева М. К.* (княгиня). Указ. соч. – С. 170.

М. А. Врубель. Дека балалайки «Морская царевна». 1899 г.

М. А. Врубель. Дека балалайки «Рыбки». 1899 г.

М. А. Врубель. Балалайка «Добрыня и Змей Горыныч». 1899 г. Эскиз

Врубель провел в Талашкино летом 1899 г. всего две недели. Но этот краткий период был очень плодотворным в его творчестве. Он написал картину «Валькирия», выполнил акварель «Игра наяд», расписал несколько балалаек.

В росписях балалаек художник использовал излюбленные сказочные мотивы. На балалайке «Морская царевна» крупные завитки цветов вторят волнам воды, в которой полуфигура морской царевны в кокошнике воспринимается изысканным декоративным компонентом. В росписи балалайки «Добрыня и Змей Горыныч» очевидны иконографические веяния написанной годом ранее картины-панно «Богатырь». Но если жанр монументального произведения, каким является «Богатырь», подразумевал статичное решение образа, то в балалайке Врубель сделал акцент на динамике. Добрыня представлен делающим широкий шаг и замахивающимся огромным мечом на извивающегося, подобно диковинному растению, змия с огромной разверзнутой пастью. Учитывая, что персонажи даны в двух плоскостях (мощная фигура Добрыни выдвинута вперед, а остальное изображение дано в перспективе), композиция виртуозно вписана в форму деки. Напряженность сцены усиливает теплый колорит, насыщенный красно-коричневыми оттенками с резкими белильными движками.

На третьей, самой декоративной и, пожалуй, лучшей балалайке Врубель изобразил двух рыб и медузу над ними, плывущих в воде, пронизанной солнечными лучами. Источник света не показан, но движение света ощутимо в мерцании воды, чешуи, плавников, достигаемом прерывистыми вибрирующими мазками.

Кресло по эскизу М. К. Тенишевой. 1900 г. Фото автора

Е. Самусева. Вышивка на спинке кресла. 1900 г. Фото автора

Рамки. Имение Фленово. Фото автора

Резьба по дереву. Имение Фленово. Фото автора

Стул. Имение Фленово. Фото автора

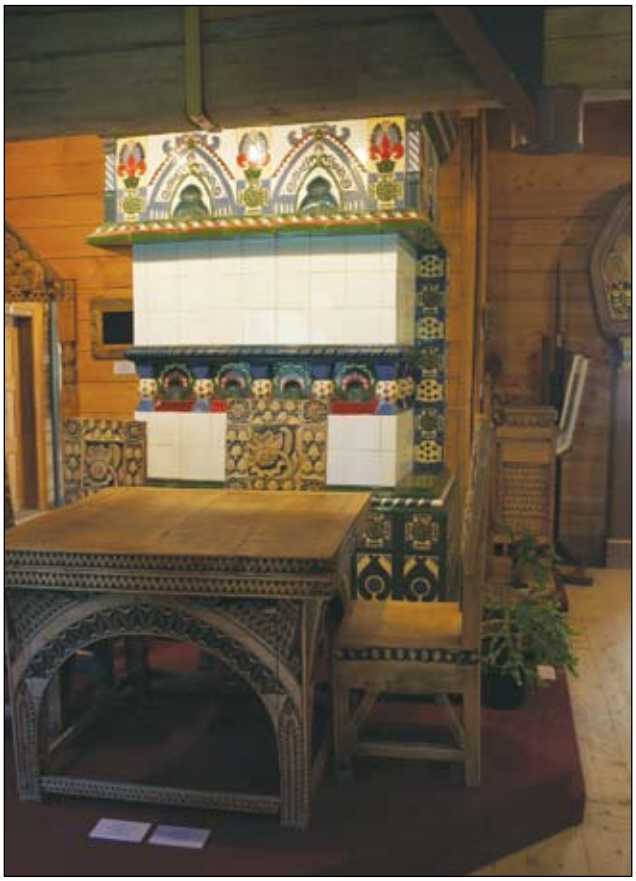
Все расписанные Врубелем балалайки создают ощущение, что их деки переливаются, подобно самоцветам фантазийной огранки, и таким образом передают цветом эффект звучания инструмента.

В 1901 г. Тенишева организовала выставку талашкинских изделий в Смоленске в здании рисовальной школы. На ней экспонировались скамейки, сани, рамки, шкафчики, стулья, шкатулки, дудки, балалайки, полотенца и другие предметы. Первая выставка привлекла внимание публики, хотя и не вызвала восторга. Снимки с экспонатов были помещены в журнале «Мир искусства», а позже, как вспоминала княгиня, ей неоднократно приходилось бывать в интерьерах, обставленных предметами, исполненными по примеру талашкинских изделий.

В Талашкино Малютин разработал огромное количество архитектурных проектов теремов, которые он любил сопровождать пояснениями. Некоторые из них Малютин реализовал. При

С. В. Малютин. «Теремок» в имении Фленово. Фото автора

Интерьер «Теремка». Фото автора



Интерьер «Теремка». Фото автора

въезде в Талашкино он построил для себя двухэтажный бревенчатый дом под высокой вальмовой крышей, а во Фленово – затейливый «Теремок», ставший его самым выдающимся произведением этого периода.

«Теремок» неоднократно менял свое назначение. Первоначально он служил библиотекой, во время Первой мировой войны – лазаретом, сейчас в нем разместилась музейная экспозиция, посвященная Талашкино.

«Теремок» представляет собой декоративный сплав национальных мотивов. Он состоит из высокого кирпичного основания, служащего одновременно первым этажом, и непосредственно сруба, богато украшенного разнообразной полихромной резьбой, напоминающей вышитые полотенца, пряничные доски, народную корабельную резь. На стенах «Теремка» уютно расположились Жар-птицы, богатыри, Ярило-Солнце, коньки, совы, медведи, диковинные звери вроде восточных драконов и фантастические цветы. Все вместе они придают «Теремку» характер сказочной избушки на курьих ножках. При внутреннем оформлении Малютин умело сочетал деревянную резьбу интерьеров с роскошной полихромной отделкой одной из печей.

Не менее интересным было оформление Малютиным «Затейного театра», организованного Тенишевой при школе в 1902 г., разместившегося в одном из флигелей усадьбы. Внешне флигель не изменился, но внутри он был превращен в просторный зрительный зал с резными лавками для зрителей, отделанными кованым железом лампами, и расписанным тоже Малютиным занавесом. В спектаклях на

С. В. Малютин. Панно «Садко Богатырь». Фото автора

сцене «Затейного театра», среди которых были пьесы Н. В. Гоголя и А. П. Чехова, помимо учителей и учеников участвовали все обитатели усадьбы.

В 1903 г. Малютин выполнил эскизы для открывшегося в Москве магазина талашкинских изделий «Родник», а в 1905 г. по его проекту в Смоленске построили музей «Русская старина», куда перенесли уже не помещавшуюся в «Скрыне» – старом одноэтажном здании художественной мастерской на территории Талашкино – коллекцию Тенишевой.

Малютин прожил в Талашкино три года, а затем по приглашению уехал преподавать в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Его место в мастерских заняли художники А. П. Зиновьев и В. В. Бекетов. Тенишева вспоминала, что «отношения между ними были презабавные. Зиновьев первенствовал во всем, Бекетов был его верным рабом»[1]. В 1904 г. к ним ненадолго присоединился Д. С. Стеллецкий, о котором Тенишева написала: «Совершенно случайно набежал»[2].

С приходом Зиновьева и Бекетова в Талашкино влилась новая творческая струя, а само оно стало притягательной сферой для творческой молодежи резчиков-столяров, вышивальщиц, школьников старших классов и крестьян. Зиновьев внес много новизны и оригинальности в резьбу и проектирование мебели. В его столах, шкафах, стульях всегда ощутима взаимосвязь с комнатой, для которой они предназначены. Художник одновременно решал эстетическую и утилитарно-бытовую задачу. Резьба в его изделиях всегда являлась декоративным и потому подчиненным компонентом, всегда логически взаимосвязанным с основной формой. Любимыми мотивами Зиновьева стали круг, в который художник нередко включал цветок, и слон, декорированный кружками и квадратиками, с хоботом в виде цветка. Нередко Зиновьев использовал традиционные для русского искусства изображения львов, а иногда – бодающихся баранов и тушканчиков. Среди творческих достижений художника были рабочий стол с поднимающейся крышкой и стол на ножках-колесах, а также миниатюрная легко передвигаемая мебель.

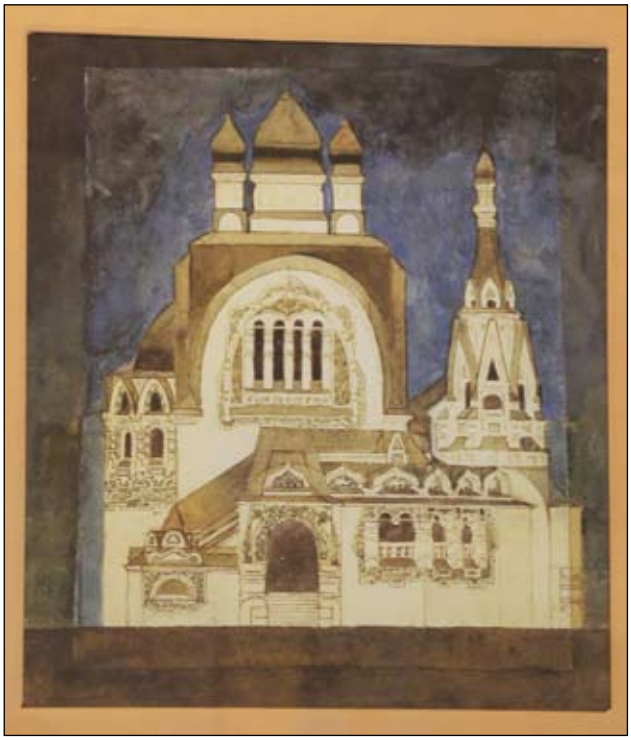
Зиновьев организовал красильное отделение и одним из первых стал широко применять в изделиях декоративные детали: старинные монеты, бусы и гвозди с чеканными головками. Зиновьев прекрасно играл на скрипке, мандолине, гитаре и балалайке. Он часто посещал ярмарки и крестьянские свадьбы, где всегда делал зарисовки. Вместе с ним в Талашкино вошла тема праздника, а фигурки танцоров и музыкантов стали постоянными персонажами декоративных изделий. По рисункам Зиновьева работали вышивальщицы.

А. П. Зиновьев, В. В. Бекетов, М. К. Тенишева. Плитка «Берендей». 1905 г. Фото автора

Бекетов руководил керамической мастерской. В 1905 г. он совместно с А. П. Зиновьевым создал плитку «Берендей». Ее рисунок, условно изображающий стилизованные фигурки, впоследствии будет часто повторяться в украшении портретных рамок.

В 1900 г. Тенишева, видя, что школа во Фленово и мастерские процветают, решила «увенчать свое создание храмом Божиим». Ей «хотелось дело любви – школу – увенчать неугасимой лампадой – церковью, хотелось, чтобы десница Господня с вершины этой горы из века в век благословляла создание любви – народную школу, где в классах, на полях, в лесу, в огородах, в труде шевелился бы маленький люд, раздавался веселый смех, где совершалось великое дело: из темных дикарей выходили люди...»[3].

[1] *Тенишева М. К.* (княгиня). Указ. соч. – С. 209.
[2] Там же.
[3] Там же. – С. 182, 183.

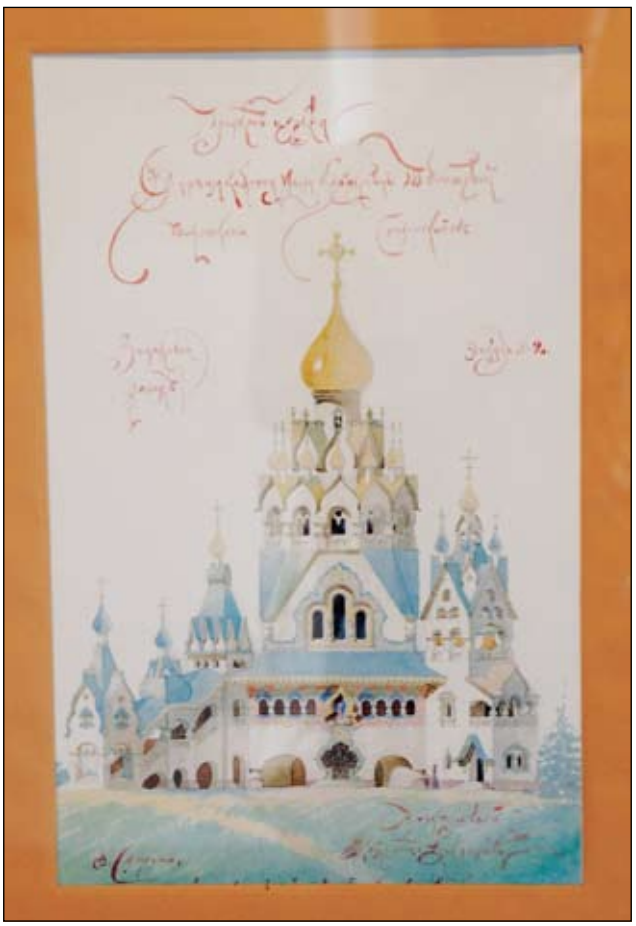


М. А. Врубель. Эскиз храма. Фото автора

До этого ученики посещали Знаменскую церковь в пяти верстах от Талашкино. Место для возведения нового храма было выбрано возле школы – на горе, покрытой соснами, елями и липами.

По мысли Тенишевой – решительной противницы иностранной архитектуры в пространстве русской природы, включая «русский ампир», – храм должен быть спроектирован исключительно в национальных формах, исключительно из местного камня и дерева и силами местных мастеров. Тенишева не отвергала разумное заимствование западных элементов, равно как и не признавала слепого копирования отечественных построек. Для нее важным обстоятельством являлось вдохновение архитектора русской стариной, позволяющее находить в известных формах и традиционных приемах наиболее интересные решения в современных сооружениях.

Вначале Тенишева обратилась за помощью к А. В. Прахову. Он сразу откликнулся и, проведя лето в Талашкино, «клеил и лепил» модель храма, напоминавшую киевский Владимирский собор. Но Тенишева мечтала о деревенской церкви, которая могла идеально вписаться в сельский ландшафт. Она обратилась к Владимиру Васильевичу Суслову – известному архитектору и археологу, предложив-



В. В. Суслов. Эскиз церкви. Фото автора

С. В. Малютин. Эскиз церкви. Фото автора

шему ей проект семиглавого собора, который хотя и не оправдал ожиданий Тенишевой, но стал этапным произведением православно-национального искусства.

Два эскиза предложил М. А. Врубель и один – С. В. Малютин. Доработав эскиз Малютина и пригласив в помощь фотографа И. Ф. Барщевского, Тенишева, наконец, одобрила модель храма. В 1902 г. началось его строительство, которое затянулось на восемь лет и сопровождалось тяжелыми событиями в жизни княгини – смертью мужа в 1903 г., беспорядками в школе, тяжелой болезнью.

Большую роль в создании художественного образа храма сыграл Н. К. Рерих, присоединившийся к работам в 1903 г. Совместными усилиями была создана небольшая приземистая церковь с массивным порталом, украшенным огромным мозаичным панно с образом Спаса Нерукотворного. От портала к основному объему храма поднимается ряд килевидных арок, ритмическая динамика которых, устремляясь ввысь, нарастает и концентрируется в луковичной изящной главке с крестом.

С. В. Малютин. Окончательный эскиз церкви. Фото автора

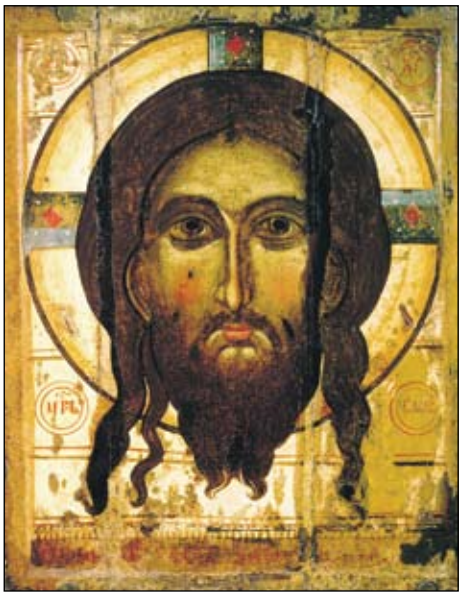
Храм Духа в Талашкино. Фото автора

Н. К. Рерих. Спас. Эскиз

Мозаика портала храма Духа

В архитектуре церкви прочитываются мотивы деревянного зодчества русского Севера, белокаменных храмов Пскова, Новгорода, но прямых аналогов она не имеет. Это уникальное, можно сказать, былинное произведение в большей степени отражает идейные, а не художественные искания его создателей. Его название – храм Духа, а не храм во имя Сошествия Святого Духа – указывает, что и Тенишева, и Рерих исходили не из православных идеалов, а из личного представления о вершинах человеческого духа, достигаемых в момент обращения к Богу, независимо от религии, которую человек исповедует.

Это представление ярко отражено в живописном убранстве храма, исполненном Н. К. Рерихом. Художник и его жена Елена Ивановна приехали погостить в Талашкино летом 1903 г. Тенишева вспоминала: «Из всех русских художников, которых я встречала в моей жизни, кроме Врубеля, это был единственный, с кем можно было говорить, понимая друг друга с полуслова, культурный, очень образованный, настоящий европеец, не узкий, не односторонний, благовоспитанный и приятный в обращении, незаменимый собеседник, широко понимающий искусство и глубоко им интересующийся. Наши отношения – это братство, сродство душ, которое я так ценю и в которое так верю. Если бы люди чаще подходили друг другу так, как мы с ним, то много в жизни можно было бы сделать хорошего, прекрасного и честного...»[1]. Тенишева называла Рериха «Баяном», потому что он давал ей «картины того, чего мы не можем восстановить в своем воображении...»[2].



Спас Нерукотворный. XIII–XIV вв.

В следующий раз Рерих приехал в Талашкино в 1910 г. Он сопровождал Тенишеву из Москвы. В том же году художник приступил к росписи храма. Он сам составил программу живописного убранства, в котором хотел воплотить «синтез всех иконографических представлений»[3], что в результате привело его к полному отходу от православных канонов.

Значимым произведением Рериха в храме стала огромная мозаика «Спас Нерукотворный», выполненная по его картону в частной мозаичной мастерской В. А. Фролова. По желанию художника ее набирали не из отшлифованных кубиков смальты, как это было принято в начале XX столетия, а из крупных необработанных, дающих максимум цветовых эффектов, кусков. В выборе иконографии художник исходил из впечатлений, полученных при изучении отече-

[1] *Тенишева М. К.* (княгиня). Указ. соч. – С. 226.
[2] Там же.
[3] *Рерих Н. К.* Памяти М. К. Тенишевой // Художники жизни. – М., 1993. – С. 63.

ственного наследия. В лике его Спасителя очевидно соединение византийской и древнерусской традиции. Он близок к таким изводам, как «Спас Ярое Око» XIII в. или «Спас Нерукотворный» кон. XIII – нач. XIV в. Существует предположение, что своего Спасителя Рерих писал по иконографии извода «Спас Нерукотворный» XV в. из коллекции М. К. Тенишевой.

В 1911 г., когда Рерих приступил к росписи алтаря, к нему присоединились его сыновья Юрий и Святослав. Эскизы алтарной композиции Рерих разработал раньше, в 1906 г. Они предназначалась для Покровского храма в имении Голубевых в селе Пархомовка под Киевом. Но реализовать их не удалось, т. к. устроители церкви не приняли необычный образ Божией Матери и предпочли ему канонический.

Образ «Царицы Небесной над рекой жизни», помещенный в алтаре храма Духа, по замыслу автора, должен был напоминать алтарный образ «Оранты» из Киевского Софийского собора, но никакой художественной и смысловой близости к древней мозаике он не обнаруживает. Сам Рерих неоднократно называл свое произведение «Матерь Мира». Его название ясно указывает, что здесь представлена не Пресвятая Дева – Богородица, а персонификация Женского Начала – тот самый «величайший идеал», о котором говорила жена Рериха, Елена Ивановна. Именно ей принадлежат слова о наступлении новой эры – «Эры Матери Мира» и « Пусть каждая женщина раздвинет пределы своего очага и вместит очаги всего мира»[1].

В композиции Рерих со всей очевидностью запечатлел облик Матери, синтезирующий религиозные и художественные традиции разных народов, но никак не соответствующий православно-национальному мировоззрению. Мысль о единстве представлений всех людей о Высшем Начале Вселенной Рериха созвучна идее глобализации, а не универсализации, устремляющей человека к идеальному Божественному образу. Введение в сюжет «реки жизни» еще больше усиливает это противоречие. Переменчивость и быстротечность водного потока противопоставляется вечности и незыблемости заступничества Богоматери «Оранты». Возникновение «Царицы Небесной над рекой жизни» совпало с увлечением Рериха темой Индии, чем и объясняется наличие в композиции восточных буддистских мотивов.

Храм Духа во Фленово освящен не был. Священный Синод отказал Тенишевой ввиду многочисленных отступлений от православного канона в росписи храма. Судьба храма Духа сложилась трагически. В 1914 г. с началом Первой мировой войны работы в храме приостановились. Тогда ни Тенишева, ни Рерих не предполагали, что это было последнее лето, проведенное в Талашкино. Надвигались война, революция и эмиграция. В 1923 г. храм отдали под зернохранилище. Захоронение В. Н. Тенишева в его крипте разорили. Впоследствии он был снова захоронен неподалеку на сельском кладбище.

Заслуживает внимания еще одна сфера деятельности М. К. Тенишевой – эмалевое искусство. Эмалью Тенишева всерьез увлекалась с 1905 по 1908 г., когда из-за революционных беспорядков вынужденно жила в Париже. Она регулярно советовалась со знаменитым ювелиром Рене Лаликом и собиралась брать у него уроки. Но Лалик отказался, увидев в княгине уже состоявшегося мастера. Тенишева объехала все районы Франции, где еще жило эмалевое ремесло, постепенно уходящее в прошлое. Она загорелась идеей возродить один из самых сложных способов изготовления «выемчатой» эмали. Княгиня усердно работала в своей мастерской и, наконец, выставила свои произведения на выставке в Национальном обществе изящных искусств. Ее работы понравились, коллекционеры их раскупали. Тенишеву избрали действительным членом Общества изящных искусств и членом Союза декоративно-прикладного искусства в Париже. Впоследствии она создала в своей мастерской более 200 новых оттенков непрозрачных эмалей. Среди выдающихся эмальерных работ Тенишевой – напрестольный крест в серебре и позолоте для храма Духа, золоченое блюдо, пре-

М. К. Тенишева. Бронзовая шкатулка «Рыба». 1908 г.

[1] *Рерих Е. И.* Письма в Америку. 1929–1932. Т. 1. 7.10.30.

М. К. Тенишева. Портал «Георгий Победоносец». 1908–1911 гг. Фото автора

М. К. Тенишева. Портал «Георгий Победоносец». 1908–1911 гг. Фрагмент. Фото автора

поднесенное в дар Смоленску, декор двери с образом святого Георгия в Теремке.

Значимым событием парижской жизни Тенишевой стала постановка оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» на сцене театра «Опера Комик» Альбера Карре. Княгиня лично работала над изготовлением костюмов по эскизам С. В. Малютина и Н. К. Рериха: «Кокошники, ожерелья, шугаи, мужские костюмы – все прошло через мои руки, а корона царя Берендея была сделана мной собственноручно в моей мастерской...»[1].

Особое место в русской культуре занимает коллекция княгини Тенишевой, которая включала не только предметы русской старины, но и произведения западноевропейского искусства, в большей степени керамики и акварели. Вячеслав Николаевич Тенишев относился к коллекционированию своей жены скептически, но не препятствовал ее занятиям.

Собирать акварели Тенишевой помогал Александр Бенуа, которого друзья называли Шурой. Он рано женился и испытывал недостаток средств. Его отец – известный архитектор Николай Бенуа, не одобрявший художественных увлечений сына и видевший в нем преуспевающего адвоката, выделял ему крайне мало средств. Тенишева сочувствовала Шуре и материально его поддерживала.

А. П. Соколов. Портрет М. К. Тенишевой. Акварель. 1989 г.

В начале 1897 г. княгиня открыла в Обществе поощрения художеств выставку собранных ею акварелей, которая имела огромный успех. Тогда Тенишева решила передать всю коллекцию в устраивавшийся в то время музей Императора Александра III. С этим предложением она обратилась к Высочайшему хранителю будущего музея, великому князю Георгию Михайловичу. Он принял ее дар, исключив произведения иностранных мастеров, т. к. музей был национальным, и выразил желание иметь в пожертвованной коллекции портрет самой Тенишевой кисти А. П. Соколова.

7 марта 1898 г. состоялось торжественное открытие Русского музея Императора Александра III. Накануне его посетил Государь Николай II. «Он долго и подробно осматривал каждую акварель, выслушивал мои объяснения и, видимо, остался доволен»[2].

[1] *Тенишева М. К.* (княгиня). Указ. соч. – С. 247.
[2] Там же. – С. 139.

Коллекционирование русской старины Тенишева называла своей страстью. В начале XX столетия она совершила путешествие по русским городам, а свой путь начала с Москвы. Позднее княгиня вспоминала: «Я вернулась из этого путешествия обновленная, богатая новыми чувствами, с переполненной душой»[1]. В Москве Тенишева заинтересовалась историей иконы «Богоматерь на престоле» пизанского мастера, вывезенной в Смутное время поляками из Москвы в Киев, а оттуда – в Краков. Княгиня обратилась к А. В. Прахову с просьбой найти для нее эту икону. Прахов отправился в Краков и вскоре к большой радости княгини приобрел для нее тот самый монументальный извод «Богоматерь на престоле», датируемый 1280 г. В 1908 г. Тенишева передала его в Историко-этнографический музей г. Смоленска (ныне он находится в ГМИИ).

Сама Тенишева тоже стала родоначальницей музея. Первоначально ее коллекция размещалась в «Талашкинской скрыне». Начало ей положили первые приобретения старинных предметов, сделанные княгиней в 1892–1893 гг. Большое влияние на состав коллекции оказали известный археолог В. И. Сизов, фотограф И. Ф. Барщевский, совершивший по поручению княгини ряд поездок во многие губернии России, и муж Тенишевой – князь Вячеслав Николаевич, серьезно увлекавшийся этнографией.

Коллекция Марии Клавдиевны включала: новгородскую резьбу по дереву XV в., кубки, ковши и ларцы X–XII вв., коллекцию царских врат, домашнюю утварь, одежду, ткани, гончарные изделия, наличники, куклы, сани, дуги, украшения русских изб, старинные иконы, евангелия и рукописи Древней Руси, грамоты царей Федора и Алексея Михайловича, письма Елизаветы Петровны, клавикорды 1785 и 1791 гг., гобелены, ювелирные изделия, картины русских художников, антик, серебро и фарфор.

Когда коллекция разрослась, Тенишева решила перевезти экспонаты в Смоленск, но городские власти смогли предложить ей для строительства музея только пустырь на окраине. Княгиню выручила Китy. Она предоставила место в своем городском землевладении у Рославльского тракта, где по проекту С. В. Малютина построили двухэтажный кирпичный особняк. Над его

Здание музея «Русская старина». Смоленск. Фото автора

[1] *Тенишева М. К.* (княгиня). Указ. соч. – С. 181.

входом укрепили керамическое панно в форме кокошника, исполненное А. П. Зиновьевым и В. В. Бекетовым. Именно такую форму декора ранее использовал В. М. Васнецов, украшая фасад Третьяковской галереи. Панно над входом в смоленский музей представляет собой композицию из переплетений двух виноградных лоз и цветов с витиеватой надписью «Русская старина. 1905» и стилизованным вензелем «Т» вверху.

А. П. Зиновьев. В. В. Бекетов. Панно музея «Русская старина». Фото автора

Открытие смоленского музея состоялось в революционном 1905 г. Начавшиеся в Смоленске погромы коснулись и музея. Власти города не смогли обеспечить охрану частному музею, и княгиня, забрав наиболее ценные экспонаты, уехала во Францию.

В Париже Тенишева продолжала работать для России. В 1907 г. ей при помощи приглашенного из России И. Ф. Барщевского удалось организовать выставку своей коллекции русской старины в Лувре в отделении прикладного искусства, за которую Тенишева и Барщевский удостоились французских наград, в том числе «знаков отличия по народному образованию». В следующем году княгиня устроила выставку исключительно национального характера. В залах «рю Комартен» она представила парижанам русские вышивки и резные изделия, оставшиеся после закрытия магазина «Родник», а также акварели И. Я. Билибина, картины Н. К. Рериха, эскизы церквей А. В. Щусева и В. А. Покровского. Княгиня переживала, что французы останутся равнодушными к своеобразию отечественной культуры, но ее опасения были напрасными. Публика была в восторге. За Парижской выставкой последовала выставка в Праге.

Значение выставок было велико. После них в европейской моде и ювелирном искусстве прочно закрепились мотивы русских орнаментов, что указывало на всемирное признание русской национальной эстетики, сформированной в недрах народной жизни.

В 1908 г. Тенишева вернула свою коллекцию в музей «Русская старина» в Смоленске. 25 октября 1909 г. он открылся для посещений. Плата за вход – 15 коп. – изымалась в пользу Общества попечения о детях. Бесплатно посещать музей могли ученики и низшие военные чины.

30 мая 1911 г. Тенишева передала музей филиалу Московского археологического института. Она была избрана председателем музея и почетной гражданкой г. Смоленска. В 1914 г. с началом войны княгиня открыла лазарет для раненых и сама работала в нем, а свой автомобиль передала для перевозки раненых. Шофером стал ее верный друг – балалаечник В. А. Лидин.

В 1915 г. Тенишева переехала в Москву, где 1 мая 1916 г. успешно защитила диссертацию по теме «Эмаль и инкрустация» в Московском археологическом институте. В ходе революции и гражданской войны это исследование, включавшее материалы по истории эмали разных стран и народов, было утрачено, и только восстановленное ее учениками – членами Seminarium Kondakovianum – в 1930 г. вышло в свет как монография. Собранную коллекцию эмалей княгиня пожертвовала музеям Общества поощрения художеств, Общества школы А. Л. Штиглица и Московского археологического института.

К. А. Коровин. Портрет М. К. Тенишевой. 1899 г.

После революции Мария Тенишева с младшей дочерью Лизой, княгиней Екатериной Святополк-Четвертинской, Василием Лидиным и престарелой няней Елизаветой Грабкиной уехали во Францию.

С 1919 по 1928 г. Тенишева с близкими поселилась на вилле в городке Вокрессон под Парижем, за кото-

рой вскоре закрепилось название «Малое Талашкино». Здесь она, уже тяжело болея, зарабатывала на жизнь работой над эмалями.

14 апреля 1928 г. княгиня Мария Клавдиевна Тенишева умерла. Ее похоронили на кладбище Сель-Сен-Клу. Позднее рядом с ней под одной плитой были похоронены княгиня Е. К. Святополк-Четвертинская, В. А. Лидин и Елизавета Грабкина. Эскиз каменного надгробия выполнил И. Я. Билибин.

Деятельность Марии Клавдиевны Тенишевой необозримо широка. Помимо указанных дел ей принадлежит устройство школы при Брянском рельсопрокатном заводе в Бежице и студии для подготовки к поступлению в Академию художеств; финансирование издания журнала «Мир искусства» и археологических изысканий в Гнездово – крупнейшем в Европе славянском курганном комплексе и Смядыни – древнейшем участке Смоленска. Не случайно современники называли Тенишеву «Перикл русских крестьян», а ее Талашкино – «Русские Афины»[1]. О себе она писала: «Любя страстно русскую природу, я в душе была всегда чисто русским человеком. Все, что касалось моей страны, меня глубоко трогало и волновало». Весь жизненный путь Марии Клавдиевны Тенишевой был посвящен служению культуре России и просвещению ее народа.

[1] *Назарова Т.* Талашкино – «Афины русских крестьян» // Памятники Отечества. – М., 2002.

Глава 24

Виктор Михайлович Васнецов – величие русского православно-национального искусства

Виктор Михайлович Васнецов любим и почитаем людьми как художник русских былин и сказок, сумевший проникнуть в их чудесный, полный загадок мир. В его тонком понимании народного эпоса и особенностей русской души нашла выражение горячая любовь к своей истории. «Я всегда был убежден, что в жанровых и исторических картинах, статуях и вообще в каком бы то ни было произведении искусства – образа, звука, слова в сказках, песне, былине, драме и проч. – сказывается весь цельный облик народа, внутренний и внешний, – с прошлым и настоящим, а может, и будущим... Плох тот народ, который не помнит, не ценит и не любит своей истории!»[1] – писал Васнецов критику В. В. Стасову. Эту беззаветную преданность своему Отечеству художник смог передать и в церковной живописи. Стремясь соблюсти церковный канон, Васнецов воспевал славу Русской земле – хранительнице Православия.

Виктор Михайлович Васнецов родился в селе Лопьял Вятской губернии 15 мая 1848 г. Его отец Михаил Викторович был сельским священником. Именно он, по словам художника, «влил в наши души живое неистребимое представление о Живом, действительно сущем Боге!»[2]. Мать Аполлинария Ивановна воспитывала детей. Детство будущего художника прошло в селе Рябово, куда семья переехала в 1850 г. Мальчик жил «среди мужиков и баб и любил их не “народнически”, а попросту, как своих друзей и приятелей, – слушал их песни и сказки, заслушивался, сидя на печи при свете и треске лучины»[3], и зарисовывал свои детские впечатления.

В 1862–1867 гг. Васнецов учился в Вятской духовной семинарии, которую не закончил. Местный художник Н. А. Чернышев увидел дарование в рисунках юного семинариста и зародил в его душе желание стать живописцем. Решив избрать себе другое поприще, Васнецов в августе 1867 г. приехал в С.-Петербург. Он сдал экзамен по рисованию в Академию художеств, но решив, что его умений еще недостаточно для поступления, стал заниматься в школе при Бирже. Здесь он познакомился с И. Н. Крамским.

---

[1] Письмо В. М. Васнецова В. В. Стасову. 20 сентября 1898 г. // Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников / Сост. Н. А. Ярославцева. – М., 1987. – С. 150.

[2] Письмо В. М. Васнецова В. В. Стасову. 7 октября 1898 г. // Там же. – С. 155.

[3] Там же.

В. М. Васнецов. Витязь на распутье. 1882 г. ГРМ

В 1868 г. Васнецова приняли в Академию без экзаменов, т. к. он уже был зачислен в ученики с прошлого года. Уроки профессора П. П. Чистякова оставили «много света и тепла» в душе молодого художника, а чтения былин на вечерах И. Е. Репина, которые Васнецов посещал с удовольствием, запомнились надолго.

Параллельно с обучением Васнецов работал в картографическом заведении у полковника Генерального штаба А. А. Ильина, где рисовал «на камне пером и карандашом что придется»[1], оформлял книги и выполнял художественные заказы.

5 февраля 1875 г. он подал прошение в Совет Академии художеств о выходе из состава учеников. Его просьба была вызвана болезнью, вследствие которой он не сдал в срок экзамены и потому не мог продолжить обучение.

К этому времени Васнецов увлекся культурой славянских народов и собирался посетить Далмацию, Боснию и Герцеговину для изучения быта этих стран. Поездка не состоялась из-за военных действий на Балканах, и в 1876 г. Васнецов отправился в Париж. Пребывание во Франции и знакомство с западноевропейской живописью заставили художника задуматься о месте русского искусства в мировой культуре. Вернувшись менее чем через год на родину, он поселился в Москве и обратился к русскому наследию.

Его творческому развитию способствовало знакомство с Мамонтовским кружком. В 1879 г. Васнецов примкнул к его членам, которые собирались зимними вечерами в доме выдающегося мецената С. И. Мамонтова на Спасской-Садовой улице. Они устраивали чтения, вместе рисовали и ставили спектакли. Летом все дружно выезжали в загородное имение Мамонтова Абрамцево, где продолжали работать под эгидой своего покровителя Саввы Ивановича, которого тогда называли «московский Лоренцо Медичи».

Здесь Васнецов «почувствовал среди этой чистой русской природы и русской жизни свою богатырскую русскую мощь»[2], которая нашла выражение в картинах «После побоища Игоря Святославовича с половцами» (1880 г.), «Аленушка» (1881 г.), «Витязь на распутье» (1-й вариант – 1882 г., 2-й вариант – 1884 г.), «Три богатыря» (1871–1899 гг.) и проявилась в церковной живописи.

---

[1] Письмо В. М. Васнецова В. В. Стасову. 7 октября 1898 г. // Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. – С. 155.

[2] *Поленова Н. В.* Абрамцево. – Музей-заповедник «Абрамцево», 2006. – С. 19.

В. М. Васнецов. Тризна по Олегу. Илл. к балладе А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге». 1899 г.

В. М. Васнецов. Сирин и Алконост. Песнь радости и печали. 1896 г. ГТГ

В. М. Васнецов. Ковер-самолет. 1880 г.

Именно в Абрамцево Васнецов впервые обратился к русской сказке, чудесный мир которой всегда манил художника, и написанию икон, которые стали главной темой его творчества. И в том, и другом Васнецов смог выразить свою беззаветную любовь к России, ее истории и культуре.

В 1880 г. С. И. Мамонтов заказал Васнецову картину «Ковер-самолет» для кабинета правления Донецкой железной дороги. Это произведение вместе с упомянутой работой «После побоища Игоря Святославовича» экспонировалось на VIII Передвижной выставке в Петербурге. «Ковер-самолет» не стал удачей художника. В Иване-Царевиче, изображенном на летящем по небу ковре,

В. М. Васнецов. После побоища Игоря Святославовича. 1880 г. ГТГ

В. М. Васнецов. Бой скифов со славянами. 1881 г.

современники отмечали «безжизненность», а в самой картине – отсутствие фантастического настроения, столь необходимого для избранного сюжета. Отзывы о работе Васнецова часто носили оскорбительный и насмешливый характер. Ковер-самолет называли «персидским ковриком», Ивана-Царевича – «куклой» и «парнем в ямщицком одеянии», а жар-птицу в его руке – «красно-желтым попугаем» и «индюшкой».

Суровая оценка произведению была вынесена в прессе. Написавший заметку в «Санкт-Петербургских ведомостях» художник А. З. Ледаков назвал Васнецова «человеком, впервые взявшим в руки кисти и совершенно не знакомым с красками»[1].

Безжалостные нападки на молодого художника не вызвали в нем обиды и нежелания работать дальше. Васнецову вообще было не свойственно обижаться. Переписка и воспоминания современников говорят о его исключительном миролюбии, доброжелательности и долготерпении.

Многие продолжали ругать художника и за картину «После побоища Игоря Святославовича» В. В. Стасов вообще не обратил на нее никого внимания, но И. Н. Крамской, В. И. Суриков, П. П. Чистяков и И. Е. Репин, увидевший в полотне Васнецова «новую глубоко поэтическую вещь», дали ему высокую оценку.

Публика еще долго не жаловала Васнецова одобрением и похвалой. О его последующих работах: «Три царевны подземного царства» (1-й вариант – 1881 г., 2-й – 1882 г., 3-й – 1884 г.) и «Бой скифов со славянами» (1881 г.), также исполненных по заказу Мамонтова для кабинета правления Донецкой железной дороги, «Аленушка» и «Иван Царевич на сером волке» (1889 г.) критика отзывалась негативно.

В картине «Три царевны подземного царства», выставленной на IX Передвижной выставке, Васнецов изобразил сказочных властительниц земных недр: старшие – царевна золота и серебра и царевна самоцветов – в нарядных роскошных уборах высокомерно взирают на младшую печальную царевну каменного угля в скромном черном платье.

В этом полотне, близком по композиции к панно, явно ощутимы черты грядущего стиля модерн. Сестры представлены крупно на первом плане, их фигуры монолитны и предельно лаконичны по силуэту. Орнаменты на костюмах детально проработаны, тогда как обстановка вокруг написана обобщенно. Возможно, именно эти новые веяния вызвали неприятие зрителем картины Васнецова.

[1] Санкт-Петербургские ведомости. – 1880. – 16 марта. – № 75.

В. М. Васнецов. Три царевны. 1884 г.

Среди подавляющего большинства отрицательных отзывов выделяется положительная оценка критика и журналиста С. В. Флерова, который справедливо заметил: «Наш русский сказочный и легендарный мир совсем не затронут еще русским искусством, и если г. Васнецов первый обращается к этому миру, то он заслуживает во всяком случае благодарности и поддержки, а никак не порицания»[1].

«Три царевны» были любимым произведением Васнецова. В 1884 г. он с радостью написал второй вариант для киевского промышленника-коллекционера И. Н. Терещенко.

«Аленушка» – одно из лучших, если не самое удачное, произведение Васнецова на сказочную тему. В нем нет ничего фантастического или нереального. С первого взгляда на эту картину трудно разгадать сюжет. Простая босоногая девочка в стареньком, кое-где порванном платье одиноко сидит на камнях у лесного озера. Ее лицо с задумчивыми глазами и полуоткрытым ртом и поза – сомкнутые на коленях руки, слегка скрещенные ноги – говорит, что она всецело погружена в свои детские наивные мечты.

В. М. Васнецов. Аленушка. Этюд. 1881 г. ГТГ

Окружающий ее пейзаж написан вполне реалистично. Но в изображении пышных елей, тонких берез, тростников, трав, цветов и птиц, присевших на

[1] Московские ведомости. – 1881. – 29 апреля. – № 117.

ветвях, присутствует некая волшебная таинственность, которая всегда ощутима в дебрях русских лесов и которая, вероятно, способствовала рождению сказочных образов в народном сознании.

Это загадочное и трепетное чувство Васнецов вынес из детства, когда мальчишкой с упоением слушал дивные рассказы односельчан. Образ некрасивой, растрепанной, но необыкновенно милой и трогательной девчушки был хорошо знаком художнику. Картине предшествовал подготовительный этюд девочки-подростка из деревни близ Абрамцево, однако «Аленушка» – собирательный образ, в котором воплотились представления Васнецова о доброй деревенской девушке, мечтающей о своем Иване-Царевиче.

В. М. Васнецов. Аленушка. 1881 г.

В художественной среде «Аленушка» была встречена с одобрением. Но публика, увидевшая картину на IX Передвижной выставке, была озадачена: «Совершенно невозможною картиною является “Аленушка” г. Васнецова, и мы удивляемся, как она попала на выставку: до того она не гармонирует со всеми остальными»[1]. Художника ругали, что размер картины слишком велик для изображения такого маленького незатейливого сюжета, а изображенную им героиню русских сказок просто окрестили «дурочкой».

В. М. Васнецов. Иван-Царевич на сером волке. 1889. ГТГ

Потребовалось время, чтобы васнецовская Аленушка, а вслед за ней и другие картины художника на сказочно-былинные темы снискали любовь зрителя.

Картину «Иван-Царевич на сером волке» Васнецов писал, будучи занятым росписями Владимирского собора. Ее появление на XVII Передвижной выставке вызвало как отрицательные, так и положительные, а иногда даже восхищенные отзывы. Наиболее объективную оценку работе Васнецова дал историк и писатель Петр Петрович Гнедич: «“Серый волк” заслуживает серьезного внимания как картина из разряда сюжетов, особенно желательных на наших выставках. У нас нашлись бы художники, которые написали бы такую композицию лучше г. Васнецова, но за талантливым киевским живописцем стоит огромная заслуга: он первый начал свой самостоятельный жанр, пробил новую тропу и идет по ней смело и неуклонно»[2].

Подлинным шедевром Васнецова стала картина «Богатыри», представленная на персональ-

[1] Минута. – 1881. – 20 марта. – № 87.
[2] Санкт-Петербургские ведомости. – 1889. – 19 марта. – № 7.

В. М. Васнецов. Богатыри. 1898 г. ГТГ

ной выставке в залах Академии художеств в феврале 1899 г. Над ней он работал с перерывами около 15 лет: первые эскизы были сделаны в 1871–1876 гг., а итоговое произведение написано, когда к Васнецову уже пришла слава создателя религиозно-национального направления в живописи. К нач. XX в. Васнецов завершил роспись Владимирского собора в Киеве и работал над заказами для храма Воскресения в С.-Петербурге и Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном.

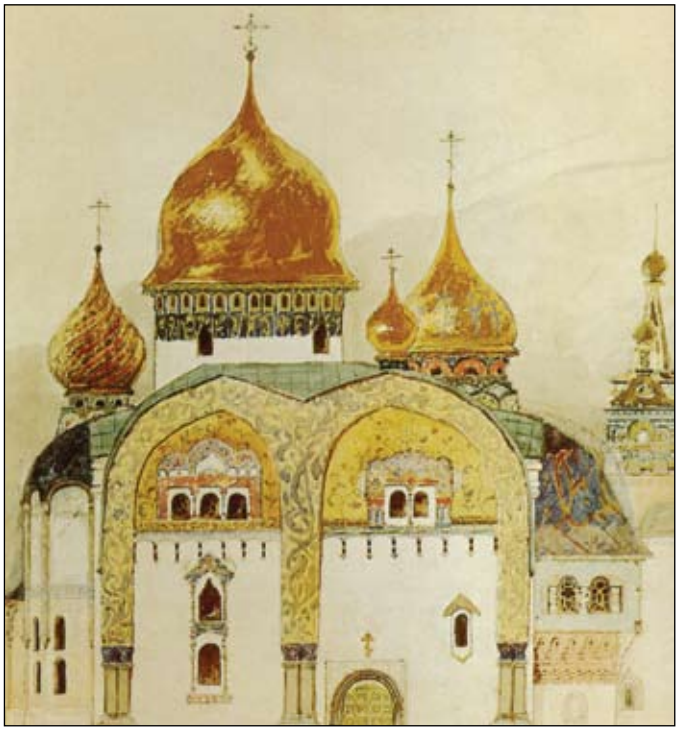
Изображенные на картине три богатыря и созданные во Владимирском соборе образы святых князей и святителей Русской Православной Церкви объединены общими чертами: величием духа, силой воли, мудростью, стойкостью, решимостью постоять за родную землю и веру. В васнецовских богатырях – равно как и в его святых – воплотились представления художника об идеале человечества, несущем духовную и физическую красоту.

Васнецова справедливо считают создателем сказочно-былинного жанра в русском искусстве. Но художник не ограничивал себя станковой живописью. Его грандиозный талант со всей глубиной и мощью раскрылся в сфере церковного искусства. Первые шаги к возрождению православно-национального искусства были сделаны в Абрамцево, где Васнецов спроектировал церковь, а затем написал для нее ряд икон.

В истории искусства Васнецов более известен как живописец, но его немногочисленные архитектурные работы, часто называемые фантазиями на архитектурные темы, заслуживают не меньшего внимания. В них, как и в живописи, художник развивал те же принципы православно-национального искусства, но в литературе их, как правило, характеризуют с позиции неорусского стиля.

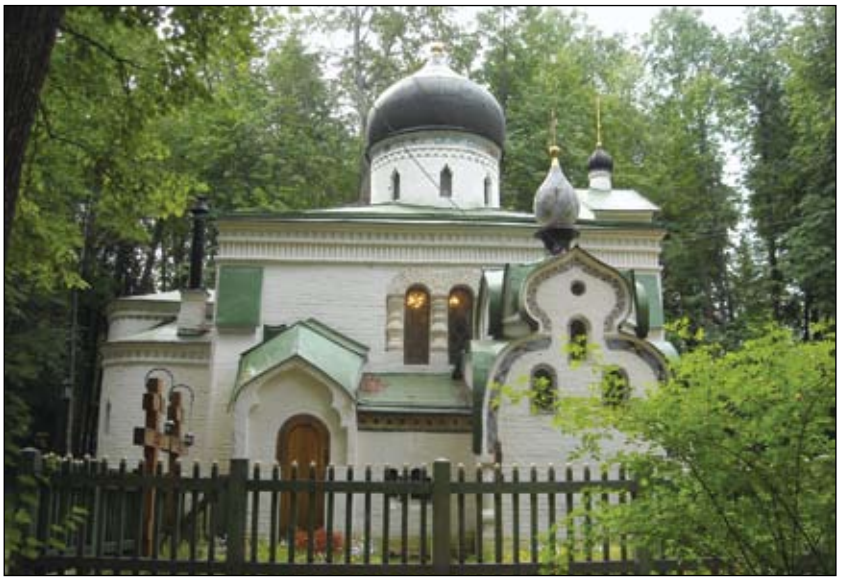
Храм Спаса Нерукотворного в Абрамцево стал первым удачным архитектурным опытом молодого художника. Его строительство было вызвано необходимостью. В 1880 г. из-за разлива местной речки Вори жители окрестных деревень лишились возможности посещать ближайшую церковь. Они устремились в домовую церковь усадьбы Мамонтова, но она не могла вместить такое большое количество верующих. Тогда Савва Иванович решил построить в своем парке маленький храм во имя Спаса Нерукотворного по образцу старых русских соборов.

Первоначальный проект церкви в формах новгородского храма Спаса на Нередице (1198 г.) создал В. Д. Поленов. Но семейное жюри его целиком не приняло. Доработкой проекта занялся Васнецов. Он умело использовал находки своего предшественника: высокую четырехскатную кровлю, увенчанную куполом на массивном барабане, западный портал в виде звонницы псковского типа, три апсиды на востоке, два окна – тройное и овальное – на северном фасаде и мощные контрфорсы.



В. М. Васнецов. Эскиз церкви в старорусском стиле. 1882 г. Дом-музей В. М. Васнецова в Москве

Васнецов писал Владимиру Стасову, что в работе над храмом он «был увлечен Кремлем и московскими церквами, впоследствии – ярославскими и ростовскими». Он облегчил тяжеловесные пропорции поленовской постройки, увеличив высоту стен за счет кровли, придал интерьеру бóльшую освещенность, поменяв местами северный и южный фасады, и усилил декоративность всех фасадов и парадность южного. По воспоминанию Васнецова, работы над сооружением храма велись соборно: «Все мы, художники – Поленов, Репин, я – сам Савва Иванович и семья его принялись за работу дружно, воодушевленно. Наши художественные помощницы – Елизавета Григорьевна... Елена Дмитриевна Поленова, Наталья Васильевна Поленова (тогда еще Якунчикова), Вера Алексеевна Репина – от нас не отставали. Мы чертили фасады, орнаменты, составляли рисунки, писали образа, а дамы наши вышивали хоругви, пелены и даже на лесах около церкви высекали по камню орнаменты, как настоящие каменотесы. Савва Иванович как скульптор тоже высекал по камню ... Подъем энергии и художественного творчества был необыкновенный: работали все без устали, с соревнованием, бескорыстно...»[1].



Церковь Спаса Нерукотворного. 1881–1882 гг. Фото автора

Портал церкви в Абрамцево. Фото автора

[1] Воспоминания В. М. Васнецова о С. И. Мамонтове, прочитанные им в Московском Художественном театре 2 мая 1918 г. по случаю кончины С. И. Мамонтова. // *Мамонтов В. С.* Воспоминания о русских художниках. – М., 1950. – С. 63–69.

Декоративное оформление абрамцевской церкви потребовало от членов мамонтовского кружка изучения убранства храмов Ростова, Ярославля и других русских городов. Портал украшен резным орнаментом, включающим христианские символы: агнца, петуха, льва, орла, тельца и др., а по окружности барабана пущен фриз из разноцветных изразцов и бегунец, придающий легкость мощной архитектурной форме. В 1882 г. над входом в церковь поместили образ Спаса Нерукотворного, исполненный В. Д. Поленовым. В 1890-х гг. покрыли изразцами печную трубу в углу крыши. Для интерьера храма Васнецов исполнил рисунок мозаичного пола – стилизованный цветок с датой создания храма, расписал цветочными орнаментами клиросы.

В целом васнецовский храм Спаса Нерукотворного в Абрамцево удачно сочетает элементы разных архитектурных школ Древней Руси, что было характерно для православно-национального искусства эпохи модерна. Облик небольшой усадебной церкви органично вписался в ландшафт абрамцевского парка.

Иконостас в церкви. 1883 г. Абрамцево

В. М. Васнецов. Святой Сергий Радонежский. 1882 г.

Позже, в 1891–1892 гг., после смерти Андрея – сына Мамонтовых, которого похоронили в ризнице церкви, Васнецов перестроил ее: вместо ризницы соорудил часовню, которую, как и храм, богато украсил поясами многоцветных изразцов с цветочным орнаментом.

Заложенную 1 сентября 1881 г. церковь во имя Спаса Нерукотворного освятили в конце июля 1882 г. Иконы для нее писали «всем миром»: Илья Репин – Спаса Нерукотворного, его жена Вера Репина – святых мучениц Веру, Надежду, Любовь и Софию, Николай Неврев – Николая Чудотворца, Василий Поленов – «Благовещение» на Царских вратах и «Тайную вечерю» над ними, святых царицу Александру, Всеволода, Кирилла и Мефодия, Алипия иконописца и Нестора летописца. Виктор Васнецов исполнил образа «Сергия Радонежского» в 1881 г., «Богоматери» – в 1882 г., князя Владимира и митрополита Алексия.

Образ святого Сергия Радонежского был одним из лучших. Уже в своей первой иконе Васнецов приблизился к тому стилю, который впоследствии прославил его как мастера церковной живописи. Васнецов писал не канонический, а глубоко прочувствованный, вынесенный из самого сердца, горячо любимый и почитаемый образ святого. Его преподобный Сергий – смиренный и мудрый старец, стоящий посреди русской природы с ее бескрайними просторами, тонкими деревцами, зелеными травами и глубокими озера-

ми. За его спиной виден основанный им монастырь, а справа в небесах – явленный образ Пресвятой Троицы как Господне благословение. Задушевность и лиричность васнецовского Сергия впоследствии вдохновила М. В. Нестерова на создание цикла картин, посвященных Радонежскому чудотворцу.

Дальнейшее развитие православно-национального искусства в архитектурном творчестве Васнецова выразилось в создании беседки «Избушка на курьих ножках». «Избушка» – уникальная и, пожалуй, самая романтичная деревянная постройка Васнецова. В ее почти игрушечных формах и замысловатом резном декоре, изображающем сказочных персонажей, ярко отразились любовь к русским былинам и сказкам человека «Старой Руси».

В 1885 г. известный историк и художник, член Русского Археологического общества, профессор Петербургского университета А. В. Прахов предложил Васнецову написать иконы и расписать купол, апсиду, своды и главный неф нового Владимирского собора в Киеве. Прахов лично посетил Васнецова в Абрамцево, где он тогда жил в «Яшкином доме» – на даче, построенной Саввой Мамонтовым для художников.

Сначала Васнецов отказался от предложения Прахова, объяснив, что в тот момент его занимали темы русских сказок и былин, но уже на следующий день телеграфировал Прахову о своем согласии. Художник воспринял этот заказ как возможность послужить Богу и исполнить свой долг перед Ним. Он с головой ушел в работу, которую Е. Г. Мамонтова, жена мецената, называла «путь к свету».

Автор проекта росписи А. В. Прахов считал, что внутреннее убранство собора должно придать ему «значение памятника русского искусства» и воплотить «идеал, одушевляющий поколение»[1], поэтому на Васнецова возлагалась особая миссия – создание «новой живописи», которая изобразительно выразила религиозные, этические и эстетические идеалы времени. Зная об этом, Васнецов выдвинул условия «свободы творчества». Он писал Прахову: «Все, что свяжет эту свободу – повредит делу, я так твердо верую, что если Бог пошлет мне вдохновение, то оно даст нам то, что будет отвечать Вашему и моему идеалу... Я верю также, что мои представления о задаче нисколько не противоречат ни идеалу высокохристианскому, ни церковному...»[2].

Владимирский собор в Киеве. 1862–1896 гг.

Иконы Васнецова можно отнести

[1] *Прахов А. В.* Киевский Владимирский собор. К истории его постройки. – Киев, 1896. – С. 2–3.

[2] Письмо В. М. Васнецова А. В. Прахову. Весна 1885 г. // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы / Авт.-сост. Л. Короткина. – СПб., 2004. – С. 58.

В. М. Васнецов. Вседержитель. 1885 г. ГТГ

к сфере религиозного творчества. На протяжении всей жизни художник разрабатывал иконографические типы целого сонма святых, но сохранял единый «почерк», выработанный им в самом начале своего творческого пути в киевском храме.

Работая во Владимирском соборе, Васнецов стал писать картоны для мозаик храма Воскресения Спаса-на-крови в С.-Петербурге. С 1893 по 1901 г. художник выполнил фасадные композиции «Несение креста»,

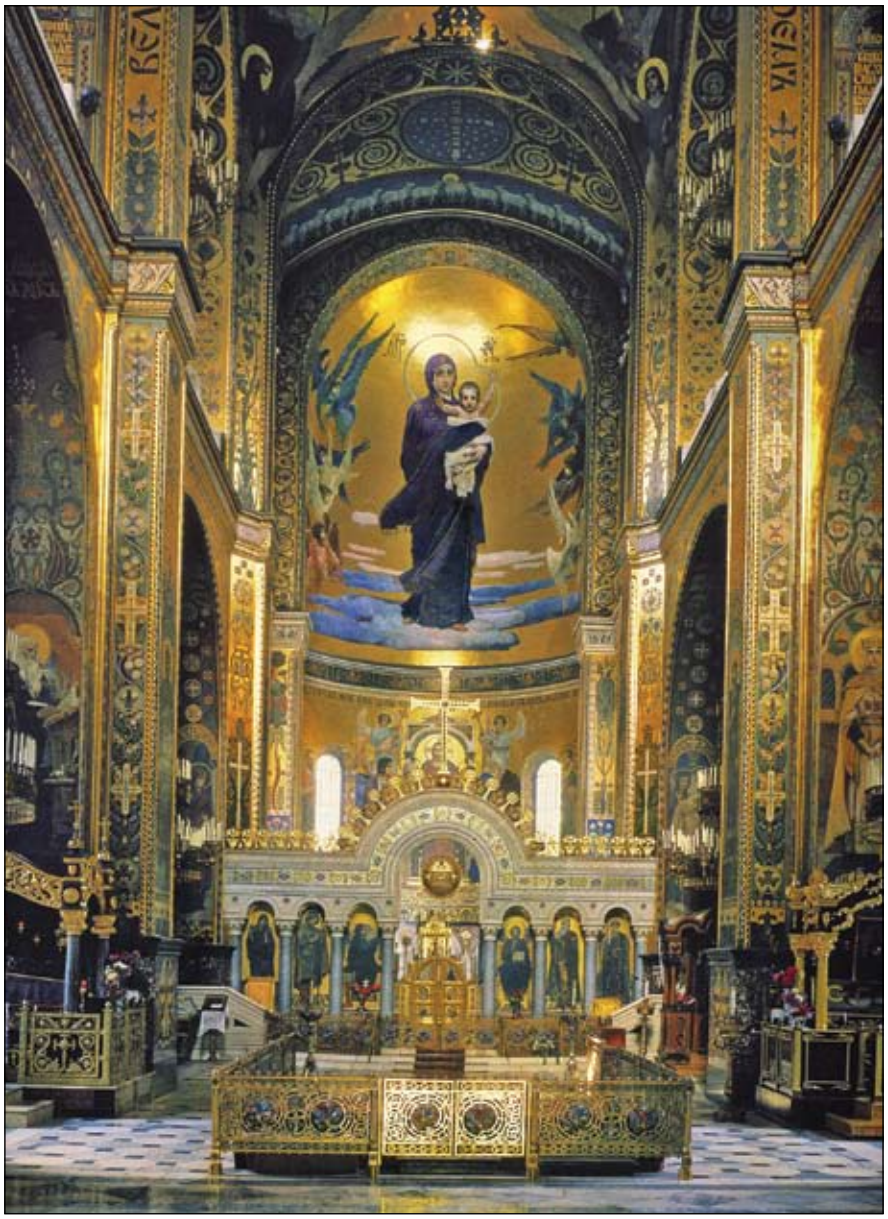
Купол Владимирского собора в Киеве. Фото автора

В. М. Васнецов. Собор святителей Русской Церкви. 1885–1896 гг. Роспись в алтаре Владимирского собора в Киеве

В. М. Васнецов. Собор святителей Вселенской Церкви. 1885–1896 гг. Роспись в алтаре Владимирского собора в Киеве

«Распятие», «Снятие с креста», «Сошествие Христа во ад» и две монументальные иконы Спасителя и Богородицы с Младенцем.

Следующим большим заказом было исполнение алтарной мозаики



В. М. Васнецов. «Богоматерь шествует по облакам...». Интерьер Владимирского собора в Киеве

В. М. Васнецов. Святой князь Александр Невский. 1885–1896 гг. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве

«О Тебе радуется» и четырех картин на холсте: «Голгофа», «Сошествие Христа во ад», «Страшный Суд», «Евхаристия» для Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном. Над ним Васнецов трудился с 1895 по1904 г.

С 1899 по 1901 г. художник занимался запрестольным образом Богоматери и иконой Марии Магдалины для церкви в Дармштадте. Около пяти лет – с 1906 по 1911 г. – он посвятил оформлению собора Святого Александра Невского в Варшаве, где создавал картоны для мозаик алтарной апсиды «О Тебе радуется», «Раздаяние Иисусом Христом Евхаристии апостолам» и «Сам Господь Троичный в лицах». Параллельно Васнецов писал композиции «Моление о чаше», «Несение креста» и картон для фасадной мозаики «Спаситель в терновом венце» для храма Христа Спасителя в С.-Петербурге.

В 1912 г. Васнецов исполнил две иконы «Спаситель на престоле» и «Богоматерь с Младенцем на престоле» для главного иконостаса храма Святого Александра Невского в Софии.

Васнецову принадлежат мозаичное «Распятие» в алтаре церкви на императорской яхте «Штандарт» (1895 г.), икона «Спас в терновом венце» (1898 г.), исполненная по заказу Е. В. Кольцовой, «Спас» (1898 г.) по просьбе академика живописи М. П. Боткина, «Богоматерь» (1898–1899 гг.) по английскому заказу, «Спас Скорбящий» и «Спас Нерукотворный» (1912 г.) для членов царской семьи.

В начале 1890-х гг. по повелению Императора Александра III Васнецов написал акварелью «Федоровскую икону Божией Матери» и «Спаса Нерукотворного» для венчания царственной четы Николая Александровича и Александры Федоровны. Обе иконы были отправлены в Ливадию, где в то время находились Государь Александр III и наследник. После благословения Николая Александровича на брак Император заказал Васнецову исполнить эти иконы в масляной

В. М. Васнецов. Крещение князя Владимира. 1885–1896 гг. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве

В. М. Васнецов. Крещение Руси. 1893 г. ГТГ

живописи. Не имея перед глазами акварельных оригиналов, художник работал по имеющимся у него калькам. Впоследствии эти новые иконы Богоматери и Спаса принадлежали Императору Николаю II. В 1914 г. президент Академии художеств великая княгиня Мария Павловна предложила выполнить подобный образ Спасителя в мозаике и поместить его над входом в строящийся храм в честь 300-летия Царствования Дома Романовых, что и было сделано.

Центральное место в религиозном творчестве Васнецова принадлежит образу Иисуса Христа. В работе над изображением Пантократора в куполе Владимирского собора в Киеве художник с

особым тщанием отнесся к поиску достойной формы для передачи глубокого духовного содержания. В письме к Е. Г. Мамонтовой он писал: «Я истинно верую, что именно русскому художнику суждено найти образ Мирового Христа»[1].

«Мировой Христос», по мысли Васнецова, – это вечный, незыблемый, всем без исключения понятный и не обремененный субъективным представлением живописца образ. «Личное представление отдельного художника должно совпасть с Мировым представлением...»[2], – утверждал Васнецов. Проанализировав иконографические достижения прошлых времен, он отметил явное преуспевание русских художников, а также выделил «Христа Равенны и Палермо», «личный» образ, созданный Леонардо да Винчи и Тицианом, «совсем безличный» Рафаэля и Микеланджело, а изображение Христа в картинах Ивана Крамского, Николая Ге и Василия Поленова назвал «народным». Лучшим примером в Европе за последние несколько веков, соединившим византийские и народные черты, Васнецов считал образ Христа, созданный Александром Андреевичем Ивановым – одним из главных творцов русского православно-национального искусства.

Из рассуждений Васнецова понятно, что в творческих поисках образа Христа он опирался на известные памятники византийского, западноевропейского и современного русского искусства.

Работа Васнецова увенчалась успехом. Лик киевского Пантократора сопоставим с мозаичными образами в Софийском соборе (2-я пол. XIII в.) и церкви Хора (XIV в.) в Константинополе (ныне Стамбуле). Их объединяет единое состояние – одухотворенное спокойствие, хотя в целом композиции различны.

Фигура Христа в куполе Владимирского собора охвачена динамикой, которая характерна скорее для западных изображений, нежели для византийских, но в данном случае образ приобрел яркую выразительность.

Общее движение начинается в изображении лентообразных облаков, далее развивается по спирали в складках гиматия и достигает высшей точки в сомкнутых пальцах правой руки Христа. Вся экспрессия сводится к этой точке – благословению Господню. Здесь заключен главный смысл всего земного существования. Благословляя людей с небес, Христос призывает их вступить на путь истинный для обретения вечной жизни. Об этом говорит раскрытое Евангелие с текстом «Аз есмь свет всему миру. Ходяй по мне, не имать ходить во тьме, но иметь свет животный» (Ин. 8:12) в левой руке Спасителя. Митрополит Илларион считал, что изображение в куполе Владимирского собора заключает главную идею всей росписи – распространение евангельского источника на верующих.

В. М. Васнецов. Спаситель. Владимирский собор в Киеве

Еще древние мастера, расписывая храмы, изображали «библию для неграмотных» так, чтобы человек, не умеющий читать, мог постигать Священное Писание по изображенным сюжетам. Составляя живописный проект собора в Киеве, Адриан Прахов хотел представить в нем историю христианского просвещения России. Образ Христа Пантократора, исполненный Васнецовым, как нельзя лучше отвечал этой идее.

В центральном иконостасе Владимирского собора представлена икона Спасителя, написанная Васнецовым. В ней художник использовал известную ему иконографию «Спас на престоле» и следовал иконной постановке фигуры, которая представляет собой иконографическую схему креста. Христос показан вертикально, Его согнутая в локте правая рука образует горизонталь, а центром и ключевым звеном композиции является благословляющий жест, расположенный на уровне солнечного сплетения четко посередине. В

[1] Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. – С. 81.
[2] Там же.

левой руке Спасителя – раскрытое Евангелие, которое не свойственно для данной иконографии, но в данном случае было уместно, потому что еще раз напоминало о просветительских идеях росписи.

Одеяние Христа и фон иконы изобилуют орнаментами. Уже в этом образе сказалась увлеченность Васнецова русским народным искусством, которая сохранится на протяжении всего его творческого пути и станет характерным признаком православно-национального искусства.

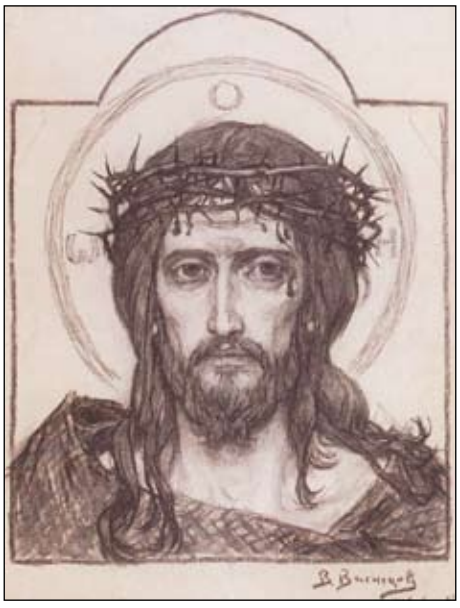
Более декоративно выглядит мозаичная икона Спасителя для храма Воскресения в С.-Петербурге. В верхних углах образа Васнецов поместил двух херувимов, которые композиционно уравновешены, но не симметричны по отношению друг к другу. Разнообразие цветовых оттенков, множество деталей, не несущих догматического содержания, богатая орнаментика приближают эту икону к декоративному панно, характерному для стиля модерн.

Образ Иисуса Христа для храма Воскресения можно считать менее удачным, чем аналогичная икона во Владимирском соборе.

В начале XX в. Васнецов исполнил мозаику «Спас Нерукотворный» на могилу командира Семеновского полка генерал-майора Г. А. Мина, убитого террористкой 13 августа 1906 г. и похороненного в крипте Введенского полкового собора в С.-Петербурге (в 1933 г. храм уничтожен).

Позднее художник повторил эту икону над воротами со звонницей, ведущими к собору Христа Спасителя в С.-Петербурге – Спаса-на-Водах. Этот храм возводился в 1910–1911 гг. на народные пожертвования в память о русских моряках, погибших в Цусимском и других боях, на берегу Невы – на углу Английской набережной и Ново-Адмиралтейского канала. Строительство велось под покровительством греческой королевы Ольги Константиновны архитектором М. М. Перетятковичем при участии Н. В. Покровского и гражданского инженера С. Н. Смирнова. Согласно проекту, храм был выдержан в древнерусских формах и напоминал церковь Покрова на Нерли, построенную в 1165 г., и Дмитриевский собор во Владимире, относящийся к XII в. Поэтому на занятых живописным убранством художников возлагалась ответственная задача – украсить храм таким образом, чтобы его живопись гармонировала с архитектурными формами, почерпанными из отечественной древности, а также отражала трагическую ноту мемориала русским морякам, чей жертвенный незабвенный подвиг уподоблялся крестной смерти Христа.

В. М. Васнецов. Спаситель. 1901 г.



В. М. Васнецов. Спаситель. Рис. 1900-х гг.

Трагедия Русско-японской войны, смерть адмирала С. О. Макарова и художника В. В. Верещагина потрясли Васнецова. Гибель броненосца «Петропавловск» он считал катастрофой, которую «едва можно вынести»[1]. Васнецов принял

[1] Письмо В. М. Васнецова А. П. Ланговому. 4 апреля 1904 г. // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. – С. 200.

активное участие в сборе средств на нужды армии и флота и в помощь раненым. В частности, на складе Ее Императорского Высочества великой княгини Елизаветы Федоровны он выставил на продажу сделанные им три копии образов Владимирского собора.

Немало переживаний принесла Васнецову революция 1905 г., которая стала «главной болью и раной души» художника. «Да отпустит Бог грехи наши и да поможет нашей бедной страдающей так тяжко Родине! Пошли людям добра! Помоги Бог опомниться заблудшим!»[1] – писал он по прошествии нескольких дней после Кровавого воскресенья.

В. М. Васнецов. Образ с фасада храма Спас-на-Водах. ГРМ

Все эти трагические события наложили отпечаток на выбор Васнецовым иконографии Спаса Нерукотворного. К тому времени в России получили наибольшее распространение два иконографических типа Спаса Нерукотворного – Спас Нерукотворный «на холсте», самый ранний образец которого относится к XII столетию, и Спас в терновом венце – «Страдающий Спаситель», восходящий к иконографии XVII в.

Васнецов знал оба варианта. Свой выбор он остановил на позднем изводе, который давал больше возможностей отразить личное переживание за судьбу России и ее народа.

Христос у Васнецова представлен оплечно в терновом венце, в кроваво-красном хитоне на фоне заката. Его лик, отмеченный невыносимым страданием, позволяет предположить, что художник изобразил фрагмент сцены «Распятие» и показал Господа в момент его крестных страданий. Общий колорит, построенный на сочетании разных оттенков красного и синего, создавал напряженное драматическое настроение. Перед иконой горела неугасимая лампада. По просьбе С. Н. Смирнова дочь Васнецова Татьяна Викторовна исполнила картоны для сюжетов: «Несение Креста» и «Моление о Чаше», которые в мозаике разместили на столбах внутри храма.

В 1932 г. петербургский храм Христа Спасителя был взорван. Васнецов не дожил до этого печального события. Десятилетиями мозаики считались погибшими при взрыве. Очевидцы трагедии вспоминали, что весь берег Невы и канала был усыпан сплошным ковром из битой смальты.

В декабре 1995 г. с началом возрождения Спаса-на-Водах в фондах Русского музея были обнаружены чудом уцелевшие мозаики «Спаситель в терновом венце» Васнецова, «Несение Креста» и «Моление о Чаше» Т. В. Васнецовой, а также вырванный взрывом фрагмент алтарного образа «Спаситель шествует по водам» – лик Христа, исполненный Н. А. Бруни. Накануне сноса храма мозаики Васнецова успели тайно демонтировать и передать в Русский музей, а фрагмент мозаики Бруни был впоследствии найден на дне Ново-Адмиралтейского канала.

Все найденные мозаики передали в Военно-морскую академию им. Адмирала Н. Г. Кузнецова в С.-Петербурге на временное хранение до открытия возрождаемого храма Христа Спасителя Спас-на-Водах.

Современники справедливо называли Виктора Васнецова создателем русской Мадонны. Образ Царицы Небес-

В. М. Васнецов. Богоматерь. Эскиз для Абрамцево. Нач. 1880-х гг. ГТГ

[1] Письмо В. М. Васнецова И. Л. Щеглову-Леонтьеву. 28 января 1905 г. // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. – С. 202.

ной звучит лейтмотивом всего его религиозного творчества. Первая икона Божией Матери с Младенцем, Которого несет впереди себя Богородица, была написана Васнецовым для церкви в Абрамцево. Уже в этом небольшом по размеру произведении найдена та монументальная иконография Девы Марии, которой художник будет верен до конца дней и которую поэтому именуют васнецовской.

В. М. Васнецов. Эскиз росписи для Владимирского собора в Киеве. 1887 г. ГРМ

Этот образ, но уже в большем масштабе и с небольшими изменениями, Васнецов повторил в алтаре Владимирского собора в Киеве. Иконография Пресвятой Богородицы, несущей на руках Младенца Христа, словно отдающей Его в мир, была результатом творческого поиска Васнецовым идеального образа Божией Матери. Предварительный эскиз «Богоматерь шествует по облакам в окружении серафимов и херувимов» художник подписал "*Quasi una fantasia*" («Как будто одна фантазия»).

Такая композиция восходит к византийской «Никопее» или «Победотворной иконе Божией Матери». Практически не известная на Руси, она получила распространение на Афоне. Во 2-й пол. XIX в. в связи с развитием дипломатических отношений между Святой Горой и Российской Империей эта икона проникла в Россию вместе с другими греческими святынями. Ее иконографические мотивы присутствуют в монументальном образе Божией Матери, исполненном Т. А. Неффом для иконостаса Исаакиевского собора, и чудотворной иконе Богородицы «Аз есмь с вами, и никто же на вы».

Помимо византийского источника Васнецов черпал вдохновение и в западноевропейской живописи. В частности, большее впечатление на него произвело полотно «Сикстинская Мадонна» Рафаэля.

Художник изобразил Царицу Небесную на золотом фоне, идущей по облакам навстречу каждому, кто переступил порог храма. Ее лик печален и тревожен, но вместе с тем исполнен невыразимого смирения и покорности воли Божией. Обеими руками Она обнимает Сына, словно желая защитить Его от грядущего зла.

В. М. Васнецов. Алтарный образ. Владимирский собор в Киеве

В образе Христа Васнецов запечатлел черты своего сына Миши. Взмах его рук – естественный жест маленьких детей, открытых новому для них миру, художник взял из жизненных наблюдений: однажды утром жена вынесла сына из дома, и ребенок радостно потянулся ручками к окружающей природе. Но не по-детски серьезный и сосредоточенный лик Младенца позволяет предположить, что Васнецов изобразил Христа благословляющим двумя руками, как архиерей. Он, как первосвященник, призывает всех находящихся в храме к богослужению. В таком случае алтарная композиция Васнецова возводится до уровня литургического образа.

Вся фигура Богородицы охвачена тем же спиральным движением, что и Пантократор в куполе. Корреспондент газеты «Московские ведомости» С. Флеров писал: «Если вы поднимете глаза на это изображение

(Пантократора. – *В. Г.*) и потом опустите их на находящееся прямо перед вами изображение Богоматери, вы испытаете удивительное чувство: вы внезапно увидите, что Богоматерь тихо несется вверх, туда, к Спасителю...»[1].

Богородицу окружают девять херувимов. Их число соответствует часу, в котором состоялась казнь Христа. Они тревожно взирают на Пречистую Деву и Младенца на Ее руках, словно предвидя Его судьбу.

Современники указывали, что Васнецов писал алтарный образ под впечатлением от «Сикстинской Мадонны» Рафаэля. Это знаменитое творение итальянского мастера оказало большое воздействие на творческую интеллигенцию, занятую поисками вечной женственности. Мадонну называли царицей цариц, идеалом человечества.

Богоматерь во Владимирском соборе отдаленно напоминает Сикстинскую Мадонну. В своем образе Васнецов стремился выразить национальный идеал материнства и заступничества, на что обратил внимание киевский профессор И. А. Сикорский: «...Рафаэль старался изобразить Мадонну... в роли мировой женщины, которая выступает перед человечеством, перед ангелами, перед всем живым, выступает с исполнением своего возвышеннейшего долга – быть образцом высших нравственных качеств...», у Васнецова показана «сущность нравственного долга и идея подвига... самоотречение, которое составляет народную черту русского характера с его идеальной простотой в осуществлении необходимого и должного»[2].

Литературный критик, переводчик и издатель М. С. Соловьев отмечал, что в Богоматери Васнецова чувствуется «нечто монашеское... тогда как у Рафаэля вы видите идеал Девы в полном расцвете красоты»[3].

Алтарный образ Божией Матери во Владимирском соборе стал лучшим церковным произведением Васнецова, «символом его веры в Православие, в Россию, в ее возрождение»[4].

Богородица знала, что Ее Сын, став искупительной жертвой во имя спасения людей, погибнет на Кресте, и верила в Его Воскресение. Изображенная над алтарем Владимирского собора, Она смиренно и покорно приносит Сына на этот алтарь, а затем, претерпев ни с чем не сравнимые сердечные муки у Распятия, оплакав смерть Христа и возрадовавшись Его Воскресению, Она стала заступницей за людей.

Скорбящей и плачущей о помиловании грешников Богородица представлена в композиции «Страшный Суд» на западной стене Владимирского собора. Ее глаза наполнены слезами, одной

В. М. Васнецов. Страшный суд. Картон

[1] *Флеров С. В.* Внутренние известия. Киев. 21 июля. От нашего специального корреспондента // Московские ведомости. – 1888. – 29 июля. – № 208. // Там же. – С. 81.

[2] *Сикорский И. А.* Богоматерь в художественном восприятии Рафаэля и Васнецова. – Киев, 1905. – С. 9.

[3] *Харламов Н. Н.* Письмо в редакцию по поводу реставрации Новгородской Святой Софии // Искусство и промышленность. – 1899. – № 4. – С. 944.

[4] *Ярославцева Н.* Царица Небесная и женщина земная. Образ Богоматери в творчестве Виктора Васнецова // Советский музей. – 1991. – № 4. – С. 54.

рукой Она обхватила голову, другой слегка касается плеча Сына, словно пытаясь смягчить Его гнев. Образ Богоматери, охваченной великой печалью за людей, вносит в общий драматически-напряженный строй иконографии «Страшного Суда» светлую ноту – надежду на милость Господа и Его прощение.

В. М. Васнецов. Богоматерь с Младенцем. 1885–1893 гг.

В. М. Васнецов. Богоматерь с Младенцем. 1901 г.

Совсем иной представлена Божия Матерь на иконе в центральном иконостасе Владимирского собора. Здесь Васнецов вдохновлялся древнерусскими изводами «Умиление», в частности Владимирской иконой Божией Матери, а также использовал мотивы западноевропейских сюжетов «Мадонна с книгой» и собственные жизненные наблюдения. Тема ласкания матерью своего дитя здесь превалирует над каноническим смыслом иконографии «Умиления» – единения Христа и Матери-Церкви.

В отличие Богородицы на древнерусских изводах васнецовская Богоматерь не смотрит на молящихся. Ее глаза опущены вниз, своей щекой Она прижимается к щеке Младенца, нежно обхватывая Его руками. Образ Богоматери наполнен необычайной гармонией и спокойствием, притом вся Ее фигура не статична (Богоматерь сидит в пол-оборота).

Трехпролетное окно – символ Пресвятой Троицы, белые цветы – знак целомудрия и чистоты Девы Марии, пюпитр с раскрытой книгой – все эти детали, свойственные картинам западных мастеров эпохи Возрождения (Боттичелли, Джентиле да Фабриано или Рафаэля), в православной иконе воспринимаются как декор.

Работа Васнецова напоминает скорее монументальную декоративную картину-панно, нежели моленный образ. Более соответствует своему назначению икона Богоматери с Младенцем, набранная в мозаике для собора Воскресения в С.-Петербурге. Пресвятая Богородица показана фронтально с восседающим на Ее коленях Божественным Сыном. Васнецов вновь писал Христа со своего сына Миши, который к моменту работы отца в Воскресенском соборе подрос, поэтому на иконе Спаситель представлен отроком, а не Младенцем, что не противоречило иконописному канону.

В письме в Комитет по сооружению храма Воскресения Васнецов подробно описал подготовительный эскиз: «Местный образ “Богоматери”, тоже сидящей с Иисусом младенцем на руках. Иисус изображен ближе к отроческому возрасту, как на древних образах»[1]. В средневековой ико-

[1] Письмо В. М. Васнецова в Комитет по сооружению храма Воскресения в С.-Петербурге. 1897 г. // Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. – С.144.

нописи фигура Младенца Христа изображалась не с детскими пропорциями, а как уменьшенный вариант фигуры взрослого человека. Такое изображение выражало богословскую мысль: Богомладенец не подвержен слабостям детского возраста, уже в младенчестве Он являет характер Искупителя и Судии.

Еще три алтарных образа Богоматери Васнецов исполнил для русской церкви Святой равноапостольной Марии Магдалины в Дармштадте, Георгиевского храма в Гусь-Хрустальном и собора Святого Благоверного князя Александра Невского в Варшаве.

Картон для дармштадской мозаики художник писал в 1901 г., продолжая работу над иконами для Воскресенского храма в Петербурге. На нем он представил Пресвятую Богородицу на троне в облаках и двух предстоящих Ей шестикрылых ангелов. Внизу художник изобразил болотистый пейзаж с тонкими деревцами и декоративными ирисами, характерными для искусства модерна. Композицию предварительного эскиза нельзя назвать удачной, но воспроизведенный в мозаике сюжет органично вписался в интерьер церкви. Его нижняя часть с пейзажем оказалась закрытой иконостасом, ангелы были отделены от Богоматери окнами, и образ Царицы Небесной с Младенцем, изображенный на фоне звездного неба, стал главенствовать в помещении храма.

В. М. Васнецов. Богоматерь. Фрагмент алтарного образа церкви в Дармштадте. 1901 г.

Интерьер церкви в Дармштадте

В этой мозаике Васнецову удалось приблизиться к церковным изображениям русского Средневековья. В последующих алтарных работах он снова представил собственный вариант композиции «О Тебе радуется...». Этот сюжет связан с молитвенным гимном, прославляющим Божию Матерь, сочиненным святым Иоанном Дамаскиным в VIII в. Его иконография сложилась на рубеже XV–XVI вв. и получила развитие в московской, новгородской и псковской школах иконописи. Лучшим примером канонической иконографии считается одноименный извод, написанный мастерами круга Дионисия в самом начале XVI в. На нем в центре представлена Богородица с Младенцем, восседающая на престоле на горных высях. Над ней – ангелы и дворец Царствия Небесного в образе пятикупольной церкви – собор небесный; внизу – молящиеся пророки, апостолы, цари, святители, преподобные – собор земной. Ближайший к престолу Богородицы – святой Иоанн Дамаскин, автор гимна «О Тебе радуется».

Вся композиция вписана в большой круг, символизирующий незримые небеса, Царствие Небесное, а престол Божией Матери – в малый круг – видимое «земное небо», небесный мир, излиянный на Земле. Это обозначает, что Богоматерь пришла на Землю со Своим Сыном Иисусом Христом, Который дал людям новый закон любви, сообщил весть: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное!» (Мф. 4:17) и озвучил истинную цель бытия – устремление к Отцу Небесному. Расположившиеся внизу в земном материальном мире пророки, апостолы, цари, святители, преподобные слышат Его и исполняют Божью волю. В росписи храмов сцену «О Тебе радуется» часто помещали в алтаре храма, потому что полукруглая форма апсиды как символ «земного неба» вполне подходила для этого сюжета.

Георгиевская церковь в Гусь-Хрустальном

Для Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном Васнецов разработал новый иконографический вариант алтарной композиции. Церковь в Гусь-Хрустальном возводилась по заказу владельца Гусевской хрустальной фабрики, мецената Ю. С. Нечаева-Мальцева. Ее проект исполнил Л. Н. Бенуа в 1891–1904 гг. Церковь отличалась необычным архитектурным проектом. Это была базилика, роскошно украшенная по примеру русских храмов XVII в. Когда Нечаева-Мальцева спрашивали, почему он не пожалел огромных средств для украшения церкви в глуши Владимирской губернии, он отвечал: «А отчего стоит город Орвието в Италии? Для его собора ездят иностранцы издалека. Будет время, когда ценители русского искусства станут ездить и на наш Гусь»[1].

Огромное мозаичное панно «О Тебе радуется» (1902 г.) заключено в вытянутую по вертикали форму алтаря и разделено на две зоны: земную и небесную. В центре представлена Богоматерь без Младенца с поднятыми руками, стоящая на облаках перед троном так, будто она только что с него сошла. Вокруг Нее и над Ней – ликующие ангелы, на дальнем плане вырисовываются стилизованные луковичные главки церквей. Чтобы показать всеобщее ликование, Васнецов расположил ангельские крылья беспорядочно, создав таким образом в верхней части ощущение шума и воздуха.

Интерьер храма в Гусь-Хрустальном. 1895–1904 гг.

На картоне для мозаики внизу художник изобразил огромный камень, повторяющий своими очертаниями полукруглую форму апсиды. На нем написаны начальные слова гимна «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь». Вокруг камня стоят святые, фигуры которых кажутся втиснутыми в пространство сюжета. В мозаике, которую набирали в мастерской В. А. Фролова, на месте камня располагается алтарная ниша с окнами, которую ранее закрывал одноярусный резной иконостас.

Сейчас в Георгиевский церкви в Гусь-Хрустальном располагается Музей хрусталя им. Мальцевых.

Для собора Святого Александра Невского в Варшаве Васнецов создал еще один иконогра-

[1] Текст представлен по репродукции в Музее хрусталя им. Мальцевых в Гусь-Хрустальном.

фический вариант «О Тебе радуется». Он учел свои упущения, но, как и прежде, ставил перед собой иные цели, нежели его предшественник рубежа XV–XVI вв. Васнецов стремился прославить многовековую историю православной России, а древний мастер выражал в красках церковный догмат.

Композиция эскиза для алтаря варшавского храма вытянута по горизонтали. Чтобы приблизить ее к идеальной форме круга, художник изобразил радугу за собором на заднем плане, а форму апсиды обрисовал орнаментом.

Как в предыдущей мозаике, Васнецов протяженными лентами облаков разделил композицию на земную и небесную сферы, а в центре поместил Божию Матерь, сидящую на троне с Младенцем на коленях. Ее образ не объединил между собой части, а, доминируя в сюжете, воспринимался отдельно от всего окружения.

В небесной сфере по сторонам от Девы Марии симметрично представлены ангелы, а над Ней изображен трехкупольный храм. Внизу показаны православные святые согласно их иерархическому положению. Справа от Богородицы стоят представители Вселенской церкви: равноапостольные Константин с крестом и Елена, Иоанн Дамаскин с текстом гимна,

В. М. Васнецов. «О Тебе радуется». Алтарь церкви в Гусь-Хрустальном. Современный вид

В. М. Васнецов. Алтарь собора Святого Александра Невского в Варшаве. 1912 г.

коленопреклоненный Роман Сладкопевец, Николай Чудотворец, Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Афанасий Великий и др. За ними – ветхозаветные пророки. Слева от Девы Марии изображены представители Русской Церкви: равноапостольные Владимир с крестом и Ольга, Антоний и Феодосий Печерские, Сергий Радонежский, московские святители Петр, Иона и Алексий, Кирилл и Мефодий, Нестор летописец и другие святые. За ними – апостолы.

В создании этого образа Богоматери с Младенцем Васнецов руководствовался книгой «Материалы для истории русского иконописания». Ее автор, Н. П. Лихачев, любезно предоставил свое издание художнику. Благодарный Васнецов писал ему: «Состязаться со святыми иконописцами я не рискую, но искать у них вдохновения считаю обязательным. “О Тебе радуется” – Богоматерь с Младенцем будет на этот раз сидящая, и по мотивам ее изображения беру “Умиление”, которое меня трогает до глубины души»[1].

Как и во Владимирском соборе, напротив алтаря на западной стене в сцене Страшного Суда художник изобразил скорбящую Пречистую Деву за спиной свершающего суд Господа.

Васнецов сохранил черты ликов Девы Марии и Младенца, запечатленные им в киевском храме. За годы работы он не внес существенных изменений.

В образе Христа художник по обыкновению запечатлел своего сына, а отличительной особенностью лика Божией Матери стали большие темные, наполненные невыразимой грустью глаза.

Размер глаз святых в изображениях иконописцев значительно превосходил естественный с целью показать духовную силу взора и способствовать молитвенному общению верующего с Первообразом. Васнецов сохранил естественные пропорции лика и живописными средствами добился удивительной выразительности взгляда, в чем его несомненная заслуга.

В последующих сюжетах из Священного Писания художник продолжал развивать собственную иконографическую линию, основываясь на богатом опыте русских иконописцев – своих предшественников. Васнецов создал «Страстной цикл», в который вошли мозаики «Распятие», «Несение креста», «Снятие с креста» и «Сошествие во ад» на фасаде храма Воскресения и ныне утраченные фрески «Моление о чаше» и «Несение креста» из храма Спас-на-

Распятие. Мозаика на фасаде храма Воскресения Христова в С.-Петербурге

В. М. Васнецов. Распятие. Картон для храма Воскресения Христова в С.-Петербурге

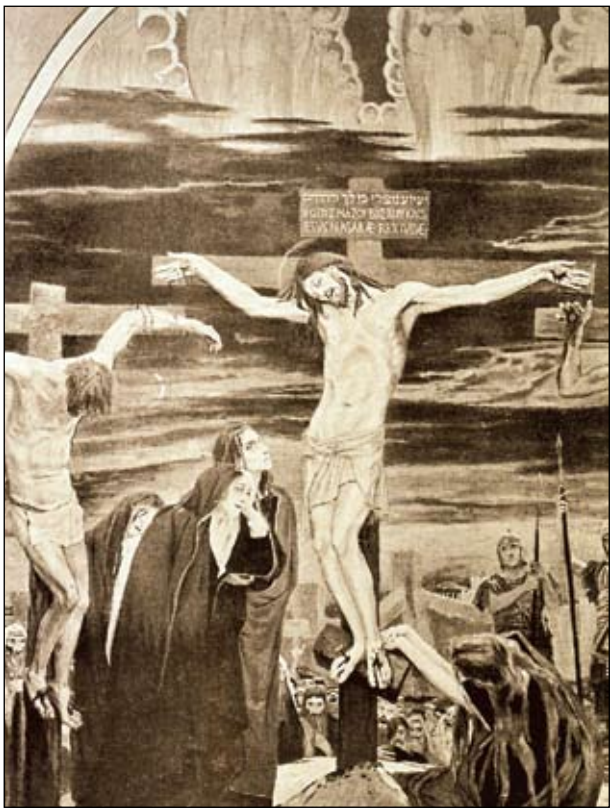
[1] Письмо В. М. Васнецова Н. П. Лихачеву. 3 марта 1907 г. // Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Новые материалы. – С. 210.

Водах в С.-Петербурге; картина «Голгофа» для Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном.

В этих работах художник учел обязательное присутствие определенных персонажей и наличие обязательных атрибутов иконографии, но трактовал их по-своему. Это «не картины и не иконы. Это – не наивная работа вдохновенного иконописца... Традиционные типы и стремление к археологии костюма и живописной группировке создают неприятное смешение. Из выставленных теперь в зале Поощрения художеств картонов для мозаик работы Васнецова носят этот смешанный характер, в особенности картоны Страстей Господних... “Христос на кресте”, “Снятие с креста” более строги и проникновенны»[1].

Снятие с креста. Мозаика на фасаде храма Воскресения Христова в С.-Петербурге

В композициях Васнецова слились воедино иконописные мотивы с приемами монументальной картины и даже панно. Стремясь к максимальной достоверности в показе событий, художник часто увлекался повествовательными деталями, элементами костюма и пейзажа и не заботился об удачном размещении композиции в архитектурной форме храма: иногда персонажи оказывались обрезанными, как, например, в мозаиках «Несение креста» или «Распятие». Но вместе с тем работы Васнецова привлекают людей своим эмоциональным настроением, духовной красотой образов и умением мастера передать духовный смысл показанного им события.



В. М. Васнецов. Голгофа. 1905 г.

Произведения «Страстного цикла» Васнецова полифоничны. В них слышится звук шагов измученного Христа и звон римских копий («Несение креста»), тихое стенание Богородицы и безудержное рыдание Марии Магдалины («Распятие»), ликование праведников и пение ангелов («Сошествие Христа во ад»).

Иконография «Голгофа» не имеет прообразов в древнерусской живописи. Основу композиции составила творческая переработка известного сюжета «Распятие». Композиция «Голгофы» переполнена персонажами, каждый из которых отмечен особым настроением – от ненависти и злобы до молчаливой скорби и отчаяния. Все оттенки душевных переживаний присутствовавших во время казни Господа людей переданы исключительно пластическими средствами. Руки изображенных персонажей выражают больше эмоций, чем их лица. В центре – распростертые руки Христа, напоминающие крылья израненной птицы, рядом

[1] Санкт-Петербургские ведомости. – 1903. – 16 декабря. – № 344 // Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Новые материалы. – С. 242.

ломаной линией изображен распятый разбойник, безвольно опущенные к подножию креста руки Марии Магдалины, поднятые в гневном возгласе и сжатые в бессильной муке кулаки в толпе.

Некоторые мотивы Васнецов заимствовал из итальянских алтарных образов эпохи Возрождения. Так, поникшая фигура Марии Магдалины сходна с аналогичной на фреске Мазаччо в капелле Бранкаччи. Невыразимым трагизмом отмечены лики Богоматери и Иоанна Богослова. Они словно обезумели от горя. Божия Матерь в полном отчаянии последними усилиями пытается удержаться на ногах. Ее поддерживает юный апостол Иоанн, который не в силах оторвать глаз от умирающего Спасителя. «Голгофа» Васнецова заставляет вспомнить алтарные образа в соборе Святого Бавона в Генте (1464 г.), «Распятие» Рогира вандер Вейдена (1440–1445 гг.), Изенгеймский алтарь Грюневальда (1512–1516 гг.).

В «Страстном цикле» Васнецов дал новую трактовку известным сюжетам. В них он сочетал древнюю иконографическую схему с мотивами западноевропейской живописи и собственным личным пониманием истории.

Вершиной религиозного творчества Васнецова и русского церковного искусства конца XIX в. можно считать иконографию «Страшный Суд». К теме Судного дня художник обращался два раза – во Владимирском соборе в Киеве и в Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном. По художественной выразительности киевская роспись превосходит картину для гусевской церкви, за что получила высокую оценку у современников. Это еще раз подтверждает мысль, что русское общество кон. XIX – нач. XX в. нуждалось в новой интерпретации сюжетов Священного Писания, которую давала живопись Васнецова.

Иконография «Страшного Суда» складывалась параллельно с развитием апокалиптики – особого жанра средневековой литературы, повествующего о конце истории. Развернутые композиции появились на Руси в XVI в. С течением времени этот сюжет дополнялся новыми персонажами и символами. Благодаря фундаментальному исследованию Федора Ивановича Буслаева «Русский лицевой Апокалипсис. Свод изображений из лицевого Апокалипсиса по русским рукописям с XVI в. по XIX-й» (1881 г.) они были известны русским художникам, в том числе Васнецову.

Следуя выводу Буслаева: «Страшный Суд, перенесенный к нам из Византии, предлагает замечательное сходство как с византийскими изображениями, так и с древнейшими западными, пошедшими из одного источника»[1], – Васнецов не оставил без внимания западноевропейскую живопись.

Во время своего путешествия по Италии в 1885 г. художник был очарован станцами Рафаэля и Сикстинской капеллой Микеланджело. Он сравнивал великие творения Рафаэля с музыкой Моцарта, а Микеланджело – с 9-й Симфонией Бетховена.

Роспись потолка в Сикстинской капелле произвела на Васнецова огромное впечатление, которым он поделился в письме к старшей дочери Прахова, Елене Адриановне: «Что такое Страшный Суд Микеланджело? – а вот что: старая, потрескавшаяся стена, заплесневевшая синими и красноватыми пятнами. Смотрите на эти пятна – они начинают оживать... Мороз продирает по коже, когда войдешь во всю глубину мысли картины. Это заплесневевшая стена – величайшая поэма форм, величайшая симфония на тему о Вечной Правде Божией»[2].

Работая во Владимирском соборе и желая воскресить в себе испытанные в Сикстинской капелле переживания, Васнецов любил слушать 9-ю Симфонию Бетховена.

Композиция «Страшного Суда» на западной стене Владимирского собора уравновешена четким соотношением масс и цветовых пятен и имеет ясно обозначенный центр – смысловой узел, в котором изображен ангел с весами и свитком. Васнецов использует здесь свой излюбленный прием горизонтального членения композиции на небесную и земную сферы.

В небесной сфере на облаках представлены Господь с крестом и Евангелием, исполненный грозного порыва в сторону грешников, скорбящая на Его плече Богоматерь и коленопреклоненный пророк Иоанн Предтеча. Их окружают символы евангелистов, апостолы и ангелы.

---

[1] *Буслаев Ф. И.* По русским подлинникам // Древнерусская литература и православное искусство. – СПб., 2001. – С. 189.

[2] Письмо В. М. Васнецова к Е. А. Праховой. 12 ноября 1891 г. // Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. – С. 96.

В. М. Васнецов. Страшный суд. Картон для Владимирского собора в Киеве. 1885–1896 гг.

Внизу, справа от Христа – праведники, в молитве взирающие на небеса, слева – грешники, низвергаемые беспорядочным потоком в огненную пучину, из которой вырывается Змий. Трубящие ангелы – вестники Апокалипсиса – являются связующими звеньями верхней и нижней частей композиции.

Восстающие из гробов праведники четкими группами следуют за святым Макарием Египетским – основателем монашества – и устремляются к Христу. Васнецов специально удлинил пропорции их тел, уподобив горящим свечам.

Фигуры грешников закручены вихрем метаний и страстей. Среди них есть персонажи в царском и церковном облачении. Этим Васнецов показал равенство всех перед Судом Божиим. У дверного проема храма художник поместил устремленную ввысь фигуру праведницы, противопоставив ее общему хаосу грешников. Здесь же Васнецов изобразил момент расставания душ, одна

В. М. Васнецов. Страшный суд. Акварель. Эскиз. 1896 г.

из которых идет к праведникам, а другая тонет в грешном водовороте. Тянущиеся друг к другу руки, скорбящие лица вносят в эту грандиозную по содержанию тему общечеловеческие переживания.

Контрастное сочетание цветов: синего вверху, белого в центре и кроваво-красного внизу – создает мистическое настроение. Здесь слились воедино страх, ужас, безмерная печаль и святость.

В. М. Васнецов. Страшный Суд. 1896 г.

«Страшный Суд» Васнецова оказывает сильное эмоциональное воздействие на присутствующих в храме. Это не просто напоминание о грядущем конце света. Сцена словно затягивает зрителя внутрь и заставляет прочувствовать происходящее.

Роспись была восторженно воспринята в обществе, но Васнецов не удовлетворился достигнутым. Композицию следующей картины для западной стены Георгиевской церкви он продумывал много лет, постоянно изучая древнерусские образцы.

В 1895 г., приступив к работе над холстом, художник писал: «Композиция очень сложная, должна быть разработана согласно изображениям “Суда” в древней православной иконописи»[1]. Васнецов отказался от предложения заказчика Ю. С. Нечаева-Мальцева снова посетить Рим, чтобы вдохновиться живописью Микеланджело и Рафаэля. Он задавался вопросом: «Не следует ли скорее избегать их видеть, чтобы не поддаться чарам этих великих чародеев в мире образов?»[2].

[1] Письмо В. М. Васнецова к Е. А. Праховой. 12 ноября 1891 г. // Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. – С. 419.

[2] Письмо В. М. Васнецова к Е. Г. Мамонтовой. 9 апреля 1900 г. // Там же. – С. 178.

Васнецов исполнил 21 подготовительный эскиз, избрав для работы акварель, при помощи которой ему удалось изобразить на бумаге колористические эффекты фрески. Итоговое произведение Васнецов написал маслом на холсте. В нем он попытался наиболее точно воспроизвести древнюю иконографию, но выбор техники масляной живописи не позволил добиться успешного результата.

Вверху в полукруглом сегменте Васнецов представил Бога Саваофа, а под ним изобразил Христа Судию, фронтально восседающего на троне с крестом и раскрытым Евангелием. На правое плечо Христа опирается скорбящая Богородица, слева вплотную к Господу подходит преклонивший голову Иоанн Креститель, за ними стройными рядами восседают апостолы и ангелы, к ногам Христа припадают молящиеся прародители Адам и Ева. Цепь из облаков делит композицию на небесную и земную сферы. Под облаками в центре картины – ангел со свитком и весами. Перед ним – смиренная обнаженная душа со скрещенными на груди, как пред причастием, руками. Стройные ряды праведников расположены по правую руку от Христа, а нагромождение из фигур грешников, объятое телом Змия, – по левую.

В колористическом решении Васнецов следовал лучшим примерам древнерусской стенописи. Он использовал звучные синие и желтые цвета, стремясь к достижению общей гармонии с расстановкой контрастных акцентов в смысловых точках композиции.

Обладая меньшей экспрессивностью, чем роспись во Владимирском соборе, эта картина, тем не менее, оказала «впечатление ошеломляющее» на публику. «Это не композиция Васнецова, – это сумма болезненно-страстных религиозных фантазий христианских художников всех времен и народов. Тут и великие итальянцы, и “упадочники”, и Византия, а главное – наши старые московского письма иконы. Все сведено в гармонию требований нашей церковной живописи...»[1], – так охарактеризовал картину «Страшный Суд» писатель и историк П. П. Гнедич.

Еще одна грандиозная по масштабу и замыслу роспись во Владимирском соборе заслуживает внимания. Речь идет о сводах, где Васнецов представил сюжет «Единородный Сын Слово Божие».

Первоначально художник исполнил эскиз «Апокалипсис», признанный общественностью одной из лучших его работ. Текст Апокалипсиса был слишком сложен для понимания верующими, и его не читали в храмах, поэтому протоиерей Владимирского собора Петр Лебединцев не

В. М. Васнецов. Четыре всадника Апокалипсиса. 1887 г.

[1] *Гнедич П.* Последние картины В. М. Васнецова (Страница из записной книжки литератора) // Художественные сокровища России. Т. 5. – СПб., 1905. – С. 167.

В. М. Васнецов. Распятие. 1885–1896 гг.

счел нужным включить сюжет в роспись храма. По его настоянию киевский митрополит не разрешил разместить «Апокалипсис» на своде собора.

Васнецов сильно сожалел об этом. В письме к Е. Г. Мамонтовой, в которой он видел родственную душу, художник с горечью заметил, что в «старину люди были понятливее» и сцены «Апокалипсиса» присутствуют в интерьерах древних церквей.

При создании композиции «Единородный Сын Слово Божие» Васнецов руководствовался статьей Буслаева «О русской иконописи» и использовал прорись с иконы XVII в. Основной идеей сюжета является искупление человеческих грехов Иисусом Христом и победа Господа над смертью. И в иконографии XVII столетия, и у Васнецова использовано членение на три части, но если в древнем изводе они объединены в одну композицию, то во Владимирском соборе каждая часть заключена в ячейку свода как самостоятельный сюжет, обрамленный орнаментом.

В. М. Васнецов. Спас Эммануил. 1885–1896 гг.

В. М. Васнецов. Бог Саваоф. 1885–1896 гг.

Сосредоточив внимание на показе искупительной жертвы, Васнецов сделал центральным звеном «Распятие», иконография которого явилась результатом творческой мысли художника.

Васнецов представил Христа в момент Его физической смерти. Он окружен ангелами, которые прикрывают своими крыльями Его тело, а двое из них поддерживают крест, тщетно пытаясь облегчить страдания Господа. Фоном служит кроваво-красное зарево на небе после затмения.

Следующий за «Распятием» сюжет над хорами Владимирского собора изображает «Бога Слово» в образе Эммануила, сидящего на облаках с крестом и свитком в руках, в окружении тетраморфа. На свитке написаны слова молитвы «Единородный Сын Слово Божие...». Вместо мандорлы вокруг Христа Васнецов изобразил диск восходящего солнца, от которого исходит свет. Это придает ощущение, что роспись освещена изнутри фаворским, божественным светом. Светоносности способствует холодный колорит, построенный на сочетании светло-голубого и бледно-желтого.

«Бог Слово» контрастирует с последующими сюжетами – «Распятие» и «Бог Саваоф», которые решены в темной цветовой гамме, построенной на сопоставлении теплых и холодных, темных и светлых пятен.

К образу Саваофа Васнецов обращался дважды: первый – во Владимирском соборе в иконографии «Единородный Сын Слово Божие», второй – в храме Святого Александра Невского в Варшаве в композиции «Сам Господь Троичный в лицах» – своеобразном варианте «Троицы».

На своде Владимирского собора Васнецов представил Бога Отца сидящим на радуге во Всемирном Космосе в окружении огненных серафимов и ангелов. В золотом шаре у Него на груди изображен Святой Дух.

Саваоф Васнецова мудр, суров, печален и утомлен. К Нему благоговейно припадают серафимы, перед Ним склоняются ангелы.

Он – Творец мира, отдавший Свое творение людям, видящий его осквернение, но милосердно желающий спасения человечеству. С целью спасения согрешивших и неразумных людей Он с безграничной любовью посылает Сына Своего в качестве искупительной жертвы и скорбит о Нем. Такой образ Бога Отца представлен на своде киевского храма, с незначительными изменениями он был повторен в сюжете «Сам Господь Троичный в лицах» в варшавском соборе. Роспись утрачена, но сохранился подготовительный картон.

Васнецов сознательно не называл сюжет «Троицей», чтобы избежать догматических вопросов, а вызывающую споры иконографию «Отечество» изменил: васнецовский образ для варшав-

ского собора вписан в круг, образованный сплетенными крыльями серафимов, слева и справа к которому припадают огненный и черный серафимы. Седовласый Саваоф в развевающихся белых одеяниях восседает на радуге и благословляет по-архиерейски – обеими руками. Вокруг Его головы очерчен восьмиугольный нимб, характерный для изображений первой ипостаси Троицы. Такой нимб изображается в иконографии Саваофа на иконах «Троица Новозаветная» и образе Иисуса Христа «Спас Благое Молчание», где Он представлен в Отчей славе. На левом колене Бога Отца восседает отрок Христос в золотом хитоне и гиматии с открытым Евангелием в руках. Он, как и в предыдущих композициях, наделен портретными чертами сына художника. Рядом с Ним в шаре изображен в виде голубя Святой Дух.

В. М. Васнецов. Сам Господь Троичный в лицах. 1907 г.

В отличие от изображения Бога Отца во Владимирском соборе варшавский образ наделен суровостью и аскетизмом, что сближает его с древними греческими изводами.

Особое место в религиозном творчестве Васнецова занимают образы христианских святых. Художник разработал много иконографий, но лучше всего ему удавались русские святые. «В этих образах – вся древняя Русь, весь религиозный символизм ее истории: епископ, св. княгиня, одинокий монах-летописец и князь-наследник варягов...»[1], – писал о работах Васнецова его современник, художественный критик Сергей Маковский.

В. М. Васнецов. Святитель Алексий. 1909 г.

Созданный в интерьере Владимирского собора сонм подвижников – благоверных князей, святителей и преподобных – стал своего рода гимном всему христианскому миру и его духовному центру – православной Руси. Если убранство средневекового храма было названо исследователями «библией для неграмотных», то церковную живопись Васнецова можно справедливо именовать «энциклопедией подвижничества», а самого художника – создателем галереи русской святости.

В работах Васнецова показан святой в своей эпохе – времени свершения земного пути. В отличие от каноничных житийных изводов, в клеймах которых зафиксированы отдельные эпизоды, иконы Васнецова передают дух времени. Для средневекового изографа важно было показать вечное, вневременное значение подвига святого. Васнецов, напротив, сознательно акцентировал внимание на передаче времени и места действия. Он хотел, чтобы его живопись прославляла подвиг «За веру, царя и Отечество» на Святой Руси.

В образах святых угодников отразилось религиозно-патриотическое мироощущение не только самого художника, но и большей части русского общества. Здесь русское

[1] *Маковский С.* В. М. Васнецов и Владимирский собор // Мир Божий. – 1898. – № 3. – С. 206.

В. М. Васнецов. Михаил Тверской. Эскиз

православно-национальное искусство нашло свое совершенное воплощение.

Было бы неверным утверждать, что в написании икон художник руководствовался только личными представлениями и впечатлениями. Большое значение для работы Васнецова имели научные труды Ф. И. Буслаева и Н. В. Покровского.

Следуя утверждению Буслаева, что главным условием церковной живописи, «без которого невозможны ни верность типов, ни ясность традиционного сюжета, ни благочестивое выражение», является «верность действительности»[1], Васнецов стремился показать личность максимально правдиво. Поэтому на его иконах представлен не преображенный «обоженный» человек, а скорее предполагаемый или приближенный к достоверности портрет святого в соответствующей исторической обстановке.

В работе у художника возникал закономерный вопрос о «портретности»: в какой степени его образ на иконе соответствовал облику человека, жившего в далеком прошлом, и насколько древние изводы портретны?

По мнению Буслаева, древняя иконопись, «стремясь к высокой цели выражения религиозных идей в представлении Божества и святых *по образу и по подобию*...не имела необходимых средств для достижения этой цели, ни правильного рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленного светотенью»[2]. Изограф, как правило, монах – избегал изображений наготы и таким образом лишал себя возможности обучаться правилам рисования. Он допускал ошибки, которые, по мнению ученого, отражены в неправильности пропорций на иконе. Васнецов как ученик Академии художеств блестяще владел художественным мастерством и поэтому смог устранить этот «недостаток» в церковной живописи.

В. М. Васнецов. Александр Невский. Эскиз

Далее Буслаев писал: «Имея своим назначением воспроизводить лики святых... по их существу, согласно действительности, т. е. каковы они были при жизни, это искусство (древняя иконопись. – *В. Г.*) вместе с тем как бы боялось действительности...». Ученый учитывал факт, что иконописцы писали посмертные портреты святых по воспоминаниям или рассказам очевидцев, но в них «действительность должна была перейти в вечность, вместе с жизненностью должна была утратить все индивидуальные подробности...»[3].

---

[1] *Буслаев Ф. И.* Изящество иконописного предания. Природа и идеальность. Иконописные типы // Древнерусская литература и православное искусство. – СПб., 2001. – С. 129.

[2] Там же. – С. 50.

[3] Там же.

Занимаясь этой же проблемой и ссылаясь на результаты художественной археологии и древней письменности, Н. В. Покровский сделал другой вывод: «Иконопись не чуждалась портретного сходства изображений с оригиналами, но даже искала его», но безуспешно, т. к. «сведения о внешнем виде святых имели характер случайный»[1].

Отсюда возникла необходимость в «иконописном шаблоне» – иконографии, которая подразумевала идеализацию образа. Н. В. Покровский лично засвидетельствовал рекомендации древних иконописных подлинников о написании святых ликов, которые надлежало соотносить с известными образами Георгия Победоносца, Димитрия Солунского, Власия, Василия Кесарийского и Сергия Радонежского. Но в современных условиях развития русской церковной живописи ученый считал особенно важной разработку новых иконографий, и лучшие примеры таковых видел в живописи Васнецова. «Старина служит для него первым из верных источников вдохновения, и этот путь верный»[2], – писал Покровский.

Направляемый Буслаевым и Покровским, Васнецов писал свои иконы, руководствуясь житийной литературой и документальными описаниями. Он остро ощущал необходимость скорейшего издания нового лицевого иконописного подлинника, составленного из лучших образцов древнерусской живописи с историческими пояснениями и необходимыми рекомендациями об использовании.

В. М. Васнецов. Алипий Иконописец. Эскиз

Свои соображения о содержании подлинника и надежду на скорое его осуществление художник изложил в письме к графу С. Д. Шереметеву – председателю Общества ревнителей русского исторического просвещения, написанном зимой 1899 г. после завершения росписи Владимирского собора. Его мнение как прославленного мастера религиозной живописи было особенно ценно для ученого общества. За столь пристальное внимание к готовящемуся руководству Н. П. Кондаков отметил Васнецова как главного инициатора этого дела и продолжателя возрождения истинно русского искусства.

Первый том иконописного подлинника «Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа» вышел в 1905 г., а второй, посвященный иконографии Божией Матери, готовился к выпуску в 1916 г., поэтому Васнецову и другим художникам православно-национального искусства приходилось использовать рисунки и кальки часто не лучшего качества, а иногда руководствоваться текстовыми описаниями, хранящимися в архивах или обнаруженными в ходе исследований историками искусства, но еще не опубликованными.

Об облике святого преподобного Алипия – Киево-Печерского иконописца – рассказано в сводном подлиннике XVIII в., но в печати его описание появилось только в 1901 г. в «Заметках о древнерусском иконописании» М. и В. Успенских. Святой Алипий «подобием мало сед, борода аки Сергиева, на конце уже, власы ушей свились, на плечах схима, ризы преподобническая, в руках держит образ Пречистой Богородицы с превечным младенцем Иисусом Христом»[3]. Образ, исполненный Васнецовым на столбе Владимирского собора, вполне соответствует подлиннику XVIII столетия. Очевидно, что художник знал его текст, который дает лишь общие черты преподобного и не обрисовывает его индивидуальные каче-

[1] *Покровский Н.В.* Основные начала православно-русского иконописания // Православно-русское слово. – 1903. – № 3. – С. 30.

[2] Там же. – С. 34.

[3] *Успенские М. и В.* Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения. Святой Алимпий. Андрей Рублев. – СПб., 1901. – С. 13

В. М. Васнецов. Нестор Летописец. Эскиз

ства. Для лучшей узнаваемости Васнецов ввел в иконографию дополнительные повествовательные детали и изобразил святого Алипия в иконописной мастерской, а у его ног поместил баночки с красками.

Обилие деталей, характерное и для других сюжетов, стало определяющим признаком в узнавании святых. Нестор Летописец показан пишущим в своей келье у раскрытого окна, за которым простирается пейзаж с башнями городов и церквями. Прокопий Христа ради юродивый представлен на фоне страшной тучи, нависшей над Великим Устюгом. Согласно преданию, своими молитвами святой отвел от города грозу, разразившуюся впоследствии камнями. Кукша – просветитель вятичей – изображен с крестом и раскрытым Евангелием в руках, что указывает на его проповедническую деятельность, которую он вел на родине Васнецова в Вятке. Лики святых Прокопия и Кукши идентичны, но они легко различимы по одеянию, атрибутам и надписям, исполненным художником В. Д. Замирайло.

В некоторых работах Васнецов наделил святых портретными чертами своих современников. Так, например, лик князя Владимира в «Крещении Руси» и «Крещении Владимира» заставляет вспомнить Владимира Соловьева – известного философа и поэта рубежа XIX–XX вв.

В. М. Васнецов. Кукша. Эскиз

Русская Православная Церковь не одобряла такую живопись и противилась внешнему сходству святых с реально существующими людьми. Это отступление от канона нарушало древнюю традицию написания ликов. Возникала опасность изменения самого понятия «лик» как духовного символа лица на иконе.

«Лик» и «личность» в эпоху Средневековья отождествлялись и толковались как «образ Божий», запечатленный в конкретном изображении. В новое время слово «личность» получило значение своего подобия, таким образом утверждалась самоценность каждого отдельного человека. Во второй половине XIX столетия «олицетворением власти духовной, носителями нравственного авторитета, истинно христианского идеала предстают не церковь и ее святые, а отдельные личности...»[1]. Созданные в этот период циклы портретов знаменитых людей эпохи, как, например, портреты Льва Толстого кисти И. Е. Репина, можно уподобить клеймам житийных икон, а крестьянские образы В. Г. Перова и И. Н. Крамского могут составить галерею русского крестьянства. Изображение на картинах стало приближаться к «портрету-символу», «портрету-памятнику», «портрету-иконе». «Третьяков объединяет в своем собрании портреты “лиц, дорогих нации” (И. Е. Репин), пытаясь в форме портретной галереи представить “новый иконостас”, символ национального идеала...»[2].

[1] *Карпова Т. Н.* Портрет в мире русской духовной культуры 1860–1870-х гг. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – СПб., 1993. – С. 14.

[2] Там же. – С. 25.

В. М. Васнецов. Андрей Боголюбский

В. М. Васнецов. Княгиня Ольга. Эскиз

В. М. Васнецов. Княгиня Евдокия. Эскиз

В. М. Васнецов. Мария Магдалина. Владимирский собор в Киеве

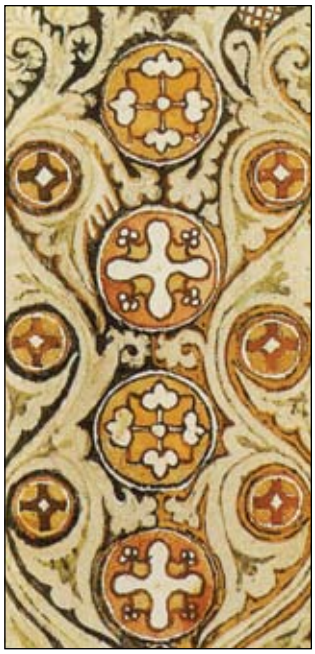
Так, на рубеже XIX–XX вв. портрет стал своего рода «иконой», а икона, напротив, – портретом святого. Но образы святых, исполненные Васнецовым, в полной мере нельзя отнести к таким иконам. Скорее, художник следовал понятию «священного идеального типа», в котором «русский народ выразил свои понятия о человеческом достоинстве» и к которому «вместе с молитвою обращался он как к образцам и руководителям в своей жизни»[1].

В иконах Васнецова нашли выражение сердечная теплота («Прокопий Устюжский», «Сергий Радонежский»), духовная мудрость («Нестор летописец», «Алипий иконописец»), отвага и стойкость («Андрей Боголюбский», «Княгиня Ольга») – качества, характерные именно для русских святых. Для усиления монументальности композиции художник практически отказался от оглавных и поясных изображений. Он представил фигуры в рост с предельно заниженной линией горизонта.

Как говорилось выше, иконы Васнецова изобилуют многочисленными повествовательными деталями (книги с закладками у ног Нестора летописца, маленькие костыли Прокопия Устюжского, четки и свеча в руках святой Евдокии, всевозможные орнаменты), которые были характерны для зарождающегося стиля модерн. Они способствовали более подробному раскрытию образа, но разрушали целостность иконы. Поэтому лучшими религиозными произведениями художника стали те, в которых он отказался от пейзажного или интерьерного фона, а декор применил лишь в отделке одеяний (святые князья Борис и Глеб, святой Михаил Тверской, княгиня Ольга).

Увлеченность Васнецова русским народным искусством нашла свое выражение даже там, где национальные декоративные мотивы были неуместны. Например, в центральном иконоста-

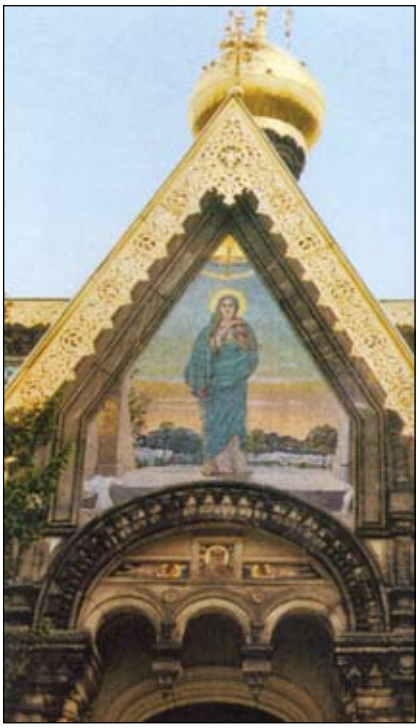
[1] *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Древнерусская литература и православное искусство. – СПб., 2001. – С. 57.



В. М. Васнецов. Эскиз орнамента

В. М. Васнецов. Эскиз орнамента

В. М. Васнецов. Эскиз орнамента



Мария Магдалина. Мозаика фасада храма в Дармштадте

се Владимирского собора святая Мария Магдалина показана на фоне русской былинной архитектуры.

Художник написал два образа Марии Магдалины: первый – для Владимирского собора, второй, через несколько лет, – для церкви в Дармштадте. Во Владимирском соборе Васнецов стремился как можно больше рассказать об одной из первых последовательниц Христа. Правой рукой Мария прижимает к щеке сосуд с миро, который напоминает, что она была одной из жен-мироносиц, а левой – держит красное пасхальное яйцо – символ воскресшего Господа. Ее поза неустойчива, фигура изогнута, одежды развеваются по ветру. За спиной Марии простирается абстрактный пейзаж с архитектурными сооружениями, напоминающими древнерусские терема. В целом вся иконография исполнена в духе панно нового стиля модерн.

Более позднее изображение Марии в Дармштадском соборе демонстрирует иной подход к решению образа. Магдалина представлена вступающей в гробницу воскресшего Христа. Весь ее облик проникнут благоговением, трепетом и страхом от ощущения только что произошедшего чуда. Фигура Марии монолитна и подобна античной статуе. Кувшин с миро в ее руках приобретает значение священного сосуда с водой из животворного источника, дающего вечную жизнь всем, кто к нему припадает.

Мозаичный образ Марии Магдалины на фасаде Дармштадского собора можно считать одним из лучших монументальных произведений Васнецова в православных храмах.

Особенностью живописного убранства церквей кон. XIX – нач. XX в. стало обилие орнаментального декора, сплошным ковром покрывающего все свободные от сюжетных композиций пространство. Васнецов тщательно выбирал мотивы для составления орнаментов, отдавая предпочтение византийскому искусству.

Ярким примером может служить роспись Владимирского собора, где представлено многообразие раннехристианской и византийской символики. В плафоне над алтарным образом Богородицы с Младенцем Васнецов повторил элементы мозаики апсиды храма святого Аполлинария ин Классе в Равенне (VI в.).

В плафоне равеннской церкви представлены двенадцать агнцев, а над ними – образ Пантократора в круглом медальоне с тетраморфом. Во Владимирском соборе изображены тринадцать агнцев, центральный из них – с нимбом – символизирует Иисуса Христа. Над ними – крест, заключенный в круг, точное воспроизведение равеннского.

Подводя итог рассмотрению церковной живописи Васнецова, следует отметить, что в одних произведениях художник показал глубокое знание иконописания, в других, напротив, открыто отступал от установленных канонов. Но и те и другие свидетельствуют об искренней любви Васнецова к древнерусскому искусству. Воспитанный в исконно русских традициях, художник всем сердцем проникся народным творчеством. Именно оно вдохновляло его на изображение эпических образов святых – столпов православной веры.

В. М. Васнецов. Павильон Русского отдела Всемирной выставки в Париже. Рис. 1898 г.

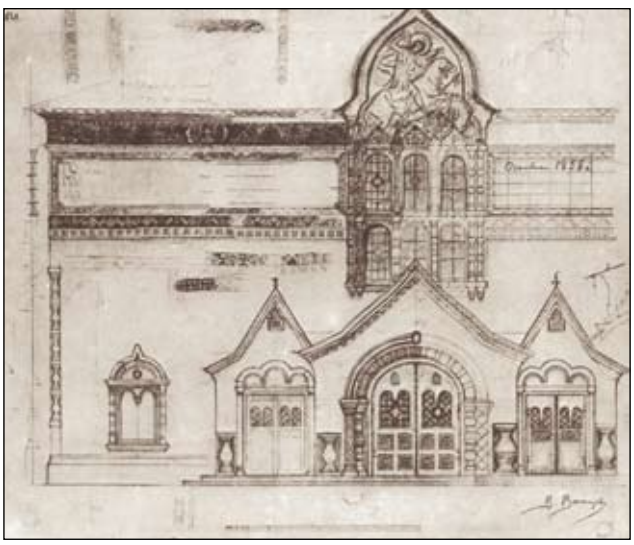
Церковная живопись Васнецова получила высокую оценку современников. Сам художник был скромным и о своих заслугах не говорил. Сегодня немногие знают, что в 1896 г. за роспись Владимирского собора его удостоили ордена Св. Владимира 4-й степени.

13 июня 1912 г. за работу в варшавском храме Васнецов был возведен в потомственное дворянство, а 31 декабря 1913 г. Император Николай II пожаловал художнику чин действительного статского советника вне порядка службы.

В архитектуре Васнецов проявил себя не столь масштабно, как в живописи, но это не умаляет художественное значение его построек. В 1898 г. по заказу выставочного комитета Всемирной выставки в Париже Васнецов спроектировал три варианта павильона Русского отдела. Ни один из них не был осуществлен, но отдельные элементы использовал Константин Коровин для павильонов кустарных промыслов и церковных принадлежностей.

В начале 1900-х гг. Васнецов разработал проект особняка для размещения художественной галереи И. Е. Цветкова – известного московского коллекционера русской живописи, подарившего в 1909 г. свою коллекцию и дом на Пречистенской набережной Москве. Первоначальный проект (1899 г.), принадлежавший самому Цветкову, точно распределившему расположение комнат, и архитектору Л. Н. Кекушеву, осуществлен не был. Васнецов спроектировал фасады, сохранив «бочку-крышу» и отдельные мотивы Кекушева. Он очень ответственно отнесся к работе и в течение двух с лишним лет лично следил за возведением дома. По его чертежам и рисункам столяры дважды делали маленькие модели дома.

Установленный на 24 каменных столбах, соединенных арками, дом Цветкова напоминал сказочный терем или, как писали современники, «сундучок, ларец» с контрастирующими выбеленными выступающими деталями на кирпичных стенах (окраска не сохранилась), богато декорированными элементами XVII в.: наличниками, филенками, полицветными изразцами. Не менее интересными были интерьеры здания, оформленные Васнецовым резными деревянными украшениями, скамьями, ларями, люстрами, повторяющими формы новгородских паникадил времен царя Ивана Грозного.



В. М. Васнецов. Проект Третьяковской галереи. 1900 г.

Васнецову-архитектору принадлежит рисунок фасада главного здания галереи П. М. Третьякова в Москве, воплощенный в архитектурных формах архитектором В. Н. Башкировым. Согласно замыслу Васнецова, монументальный фасад Третьяковской галереи представляет собой яркую заставку книги, увеличенную в размерах. На это указывает широкая лента фриза с надписью славянской вязью о передаче галереи

Государственная Третьяковская галерея. Фото автора

в дар Москве. Центр здания отмечен тройным порталом – входом в галерею, который увенчан рельефным панно с образом «Чудо Георгия о змии», обрамленным высоким кокошником.

Значимым памятником русского православно-национального искусства стал крест, выполненный по эскизу Васнецова, на месте убийства великого князя Сергея Александровича. Его открытие состоялось на Сенатской площади у здания Арсенала в Московском Кремле 2 апреля 1908 г. Крест представлял собой высокое, шестиметровое, бронзовое, декорированное эмалью распятье, увенчанное фигурами двух скорбящих ангелов и Богородицы вверху. Образ Божией Матери напоминал о скорби великой княгини Елизаветы Федоровны, по-христиански простившей террориста И. П. Каляева, убившего ее мужа у нее на глазах. У подножия креста шла надпись: «Отче, отпусти им, не ведят бо, что творят», а по всему кресту: «Аще бо живем, Господеви живем, аще же умираем, Господеви умираем: аще бо живем, аще умираем Господеви есмь. Вечная память Великому Князю Сергею Александровичу, убиенному 4 февраля 1905 г. Помяни нас, Господи, егда приидеши во Царствии Твоем»; внизу на лицевой стороне постамента: «Поставлен на добровольные пожертвования, собранные 5-м гренадерским Киевским полком в память своего бывшего шефа Сергея Александровича, на сем месте убиенного, и на пожертвования всех, почтивших память Великого Князя».

В 1918 г. большевики уничтожили крест. Этот акт вандализма описал в своих воспоминаниях В. Д. Бонч-Бруевич: «1 мая 1918 г. члены ВЦИК, сотрудники ВЦИК и Совнаркома собрались в 9.30 утра в Кремле, перед зданием Судебных Установлений (место, где стоял высокий бронзовый крест, исполненный в эмали по рисункам художника Васнецова). Вышел Владимир Ильич (Ленин-Ульянов). Он был весел, шутил, смеялся...“Хорошо, батенька, все хорошо, а вот это безобразие так и не убрали. Это уже нехорошо”, – и указал на памятник (Крест с Христом и Скорбящей Божьей Матерью)... Я мигом... принес веревки. Владимир Ильич (Ленин-Ульянов) ловко сделал петлю и накинул на памятник (на шею Христу Спасителю)... Ленин, Свердлов, Аванесов, Смидович, Крупская, Дзержинский, Шиваров, Агранов, Эльберт, Маяковский, сестра Ленина (Мария Улья-

нова) и почти все члены ВЦИК и Совнаркома, сколько хватило веревок, впряглись в веревки. Налегли, дернули, и памятник Христу Спасителю и Его Скорбящей Матери Марии рухнул на булыжники. “Долой ЕГО с глаз, на свалку!” – продолжал распоряжаться Ленин В. И»[1].

В 1998 г., по прошествии 80 лет, крест-памятник воссоздали по благословению Патриарха Московского и всея Руси Алексия II на территории Новоспасского московского монастыря, где ныне упокоились останки князя.

Памятный крест об убийстве великого князя Сергея Александровича. Новоспасский монастырь. Москва. Фото автора

Среди других работ Васнецова в области зодчества, выполненных до войны, следует отметить памятники Ю. Н. Говорухе-Отроку (1896 г.) и В. А. Грингмуту (1907 г.) на кладбище Скорбященского монастыря в Москве.

Первую мировую войну художник воспринял с большим волнением. Он чувствовал личную ответственность за судьбу России и потому передал на нужды раненых воинов назначенную ему Императором ежегодную аренду в 1500 руб. «О чем бы ни говорил, о чем бы ни думал, а в душе все время великая незабываемая тяжелая дума – война!»[2] – писал Васнецов.

В 1914 г. он принял участие в выставке«Художник – товарищам-воинам», организованной Комитетом, который возглавлял его брат Аполлинарий Васнецов. Виктор Васнецов выполнил рисунок «Витязь» для вечера Московского губернского комитета Всероссийского земского союза помощи раненым и картину-плакат «Бой Ивана-Царевича с Морским Змием» для городского базара помощи раненым.

Председатель Всероссийского земского союза А. М. Тухачевский ответил Васнецову: «Московский губернский комитет Всероссийского земского союза помощи раненым просит принять глубокую благодарность за прекрасно сделанный Вами рисунок “Русский витязь” для плакатов и открыток на пользу жертвам войны 1914 г.»[3]; а Комитет по организации базара отозвался так: «Препровождая при сем 50 открытых писем с исполненным Вами рисунком “Бой Ивана-царевича с Трехглавым змеем” и 5 комплектов открыток, продававшихся на организованном Московским Городским Общественным Управлением благотворительном базаре “На помощь жертвам войны”, позволяю себе при-

В. М. Васнецов. Битва Пересвета с Челубеем. 1914 г.

[1] Мученическая гибель первого Председателя ИППО великого князя Сергея Александровича в документах и материалах. URL: http://www.ippo.ru/osnovateli-i-podvizhniki-ippo/

[2] Письмо В. М. Васнецова к Е. А. Праховой. 20 октября 1914 г. // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. – С. 265.

[3] Письмо А. М. Тухачевского к В. М. Васнецову. 6 ноября 1914 г. // Дом-музей Васнецова. № 24299/35. 25 декабря 1921 г. Не опубликовано.

В. М. Васнецов. Гусляры. 1899 г.

нести Вам от имени Комитета глубокую благодарность за содействие, которое Вы оказали успеху базара исполнением и безвозмездным предоставлением в распоряжение города означенного рисунка»[1].

В. Васнецов. Спящая царевна. 1900–1926 гг.

[1] Письмо А. М. Тухачевского к В. М. Васнецову. 6 ноября 1914 г. // Дом-музей Васнецова. № 24299/35. 25 декабря 1921 г. Не опубликовано.

Илья Муромец и Калин-царь. Палехская миниатюра. 1940 г.

Образ славного витязя Ивана-Царевича, отважно сражающегося с ненавистным злодеем, оказывал огромное воздействие на русского человека, взявшего в руки оружие, потому что давал яркий пример героической былинной истории, образец храбрости, стойкости и праведности.

В. М. Васнецов. Бой Ивана Царевича со змием. 1913–1918 гг.

В этом же году Васнецов исполнил иллюстрацию к календарю 1914 г., на котором изображен фрагмент битвы Александра Невского с немецкими рыцарями с надписью вязью: «Благословенный князь Александр Невский перед Ледовым побоищем на Чудском озере, где он разбил наголову немцев в 1242 г. 5 апреля» и две картины: «Архангел Михаил» и «Один в поле воин». Вдохновленный последним полотном Васнецова, поэт В. А. Гиляровский написал стихи:

Дом-музей Васнецова в Москве. Современный вид

Один в поле воин – один богатырь,
Его не пугает бескрайняя ширь,
Пусть стрелы летят в него грозною тучей.
Не страшно ему: удалой и могучий
Летит исполин,
В поле воин один!»

Октябрьский переворот 1917 года внес большие перемены в творческую и личную жизнь художника. Васнецов не принял новый политический строй и называл его «социал-пугачевщина».

В послереволюционные годы художник жил в Москве в Троицком (ныне Васнецовском) переулке. Он сам спроектировал свой дом в 1893–1894 гг. в русском духе. Это многообъемное украшенное декоративными обрамлениями окон и поливными изразцами сооружение с высокой кровлей и пристроенным бревенчатым теремком верхнего этажа, перекрытым традиционной бочкой. На втором этаже располагалась мастерская художника. В интерьере Васнецов гармонично сочетал бревенчатые стены с внутренней обстановкой, в частности с мебелью, выполненной по древнерусским образцам и рисункам самого художника в абрамцевских и строгановских столярных мастерских. По меткому замечанию Ф. И. Шаляпина, дом Васнецова представлял собой «нечто среднее между современной крестьянской избой и древним княжеским теремом. Не из камней сложен – дом был срублен из дерева. Внутри не было ни мягких кресел, ни кушеток, ни бержеров. Вдоль стен сурово стояли дубовые простые скамьи, в середине стоял дубовый, крепко слаженный простой стол без скатерти, а кое-где расставлены были коренастые табуреты. Освещалась квартира скудно, так как окна были небольшие, но зато наверху, в мастерской, к которой вела узенькая деревянная лестница, было много солнца и света»[1].

Васнецов снова обратился к излюбленной им сказочно-былинной теме. Он вел тихий образ жизни и, словно желая уйти от пугающей его действительности, с воодушевлением писал сказочные сюжеты: «Царевна-лягушка» (1901–1918 гг.), «Баба Яга» (1901–1917 гг.), «Царевна Несмеяна» (1914–1916 гг.), «Бой Добрыни Никитича с семиглавым Змием Горынычем» (1913–1918 гг.), «Спящая царевна» (1900–1926 гг.), «Сивка Бурка» (1914–1926 гг.), «Кощей Бессмертный» (1917–1926 гг.), делал повторения в уменьшенном виде с картин «Богатыри», «Иван-Царевич на сером волке», «Аленушка» и «Витязь на распутье».

Для этих работ характерно усиление повествовательного начала. В тяжелые послереволюционные годы художник желал рассказать людям о волшебном, но навсегда утраченном мире русской сказки с мельчайшими подробностями, охарактеризовать ее героев ярко и красочно, уделить внимание деталям интерьера и обстановки.

По размеру картины монументальны, но сама живопись больше сопоставима с книжной иллюстрацией или декоративным панно. Композиции картин выстроены по принципу театральной

[1] *Шаляпин Ф. И.* Маска и душа. – М., 1997. – С. 83.

сцены: основной сюжет развернут на первом плане, главные персонажи выделены цветом и, как правило, противопоставлены окружению, они показаны крупно и преимущественно в рост, все остальное служит дополнительной декорацией. Зачастую предметы мебели и обстановки, а нередко и второстепенные персонажи вообще оказываются срезанными рамой картины.

Сидящая на троне в белом платье Царевна Несмеяна погружена в тоску и печаль. Ее фигура, несмотря на дробный орнамент на платье и троне, создает впечатление целостности, тогда как окружающие ее придворные и слуги, желающие всеми способами развеселить свою госпожу, показаны пестрой суетящейся массой.

В. М. Васнецов. Царевна-Несмеяна. 1914–1916 гг.

В картине «Спящая царевна» все действующие лица погружены в глубокий сон, но только одна царевна вольготно возлежит на резном орнаментированном ложе, все остальные спят в крайне неудобных позах.

Полотна Васнецова изобилуют всевозможными орнаментами, мотивы которых художник черпал в древнем народном искусстве: лубочных рисунках, деревянной резьбе, вышивках, пряниках. Одеяния героев и предметы быта выписаны с большим вниманием и любовью. В этом сказалось природное дарование Васнецова, его тонкое понимание русского национального характера и уклада жизни, знание истории и культуры.

В. М. Васнецов. Царевна-Лягушка. 1901–1918 гг.

Главное достоинство картин Васнецова заключено в передаче яркого и необыкновенного богатого мира русских былин и сказаний. Этот мир скрасил последние годы Васнецова, и он полностью отдавался горячо любимому искусству.

Сын профессора Прахова, Николай Адрианович, называл сказочные полотна Васнецова «вещами неувядаемой красоты», отмечая в некоторых особую музыкальность. Его впечатления не случайны. Художник любил слушать музыку, особенно произведения Глинки, Дарго-

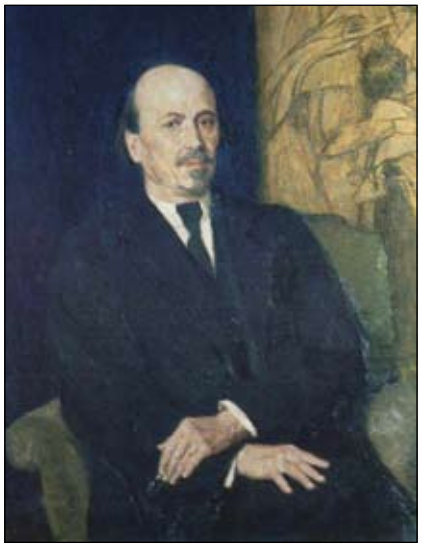
мыжского, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, а из зарубежных композиторов предпочитал Баха, Бетховена, Шуберта, Шумана и Листа. Он часто просил свою племянницу Людмилу Аркадьевну Васнецову-Воинову поиграть на пианино.

В течение всего творческого пути художник обращался к легендарным и богатырским образам русских сказаний, будь то картины, иллюстрации, костюм или декорации. Среди наиболее известных работ Васнецова можно отметить литографические рисунки к сказкам «Жар-птица», «Козел Мемека», оформление юбилейного издания А. С. Пушкина и книги Н. Кутепова «Царская охота на Руси царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. XVII век», иллюстрации к «Песне о купце Калашникове» М. Ю. Лермонтова, декорации и костюмы к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» и др. Тема сказочно-былинной Руси звучит лейтмотивом творчества Васнецова, тогда как работа в храмах стала делом всей жизни.

В. М. Васнецов. Ковер-самолет. 1926 г.

Незадолго до кончины художник написал крест с распятием для церкви Адриана и Наталии, прихожанином которой был.

23 июля 1926 г. Виктор Михайлович Васнецов скоропостижно скончался. Его последней работой стал портрет его ученика в живописи М. В. Нестерова.



В. М. Васнецов. Портрет М. В. Нестерова. 1926 г.

Главным желанием Васнецова-художника на протяжении всей жизни было воплощение русского самобытного духа в произведениях независимо от их жанра. Он мечтал о воссоединении не понимающих друг друга интеллигенции и народа под сводами храма, построенного и украшенного во славу православной веры и российской истории.

Васнецов стал одним из самых великих представителей русского православно-национального искусства кон. XIX – нач. XX в., в котором отразились эстетические, этические и богословские чаяния русского общества той эпохи. Подводя итог художественным поискам, Виктор Васнецов писал: «Из византийских и русских памятников я взял только схему, и место не позволяло воспользоваться старыми образцами, да и время теперешнее не все переваривает из философского, богословского и поэтического настроения древней иконописи, стало быть, пришлось мирить древнее с новым, по правде, иначе-то нельзя. Все существенное сохранено»[1].

[1] Письмо В. М. Васнецова к В. Т. Георгиевскому. 7 декабря 1890 г. // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. – С. 91.

Глава 25

Художники – последователи Виктора Васнецова. Николай Николаевич Харламов, Фома Родионович Райлян, Валериан Осипович Отмар

Виктор Михайлович Васнецов не сформировал своей школы, но созданные им яркие самобытные образы и выработанная на основе отечественных традиций художественная манера были провозглашены эталоном религиозной живописи и привлекли многих художников. Они учились у его икон и картин, перенимали приемы письма, повторяли иконографию Христа, Богородицы и святых.

Среди известных мастеров, развивших свое творческое дарование на основе наследия Васнецова, особенно следует выделить Николая Николаевича Харламова, Фому Родионовича Райляна и Валериана Осиповича Отмара.

Николай Николаевич Харламов был одним из немногих, кто сумел тонко почувствовать многообразный мир «васнецовской Руси» и найти в ней свой собственный уголок. Возможно, это связано еще с тем, что первые этапы жизненного пути двух художников были похожи.

Харламов родился в селе Веретево Ковровского уезда Владимирской губернии 6(19) февраля 1863 г. Как и Васнецов, он происходил из семьи священника – Николая Александровича Харламова, который служил в местной церкви во имя Смоленской иконы Божией Матери. С 1874 по 1878 г. будущий художник обучался в местном духовном училище, затем, подобно Васнецову, учился в Духовной семинарии, которую окончил. Но священником он не стал, избрав путь искусства. Его старший брат Иван тоже окончил семинарию и посвятил свою недолгую жизнь литературе. Он опубликовал немало рассказов и очерков из народного быта, а также целую серию серьезных научных работ о раскольниках-старообрядцах. Иван Харламов умер в 1887 г., когда его брат Николай еще учился.

В 1883 г. Николай Харламов приехал в Петербург и сразу поступил в Академию художеств по классу исторической живописи.

За творческие успехи Харламов не раз удостаивался поощрений. Он был награжден третьей категорией за эскиз «Морская царевна» (1884 г.), четвертой категорией за эскиз «Видение Ринальда в заколдованном лесу» (1885 г.), малой серебряной медалью (1886 г.), большой серебряной медалью (1887 г.). «По окончании научных курсов и художественных классов за этюд в портретном классе удостоен золотой медали имени Лебрен»[1], за программу «Ангел выводит Апостола

[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1883. Д. 93–95. Л. 11.

Петра из темницы» получил малую золотую медаль (1889 г.), а за учебный эскиз «Поклонение золотому тельцу» – Вторую премию (1889 г.).

Н. Н. Харламов. Русская девушка. 1888 г.

Высшей награды – Большой золотой медали – Харламову заслужить не удалось. Его следующая программная картина «Снятие с креста» не получила высшей оценки Совета Академии.

В 1890 г. Харламов завершил обучение со званием классного художника второй степени, присужденным за первую программу. Он вернулся во Владимир, где в течение года отбывал воинскую повинность. Некоторое время он писал портрет, но истинное призвание художника ждало его на церковном поприще.

В 1892 г. он начал работать в иконописной школе в селе Холуй, организованной Владимирским Братством Святого Александра Невского в 1883 г. Своими главными целями представители Братства видели сохранение древних традиций иконописи в условиях повсеместного машинного производства икон, которое постепенно вытесняло подлинные произведения религиозного искусства, распространение просвещения среди иконописцев путем обучения их детей и содействие религиозно-нравственному просвещению народа.

Харламов преподавал рисование и иконописание, но уже в ноябре 1900 г. ввиду большой занятости подал прошение Общему собранию Братства Святого Александра Невского об увольнении с поста учителя и назначении на эту должность художника Фирсова. Руководство Холуйской школы воспротивилось увольнению Харламова и предложило ему выбор между должностью заведующего и постом товарища председателя Совета школы, о чем свидетельствует письмо Харламова к графу И. И. Толстому.

Художник остался в качестве заведующего до 1901 г. Он всячески способствовал укреплению иконописных традиций и усовершенствованию всего учебного процесса. При нем значительно

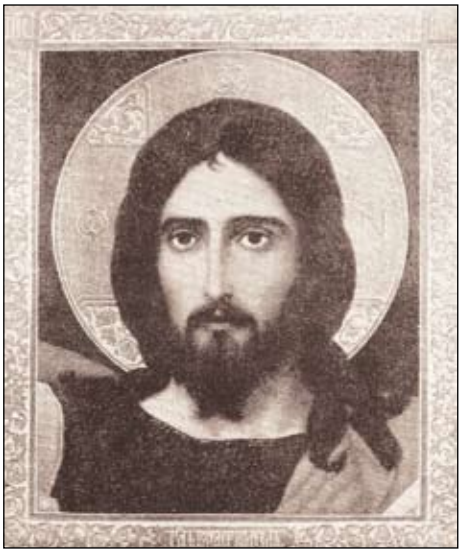
Девять мучеников Кизических с иконой Рождества Богородицы. Икона. Кон. XVIII в. Слобода Холуй. Частное собрание

Богоматерь Федоровская. Икона. XIX в. Холуй. Частное собрание

расширился план занятий. В школе стали преподавать перспективу, анатомию, иконографию, а ее методическая база обогатилась наглядными пособиями: рисунками, гравюрами, гипсовыми слепками и литературой по искусству.

Харламов воспитал целое поколение холуйских художников, многие из которых затем продолжили обучение в Академии художеств. Среди них С. П. Тепляков, А. И. Мочалов, С. Ф. Савельев, И. И. Зверев.

Харламова привлекала работа в учебных мастерских, созданных по образцу древнерусских артелей изографов. Он сам разработал учебную программу, которая предусматривала градацию художников по их мастерству на позолотчиков, чеканщиков и иконописцев, а затем представил ее для обсуждения в Комитет попечительства о русской иконописи.



Икона Холуйской школы. Репринт журнала «Искусство и промышленность»

В 1900 г. в села Владимирской губернии для ознакомления с местными иконописными школами прибыли члены Комитета граф С. Д. Шереметев, В. Т. Георгиевский и Н. П. Кондаков. Они одобрили программу Харламова, а самого художника Кондаков назвал «автором прекрасных произведений иконописи»[1].

В 1902 г. при содействии Комитета в Холуе на базе школы открылись Холуйские учебные иконописные мастерские или артели. «Заведывание этим делом» поручили Харламову[2]. Мастерские действовали до 1917 г.

Не оставляя попечения об иконописании, художник работал много и увлеченно. Он прочно осел во Владимирской губернии, обзавелся семьей и уже не помышлял о возвращении в Петербург.

Стремясь преодолеть недостатки современной ему системы обучения, он полагал, что академические правила, преподаваемые в школе, должны сочетаться с изучением ремесленных основ, которые развивались в артелях: «Лучше учебным иконописным мастерским не разрывать связи с артелью»[3].

Занимаясь делами школы и артели, Харламов «писал исключительно иконы и картины религиозного содержания в храмах на стенах»[4]. Его работы демонстрируют явную близость к васнецовским образам.

В 1899 г. журнал «Искусство и промышленность» опубликовал снимок с иконы Христа Вседержителя, исполненной учениками Холуйской школы под руководством Харламова. В нем очевидно следование иконографии Васнецова в куполе киевского Владимирского собора.

Холуйская артель испытывала крайний недостаток изобразительного материала и прорисей для обучения и последующей работы. Харламов неоднократно обращался к ученым – собирателям русских древностей Ф. И. Буслаеву, Н. П. Кондакову, Н. В. Покровскому, Е. К. Редину с просьбой прислать ему необходимые изображения. Кроме того, он лично писал иконы Спасителя, Богоматери, пророка Иоанна Предтечи и святого Николая Чудотворца, которые служили образцами для учащихся.

В период с 1891 по 1901 г. из его мастерской вышло около 3 тыс. икон, бóльшая часть которых исполнена собственноручно Харламовым, другая по его эскизам написана учениками и только им подправлена.

Образа Харламова и подопечных ему мастеров составили целые иконостасы в церквях во имя Тихвинской иконы Божией Матери села Холуй, Белевском духовном училище в Тифлисе, в селе Онуфриевское Костромской губернии и Никольском храме Русского посольства в Вене, а в Пред-

---

[1] *Кондаков Н. П.* Современное положение русской народной иконописи. – СПб., 1901. – С. 10.

[2] Государственный архив Владимирской области. Ф. 14. Оп. 4. Д. 2283 .Об оказании коллежскому советнику Георгиевскому и художнику Харламову содействия к открытию в селах Палехе, Холуе и Мстере Вязниковского уезда учебных мастерских и к образованию во Владимирской губернии артелей иконописцев. 1902–1903. Л. 1 об.

[3] Государственный архив Владимирской области. Ф. 14. Оп. 4. Д. 2283. Л. 6.

[4] РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1883. Д. 93–95. Л. 35.

теченской церкви г. Кунгур Пермской губернии были установлены три иконостаса.

Работы Харламова ярко демонстрируют тенденцию постепенного перехода к традициям древнерусского иконописания, а именно – эпохе Андрея Рублева рубежа XIV–XV вв.

В 1893–1898 гг. Харламов занимался иконами для Никольской церкви Русского посольства в Вене. Он написал 4 местных образа Спасителя, Богоматери и святых диаконов, Александра Невского во втором киоте, Благовещения и евангелистов для Царских врат, 19 икон по столбикам Царских врат и над ними, двунадесятые праздники и 9 образов Деисуса[1].

Николай Чудотворец. Икона. Кон. XIX в. Холуй

Много творческих сил потребовало исполнение икон для праздничного ряда. В журнале «Искусство и промышленность» за 1899 г. опубликованы изображения сюжетов «Рождество Христово» и «Крещение Господне»[2], по которым сегодня можно судить об иконографии и мастерстве исполнения.

«Рождество Христово» написано в духе религиозных картин и имеет много общего с запрестольным образом М. В. Нестерова, исполненным в киевском Владимирском соборе двумя годами ранее. Харламов изобразил Пресвятую Богородицу с новорожденным Христом в яслях, молящегося Иосифа у входа в пещеру, ангелов, благоговейно склоненных над Младенцем, и пастухов, пришедших посмотреть на чудо. Вся композиция хорошо вписана в сложную форму иконы. Младенец Христос как смысловой центр сюжета выделен светом Вифлеемской звезды, изображенным в виде тройного луча, как на древних иконах. Второстепенные персонажи – пастухи – находятся в тени.

В построении композиции, жестах некоторых персонажей, элементах пейзажа и орнаментике очевидно прямое цитирование работы Нестерова. Этот факт еще раз подтверждает, что росписи Владимирского собора являлись непререкаемым образцом для многих художников, в том числе Харламова.

В следующей иконе «Крещение Господне» Харламов руководствовался образцами XV–XVI вв. Композиция уравновешена, в центре представлен Иисус Христос, слева от Него – Иоанн Предтеча, справа – три ангела, один из которых держит одежды Спасителя. Если с иконы Харламова сделать прорись и сравнить полученный рисунок с древними прорисями, то станет очевидно, что иконография образа из посольской церкви вполне соответствует древним иконам.

Работа над «Крещением» велась примерно в те же годы, когда Нестеров писал «Богоявление» для киевского Владимирского собора. Оба произведения различны по иконографии, потому что художники брали за основу разные образцы: Харламов – древнерусские иконы, Нестеров – ранневизантийскую живопись, в частности мозаику православного баптистерия в Равенне (V в.). Художники творчески переработали древние прообразы: изменили форму, придав ей реалистический характер, и внесли свое личное прочтение сюжета, что было допустимо в условиях православно-национального искусства, которое открывало широкие возможности для появления новых иконографий.

Нововведения Харламова в образах для Никольской церкви Русского посольства в Вене получили одобрение. В отчетных документах среди прочего указывалось: «Очень удачно исполнены

[1] Перечень исполненных произведений указан в соответствии с НБА РАХ. Ф. 22. Оп. 1. Д. 297. Л. 2.

[2] *Георгиевский В. Т.* Школа иконописания в селе Холуе Владимирской губернии // Искусство и промышленность. – 1899. – № 11. – С. 851–866.

в иконостасе иконы Харламовым как по стилю и по духу, без рабского, однако, подражания старинным иконам, так по своему колориту»[1].

Знаменательной стала следующая работа художника для фабричной церкви во имя Святителя Николая в селе Тейков Шуйского уезда (1895–1898 гг.), где Харламов выступил как автор проекта росписи всего храма, в том числе его орнаментального украшения, и создатель подготовительных эскизов. Чувствуя за собой большую ответственность, художник во многих вопросах руководствовался мнением В. Т. Георгиевского. Харламов расположил сюжеты без соблюдения иерархической системы. На своде он лично написал «Шесть дней творения», а сюжет «Почи Бог в день седьмой» перенес на стену.

Образ «Господь в силах» в алтаре исполнили его ученики. Вдоль стен располагались сцены на слова «Хвалите Бога во Святых Его», под ними на северной и южной стороне – два сюжета из жития святого Николая «Избавление от смерти трех невинно осужденных» и «Тайная милостыня», а также «Ветхозаветная Троица» и «Переход евреев через Черное море».

В простенках между окнами и на столбах Харламов и мастера холуйской школы изобразили фигуры праотцев, пророков и святых: Георгия Победоносца, Александра Невского, Бориса и Глеба, Андрея Боголюбского, Сергия Радонежского, Дмитрия Донского. Свободные от сюжетной и фигуративной росписи пространства занимали серафимы и херувимы.

Георгиевский считал, что «проект живописного убранства Никольской церкви основывался на византийских и древнерусских иконографических источниках, а картины “Господь в силах” и “Хвалите Бога во Святых Его” при строгом соответствии требованиям православной иконографии отличаются, кроме того, стильностью в исполнении»[2]. В действительности Харламов всецело использовал возможности православно-национального искусства, а также опыт классического рисования в Академии художеств, впечатления от живописи Васнецова и, конечно, приемы древнерусской иконописи.

Проживая и работая в селах Владимирской губернии, обучая юных художников академическим приемам изобразительного искусства, Харламов сам учился у местных изографов древнему письму, но до конца дней оставался верен православно-национальному искусству.

Иконографические схемы для «Дней творений» художник позаимствовал у Васнецова. В «Первом дне творения» Бог-Отец показан на облаках и, подобно Богоматери в алтаре киевского Владимирского собора, окружен херувимами и серафимами, в изображении которых очевидно подражание Васнецову.

Образ «Саваофа в момент сотворения мира» найден Харламовым самостоятельно. Творец противопоставлен беспокойному окружению. Величественно и неторопливо Он возлагает руки на служащих Ему серафима и херувима и усмиряет стихию. Общая выразительность сюжета достигается четкой обрисовкой линий, направленных вниз. Ниспадающие пряди волос и бороды Бога-Отца, струящиеся складки одеяния вдоль вытянутой фигуры создают ощущение невесомости и воздушности. Саваоф и силы Небесные парят в небесном космосе. Лик Бога-Отца самоуглублен и сосредоточен, но не идентичен васнецовскому Саваофу, а скорее напоминает былинных старцев. Возможно, образ был написан под впечатлением от русского фольклора, с которым Харламов был хорошо знаком.

В «Четвертом дне творения» благословляющий Бог-Отец показан фрагментарно в верхней части композиции. Его фигура скрыта тройным потоком животворящего света, исходящего от Духа Святого в виде голубя на Его груди. Под Ним над земным шаром в кружок собрались силы Небесные.

Все композиции «Дней творения» заключены в круглые медальоны. Идеальная форма круга неоднократно повторяется внутри сюжетов: это и мандорла Бога-Отца, и сферическая поверхность Земли, и солнечный диск, и нимбы вокруг голов херувимов и серафимов. Круг как древний символ единства мироздания был наиболее удачен в данных сюжетах.

Георгиевский высоко оценил роспись Харламова: «Картины же “Дни творения”, кроме стильности, привлекают еще яркостью красок и необыкновенно красивой их гармонией. Особенно

[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1894. Д. 4-3. Л. 3.
[2] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. – С. 864.

эффектны картины: “Сотворение света”– солнца, луны и звезд, Отделение воды на тверди и под твердью и творение растительности...»[1].

В 1896 г. в период работы в церкви села Тейков Харламов принял участие во Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде, где заявил о себе как о мастере церковной живописи и показал «определенную физиономию школы иконописания в селе Холуе»[2].

В маленькой витрине экспонировались иконы Спасителя, Богородицы, Иоанна Предтечи, Николая Чудотворца, двунадесятых праздников, написанные Харламовым и служившие образцами для учеников Холуйской школы.

По окончании выставки религиозными работами Харламова заинтересовалась Комиссия по постройке собора Воскресения Христова (Спаса-на-Крови) в С.-Петербурге. Васнецов ввиду большой занятости отказался от участия в масштабном украшении храма и выполнил только две иконы, поэтому возникла необходимость найти ему достойную замену. Выбор пал на Харламова как одного из ярких последователей православно-национального искусства, и его привлекли к участию в конкурсе эскизов для мозаик главного купола храма Воскресения Христова.

Комиссия сразу одобрила иконографию Христа Пантократора, предложенную Харламовым, и поручила ему написать картоны «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Эммануил», «Благое Молчание» для мозаик малых куполов, евангелистов для парусов, «Христа во славе» и «Евхаристию» для главного алтаря и фигуры святых Кирилла и Мефодия, Стефана Пермского и Исаакия Далматского в простенках между окнами, а также ряд орнаментов и надписей. Это было очень ответственным и почетным поручением, т. к. Харламову предстояло выполнить центральные сюжеты столичного, а не провинциального храма.

Харламов работал в жестком режиме. Ему пришлось последовательно, а иногда и параллельно писать иконы для посольской церкви в Вене, расписывать Никольский храм в селе Тейково и исполнять монументальные эскизы для храма Спас-на-Крови. В письме к архитектору Русского посольского храма Григорию Ивановичу Котову художник писал: «Работы для храма Воскресения... не только следовали по очереди, но даже были отложены вследствие усиленной сложности исполнения икон праздников для Венской церкви»[3].

Самым значительным произведением Харламова в храме Спас-на-Крови стала мозаика главного купола. Накануне предоставления эскизов архитектору А. А. Парланду художник писал: «Только одного Пантократора в том виде, как он был мной написан в куполе, я мог бы решиться выставить, и то боялся бы оскорбить своим соседством дивного Виктора Михайловича (Васнецова. – *В. Г.*), боялся бы пристыдить себя и всех своих доброжелателей. О работах других стесняюсь высказывать свое мнение, а свои работы совсем не могу судить: сплошь не признаю»[4].

Здесь художник окончательно определился с иконографией Христа Вседержителя. В отличие от киевского образа Пантократора, исполненного Васнецовым и долгое время служившего Харламову неоспоримым образцом, Христос в петербургском храме наделен большей строгостью и аскетизмом.

Как и в предыдущих работах, основная роль отводилась четкому линейному рисунку. Разнообразными по толщине и насыщенности линиями очерчены черты лика Спасителя, прорисованы пряди волос и складки одежд. Это приблизило мозаику конца XIX в. к византийскими образам XII столетия.

Следуя живописному опыту Васнецова, Харламов поместил Иисуса Христа на фоне звездного неба. Но если в куполе Владимирского собора фон обозначал бесконечную Вселенную с неисчислимым множеством звезд и планет, то в мозаике храма Воскресения небесные светила показаны абстрактно и очень напоминают мозаичный свод мавзолея Галлы Плацидии в Равенне. Декоративность фона усиливает орнаментальный пояс вокруг образа Пантократора, составленный из изображений крылатых херувимов. В целом иконографию Христа Пантократора в соборе Воскресения Христо-

[1] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. – С. 864.
[2] Там же. – С. 860.
[3] Письмо Н. Н. Харламова к Г. П. Котову. 28 декабря 1898 г. – НБА РАХ. Ф. 12. Оп. 1. Д. 297. Л. 12.
[4] Письмо Н. Н. Харламова к И. И. Толстому. Б. д. – ОР РНБ. Ф. 781. Ед. хр. 1356. Д. 5. Л. 9.

Н. Н. Харламов. Иоанн Предтеча. Рис. Копия автора

Н. Н. Харламов. Благое Молчание. Рис. Копия автора

Н. Н. Харламов. Эммануил. Рис. Копия автора

ва можно назвать удачной, несмотря на введение неожиданных компонентов: облаков, закрывших текст Евангелия, которое Христом не поддерживается, а существует как будто само по себе.

Образы Божией Матери, Иоанна Предтечи, Эммануила и Спаса Благое молчание в малых куполах гармонируют с росписью главного купола. В них запечатлено исключительное духовное состояние, которое было характерно для изводов домонгольской Руси. Как и его современники – В. Васнецов, М. Нестеров, Ф. Райлян, В. Беляев – Харламов умел передавать внутреннее, религиозное содержание образа новыми, часто не иконописными средствами. В ликах его святых запечатлены спокойствие, сострадание, милосердие и глубокая скорбь – качества, присущие древнерусским образам. Вслед за Васнецовым Харламов был одним из тех, кто почувствовал

Н. Н. Харламов. Святой Стефан Пермский. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фото автора

Н. Н. Харламов. Святой Исаакий Далматский. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фото автора

самобытность средневекового искусства, понял его символику и выявил эстетические достоинства. Четко очерченный силуэт на золотом фоне нимба, строгое распределение складок одежд и прядей волос, лаконичность цветовой гаммы сближают работы Харламова с лучшими образцами живописи Древней Руси. И хотя в подготовительных кальках для картонов малых куполов сохранены приемы академического рисунка, они не только не умаляют, а, напротив, подчеркивают величавую отрешенность образа, уподобляя их иконографию византийским образцам.

Все образы малых куполов изображены на синем фоне, но размер очерченных вокруг голов нимбов настолько велик, что находящийся в соборе верующий воспринимает Божию Матерь, пророка Иоанна, Эммануила и Спаса Благое молчание на золотом фоне в сиянии божественного света.

Н. Н. Харламов. Христос Вседержитель. Мозаика главного купола храма Воскресения Христова в С.-Петербурге

Образ Спаса Эммануила, исполненный Харламовым, близок к древним иконам «Спас Эммануил с ангелами» (XII в.) и «Богоматерь Великая Панагия» (ок. 1224 г.), т. е. изводам того периода, когда они только появились на Руси.

Иконография «Спас Благое молчание» – редкий сюжет в древнерусском искусстве, своим появлением в убранстве храма конца XIX в. обязан авторам проекта росписи собора Воскресения Н. В. Покровскому и А. А. Парланду, которые наряду с соблюдением догматического содержания росписи учитывали ее нравственное воздействие на общество.

Н. В. Покровский, исследуя иконографию «Спас Благое молчание», пришел к выводу, что она возникла на Афоне в период распространения монашеского подвига молчания в XVI в. и в конце этого столетия проникла на Русь. На протяжении XVIII – 1-й пол. XIX в. иконы «Спас Благое молчание» практически не встречались. Образ был востребован в переломные этапы российской истории – смутное время в начале XVII в. и на рубеже XIX–XX вв. Накануне Первой мировой войны и революционных потрясений «Спас Благое молчание» призывал людей к покаянию и молитве. На таких иконах представлен Иисус Христос в виде Ангела с вписанной в нимб восьмиконечной звездой, обозначающей Славу Бога Отца, и с крестообразно сложенными на груди руками.

«Спас Благое молчание» Харламова – строгий и суровый, печальный и сострадательный. Его лик изображен гибкой динамичной линией. Тревожный и сосредоточенный взгляд устремлен на верующего. Взирая с высоты купола собора, как с небес, Христос молчаливо предупреждает людей о грядущих трагических событиях. В этом очевидно явное следование Харламова живописной манере Васнецова, работами которого он не переставал восхищаться.

В ином ключе решены евангелисты на парусах. Харламов полностью отошел от иконописных приемов и исполнил благовестников в традициях академической школы. Евангелисты представлены в рост на фоне своих крылатых символов. Каждый из них наделен индивидуальными чертами и настроением. Иоанн и Марк показаны в эмоциональном порыве, Лука и Матфей, напротив, погружены в себя. Такая «разностильность» в изображениях купола и парусов показывает, что Харламов находился в процессе творческого поиска, хотя уже и сформировал свои предпочтения в религиозном искусстве.

Следующей большой работой Харламова в храме Воскресения Христова стала композиция «Христос во славе» в главном алтаре – одна из самых сложных иконографий богословского толка. В России она известна примерно с кон. XIV в., т. е. эпохи Андрея Рублева. На таких изводах Господь представлен на фоне трех концентрических геометрических фигур – алого ромба, синего овала

Н. Н. Харламов. Спас Эммануил. Мозаика малого купола храма Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фото автора

Спас Эммануил с ангелами. XII в.

Спас Эммануил. Фрагмент иконы Богоматерь – Великая Панагия. Ок. 1224 г.

и огненного четырехугольника. Красный ромб обозначает всеочищающий и всепобеждающий огонь и Божественную славу; зеленый или голубой овал, перекрывающий ромб, – небесную сферу, в которой тесным кольцом изображены херувимы; огненный четырехугольник, расположенный за овалом, – земную твердыню и мир людей. Число углов четырехугольника выражает полноту пространства, а расположение в них символов евангелистов обозначает, что Евангелие проповедано во всех концах земли. Красный цвет четырехугольника объясняет, что евангельская проповедь должна сжечь грехи и преобразить все человечество, а также напоминает о грядущей кончине мира в огне. Абрис наложенных друг на друга геометрических фигур образует восьмиконечную звезду – символ вечного райского блаженства. В целом иконография «Спас в силах» отражает картину обоженного мира – Царствия Божьего, установленного после Страшного Суда. При детальном рассмотрении можно увидеть проекцию купола и подкупольного пространства – небесную сферу православного храма.

Н. Н. Харламов. Евангелист Иоанн. Рис. Копия автора

Но Харламов изобразил Спасителя восседающим на престоле, в сиянии золотой звезды – символически изображенного фаворского света, и мандорле, состоящей из нескольких овалов, пронизанных золотыми лучами. Композицию обрамляет декоративный пояс из шестикрылых серафимов, к которому с четырех сторон примыкают символы евангелистов – крылатые лев и телец внизу, ангел и орел вверху.

Образ в алтаре собора Воскресения Христова наполнен торжественным ликующим настроением. Очевидно, что Харламов акцентировал внима-

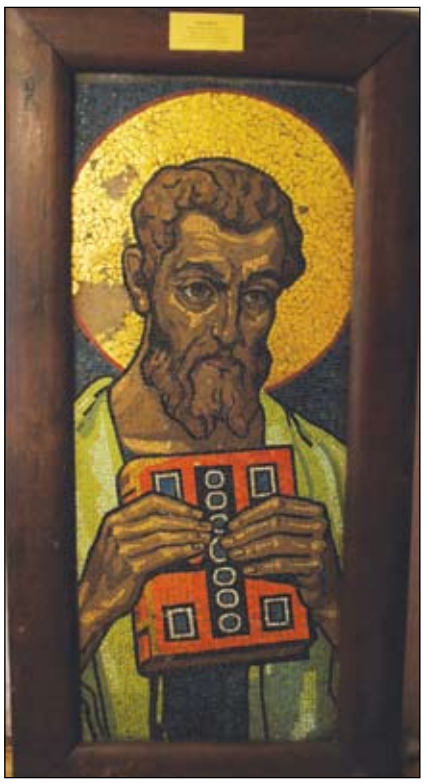
ние на прославлении Господа небесными силами. Ниже, под изображением «Христа во славе», представлен сюжет «Евхаристия», который отражает главное таинство Христианской Церкви и потому имеет каноническую иконографию.

«Евхаристия» – лучшее произведение Харламова в соборе Воскресения Христова в С.-Петербурге. Оно сопоставимо с каноническими мозаичными образами, исполненными преимущественно византийскими мастерами в Софийском соборе (XI в.) и Архангельском храме Михайловского Златоверхого монастыря (XII в.) в Киеве.

В храме Воскресения Христова в центре «Евхаристии» представлен Христос, протягивающий апостолам хлеб и чашу. За Его спиной – киворий и два ангела с рипидами. Справа к чаше подходит апостол Павел, слева к блюду с хлебом – Петр. За ними небольшими группами следуют остальные ученики Христа. Харламов определил четкие интервалы в движении групп, гармонично расставил цветовые акценты, уравновесив таким образом обе части композиции.

Н. Н. Харламов. Евангелист Иоанн. Мозаика паруса. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фото автора

Если в Киевской Софии и Златоверхом монастыре эмоциональность апостолов сведена к минимуму, то в работе Харламова они охвачены переживаниями. Их движение к причастию развивается с двух сторон и заканчивается в центре, где представлен абсолютно спокойный и бесстрастный Господь Иисус Христос. Спаситель кажется абсолютно бесплотным. Он словно сошел с небес. В Его изображении Харламов использовал иконописные приемы, а в работе над апостолами следовал традициям академической живописи. Возможно, Харламов хотел противопоставить божественную преображенную природу Христа земной, человеческой: апостолы еще не вкусили святых даров и не воссоединились с Господом, их плоть еще не преобразилась.



Н. Н. Харламов. Евангелист. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фото автора

Христос – центр композиции. Он – та цель, к

Н. Н. Харламов. Христос во Славе. Фрагмент. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге.

Н. Н. Харламов. Евхаристия. Фрагмент мозаики алтаря в храме Воскресения Христова в С.-Петербурге

Н. Н. Харламов. Евхаристия. Вариант

которой следует идти всему человечеству. Мозаика «Евхаристия» располагается в алтаре так, что при распахнутых Царских вратах верующие видят именно Спасителя, протягивающего Священные дары. В отличие от своих древних предшественников Харламов обозначил место действия и представил таинство как историческое событие, имевшее место в I в. и с тех пор регулярно повторяющееся на богослужении. Роспись фона указывает, что действие происходит в раннехристианском храме.

Работа Николая Харламова в храме Воскресения Христова в С.-Петербурге была важным этапом в его творчестве, когда он проявил себя самостоятельным мастером русского православно-национального искусства. Завершив работу, художник вернулся в Холуй.

Постоянное проживание во Владимирской губернии оказало определяющее влияние на формирование творчества Харламова. С одной стороны, вдали от столицы он часто испытывал недостаток в изобразительных средствах, а с другой – постоянное общение с местными мастерами,

Евхаристия. Мозаика Софийского собора в Киеве. XI в.

Евхаристия. Мозаика Михайловского Златоверхнего монастыря в Киеве. XII в.

хранящими секреты древней иконописи, давало ему живую пищу для творчества. Поэтому в отличие от других художников, работавших над большими заказами непосредственно в храмах, Харламов предпочитал исполнять эскизы в селе Холуй.

В 1900 г. Харламова привлекли к созданию мозаик для собора Святого Александра Невского в Варшаве. Авторы проекта внутреннего убранства собора Н. В. Покровский и А. А. Парланд полагали, что варшавский собор, как и храм Воскресения Христова в С.-Петербурге, должен знаменовать своим «внутренним содержанием величие господства Церкви в Русском государстве»[1] и отличаться стилевым единством.

Н. Н. Харламов. Евхаристия. Фрагмент мозаики алтаря в храме Воскресения Христова в С.-Петербурге

Наблюдателем за исполнением росписи был назначен профессор П. П. Чистяков, а помощником строителя собора – академик архитектуры В. А. Покровский. В 1894 г. они стали привлекать к росписи храма известных им художников православно-национального искусства. В итоговом списке, составленном уже по окончанию работ в 1912 г., были указаны:

«1) профессор живописи Виктор Васнецов;
2) академик живописи Николай Харламов;
3) классный художник 1 степени Василий Беляев;
4) профессор живописи Николай Кошелев;
5) классный художник 1 степени Фома Райлян;
6) художник Владимир Фролов»[2].

Кроме Фомы Райляна все мастера работали в храме Воскресения в С.-Петербурге и были известны составителям проекта росписи варшавского собора как верные последователи Васнецова.

Харламов исполнил следующие картоны для мозаик: Христос Пантократор в главном куполе, Богоматерь, Иоанн Предтеча, Эммануил, Ангел Великого Совета и херувимы в малых куполах, евангелисты на парусах, Спаситель, Богоматерь с Младенцем, Нерукотворный образ и сюжет «Уготование престола» возле парусов центрального купола, «Тайная вечеря» над аркой главного алтаря, «Благовещение» на алтарных пилонах, образ архангела Михаила на южной стене над средним входом, «Процветший крест» над хорами, а также 44 фигуры апостолов на фризе.

Образ Христа Пантократора в главном куполе – самый важный сюжет в убранстве храма, поэтому его исполнение доверили опытному мастеру.

После оформления храма Спас-на-Крови Харламов заслужил известность и признание знатоков православно-национального искусства, поэтому именно ему Покровский поручил исполнить Вседержителя в центральном куполе варшавского собора. Художник использовал найденную им ранее иконографию с изменениями. Сохранив черты лика, он укрупнил пропорции, сократил и обобщил детали, ярко очертил крылья херувимов, обрамляющих образ, и таким образом добился удивительной выразительности.

---

[1] Новый православный собор во имя Святого благоверного князя Александра Невского в Варшаве. 1894–1912 / Сост. К. Молчанов. – Б. м., б. д. – С. 1.

[2] РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1894. № 4-з.

Образ благословляющего Вседержителя в куполе варшавского собора стал одним из лучших церковных произведений русского православно-национального искусства нач. XX в.

Н. Н. Харламов. Христос Вседержитель. Купол варшавского собора. 1900–1912 гг.

Следующая работа Харламова – «Тайная вечеря» над аркой главного алтаря – является еще одной творческой удачей художника. Ее композиция имеет четкий центр – это фигура сидящего за столом Иисуса Христа. По сторонам от Него за полукруглым столом последовательной цепью располагаются одиннадцать опечаленных апостолов, и только Иуда обособлен. Он смотрит в окно, приподняв занавеску, и таким образом нарушает единство сидящих за столом учеников.

Характерная для того времени тенденция русского православно-национального искусства – включение в сюжет повествовательных элементов, в частности этнографических мотивов, коснулась и работ Харламова. Детализированное изображение орнаментов на скатерти, одеяниях и занавесях, тщательная прорисовка посуды и снеди на столе сводят монументальное произведение к станковой картине.

Картины Харламова получили одобрение со стороны заказчиков храма. За их исполнение художник удостоился Ордена Св. Владимира 4-й степени «из списка лиц, коим в 13 день 1 июня 1912 г. Всемилостивейше пожалованы награды за труды их по возведению православного соборного храма Святого Александра Невского в Варшаве»[1].

В 1904 г., не дожидаясь завершения работ в варшавском соборе, архитектор Леонтий Николаевич Бенуа предложил художнику сделать эскизы для мозаик фасада великокняжеской усыпальницы в Петропавловской крепости в С.-Петербурге.

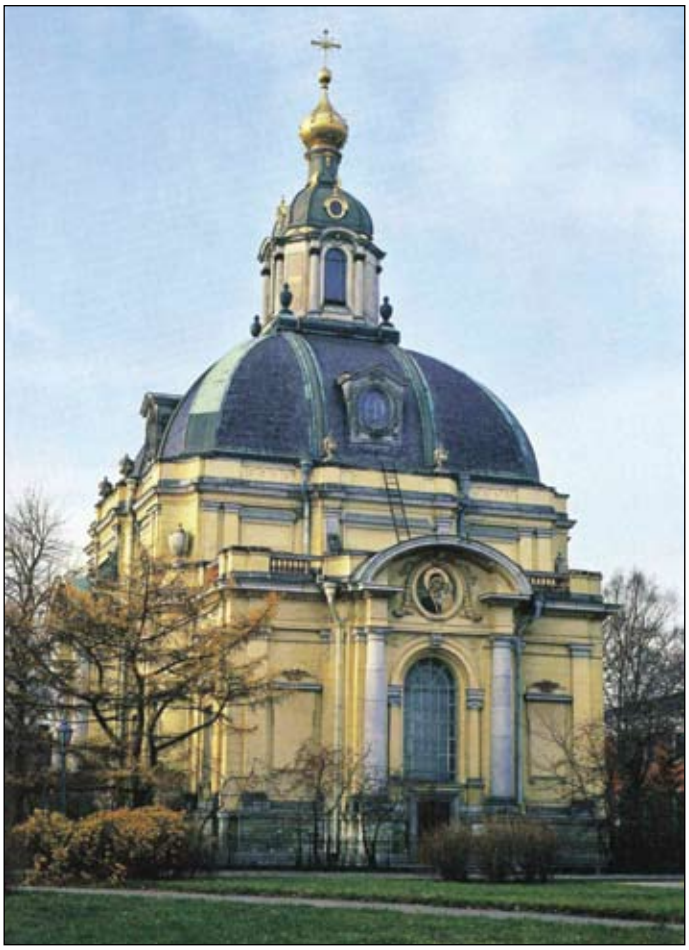
Харламов не испытывал недостатка в работе, но в кон. 1990-х гг. в его жизни наступил тяжелый период. Около 1898 г. в письме к своему другу В. Т. Георгиевскому он писал: «И все мои старания, все работы, лишения, жертвы, надежды, даже вера, твердая вера в прочную и славную будущность школы – все это выросло перед мной до необычайных размеров и оказалось колоссальной глупостью – перед теми непобедимыми и непостижимыми, что завтра же может поставить на всем нашем деле крест»[2].

В начале XX столетия у Холуйской артели наступила пора нужды. В 1904 г. Харламов и его мастера приступили к написанию икон для Предтеченской церкви в г. Кунгур Пермской губернии, но этот заказ не помог им выйти из бедственного положения. С началом Русско-японской войны многие художники ушли на фронт. Харламов тоже опасался мобилизации: он не хотел оставлять работу в храмах и стремился успеть довести начатые дела до конца. «Тяжелые дни пережил я последние годы, особенно со дня объявления войны», – писал художник[3]. Денег и пропитания становилось все меньше, и вскоре, чувствуя личную ответ-

Н. Н. Харламов. Тайная вечеря. Варшавский собор. 1900–1912 гг.

[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1894. Д. 4-з.
[2] Письмо Н. Н. Харламова к В. Т. Георгиевскому. – ОР ГРМ. Ф. 122. Ед. хр. 135. Л. 5.
[3] Письмо Н. Н. Харламова к В. В. Беляеву. 28 апреля 1904 г. – НБА РАХ. Ф. 14. Оп. 1. Д. 98. Л. 1.

ственность за артель, Харламов обратился за финансовой помощью в Петербург. В письме к вице-президенту Академии художеств – графу Ивану Ивановичу Толстому – он писал: «Артель Комитетская (иконописная) в Холуе фактически прекратила уже существование... Приходили уполномоченные от артелей ко мне просить быть у них попечителем... Согласия я пока не дал... нужно повидаться с Никодимом Павловичем (Кондаковым. – *В. Г.)* ... Жалко холуян...»[1]. Поручение Л. Н. Бенуа воодушевило Харламова. Не дожидаясь указаний архитектора, он приступил к работе и уже в декабре 1904 г. представил четыре эскиза образа Божией Матери на Высочайшее рассмотрение Императору Николаю II.



Великокняжеская усыпальница в С.-Петербурге. 1896–1908 гг.

Произведения Харламова понравилась Государю. Высказав некоторые замечания, он утвердил три из них для последующего оформления Усыпальницы. Сам Харламов с Императором не встречался, поэтому рекомендации Его Величества вместе с эскизами художнику передал Бенуа.

Архитектор не вдавался в подробности пересказа пожеланий Императора и вскоре стал торопить художника с окончанием работы. Помимо картонов для мозаик Бенуа просил Харламова предоставить документальные данные – фотографии или печатные снимки, послужившие прообразами для эскизов. Таковых у Харламова не оказалось. Художник тщетно просил графа И. И. Толстого прислать ему прориси Иверской, Федоровской, Казанской, Петровской икон Божией Матери. Окончательно сбитый с толку, он уже хотел отказаться от оформления усыпальницы, но на помощь ему пришел историк Н. В. Покровский, который предоставил Харламову необходимый иконографический материал, и художник смог завершить работу к 1912 г., когда, наконец, по его картонам на фасадах великокняжеской усыпальницы установили мозаичные иконы Богородицы с Младенцем: Федоровскую – на южном, Казанскую – на восточном и Смоленскую – на северном. Все три образа вписаны в овал и вполне соответствуют сложившейся иконографии.

В ноябре 1904 г. В. М. Васнецов выдвинул кандидатуру Харламова вместо себя на пост профессора мастерской религиозной и монументальной живописи в Академии художеств. Васнецов искренне писал: «Из работающих ныне художников-иконописцев, без отношения к степени их художественного таланта, я мог бы указать на г. Харламова, который, мне кажется, наиболее ознакомлен с древне-иконописными подлинниками, и который мог бы послужить делу ознакомления учащихся художников с подлинниками»[2].

Но Совет Академии отклонил предложение Васнецова. Там знали Харламова и были довольны его произведениями, но считали, что художник работает в узкой сфере церковного искусства и слишком консервативен, тогда как мастерская монументальной живописи преследовала широкие и радикальные цели.

---

[1] Письмо Н. Н. Харламова к графу И. И. Толстому. 16 марта 1905 г. – ОР РНБ. Ф. 781. И. И. Толстой. Ед. хр. 1356. Л. 5 об.

[2] Письмо В. М. Васнецова в Академию художеств. Ноябрь. 1904 г. // Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы / Сост. Л. Короткина. – СПб., 2004. – С. 202.

Ответ Совета Академии обидел Харламова, хотя он и не стремился к посту профессора, довольствуясь своим пребыванием в провинции. К этому времени он переселился из Холуя в село Тименки, где, наконец, построил дом. В письме к своему другу Василию Васильевичу Беляеву – профессору Академии художеств, тоже принадлежащего к последователям Васнецова, Харламов выразил свои переживания и размышления о текущих событиях: «Ты пишешь, что я несколько запаздываю – это несправедливо... Как раз запоздала Академия, запоздали вы с Никодимом (Кондаковым. – *В. Г.*), а я как вышел с 90 г. (из Академии художеств. – *В. Г.*), так и не покидал своего поста и не сворачиваю ни на шаг с ясно определенной дороги, неуклонно иду и, не покладая рук, работаю ровно 25 лет, а Академия только собирается приступить к этому вопросу... Я человек практического дела»[1].

Н. Н. Харламов. Казанская икона Богородицы с младенцем. 1912 г. Фото автора

Годом ранее В. В. Беляев разработал учебный проект мастерской монументальной живописи в Академии художеств. В 1916 г. он закончил работу над программой «Религиозная живопись в Высшей школе». В ней говорилось: «Все виды искусства живописи изучаются школой всесторонне... мастерская религиозной и монументальной живописи должна воспитывать художников специалистов, а не просто мастеров по иконописи и стенописи»[2], а преподавание в ней «стремиться к тому, чтобы специалистам по призванию, ученикам с высоким художественным дарованием, не посягая на выражение их таланта, были предоставлены все средства... чтобы из мастерской выходили образованные художники, которые должны не подражать и имитировать, а искренне и правдиво творить»[3].

Познакомившись с программой друга, Харламов посчитал ее составление напрасным делом, потому что Академия, по мнению Харламова, не была готова к организации в своих стенах подобной мастерской. В письме к Беляеву он писал: «Проект твоей мастерской монументальной и религиозной живописи совершенно кажется исчерпывающим, но когда знаешь, что собственно он должен возглавлять, – трудно сказать, насколько он пригоден... Пока не сформируется жизнь народная, жизнь государственная, никакие проекты высшей организации немыслимы»[4].

Н. Н. Харламов. Тихвинская икона Божией Матери. 1912 г. Фото автора

Харламов был прав. Программа Беляева не была реализована на практике, а последующие в октябре 1917 г. революционные события окончательно разрушали надежду на ее осуществление.

[1] Письмо Н. Н. Харламова к В. В. Беляеву. 10 апреля 1917 г. – НБА РАХ. Ф. 14. Оп. 1. Д. 98. Л. 8.
[2] *Беляев В. В.* Религиозная живопись в Высшей школе. – НБА РАХ. Ф. 14. Оп. 1. Д. 33. Л. 1, 7.
[3] Там же. Л. 12.
[4] Письмо Н. Н. Харламова к В. В. Беляеву. 18 июня 1917 г. – НБА РАХ. Ф. 14. Оп. 1. Д. 98. Л. 12.

Н. Н. Харламов с женой в мастерской. Фото

Академия не включила Харламова в состав своих профессоров, однако признала в числе академиков. За заслуги на поприще религиозного искусства «Санкт-Петербургская Академия художеств постановлением своим 25 октября 1910 г. за известность на художественном поприще признает и почитает Николая Николаевича Харламова своим академиком по уставу 15 октября 1893 г. с правами и преимуществами в установленных Академии подписанием... подписано Президент Мария»[1].

После революции художник жил в селе Тименки Владимирской губернии. Он остался верен своему делу, писал иконы и портреты, иногда в период сильной нужды брал заказы на картины от Академии художеств и частных лиц, а также занимался делами Волостного земства.

В одном из последних писем к В. Т. Георгиевскому художник описал свой ход жизни: «Всю осень и зиму (1917–1918 гг. – *В. Г.)* был очень занят по общественным земским делам. А уж у меня такой скверный характер, что по ночам что-нибудь делать – делаю... из-за безденежья и полного общего хаоса все идет плохо... худшее еще впереди... Стал я плох... очень трудно стало работать»[2]. Н. Н. Харламов умер 4 декабря 1935 г. в селе Тименки, где и похоронен.

В советское время его иконописная школа в селе Холуй неоднократно меняла статус и название. При жизни Харламова с 1917 по 1919 г. в ней размещались Холуйские художественные промышленные мастерские, где обучали прикладному искусству, а с 1912 по 1928 г. – учебно-показательная школа художественной вышивки. В год кончины художника здесь открылась школа бригадного ученичества.

Только в 2000 г. здесь открылось Холуйское художественное училище им. Н. Н. Харламова, а с 2012 г. оно стало филиалом Высшей школы народных искусств. Таким образом, деятельность блестящего мастера церковной живописи, отстаивавшего идеалы православно-национального искусства, и талантливого педагога, самоотверженно трудившегося на ниве обучения иконописанию, востребована и сегодня.

Следующим мастером русского православно-национального искусства, в творчестве которого церковная живопись занимала бóльшую часть, является Фома Родионович Райлян.

Как религиозный художник Райлян сформировался под влиянием Виктора Васнецова и благодаря ему смог обратиться к лучшим образцам древнерусского искусства, хотя в большинстве его работ прослеживается увлечение стилем модерн.

Фома Райлян родился в г. Кишиневе 7 июля 1870 г. Его предки происходили от немцев, осевших в Молдавии, Бессарабии, Румынии и взявших молдавскую фамилию Райляне. В Метрической книге местного кафедрального собора Христа Спасителя содержится краткая информация о его родителях: «мать – Елена Михайловна, отец – Родион Иванович, оба православного вероисповедания»[3]. Отец работал маляром-альфрейщиком и оформлял интерьеры орнаментами путем нанесения на стену краски через трафарет с помощью аэрографа.

С 7 до 13 лет мальчик учился в приходском и уездном училищах. Последнее он не окончил. С раннего детства Фома помогал отцу на работе. Он рано проявил художественные способности, которые заметили его родственники, поддержавшие творческое дарование Фомы. По прошествии многих лет художник вспоминал с благодарностью: «С помощью добрых земляков, горячо и искренне любящих искусство, и на скромные средства родных моих на четырнадцатый год

[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1883. Д. 93–95. Л. 5.
[2] ОР ГРМ. Ф. 122. 1918. Ед. хр. 135. Л. 13–14.
[3] РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1885. Д. 133. Л. 2.

приехал в С.-Петербург, где одновременно посещал две рисовальные школы – Нормальную, при Академии художеств, и школу Общества поощрения художеств»[1].

В Нормальную школу Райлян поступил сразу по приезде в Петербург 14 февраля 1884 г. Он обучался на средства купца Тарасова, но денег на жизнь не хватало, и после учебы юный Райлян красил уличные городские тумбы. В мае 1885 г., почти за год, он окончил второй и третий классы с отличием.

Преуспевающие выпускники Нормальной школы по достижении 16-летнего возраста имели право вступать в число учеников Академии художеств без экзаменов. Но Райляну не было даже 15 лет, поэтому для него сделали исключение. По особому разрешению президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича способного юношу зачислили вольнослушателем в натурный класс.

В период учебы в Академии Фома испытывал крайнюю нужду, о чем свидетельствуют его многочисленные прошения о бесплатном посещении рисовальных классов и оказании материальной помощи. 18 марта 1887 г. Райлян получил вид на жительство, а через год завершил свое обучение в Академии художеств по классу батальной живописи.

К моменту выпуска юноша несколько раз удостаивался ученических медалей. В частности, большую серебряную медаль он получил за рисунок с натуры и живопись лошадей в 1887 г. В конкурсах на золотые медали Райлян не участвовал, т. к. был вольнослушателем и не имел права претендовать на высшие награды.

1887–1891 гг. были тяжелым периодом для Райляна, омраченным безуспешным поиском работы. Первоначально он собирался занять место преподавателя в Якутской гимназии, но его прошение о должности отклонило Министерство народного просвещения в связи с тем, что вольнослушатель не мог стать штатным учителем. Безрезультатной осталась попытка Райляна устроиться учителем рисования в Техническое училище купца А. С. Губкина в г. Кунгур Пермской губернии.

Несмотря на неудачи, юноша продолжал активно писать картины и участвовать в Академических выставках. В автобиографии он указал названия некоторых экспонируемых произведений: «В поле» (1887 г.), «У заветной калитки» (1889 г.), «Охота на уток» и «Цыгане» (1890 г.).

15 февраля 1889 г. Райлян подал прошение о присуждении ему звания неклассного художника, предоставлявшего больше возможностей в дальнейшей работе. Совет Академии художеств удовлетворил его просьбу, и 23 февраля Райлян удостоился этого звания, но учительское место смог получить только через два года.

В 1891 г. Райлян начал работать учителем рисования и чистописания в Архангельской губернской гимназии. Он быстро расширил сферу своей деятельности и за шесть лет пребывания в Архангельске успел побывать преподавателем пения, секретарем педагогического совета и помощником письмоводителя, а после назначения в Архангельское низшее механико-техническое училище вел курсы рисования, черчения и проекционного черчения, а также состоял членом хозяйственного комитета. В 1897 г. он вышел в отставку и вернулся в С.-Петербург в чине надворного советника.

В столице Райлян поселился на Васильевском острове недалеко от Академии художеств и стал активно работать. Он снова неоднократно участвовал в выставках со следующими работами: картины «Пасека» (1898 г.), «К вечеру», «Элегия», портрет Эсаула Скакуна (1891 г.), эскиз «Страшный Суд» (1901 г.), «Два берега», «В лучах» (1902 г.), «Не рыдай Мене Мати» (1904 г.), «Богородица Дево» (1905 г.), «Усадьба Лариных» (1906 г.), «Серебряная ночь» (1908 г.), «Дни нашей жизни» (1909 г.). За серию иллюстраций к рассказам для журнала «Отдых», представленных на выставке “Blank et noir” в залах Общества поощрения художеств в С.-Петербурге в 1890 г., художник получил Вторую премию.

Разнообразие в тематике произведений Райляна говорит о его непрестанном творческом поиске, в котором значительное место занимала религиозная тематика. Интерес к ней объясняется активным участием художника в оформлении соборов.

[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1885. Д. 133. Л. 12.

Ф. Р. Райлян. Пасека. 1898 г.

Согласно автобиографии художника и некоторым сохранившимся его письмам в 1899 г. Райлян писал иконы для иконостаса и занимался стенописью в Иоанно-Богословском приделе Смоленской церкви на Смоленском кладбище в Петербурге (стенопись и иконы не сохранились). Эта была первая работа художника на поприще церковного искусства. В научной литературе образа для Иоанно-Богословского придела принято относить к кисти художника М. М. Васильева, тоже творившего в духе православно-национального искусства. Возможно, на данном этапе Райлян был помощником Васильева или подмастерьем. Тем не менее, работа в Смоленской церкви открыла в жизни художника новую творческую линию.

За сравнительно небольшой срок – примерно семь лет – он участвовал в оформлении шести православных соборов. В 1903 г. Райлян расписал главный и южный алтари и исполнил иконы в Морском соборе в порту Александра III в Либаве. За эту работу он был Высочайше награжден орденом Св. Анны 3-й степени.

Последующая его деятельность как религиозного художника проходила в тесном сотрудничестве с В. А. Косяковым. К началу XX в. профессор Института гражданских инженеров, архитектор хозяйственного управления Синода В. А. Косяков был известен в Высочайших кругах как крупнейший мастер церковного зодчества, яркий представитель русско-византийского стиля. Известность ему принесли постройки церкви Милующей Божией Матери на Большом проспекте Васильевского острова (1889–1898 гг.) и Богоявления на Двинской улице (1891–1899 гг.), подворья Киево-Печерской лавры на Николаевской набережной (1895–1900 гг., ныне набережная Лейтенанта Шмидта) и Благовещенского синодального подворья (1898–1899 гг.).

Для только познающего сферу церковного искусства Райляна сотрудничество с таким корифеем было большой удачей. В течение 1905–1906 гг. художник был занят в церкви Святителя Николая и царицы Александры при Путиловском заводе. Он расписал алтари и выполнил местные образа главного и все иконы южного иконостасов. Остальные работы исполнил знакомый уже Райляну художник М. М. Васильев.

Церковь Святителя Николая и мученицы царицы Александры была построена в честь коронования Государя Николая II на деньги рабочих Путиловского завода, которые добровольно внесли 1% своего месячного жалования на строительство храма. (В 1925 г. церковь закрыли и перестроили в духе конструктивизма под клуб. Сейчас она возрождается.) Планировка Путиловской церкви в духе раннехристианской базилики требовала особого подхода к убранству интерьера. Но Райлян, еще мало знакомый с древними произведениями, расписал ее в академической манере с формальным обращением к византийским и древнерусским мотивам. Его живопись, как отмечала газета «Санкт-Петербургский духовный вестник», исполнена в «стиле прерафаэлитов»[1], особенно любимых художниками модерна. Тем не менее, она получила одобрение, и еще до окончания работ в Путиловской церкви Райлян получил два новых заказа: стенопись в приделе священномученика Александра в церкви Захарии и Елизаветы при Елизаветинской богадельне Елисеевых (1906 г.) и в усыпальнице нижних чинов лейб-гвардии Семеновского полка и генерала Мина (1906–1907 гг.), за которую удостоился ордена Св. Станислава 2-й степени. О художественных достоинствах этих росписей судить невозможно, они полностью утрачены.

[1] Санкт-Петербургский духовный вестник. – 1899. – № 52. – С. 626.

Важной вехой в творчестве Райляна стала работа в соборе Святого Александра Невского в Варшаве. Еще в 1900 г. художник обратился к профессору Академии художеств П. П. Чистякову с просьбой устроить его на работу в собор Александра Невского в Варшаве. Ответ последовал не сразу. В 1903 г., после того как Чистяков ознакомился с работами Райляна для Морского собора в Либаве, он привлек его к участию в оформлении варшавского храма.

Но, побывав там, Райлян выразил свое неудовольствие работами других художников в резкой форме: «Все видимое так далеко от искусства и так неинтересно само по себе, что лучше уклониться от суждений... Нет в Соборе ни одной вещи, на которой можно бы отдохнуть и хоть чуточку поднять настроение, дать надежду на будущее...Обидно за родное дело...». Оценка Райляна носила резкий и несправедливый характер: «Вон гнать нужно всех из Собора...от кого Вы ждали искусства и кому вручили дело – Харламову бездарному и Беляеву-младенцу»[1]. Он настоятельно просил профессора Чистякова приехать в Варшаву, чтобы «зажечь огонь в художниках» и воодушевить их на активную работу.

В автобиографии Райлян указал перечень картин – картонов для мозаик, написанных им с 1905 по 1910 г.: «Благословение детей», «Вход в Иерусалим», «Брак в Кане Галилейской», «Насыщение хлебами», «Укрощение бури», «Воскрешение Лазаря», «Несение креста», «Моление о чаше», «Христос и самарянка», «Христос двенадцати лет в храме», «Крещение Господне», «Поклонение волхвов»[2]. Райлян также исполнил сюжет «Да молчит всякая плоть человека» для соборной галереи, Касперовский образ Богоматери с Младенцем на фасаде церкви и двух святых князей для притвора.

Ф. Р. Райлян. Касперовский образ Богоматери. Варшавский собор. 1905–1910 гг.

В варшавском соборе Райлян познакомился с В. М. Васнецовым. Произведения тех лет демонстрируют желание художника работать в одной манере с Васнецовым. Известные по снимкам в книге К. Молчанова – делопроизводителя Комитета по сооружению варшавского собора – Касперовский образ Богоматери и «Святые князья» говорят о знании художником иконографии и умении ее творчески переработать в соответствии с требованиями современного искусства. Он был убежден, что в церковной живописи «можно делать стильно, т. е. сохранять известный облик установленных общих форм, но, упаси Боже, не копировать того, что заведомо не соответствует делу и времени»[3]. Лучшим достижением эпохи Райлян считал роспись Храма Христа Спасителя в Москве и Владимирского собора в Киеве. «Боже мой! – писал он. – Да ведь это же само небо, мысленно не дерзаешь перенестись сюда»[4].

Касперовские изводы Богоматери известны в России с XVI в. Иконографии этого и последующего столетий лучше удавались художникам православно-национального искусства, нежели ранние. Это объясняется тем, что в XVI в. начала преобладать живописная моделировка формы и натуралистическая трактовка лика, которая была доступнее и понятнее художникам академической школы.

Райлян повторил Касперовскую иконографию, но с изменениями. Пропорции Богородицы и Младенца сохранены в соответствии с иконописным каноном, лики трактованы мягко и живописно, одеяния, напротив, – жестко и графично, количество складок явно преувеличено, нимбы отмечены пунктиром. Весь образ целиком окаймлен дробным орнаментом. Излишним элементом стал развевающийся край мафория Богоматери, а обилие витиеватых облаков перегрузили композицию.

В облике князей Михаила Тверского и Андрея Боголюбского очевидны заимствования из одноименных образов Владимирского собора в Киеве, но в них не хватает величия и мощи васнецов-

[1] Письмо Ф. Р. Райляна к П. П. Чистякову. 15 июля 1903 г. – ОР ГРМ. Ф. 112. Ед. хр. 332. Л. 6–9.
[2] РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1885. Д. 133. Л. 15.
[3] Копии писем к П. П. Чистякову. – ОР ГРМ. Ф. 112. Ед. хр. 332. Л. 7.
[4] Там же. Л. 8.

Ф. Р. Райлян. Святые князья. Варшавский собор. 1905–1910 гг.

Касперовская икона Богоматери. XVII в.

ских святых. Князья показаны в роскошных одеждах, напоминающих театральные костюмы, на фоне архитектуры, которая не соответствует эпохе их земного подвига. Над ними Райлян изобразил орнамент из пышных цветов и листьев, а над дверным проемом в круглом сегменте поместил изображение архангела Михаила – покровителя воинства, со свитком, содержащим надпись: «С нами Бог. Услышите до последних земли». Подобное декоративное решение композиции было данью стилю модерн.

Работу художников в варшавском соборе принимала специальная комиссия, в которую вошли профессор П. П. Чистяков, историк, автор проекта внутреннего убранства Н. В. Покровский и архитектор храма Л. Н. Бенуа. Из всех произведений Райляна они выделили сюжет «Да молчит всякая плоть человека» в соборной галерее, посчитав, что он имеет «художественный интерес по своей композиции и колориту»[1].

К исполнению следующей росписи в Казанской церкви Воскресенского Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге Райляна привлек архитектор В. А. Косяков, с которым художника связывали совместный опыт работы и дружеское расположение. Известно, что с 1914 г. сын Райляна, Владимир, исполнял обязанности архитектора Воскресенского Новодевичьего монастыря. Согласно договору, в Казанской церкви Фома Райлян четко следовал указаниям заказчицы – игумены обители Антонии (Рейнбот).

Согласно желанию настоятельницы и замыслу архитектора В. Косякова Казанская церковь должна была фасадом походить на византийские храмы, а ее интерьер – напоминать о фресках Дионисия в Ферапонтовом Рождества Богородицы монастыре, исполненных в 1502 г. Райляну надлежало расписать центральный объем и стены, а также выполнить 105 икон для трех иконостасов.

Райлян с помощниками П. А. Фоминым, А. И. Кулаковым и В. Г. Евгеньевым приступили к росписи церкви в 1912 г., когда основная отделка храма резьбой и мозаичным декором была завершена, стены облицованы мрамором, а в центре и приделах установлены мраморные иконостасы.

[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1894. Л. 4–3.

Ф. Р. Райлян. Роспись Казанской церкви Воскресенского Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге. 1912–1917 гг.

Интерьер Казанской церкви Воскресенского Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге. 1912–1917 гг.

В главном куполе художник развернул грандиозную композицию «Хвалите Господа», а в конхе центральной апсиды – «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь». На барабане он изобразил апостолов, пророков со свитками, святых, этимасию на востоке и «Спаса Эммануила с архангелами на убрусе, поддерживаемый ангелами» на западе. На восьми парусах Райлян представил евангелистов без символов (на востоке – Иоанн и Матфей, на западе – Марк и Лука) и сюжеты праздников «Введение во храм», «Вознесение Господне», «Преображение Господне» и «Сретение».

В северо-западном куполе он написал «Распятие», в юго-западном – «Христа Вседержителя», на своде хор над западным входом – «Положение в гроб».

Ф. Р. Райлян. Этимасия. Роспись Казанской церкви Воскресенского Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге. 1912–1917 гг.

Росписи Райляна в Казанской церкви по манере письма сильно отличаются от всех его предыдущих церковных работ. Формально они максимально приближены к периоду расцвета иконописи кон. XV – 1-й пол. XVI в., но внутреннего содержания древнерусского искусства они все-таки не передают. Во-первых, программа росписи Казанской церкви не соответствовала живописному ансамблю сюжетов в Ферапонтове монастыре ввиду различий в архитектурно-пространственном решении храмов, а во-вторых, в ней отсутствовала тематическая направленность, определяющая строй фресок Дионисия, а именно – прославление Богородицы. Эта тема отражена в сценах из жития Пресвятой Девы и гимнографических образах. Сюжеты в Казанской церкви располагались согласно иерархии оформления православного храма.

Ф. Р. Райлян. Распятие. Роспись малого купола Казанской церкви Воскресенского Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге. 1912–1917 гг.

В росписях Райляна и его помощников слились воедино традиции иконописи с иконографическими нововведениями Васнецова. Написанные вполне иконописно сюжеты включали дополнительные компоненты, характерные для кон. XIX – нач. XX в. И если фрески Дионисия в полной мере выражают надмирность и трансцендентность изображаемых образов, то в росписи Райляна больше наличествует иллюстративность и повествовательность.

Художники не успели завершить оформление Казанской церкви. До начала революционных событий 1917 г. они расписали только верхнюю часть храма и правый придел. В 1925 г. в связи с упразднением монастыря храм закрыли. В 1970-х гг. он чудом избежал ликвидации. Только в 1990 г. обитель вернули Русской Православной Церкви. В 1990-х гг. живопись конхи апсиды, барабана, парусов, юго-западного и северо-западного малых куполов и на своде хоров над западным входом реставрировалась. Из всей выполненной работы Райляна и его помощников хорошо сохранилась только роспись купола.

Ф. Р. Райлян. Евангелист Марк. Казанская церковь Воскресенского Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге. 1912–1917 гг.

17 июня 2006 г. состоялось торжественное освящение Казанской церкви – первое и единственное, т. к. до революции ее освятить не успели.

Не остался без участия Райляна еще один известный храм архитектора В. А. Косякова – Никольский Морской собор в Кронштадте. Здесь художник написал 106 образов на цинковых досках для иконостаса и исполнил картоны для мозаичных и майоликовых икон

фасада. Он снова сотрудничал с М. М. Васильевым, который расписал купол, алтарь и своды в духе мастеров ярославской иконописной школы.

Основная часть произведений Райляна в Никольском соборе была утрачена в советский период. Сегодня они восстановлены. Из наружного оформления собора сохранились мозаичные иконы «Богоматерь Казанская» над северным входом, «Апостолы Петр и Павел» и «Святители Николай Мирликийский и Иоанн Рыльский» на западном портале, восстановлены образ Спаса Нерукотворного, святителя Митрофана Воронежского, сцены из жизни Николая Чудотворца и символы четырех евангелистов, украшавшие главный фасад.

Самым удачным стал мозаичный Казанский образ Божией Матери с Младенцем, в котором сильно отразилось влияние «васнецовской» иконографии Богородицы. Вопреки византийской традиции, запрещавшей выносить мозаичный декор на фасад, но в соответствии с эстетическими идеалами модерна икона Богоматери с Младенцем, по художественным достоинствам вполне отвечавшая требованиям церковного искусства, гармонично вписалась в архитектуру собора.

Менее удачны мозаики западного портала. В них можно наблюдать те же черты, что и на иконах фасада храма Спаса-на-Крови в Петербурге: в иконографии отсутствует симметрия, а иногда и равновесие, один персонаж может перекрывать другой, взгляд некоторых святых опущен вниз (например, Иоанн Рыльский) и др.

Тем не менее, убранство Морского собора получило высокую оценку. В начале XX в. о нем писали: «Вся внутренняя отделка собора выполнена в характере византийского стиля, тот же характер выдержан и в иконах и стенной росписи...»[1]. Благодаря богатому и торжественному внешнему и внутреннему виду этот храм называли своеобразной сокровищницей декоративно-прикладного искусства[2].

Сфера деятельности Райляна не ограничивалась живописью. В 1911 г. он при содействии великой княгини Марии Павловны занялся изданием журнала «Свободным художествам» с приложением газеты «Против течения». Художник исполнял обязанности издателя, заведующего отделом иллюстраций в журнале и главного редактора газеты. Первые номера вышли в 1911 г. и распространялись по всей России. Первоначальный тираж составил более 1 тыс. экземпляров, а к концу года превысил 2 тыс. Главную задачу своих изданий Райлян видел в ознакомлении широкого круга читателей с произведениями отечественных и зарубежных мастеров – как прошлых времен, так и современников. Накануне выхода в свет первых номеров художник предлагал архитектору Л. Н. Бенуа принять участие в журнале, разместив на его страницах свои статьи по искусству и репродукции картин.

В последующих выпусках печатали современные романы и повести, проиллюстрированные оригинальными рисунками или фотографиями работ известных художников. Например, к рассказу С. Городецкого «Месть» Райлян поместил фотографию своей росписи «Поклонение волхвов» из варшавского собора.

В журнале были разделы, посвященные поэзии, театру, художественной и литературной критике, археологии и этнографии. Райлян очень трепетно относился к журналу. В прошении к великой княгине Марии Павловне о помощи в издании он выразил свои переживания: «Журнал “Свободным художествам” – журнал художника, ему я принес все, что мог и что имел. Дальнейшее его существование с верой и надеждой повергаю к стопам Вашим»[3].

О послереволюционном этапе в жизни и творчестве Райляна сведений практически нет. Его имя упоминается в письме М. Я. Поляка к художнику П. А. Шиллинговскому, в котором автор письма задает вопрос: «Может быть, Вам известно, где находится художник Фома Райлян?»[4].

Фома Райлян умер в 1930 г.

---

[1] Морской собор в Кронштадте. 1903–1913. – СПб., б. д. – С. 7.

[2] *Кутейникова Н. С.* Из истории монументальной живописи России кон. XIX – нач. XX века; Беляев В. В. (Материалы к биографии художника) // Монументальное искусство (теория, история, современная практика). Сборник по учебно-методическим вопросам. – Л., 1990. – С. 40.

[3] РГИА. Ф. 789. Оп. 13 . 1911. Д. 89. Л. 4.

[4] Письмо М. Я. Поляка к П. А. Шиллинговскому. 3 февраля 1940 г. Кишинев–Ленинград. – НБА РАХ. Ф. 43. П. А. Шиллинговский. Письма. Л. 1.

Известно, что сын художника Владимир Фомич Райлян – архитектор, инженер и педагог – пошел по стопам отца, а родной брат Дмитрий был ссыльным ГУЛАГа в Медвежьегорске в 1930-х гг[1].

Менее известным, но заслуживающим пристального внимания является художник Валериан Осипович Отмар.

Его жизнь текла тихо, а творчество не вызывало споров и ярких эмоций. Художник – один из последователей православно-национального искусства Виктора Васнецова, работавший в крупных соборах Российской Империи, – был незаметен при жизни, а после смерти практически забыт.

Валериан Осипович (Иосифович) Отмар родился 13 ноября 1858 г. в семье австрийского подданного, проживавшего на территории России на Ивановском хуторе в Черниговской губернии. Его отец Иосиф Адальбер Отмар служил садовником и женился на русской девушке Матрене Федоровой. У супругов было семеро детей, Валериан был старшим. Отец семейства исповедовал католичество, но детей крестил в Православии. Валериана крестили 29 ноября в Никольской церкви в селе Борисолюбовка. «Восприемниками были помещик хутора Ивановское, предводитель дворянства Черниговского уезда, Титулярный советник Николай Михайлович Подольский и помещица села Плехова, Коллежского Советника и Кавалера Ивана Алексеева Кобеляцкого, жена Вера, Иванова дочь. Таинство крещения совершал священник А. Вакуловский...»[2].

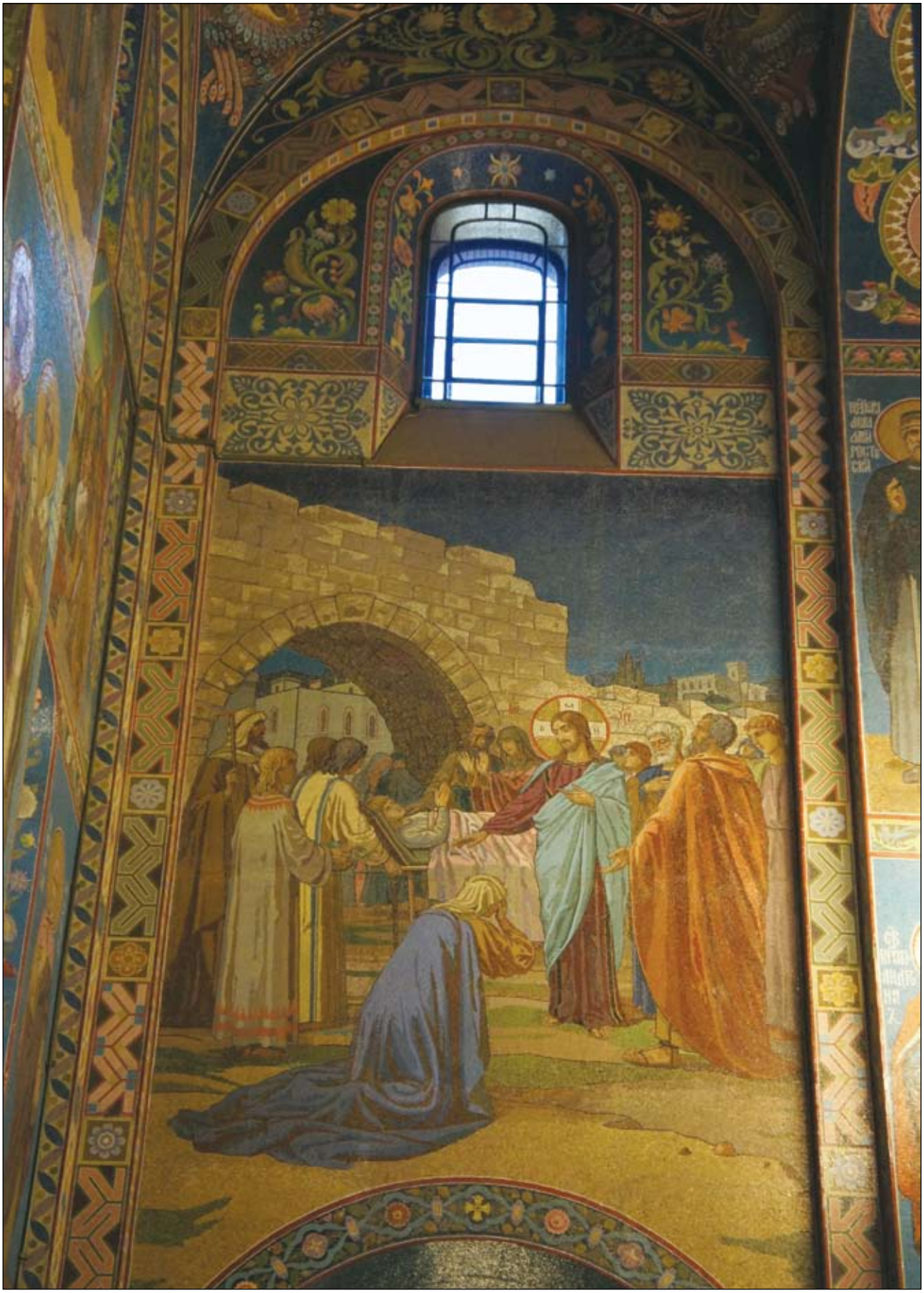
Семья жила очень бедно. Заметив у старшего сына способности к рисованию, родители отдали его учиться в Киевскую рисовальную школу. Год поступления и окончания школы неизвестен. Затем юноша отбыл воинскую повинность и 7 июня 1884 г. присягнул на русское подданство. С этих пор его стали именовать Валерьян Осипович, а не Валерьян Иосифович.

В апреле 1885 г. Отмар получил у Киевского губернатора «документ об увольнении... в разные города и селения Российской Империи для собственных надобностей... впредь на 1 год...»[3]. Он поспешил в С.-Петербург и 17 августа подал прошение в правление Академии художеств: «Желая поступить вольнослушателем в Императорскую Академию художеств по живописи, прошу Ваше превосходительство допустить меня к экзамену в фигурный класс»[4].

В. И. Отмар. Сон Иосифа перед бегством в Египет. Между 1891 и 1898 гг. Оригинал для внутренних мозаик южной стены храма Воскресения Христова. ГРМ

Его финансовое положение было настолько критическим, что в ходе экзаменов он просил правление Академии выдать ему свидетельство о бедности. После вступительных испытаний Отмара зачислили вольнослушателем с правом бесплатного посещения уроков по причине финансовой несостоятельности. Позднее он неоднократно получал бесплатные билеты для посещения академических классов. Помощник городской канцелярии С.-Петербурга в документах зафиксировал, что «проситель 25 лет от роду, поведения и образа жизни хорошего, состояния у него никакого не имеется... отец помощи сыну не оказывает. Сам проситель занимается живописью, чем существует...»[5]. За время обучения Отмар был награжден двумя малыми и одной большой серебряными медалями за классные работы, одной малой и двумя похвалами за домашние, имел три первые категории за эски-

[1] *Шумовский Т .А.* Свет с востока. – СПб., 2006. – С. 96.
[2] РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1885. Д. 103.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.



В. О. Отмар. Воскрешение сына вдовы Наинской. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Кон. 1890-х гг.

зы. На досуге он увлеченно лепил из воска и глины, в чем, по его мнению, преуспел и мог соперничать с выпускниками скульптурного класса.

В своем заявлении о назначении на место преподавателя рисования и лепки в Кунгурское техническое училище Отмар предлагал правлению Академии художеств подвергнуть его экзамену по лепке для выявления способностей. В 1890 г. Отмар окончил свое обучение со званием неклассного художника. Это звание не давало права преподавать в средних учебных заведениях, однако для Отмара было сделано исключение. Он собирался занять место учителя в Кунгурском техническом училище, но неожиданно отказался от него.

В. И. Отмар. Христос в синагоге. Между 1891 и 1898 гг. Оригинал для внутренних мозаик южной стены храма Воскресения Христова в С.-Петербурге. ГРМ

В. И. Отмар. Сретение Господне. 1989 г. Оригинал для внутренних мозаик южной стены храма Воскресения Христова в С.-Петербурге. ГРМ

Закончив Академию, он женился и вскоре получил приглашение на участие в конкурсе картонов для мозаик храма Воскресения Христова. Вероятно, эти причины послужили поводом для его отказа от учительского места. Работы Отмара были одобрены членами Комиссии по постройке собора Воскресения Христова, и ему поручили написать сюжеты «Притча о бедном Лазаре до смерти» для мозаики свода; «Воскрешение сына вдовы Наинской»; фигуры преподобных Алипия и Афанасия, святых Дмитрия и Екатерины, апостолов Анании и Иуды, великомучеников Варлаама Индийского и Павла Исповедника, святых Веру, Надежду, Любовь и Софию, архидиакона Стефана и апостола Трофима, проповедников Осии и Иезекииля для северо-западного пилона; фигуры святых мучеников Артемия, Власия и Юлиания для юго-западного пилона; сюжет «Беседа Христа с самарянкой», фигуры святых апостолов Филолога и Епинета, Дарьи, Христофора, мученика Моисея, мучениц Дорофеи, Марины и Юлианы для северной стены; сюжеты «Сретение», «Явление ангелов Иосифу во сне», «Се агнец Божий», «Отрок Иисус в храме», «Поклонение волхвов», фигуры святых апостолов Иродиона и Епафродита, мучеников Валериана и Кикилии для южной стены.

Из всех перечисленных работ Отмару лучше удались сюжетные композиции. Художник не просто фиксировал евангельский текст, а передал его мистическое настроение, подчеркивавшее, что все события из жизни Иисуса Христа чудесны. С одной стороны, Отмар стремился к достоверному показу сюжета. Подобно всем последователям Васнецова, он уделял много внимания костюму персонажей, пейзажу и обстановке, нередко, как и они, увлекаясь декоративными деталями и орнаментами. С другой стороны, все его композиции погружены в особое таинственное состояние, которое создается за счет колорита и освещения. В большинстве сюжетов доминирует какой-либо цвет: например, в «Поклонении волхвов» преобладает синий, а в «Сретении» – пурпурный, который равномерно распределяется в одеяниях персонажей и их окружении и гармонично сочетается с другими цветами.

Многие сюжеты освещены «божественным» светом. Его источником могут являться архангел Гавриил, как в сцене «Сон Иосифа», или Вифлеемская звезда, как в композиции «Поклонение волхвов».

Художник отдавался делу со всей душой. Он не формально следовал художественной манере Васнецова и не механически перенимал его опыт, а осмысливал каждый шаг и, как и он, понимал свой труд как служение.

Работе в храме Воскресения Христова художник посвятил около девяти лет жизни – с 1891 по 1899 г. 26 мая 1892 г. Отмар получил официальное свидетельство, разрешавшее ему преподавать рисование и черчение в средних учебных заведениях. Но он оставался в звании неклассного художника и испытывал сильную нужду.

В. О. Отмар. Поклонение волхвов. Мозаика храма Воскресения Христова в С.-Петербурге. Кон. 1890-х гг.

В следующем году художник написал и представил на выставке в Академии художеств картину «Девушка из первых времен Христианства». Судя по названию работы, можно предположить, что картина была заказана Отмару Академией. Он подал прошение о присуждении ему звания классного художника за эту картину. Но Совет Академии удовлетворил его просьбу только по прошествии двух лет, и лишь 12 мая 1897 г. Отмару присудили звание классного художника 3-й степени. Но и это не облегчило его бедственного существования.

В конце 1890-х гг., продолжая работать в храме Воскресения Христова, Отмар просил великую княгиню Марию Павловну «обратить внимание на мое более чем незавидное материальное положение и просить о содействии к назначению мне денежного пособия»[1]. Великая княгиня лично ходатайствовала за художника, но безуспешно. В материальной помощи ему отказали, пояснив, что «управление храмом Воскресения Христова не имеет никаких средств для выдачи ему денежных пособий»[2].

В 1911 г. Отмар обратился за помощью к профессору П. П. Чистякову. В его письме звучит глубокая обида: «Когда Вы первый раз обратились ко мне, чтобы я помог товарищу в беде... я дал ему свою работу... я был сострадательным к нуждам товарища Райляна... я нахожусь в нуждах, без дела и денег... я не заслужил того, чтобы от меня отвернуться и ловко ли будет Вам со мной встречаться. Я очень нуждаюсь»[3].

В письме к Чистякову речь идет об исполнении картонов для мозаик собора во имя Святого Александра Невского в Варшаве. Большой живописный заказ в соборе, полученный Райляном по рекомендации Чистякова, первоначально предназначался Отмару.

Все сведения о жизни и творчестве В. О. Отмара оканчиваются этим письмом. О его дальнейшей судьбе ничего не известно.

Круг последователей В. М. Васнецова не исчерпывается творчеством трех мастеров. Он широк и многообразен. Фактически в него входили все мастера, работавшие в храме Воскресения Христова в С.-Петербурге и соборе Святого Александра Невского в Варшаве. Среди них можно назвать В. В. Беляева, Н. А. Бруни, Н. П. Шаховского, Ф. С. Журавлева, Н. А. Кошелева и многих других выдающихся представителей русского православно-национального искусства.

[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1897. Д. 103.
[2] Там же.
[3] Письмо В. О. Отмара к П. П. Чистякову. 1911. ОР ГРМ. Ф. 112. Ед. хр. 330. Л. 68–69.

Глава 26

Певец русской души Михаил Васильевич Нестеров

Михаил Васильевич Нестеров одним из первых был назван в числе последователей Васнецова – так его определил философ В. С. Соловьев в 1891 г. в разгар работ во Владимирском соборе. Сам Нестеров в то время испытывал двоякое чувство: боязнь спасовать перед Васнецовым, который виделся ему «маститым корифеем» православно-национального искусства, и желание достичь творческой самостоятельности и самобытности.

Молодого художника привлекало сотрудничество с Виктором Васнецовым, слава которого быстро распространялась по всей России. Сам Нестеров о киевском Владимирском соборе писал эпическим слогом: «Там Виктор Васнецов, как гласит молва, “творит чудеса”. Там живет мечта, мечта о “русском ренессансе”, о возрождении давно забытого дивного искусства “Дионисиев”, “Андреев Рублевых”»[1].

Михаил Васильевич Нестеров родился 31 мая 1862 г. в г. Уфе. Его предки происходили из «вольных крестьян» Великого Новгорода. Один из них подался на Урал к Демидовым, где попал в крепостную неволю. При Екатерине II дед Нестерова Иван Андреевич получил вольную и обосновался в Уфе, где записался в гильдию. Его отец, В. И. Нестеров, владел мануфактурой и состоял одним из учредителей уфимского банка. Мать, Мария Михайловна, урожденная Ростовцева, происходила из елецких купцов. В Уфе она была известна как домовитая хозяйка и искусная рукодельница.

Торговля не стала призванием Нестеровых. Их тянуло к истории, литературе, искусству. Михаил рос в атмосфере религиозно-патриархального уклада, что способствовало формированию у него тонкого понимания отечественной истории художественным представлением ее образов.

В 1872–1874 гг. Михаил Нестеров учился в Уфимской гимназии, а затем поступил в частное реальное училище К. П. Воскресенского, где овладевал профессией инженера-механика. Еще в гимназии мальчик обнаружил способности к рисованию и, побывав на выставке передвижников в Москве, решил стать художником. Родители не препятствовали желанию сына. Окончательно утратив надежду сделать из Михаила купца, Василий Иванович даже мечтал увидеть его картины в галерее П. М. Третьякова.

В 1876 г. Нестеров поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Старинная красота Москвы и ее патриархальный уклад очаровали художника, и он увлекся бытовым жанром.

---

[1] *Нестеров М. В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. – М., 1959. – С. 93.

М. А. Нестеров. Домашний арест. 1883 г.

Но ученические работы Нестерова далеки от передвижничества. В них социальная острота уступала место любованию предметным вещественным миром персонажей знакомого ему круга – мещан и купцов. Таковы его картины «Домашний арест» и «Знаток».

Учителями Нестерова в училище были известные профессора П. С. Сорокин, И. М. Прянишников и В. Г. Перов, который оказал на него особенное влияние: «Перов сделал свое дело: он написал людей, осквернивших родину своим существованием, а мне досталось писать тех русских людей, которые жили согласно с честью и умерли с чистой совестью перед родиной»[1].

Именно Перов открыл Нестерову творчество Александра Иванова, которого тот не переставал любить всю жизнь и у которого учился мастерству и преданности делу.

В 1881 г. Нестеров переехал в Петербург и продолжил обучение в Академии художеств,

М. А. Нестеров. Знаток. 1884 г.

[1] *Дурылин С.* Нестеров в жизни и творчестве. – М., 2004. – С. 40.

М. В. Нестеров. Папские послы у Ивана Грозного. 1884 г.

где вскоре ему стало «чуждо и холодно», и даже профессор П. П. Чистяков, учитель Васнецова, «душе моей... тогда не мог дать после Перова ничего»[1].

Отрадой для него стали посещения Эрмитажа, где, копируя Ван Дейка, он познакомился с И. Н. Крамским. Крамской ненадолго заменил Нестерову Перова, а проведенные у него вечера – занятия в классах Академии. Нестеров отошел от бытового жанра и, увлекшись историческим, вернулся в Москву. Здесь, продолжив обучение в Училище, он написал первые исторические картины: «Папские послы у Ивана Грозного» и «Призвание Михаила Федоровича на царство».

М. А. Нестеров. Портрет М. И. Мартыновской. 1886 г.

М. В. Нестеров. Фото 1887 г.

Лето 1883 г. Нестеров проводил в родной Уфе. Здесь он познакомился с Марией Ивановной Мартыновской – уроженкой Москвы, гостившей в Уфе у брата. Ее облик – светлый и чистый – пленил юного художника, и он запечатлел черты лица полюбившейся Маши в рисунке «Богомолка». Эта работа, выполненная карандашом и белилами, положила начало череде нестеровских женских образов: тихих добрых царевен, верных любящих жен, смиренных кротких монахинь и святых подвижниц.

В мае 1885 г. Нестеров закончил Московское училище со званием «свободный художник», а в августе обвенчался с Марией Мартыновской. Родители художника не одобрили брак сына. Ему пришлось самому искать заказы, чтобы содержать семью, и жизнь начала налаживаться, но в мае 1886 г. Мария Ивановна умерла, оставив художнику новорожденную дочь Олю.

[1] Цит. по: *Дурылин С.* Указ. соч. – С. 47.

М. В. Нестеров. Христова невеста. 1886 г.

М. В. Нестеров. За приворотным зельем. 1888 г.

Горе не сломило художника, но определило его творчество на многие годы. Позднее Нестеров вспоминал: «Любовь к Маше и потеря ее сделали меня художником, вложили в мое художество недостающее содержание, и чувство, и живую душу – словом, все то, что позднее ценили и ценят люди в моем искусстве»[1].

Душевные переживания Нестерова вылились в этюдной картине Нестерова «Христова невеста», где в образе нежной хрупкой девушки – насельницы старообрядческого скита с задумчивым сосредоточенным лицом, озаренным духовной красотой, отчетливо прослеживаются черты Марии Мартыновской. Вслед за этим появились произведения «За приворотным зельем», «На горах», «Великий постриг» – практически лишенные бытоописательности, но соответствующие русской литературной традиции. Героинь Нестерова можно встретить на страницах Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, П. И. Мельникова. Все нестеровские девы изображены на фоне среднерусской природы, где каждая травинка, цветок, молодая елочка или тонкая березка призва-

М. В. Нестеров. Великий постриг. 1898 г.

[1] *Нестеров М. В.* Воспоминания / Подг. текста, вступ. ст. и коммент. А. А. Русаковой. – М., 1989. – С. 97.

ны поведать зрителю обо всех волнениях и тревогах женской религиозной души. Эти картины трудно отнести к какому-либо жанру. Это не портреты, не пейзажи, не бытовые жанры, а поэтические сказания о русской деве – «чистой голубице», отмеченной «возвышенной стыдливостью страдания».

Череда женских образов Нестерова открыла еще одну страницу в истории русского православно-национального искусства, повествующую о народном женском идеале, обладающем духовной религиозной силой.

М. В. Нестеров. Пустынник. 1888–1889 гг.

В 1889 г. Нестеров представил на XVII Передвижной выставке картину «Пустынник», отмеченную в каталоге пометкой «собств. П. М. Третьякова». Указание, что произведение принадлежит знаменитому коллекционеру, говорило о предстоящем успехе. «Пустынник», изображающий старца-богомольца, медленно бредущего по тропе вдоль озера, – типичного русского странника, ищущего «неведомый град Китеж», произвел неизгладимое впечатление на современников. В. М. Васнецов, работавший в то время во Владимирском соборе в Киеве, в 1890 г. написал Елизавете Григорьевне Мамонтовой: «Хочу поговорить с Вами о Нестерове – прежде всего о его картине “Пустынник” – такой серьезной и крупной картины я, по правде, не ожидал... В самом пустыннике найдена такая теплая и глубокая черточка умиротворенного человека... картина веет удивительно душевной теплотой»[1].

Искренне радуясь за Нестерова, Васнецов просил познакомить молодого художника с Адрианом Викторовичем Праховым. Он хотел поручить Нестерову копировать с его картонов фигуры святых на столбах Владимирского собора, но, видя в авторе «Пустынника» состоявшегося живописца, стеснялся обременять его несамостоятельной работой.

Киевскому периоду Нестерова предшествовал большой труд над произведением «Видение отроку Варфоломею», открывшим цикл картин о святом Сергии Радонежском. Лето 1888 г. в разгар работы над «Пустынником» Нестеров проводил в Сергиеве Посаде. Художник поселился прямо у стен «Троицы» Троице-Сергиевой лавры. Здесь он вдоволь наслушался преданий и сказаний о ее основателе святом Сергии, горячо любимом русским народом и свято им чтимом.

Преподобный Сергий был дорог Нестерову с раннего детства. Он хорошо помнил его лик на домашней иконе и лубочную картинку «Святой Сергий кормит медведя хлебом». Повзрослев, художник познакомился с житием святого, написанным его учеником Епифанием Премудрым, и с сочинениями историка В. О. Ключевского о Радонежском святом. Разделяя его мнение, Нестеров видел в подвижнике прежде всего радетеля о Русской земле. Он часто говорил: «Это – мой

[1] Письмо В. М. Васнецова к Е. Г. Мамонтовой. 14 января 1890 г. // Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников / Сост. Н. А. Ярославцева. – М., 1987. – С. 84–85.

Святитель. Он о душе родного народа радел не меньше, чем о своей собственной, о спасении Руси молился он больше, чем о своем собственном»[1].

В 1888 г. у стен лавры Нестеров познакомился с Еленой Дмитриевной Поленовой и Елизаветой Григорьевной Мамонтовой, которые пригласили его в Абрамцево. В местной церкви художник увидел иконы Виктора Васнецова, которые его поразили. О васнецовской Богоматери он писал: «Эта вещь может объяснить Рафаэля»[2], а о святом Сергии: «Тут, как нигде, чувствуешь наш родной север... Тут детская, непорочная наивность граничит с совершенным искусством»[3].

Это было первое знакомство Нестерова с живописью Васнецова. Позднее, поработав с ним вместе под сводами большого собора и почитая его мастерство, Нестеров будет считать абрамцевский образ православным произведением Васнецова.

В Абрамцево Нестеров ощутил настроение «Сергиевой эпохи» и увидел необходимый для сюжета пейзаж, а «детская непорочная наивность» васнецовской иконы глубоко запала ему в душу и впоследствии стала характерным признаком его собственных святых образов. Но на сложение композиции картины оказала влияние западноевропейская живопись Пюви де Шаванна и Жюля Бастьена-Лепажа, которой Нестеров увлекся во время путешествия в 1889 г. Особое впечатление на Нестерова произвела картина «Жанна д'Арк» Бастьена-Лепажа, изображающая мистическое видение юной деве ее подвига.

Первую зарисовку к «Видению отроку Варфоломею» художник сделал на Капри в 1889 г. В своем итальянском альбоме он набросал карандашом старца-схимника под развесистым дубом

М. В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889–1890 гг.

[1] *Дурылин С.* Указ. соч. – С. 130.
[2] *Нестеров М. В.* Письма. Избранное // Под ред. А. А. Русаковой. – Л., 1988. – С. 35.
[3] *Дурылин С.* Указ. соч. – С. 131.

и крестьянского мальчика перед ним на фоне среднерусской равнины. Здесь же, в Италии, появился эскиз его второго произведения, посвященного святому Сергию, где изображен отрок с медведем. Так родился замысел серии, которая, по мнению Нестерова, должна была выразить его заветное слово родному народу.

Лучшей работой этой серии художник считал «Видение отроку Варфоломею», где он изобразил мальчика с молитвенно сложенными руками, благоговейно взирающего на старца в одеянии схимника. Работа над картиной велась в окрестностях Абрамцево и Хотьково.

Однажды во время прогулки художник встретил хрупкую, болезненную, с большими глазами и коротко остриженными волосами десятилетнюю девочку. С нее он написал этюд для образа Варфоломея. Художник вспоминал: «У моей девочки не только было хорошо личико, но и ручки, такие худенькие, с нервно сжатыми пальчиками. Таким образом, я нашел не одно лишь лицо Варфоломея, но и руки его»[1].

Лицо схимника Нестеров оставил закрытым капюшоном, т. к. не представлял возможности изображать ангельский лик в престарелом возрасте. Нестеров развернул действие картины на фоне осеннего пейзажа, сознательно избрав это время года. Он хотел передать «туманную и тихую лазурь над грустно-сиротеющей землею», настроение любимого им поэта Ф. И. Тютчева, и посмотреть на мир глазами невинного и искреннего мальчика, жившего в XIV столетии. Ему это, несомненно, удалось.

Среди главных достоинств картины современники отмечали ее историчность и достоверность в изображении эпохи. Работу высоко оценили художники разных творческих направлений и взглядов: И. Левитан, В. Суриков, В. Поленов, И. Остроухов, А. Архипов, В. Васнецов, М. Врубель, А. Куинджи. Их мнением Нестеров очень дорожил. Критик В. В. Стасов, напротив, отозвался о ней нелестно, а публика встретила неоднозначно. По прошествии лет другой критик и художник Сергей Глаголь (С. С. Голоушев) вспоминал, что представленная на XVIII Передвижной выставке картина Нестерова «произвела прямо ошеломляющее действие и одних привела в самое искреннее негодование, других в полное недоумение, третьих, наконец, в глубокий и нескрываемый восторг... Если сюжеты васнецовских картин уже пробили в это время первую брешь в стене анекдотического реализма, заполнявшего русскую живопись... то все же они поражали необычностью своего сюжета... У Нестерова, напротив, всего более поражала именно необычная трактовка самого сюжета, поражал стиль картины и соответствующая ему живопись»[2].

М. В. Нестеров. Юность преподобного Сергия. 1892–1897 гг.

[1] *Дурылин С.* Указ. соч. – С. 137.
[2] *Глаголь С.* Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. – М., 1914. – С. 30–31.

Сам художник очень любил свое произведение и говорил о нем: «Жить буду не я. Жить будет “Отрок Варфоломей”. Вот если через тридцать, через пятьдесят лет после моей смерти он еще будет что-то говорить людям – значит, он живой, значит, жив и я»[1].

«Видение отроку Варфоломею» понравилось профессору А. Прахову, и в 1890 г. он пригласил Нестерова для работы во Владимирском соборе.

Согласившись участвовать в росписи киевского храма, художник не оставил замысел живописного цикла о Сергии Радонежском. Напротив, он окончательно утвердился в желании «написать “житие” наиболее популярного деятеля Москвы»[2].

Следующей работой Нестерова была «Юность преподобного Сергия», где святой представлен юношей со смиренно лежащим у его ног медведем на фоне лесных зарослей и деревянной церквушки. В этом сюжете Нестеров избрал временем года весну – период пробуждения природы, созвучный возрасту юного Сергия и началу его духовного становления.

Русской иконописи была известна иконография Сергия Радонежского, кормящего медведя, где преподобный изображался старцем. Она, как правило, входила в клейма житийных изводов. Нестеров пошел по иному пути. Он желал акцентировать дружбу человека с диким зверем и их гармоничное сосуществование в природе.

Для «Юности» Нестеров написал много натурных этюдов. Летом в 1891 г. он поселился в селе Ахтырка, неподалеку от Абрамцево, где утром выполнял эскизы для Владимирского собора, а вечером работал в лесу. Он нашел себе натурщика – крестьянского паренька лет 18, которого нарядил в белый подрясник.

В августе художник вернулся в Москву, где писал животных в Зоологическом саду, чтобы достовернее изобразить живой мир, окружавший святого Сергия.

«Юность преподобного Сергия» далась Нестерову с трудом. Он часто советовался с Виктором Васнецовым, считая, что в вопросах композиции он не имеет себе равного, и неоднократно переписывал картину. Итоговый вариант художник завершил на родине в Уфе.

Зимой 1893 г. Нестеров привез картину в Москву. Она понравилась художникам. Суриков даже предложил заменить ее название словами молитвы «Слава в вышнях Богу, и на земле мир, в человецех Благоволение», которые, по его мнению, наиболее верно выражают суть нестеровского произведения.

М. В. Нестеров. Труды преподобного Сергия. Левая часть триптиха. 1896 г.

М. В. Нестеров. Труды преподобного Сергия. Центральная часть триптиха. 1896 г.

М. В. Нестеров. Труды преподобного Сергия. Правая часть триптиха. 1896 г.

[1] Цит. по: *Дурылин С.* Указ. соч. – С. 127.

[2] Письмо Нестерова к А. А. Турыгину. 14 апреля 1897 г. Цит. по: *Михайлов А. И.* Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. – М., 1958. – С. 118.

Продолжая работать над циклом, художник углубился в русскую историю. Теперь он желал написать святого Сергия не юным и даже не молодым, а мужем «средовек», исполненным внутренней духовной силы, способного воодушевить князя Дмитрия Донского на ратный подвиг, а затем отдавать все силы на возрождение Руси. Замысел остался в эскизах. В 1896 г. Нестеров представил другое произведение – «Труды преподобного Сергия». Для него художник избрал форму триптиха, напоминающую древнерусские иконные складни. В центральной части он представил сюжет построения монастыря, где на первом плане изобразил святого Сергия, пилящего большое бревно, а за ним – занятых строительными работами иноков. На боковых, более узких, створках Нестеров показал самого преподобного: слева – Сергий несет воду на фоне летнего пейзажа, справа – старец Сергий стоит на снегу в своей обители.

Это произведение Нестерова – наименее удачное из всего цикла. Изображенные сюжеты не дают четкого представления о трудах святого, а композиция лишена целостности, хотя художник пытался объединить части триптиха одной линией горизонта и единым тоном неба. Вместе с тем в триптихе интересен образ Сергия Радонежского. В центральной и левой частях Нестеров следовал житию, где святой описан как сильный и крепкий человек, берущий на себя исполнение даже самой тяжелой работы. В правой створке преподобный показан мудрым старцем, мысленно созерцающим свой земной путь. Особенно трогательно написаны руки святого в вышитых варежках, опирающиеся на простой деревянный посох.

Все картины цикла экспонировались на XXV юбилейной Передвижной выставке, где, по словам Нестерова, им оказали суровый прием. Сам художник не был высокого мнения о проделанной им работе и считал свои картины «недостаточно удавшимися», напоминающими иллюстрации к житию.

Нестеров очень хотел, чтобы его живописная серия о святом Сергии находилась в Москве, поэтому он передал их в дар П. М. Третьякову. В 1892 г. Третьяков подарил свою коллекцию Москве, поэтому, приняв дар Нестерова, поместил его картины уже в городскую галерею.

В 1900 г. Нестеров написал еще одну картину – «Преподобный Сергий» – на старом урезанном холсте с неудавшимся вариантом «Юности преподобного Сергия». Художник остался верен ранее найденной композиции и сохранил свежее весеннее настроение в пейзаже, изменив его лишь в деталях. Но вместо юного Сергия в светлом подряснике на холсте представлен старец в темной мантии и черном куколе с игуменским посохом в руках. Он так же, как в «Юности пре-

М. В. Нестеров. Преподобный Сергий. Эскиз. 1890-е гг.

М. В. Нестеров. Преподобный Сергий. 1900 г.

подобного Сергия», един с природой, так же чист и светел, только теперь весь его образ наполнен мудростью и смирением. Он уже не юный инок, вступающий на тяжелый, но благословенный путь, а наставник монахов, несущий в себе глубочайший духовный опыт. Картина была написана в год смерти П. Третьякова. Его уход Нестеров переживал как личную драму.

Картина «Преподобный Сергий» стала эпилогом серии. В ней, по мнению близкого друга Нестерова и его биографа Сергея Дурылина, воплощено прощание святого с родной землей и ее вечной красотой. Эта единственное произведение из цикла, которое не попало в Третьяковскую галерею и приобретено Русским музеем Александра III. «Сергиевский цикл» стал важной вехой в творчестве Нестерова.

Параллельно с этим циклом художник написал картину «Дмитрий, царевич убиенный», где совершил переход от темы подвижничества к теме мученичества, которую представил в мистическом, характерном для искусства модерна ракурсе. В каталоге 1907 г. название картины сопровождалось пояснением: «По народному поверью, души усопших девять дней пребывают на земле, не покидая близких своих», а сам Нестеров называл ее «самой одиозной, самой острой картиной на выставке»[1].

М. В. Нестеров. Пафнутий Боровский. 1890 г.

М. В. Нестеров. Дмитрий, царевич убиенный. 1899 г.

М .В. Нестеров. Под благовест. 1895 г.

[1] *Нестеров М. В.* Воспоминания. – С. 311.

М. В. Нестеров. Молчание. 1903 г.

Возможно, именно «Сергиевский цикл» повлек за собой появление картин, ставших живописным отражением философских и религиозных идей русских мыслителей и писателей рубежа столетий. К таким полотнам относятся «Пафнутий Боровский», «Под благовест», «Молчание», «Осень. День ангел», «За Волгой».

Работая над картинами о жизни святого Сергия Радонежского, Нестеров занимался росписью Владимирского собора в Киеве. Его индивидуальная художественная манера, сформировавшаяся в станковой живописи, отразилась и в иконах: образы святых в храме наделены той же кротостью, чистотой и некоторой наивностью, что и персонажи картин.

Нестеров начал работать над росписями Владимирского собора в 1890 г. Первоначально Прахов, желая проверить способности начинающего монументалиста и дать ему возможность приобрести необходимые навыки, поручил Нестерову написать 16 фигур святителей по эскизам Васнецова. Художник быстро завоевал симпатии профессора, который предложил ему самостоятельно разработать две алтарные композиции – «Рождество Христово» и «Воскресение». В случае, если художнику эти темы не понравятся, то расписать стены на сюжеты из жития святого князя Владимира в крестильне и на лестнице, ведущей на хоры. Нестеров принял оба предложения.

После одобрения этих работ Комитетом по сооружению храма 20 октября 1890 г. Прахов доверил Нестерову сделать роспись на хорах и написать образа для иконостасов.

Таким образом, кисти Нестерова во Владимирском соборе принадлежат два запрестольных образа на хорах: «Рождество» в южном приделе и «Воскресение» в северном, «Богоявление» в крестильне, четыре иконостаса и Царские врата верхних и нижних приделов и по эскизам Васнецова фигуры Бориса и Глеба, Нестора летописца и иконописца Алипия на столбах.

В «Рождестве Христове» Нестеров полностью отказался от иконописных средств и даже пренебрег некоторыми каноническими компонентами. Он сосредоточил внимание на показе всеобщего ликования в момент рождения Спасителя мира. Нежной теплотой проникнуто лицо Богоматери, баюкающей Младенца в яслях; тихая радость запечатлена на лице праведного Иосифа; почтенно опустился на колени старец-пастух; благоговейно пал ниц человек во власянице; с детским любопытством, словно завороженные, взирают на Младенца юные пастухи. У входа в пе-

щеру, где родился Христос, Нестеров изобразил двух ягнят вместо обязательных для этой иконографии вола и осла – символов иудеев и язычников, а за спинами пастухов – ангелов. Весь живой мир, видимый и невидимый, поклонился новорожденному Христу, освещенному лучами Вифлеемской звезды.

В «Рождестве» Нестеров запечатлел личное представление о евангельском событии. Его роспись далека от древних канонических образцов как по исполнению, так и по содержанию. Ее композиция больше напоминает картины «Поклонение волхвов» и «Поклонение пастухов» западноевропейских мастеров эпохи Возрождения. Работу Нестерова можно рассматривать как «пробный опыт» в области церковного искусства. «Рождество» получило высокую оценку Виктора Васнецова и одобрение Комитета по сооружению храма.

Следующий алтарный образ – «Воскресение Христово», исполненный Нестеровым, – вызвал некоторые нарекания со стороны Комитета. До него этот сюжет для Владимирского собора разрабатывал М. А. Врубель, но его эскизы Комитет отверг из-за неучтенных архитектурных особенностей здания.

М. В. Нестеров. Рождество Христово. Владимирский собор в Киеве. 1890-е гг.

М. В. Нестеров. Воскресение Христово. 1890 г.

В работах обоих художников много общего. Их сближает мистическое изображение Христа в радужной мандорле. У Врубеля свечение от фигуры и нимб образуют сложные цветовые переплетения, у Нестерова мандорла, показанная за спиной Спасителя, захватывает нимб целиком. Как и Врубель, Нестеров показал воскрешение плоти через воскресение духа, но трактовал сцену с меньшим натурализмом, чем его предшественник.

В картине Нестерова Господь медленно покидает Свою гробницу. Он освобождается от погребальных пелен и поднимает крест. Христа окружают белые цветы, которые напоминают о райском саде. Победив смерть и разрушив ее оковы, Господь принес людям свободу от грехов и открыл дорогу к вечной жизни. Крест в Его руке становится знаком спасения. Слева от Христа изображен ангел со скрещенными, как пред причастием, руками. Члены Комитета требовали убрать ангела из иконографии. Но Нестеров был непреклонен. Он считал, что в таком случае композиция потеряет цельность.

Богоявление. Православный баптистерий. Равенна. V в.

М. В. Нестеров. Богоявление. 1890–1895 гг.

Образ ангела, стоящего у выхода из темной гробницы, – молчаливого свидетеля Воскресения, словно на грани жизни и смерти, – напоминает о Страшном Суде, когда праведники, уверовавшие во Христа, пойдут в рай, а грешники будут низвергнуты в кромешную тьму.

Успех работ Нестерова «Рождество» и «Воскресение» превзошел ожидания. Еще до открытия собора желающих увидеть предварительные картоны для росписи было так много, что художник повесил на дверь объявление, запрещающее вход.

В 1893 г. Нестеров совершил поездку по местам бывшей Византийской империи, где зарисовывал все, что пригодилось бы ему в работе во Владимирском соборе. В его следующем произведении – «Богоявление» – в крестильне отчетливо прослеживается влияние одноименной мозаики в куполе Православного баптистерия из Равенны V в.

В византийской мозаике акцент сделан на показе таинства крещения Иисуса Христа в водах Иордана, в ходе которого произошло явление Триединого Бога: Бог Сын крестился, Бог Отец говорил с небес «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Мф: 3:17), а Бог Святой Дух снизошел на Христа. Нестеров, следуя иконографии, сосредоточил внимание на внутреннем состоянии персонажей. Образы Христа и Предтечи идентичны. Их лики имеют одни и те же черты. Они одинаково покорны воле Бога Отца, но если Иоанн погружен в глубокую печаль, то Христос, напротив, озарен светлой радостью. В перекликающихся жестах пророка и Господа заключен глубокий смысл. Окропляя Иисуса водой, Креститель скорбит о предстоящих муках Спасителя, но Христос Сам благословляет пророка на свершение таинства. Крещение Господа происходило в присутствии людей, но Нестеров, как и древний мастер, показал событие в безлюдном пейзаже. Тающие в тумане горы, куполообразное небо с парящим светоносным голубем – Святым Духом – придают композиции мистическое настроение. В изображении природы Нестеров заимствовал некоторые мотивы у любимых мастеров – таких как А. А. Иванов и Ж. Бастьен-Лепаж.

В работах для собора Нестеров, как и его старший наставник Виктор Васнецов, творчески переосмыслял церковное искусство прошлых веков и на его основе хотел выработать свою ма-

неру для исполнения. В иконографиях Нестеров учитывал главные компоненты сюжета, но изображал их средствами станковой живописи так, что его иконы можно ставить в один ряд с картинами на религиозные темы.

Если росписи, выполненные Нестеровым в киевском соборе, едины по манере исполнения, то иконы очень разнородны. В одних больше сказалось сильное влияние Васнецова, в других – творческое дарование самого художника.

Святых Константина и Елену, Кирилла и Мефодия Нестеров начал писать в Италии, а завершил в Киеве. В поисках византийских прообразов художник сделал множество фотографий и рисунков с фресок из истории святого Константина в церкви Сан-Пуденциана и изображений Кирилла и Мефодия в Сан-Клименте. Их Нестеров считал важным историческим документом.

М. В. Нестеров. Святой Мефодий. Эскиз. 1893 г.

М. В. Нестеров. Святой Кирилл. Эскиз. 1893 г.

Стремясь к документальной точности в костюме, пейзаже и обстановке, художник отошел от древних образов, но максимально приблизился к «васнецовскому письму». Известен рассказ художника Николаю – сыну профессора Прахова: «Приехал я в Киев еще молодым “зеленым” художником. Увидел алтарь Владимирского собора, расписанный Васнецовым, и совсем оробел... Ну, как я буду работать с таким колоссом?! Как мне с ним состязаться?.. На хорах писал образа в своих обычных, легких тонах, а когда дело дошло до главного иконостаса, средняя часть которого уже была написана Васнецовым, начал писать Константина и Елену, стараясь попасть в его тона, и перемудрил: написал в совсем мне не свойственных, тяжелых коричневатых тонах. Работа была одобрена и принята строительным комитетом, но сам я остался ею не доволен. Хотел даже отказаться от исполнения остальных шести образов, а потом махнул на все рукой и стал писать по-своему: все остальные образа боковых приделов в легких моих тонах»[1].

Нестеров преднамеренно разделил известные иконографии («Воздвижение креста Господня», изображающую Константина и Елену, и «Кирилл и Мефодий», где славянские учителя представлены вместе) на две парные композиции. В фигурах святых присутствует величавость, монолитность и даже тяжеловесность. Это столпы православной веры, ее основа и оплот.

Переходными от «васнецовской» манеры к собственной можно считать иконы святых Николая Чудотворца, Филарета Милостивого, Арсения Тверского. Здесь Нестерова предостерегала другая опасность. Исполнив святых на одно лицо и различив их костюмами и пейзажем на заднем плане, художник не избежал некоторой театральности. Его образы напоминают переодетых актеров на сцене.

Лучшими церковными работами Нестерова, где он выступил вполне сложившимся мастером религиозно-национального направления, стали иконы святых Ольги, Бориса и Глеба и мученицы

[1] *Прахов Н. А.* Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. – Киев, 1958. – С. 179.

М. В. Нестеров. Святой Борис. 1890–1895 гг.

М. В. Нестеров. Святой Глеб. 1890–1895 гг.

М.В. Нестеров. Святая Ольга. 1890–1895 гг.

Варвары. Эти произведения далеки от древнерусских икон, но в них проявилось чуткое понимание Нестеровым христианской, и в частности отечественной, истории, а также свойственные только ему лиричность и задушевность.

В отличие от Васнецова, стремившегося показать святую Ольгу с исторической достоверностью и придать ее образу характер «твердыни Православия», Нестеров представил княгиню юной девой с крестом в руках. В ее трогательном лице прочитываются черты Марии Мартыновской – первой жены Нестерова, однако это и собирательный поэтический образ сказочной царевны, воспетый в русском фольклоре. Он восходит к девам и женам, запечатленным на картинах «Христова невеста», «На горах», «Великий постриг», и практически идентичен героине картины «Два Лада», написанной в 1905 г.

М. В. Нестеров. Два Лада. 1905 г.

Икона Нестерова «Святая Ольга» имела грандиозный успех. Публика оценила ее

выше, чем работу Васнецова. Именно такой – хрупкой, нежной и мечтательной – желало видеть святую Ольгу русское общество.

М. В. Нестеров. Монах. 1913 г.

Вдохновленный «Сказанием о Борисе и Глебе», Нестеров с особым тщанием передал смирение и покорность воле Божией в образах двух братьев. Старший Борис, склонив голову, вонзил свой меч в землю в знак того, что не обнажит его против брата. Он готов принять смерть ради мира на Руси. Юный Глеб показан в молитве. Он благоговейно взирает на небо и осеняет себя крестным знамением. Святые миротворцы Борис и Глеб – первые причисленные на Русской земле святые – в изображении Нестерова стали примером братской любви и заботы о своей Родине.

Самым любимым для художника стал образ святой Варвары, который он писал с дочери А. В. Прахова Елены, или Лели, как называли ее близкие. Нестеров был влюблен в девушку и хотел на ней жениться. Она пленила его внутренней душевной красотой и исключительным дарованием вышивальщицы, которым испокон веков славились русские женщины. Ее руками была вышита плащаница для Владимирского собора по эскизу Васнецова. Сохранился предварительный этюд к иконе, на котором представлено лицо девушки, озаренное внутренним светом, преображенное чистотой внутреннего мира.

Работа над иконой святой Варвары шла с радостью и заняла меньше месяца. В первоначальном эскизе Нестеров представил святую на коленях, возле нее поместил меч – орудие казни, а над головой – мученический венец. Подобные изображения святых характерны для западноевропейской живописи. Православная икона, напротив, прославляет угодника, а потому сцены мучений могут изображаться только в клеймах. По этой причине Комитет отклонил первый эскиз Нестерова, хотя он очень нравился художнику. Нестеров писал своим родителям: «В образе есть воодушевление, экстаз, и я дерзаю думать, что из моих произведений это пока одно из самых тонких»[1].

М. В. Нестеров. Святая Варвара. Эскиз. 1894 г.

По желанию Комитета художник внес изменения в иконографию и представил святую Варвару в рост. Но и этот вариант не получил одобрения, т. к. Нестеров снова нарушил канон. Его икона имела реальный прототип, а образ святого не мог иметь портретного сходства с реально существующим человеком.

В церковной живописи для Владимирского собора Нестеров часто отступал от иконописных правил: многие образы написаны в профиль, что недопустимо для византийской или русской иконы, а нимбы вокруг голов святых (за исключением Иисуса Христа и Богородицы) показаны в виде золотого контура. Если в западноевропейской живописи подобное изображение служило знаком святости, то в православной иконе нимб в виде золотого или украшенного золотым орнаментом круга символизировал божественный свет, преобразивший человека в святого. Назначение нимба – в указании на сияние лика, он обязательный иконографический атрибут иконы, внешнее выражение христианской святости.

Еще в сюжете «Видение отроку Варфоломею» наличие нимба у старца вызвало много толков в художественных кру-

[1] *Нестеров М. В.* Письма. Избранное. – С. 120–121.

гах. В частности, художник Григорий Мясоедов считал ореол святости в картине «нелепостью», а Николай Ге, наоборот, говорил, что работе Нестерова место в церкви. Сам художник объяснял это желанием наиболее ярко показать в отроке Варфоломее действие сверхъестественной силы, носителем которой в данном случае являлся загадочный монах.

Освящение киевского Владимирского собора состоялось 20 августа 1896 г. в присутствии Императора Николая II, царской семьи и свиты. Для Нестерова это был значимый день, когда впервые его церковная живопись предстала на всеобщее обозрение, да еще наряду с признанными творениями Васнецова.

Оценка, вынесенная работам Нестерова, была неоднозначна. Государь и его окружение благосклонно отнеслись к работам Нестерова, но пресса была сурова, обвинив художника в субъективизме. Нестеров писал в ответ: «Я пою свои песни, они слагаются в душе моей из тех особенностей, обстоятельств моей личной жизни, которые оставляют наиболее глубокий след во мне»[1]. Тем не менее, художник приобрел большую известность, а исполненные им образа стали тиражироваться во множестве снимков и копий, которые затем разошлись по всей России.

Росписи Владимирского собора стали своеобразной школой для Нестерова. Здесь он прошел путь от начинающего художника до мастера церковной живописи со своей собственной творческой манерой письма. «Что касается сделанного там (во Владимирском соборе. – *В. Г.*), то как, может быть, это ни странно, за все это я спокоен и совесть моя чиста; выжал из себя все, что было тогда в наличности», – вспоминал Нестеров[2].

М. В. Нестеров. Вознесение Иисуса Христа. Мозаика. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. 1895 г.

Осенью 1894 г. Нестеров приступил к выполнению заказа по украшению храма Воскресения Христова в С.-Петербурге, который ему устроил Виктор Васнецов, всюду представлявший его своим последователем. Перед этой работой Нестеров серьезно изучал произведения древнерусской живописи в собрании Исторического музея в Москве и совершил поездку по древнерусским городам.

В течение следующего, 1895 г., Нестеров исполнил четыре картона для мозаик иконостаса – «Вознесение Иисуса Христа», «Сошествие во ад», «Святая Троица», «Христос по дороге в Эммаус», два образа для киотов – «Воскресение» и «Святой Александр Невский» и две композиции для фасада – «Воскресение» и «Спас Нерукотворный, несомый ангелами».

В Спасе-на-Крови Нестеров, уже набравшийся опыта, стал более ответственно подходить к соблюдению иконографии евангельских сюжетов. Так, «Вознесение Иисуса Христа» исполнено в соответствии с канонической схемой этого сюжета. Композиция симметрична, разделена на два яруса. В верхнем представлен Господь в мандорле и два ангела, в нижнем – Божия Матерь и два ангела в окружении апостолов, охваченных многообразием чувств при виде чуда.

В следующей монументальной иконе «Сошествие во ад» Нестеров тоже ориентировался на устоявшуюся иконографию. В центре он изобра-

[1] *Нестеров М. В.* Письма. Избранное. – С. 121.
[2] ОР ГРМ. Ф. 136. Ед. хр. 9. Л. 28.

М. В. Нестеров. Сошествие во ад. Мозаика. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге

Икона Святого Александра Невского в киоте. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. Фото автора

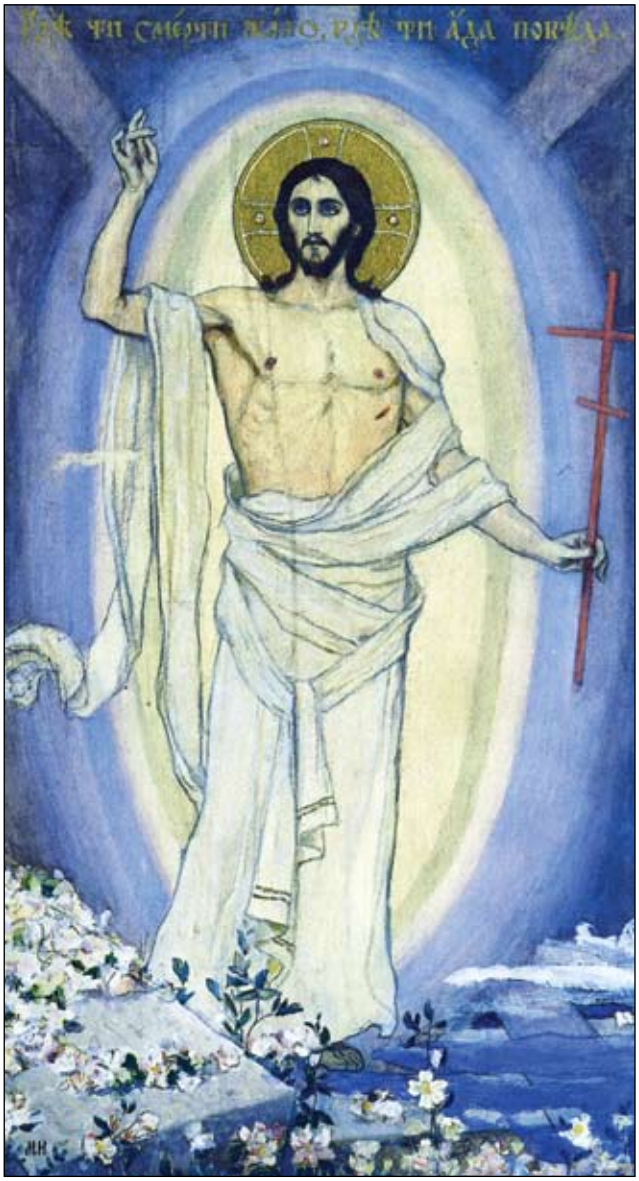
зил фигуру Иисуса Христа, протягивающего правую руку старцу Адаму, восстающему из гроба. Напротив Адама художник поместил коленопреклоненную Еву со сложенными в молитве руками, закрытыми мафорием. Так праматерь писали древние изографы, напоминая, что ее руки касались запретного плода, а теперь она не смеет дотрагиваться до Христа. По сторонам от Господа показаны воскресшие ветхозаветные пророки и цари. Вся композиция погружена во мрак, лишь фигура Спасителя освещена. Он – «свет миру сему», а потому единственный источник света на иконе.

Главными отличиями этих работ Нестерова от иконописи древних мастеров стали натуралистическая трактовка формы и внесение человеческих переживаний в сюжет.

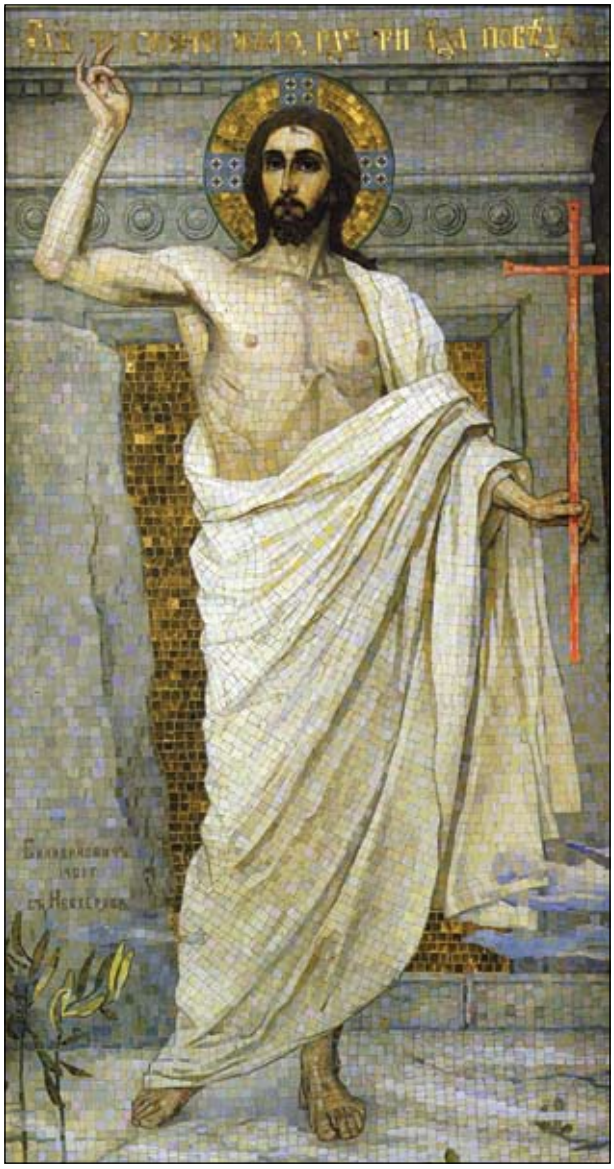
В иконах «Святой Александр Невский» и «Воскресение», исполненных для киотов по заказу Кавалергардского полка, где Нестеров с незначительными изменениями повторил уже найденную им иконографию, очевидно преобладание личных представлений художника о церковных образах.

В иконе благоверного князя Александра сказалось влияние извода Васнецова во Владимирском соборе. Святой Александр в обоих случаях показан в профиль. Но если Васнецов сконцентрировал все внимание на передаче величия, силы и мудрости князя, то Нестеров желал показать его молитвенность и благочестие: святой представлен со свечой в руках перед иконой Богородицы. Васнецов не акцентировал в иконе место действия, Нестеров, напротив, указал его – православный храм. Увлекшись повествовательными деталями, Нестеров представил образ не для молитвы, а скорее для духовного совершенствования.

В конце ноября 1899 г. вице-президент Академии художеств граф И. И. Толстой отправил Нестерову телеграмму: «Можно ли обратиться к Вам с просьбой расписать церковь на Кавказе. Под-



М. В. Нестеров. Воскресение. Эскиз. 1890 г.



М. В. Нестеров. Воскресение. Мозаика. Храм Воскресения Христова в С.-Петербурге. 1895 г.

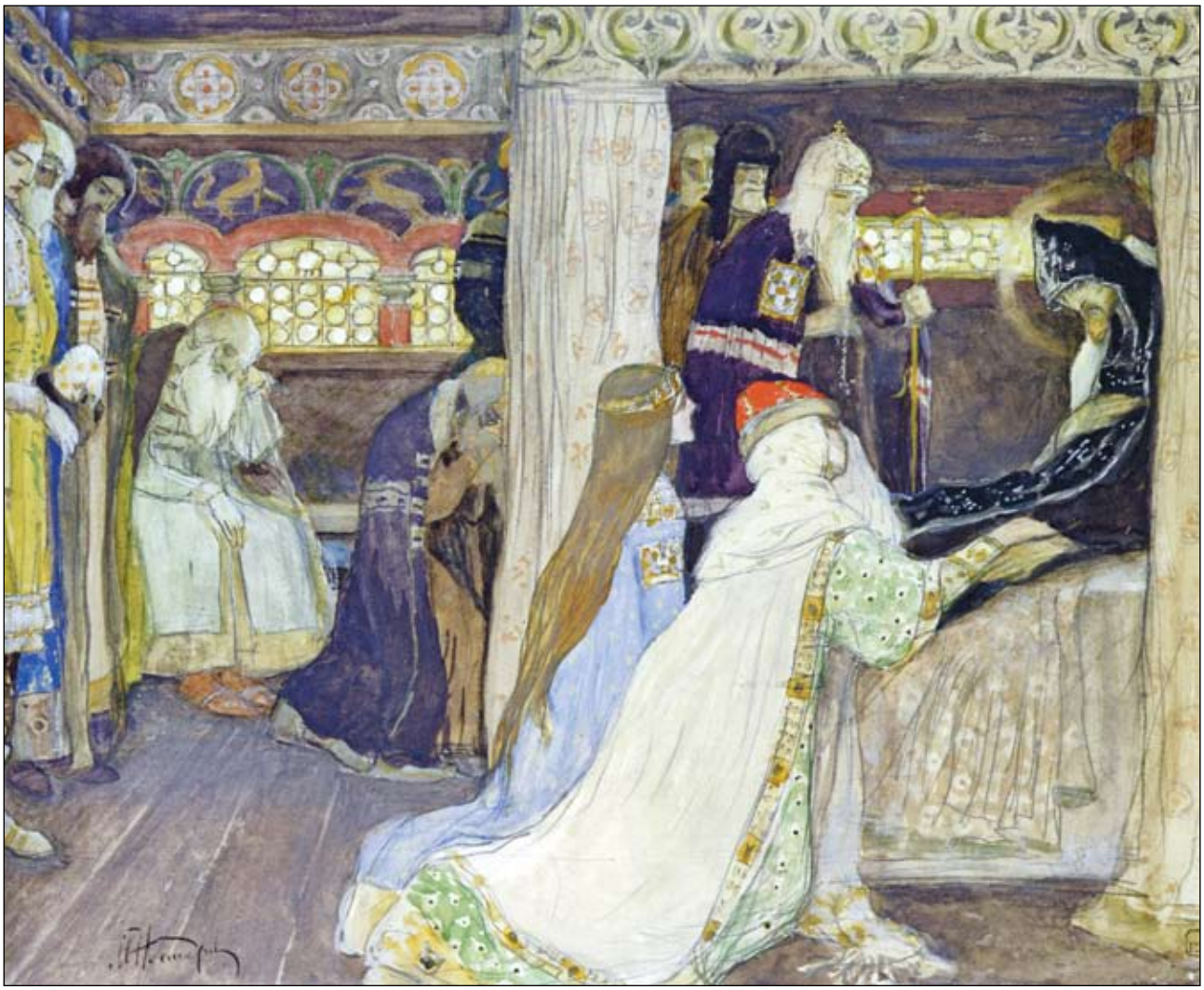
робно почтой. Граф Толстой»[1]. В последующем письме он известил Нестерова о желании великого князя Георгия Александровича, чтобы художник расписал церковь в честь Александра Невского в Абастумане.

Будучи тяжело больным туберкулезом, великий князь Георгий Александрович безвыездно жил в Абастумане. По его инициативе и на его средства хорошо известный на Кавказе архитектор Отто Симонсон возвел храм из местного камня в духе средневековой грузинской архитектуры. Его прототипом стала древняя церковь в Преображенском монастыре в Зарзме (XVI в.), которая произвела на великого князя большое впечатление.

Полностью доверяя мастерству художника, Георгий Александрович не выдвигал условий для росписи и не устанавливал сроки исполнения работы. Его единственной просьбой было ознакомление Нестерова с грузинскими древностями. В остальном художник обладал полной свободой.

Прибыв в Абастуман, Нестеров тотчас посетил Зарзму, где осмотрел остатки древней церкви. От чудом сохранившейся живописи художник пришел в восторг. В его голове сразу возник проект росписи Александровской церкви. Он вспомнил грузинский кинжал из слоновой кости с инкрустацией, виденный им в музее. Нестеров решил покрыть стены Абастуманской церкви фоном

[1] *Нестеров М. В.* Воспоминания. – С. 260.



М. В. Нестеров. Кончина Александра Невского. Эскиз. 1900 г.

цвета слоновой кости, а сверху написать золотой орнамент и окаймить им сюжеты, написанные в его собственной «нестеровской» манере. Общий строй росписи Нестеров определил как светлый, пасхальный[1].

Работа над росписями затянулась до 1904 г. из-за проблем с грунтовкой стен и протечками купола. Великий князь Георгий Александрович умер в конце июня 1899 г. и не увидел росписи Нестерова.

В абастуманской церкви Нестеров распределил росписи по регистрам: нижний занимали житийные сцены Александра Невского и Георгия Победоносца; средний и верхний – самый большой по количеству произведений «евангельский цикл» от Рождества Христова до Распятия; своды – «Преображение» и «Вознесение»; западную стену – «Христос во славе»; столпы и стены – фигуры святых, соименитых членам дома Романовых. Всего художник написал 56 композиций и иконы для Царских врат и иконостаса.

В Абастумане Нестеров окончательно разработал иконографию святого Александра Невского. Он учел свои находки в храме Спас-на-Крови и представил вариант уже написанной иконы. Художник не стал обращаться к известным образцам прошлых столетий. Он искал образ святого князя в современных ему людях и даже использовал натурный рисунок ярославского монаха для иконографии. Такой подход к изображению святых будет характерен для Нестерова и в последующих работах.

[1] РГАЛИ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 1.

В целом росписи Нестерова в Абастуманской церкви отличались камерностью композиций, цветовой гармонией, тщательностью в проработке деталей и декоративной утонченностью. Эти качества сближали их с живописью итальянских мастеров Джотто, Сандро Боттичелли, Филиппо Липпи, любимыми Нестеровым «прерафаэлистами», как он сам их называл, и произведениями «мирискусников», с которыми художник в ту пору сотрудничал.

В храме Святого Александра Невского в Абастумане Нестеров так и не достиг вершин живописи и не создал «нового стиля», о котором мечтал. Он считал проделанную здесь работу полной неудачей и никогда больше сюда не приезжал. И хотя художник вынес себе суровую оценку, представленные им на выставках в Петербурге и Москве 1907 г. эскизы имели огромный успех. «Общее впечатление от храма было – яркой праздности и весеннего цветения»[1].

Параллельно с росписями храмов Нестеров работал над большим полотном «Святая Русь». Этот сюжет он задумал еще во второй половине 1890-х гг. на волне религиозно-этических исканий, охвативших большую часть русской интеллигенции. В поисках изобразительного материала Нестеров совершил множество поездок в Подмосковье и на Соловки, где непосредственно соприкоснулся с жизнью подвижников.

М. В. Нестеров. Христос во славе. 1900-е гг.

М. В. Нестеров. Георгий Победоносец. Эскиз. 1900 г.

М. В. Нестеров. Архангел Гавриил. Икона. 1900-е гг.

М. В. Нестеров. Архангел Михаил. Икона. 1900-е гг.

Воспитанный в традициях русского патриархального быта и являвшийся большим поклонником западного искусства, Нестеров интересовался темой противостояния Востока и Запада, остро звучавшей на протяжении всего XIX столетия. Для художника она

[1] *Дурылин С.* Указ. соч. – С. 244.

М. В. Нестеров. Святая Русь. 1906 г.

приобрела особенное значение. В решении этой задачи Нестеров искал компромиссные варианты. Из русских мыслителей и философов художнику был близок В. С. Соловьев и его ключевая идея, согласно которой миссия России осуществима только тогда, когда она сможет «всем сердцем и душой войти в общую жизнь христианского мира»[1].

Для самого Нестерова русская идея заключалась в осознании народом своей самобытности и принятии каждым новым поколением мессианской роли в мировой истории. Свою же роль он видел в сохранении и передаче идеалов Святой Руси из прошлого в новый XX век.

Как и многие творцы православно-национального искусства, Нестеров шел по стопам Александра Иванова, который виделся ему недостижимым примером художника-мыслителя.

Картина Нестерова «Святая Русь», по сути, продолжает развитие ивановской идеи «Явления Христа народу», только здесь Христос приходит не к ожидающим Крещения людям на берегах Иордана в Израильской земле, а уже крещенному православному народу Руси, посреди ее бескрайних просторов, но приходит Он не один. Композиция Нестерова подразделяется на две группы: пришедших ко Христу (справа) – странников и богомольцев и пришедших с Христом (слева) – Николая Чудотворца, Сергия Радонежского и Георгия Победоносца – самых любимых на Руси святых.

Окончательный эскиз Нестеров завершил в 1900 г., а картину – в 1906 г. Между этими двумя работами – пять лет – целая эпоха, в которую произошли революция и война. Удивляет творческая интуиция Нестерова, позволявшая ему чувствовать эпоху и пророчески отражать ее настроения. Нестеров практически без изменений перенес эскиз в картину, о которой писал: «Картина сложная во всех отношениях, после нее хоть и на покой»[2].

Картину «Святая Русь» можно рассматривать как заступничество художника перед Богом за людей. Он пишет русский народ, пришедший на встречу не с лидером революционного движения и не с пропагандистом передовых идей, а с Христом Спасителем, Который «пришедый в мир грешныя спасти». И все, стоящие перед Христом, – не бунтовщики и не нигилисты, а кающиеся,

[1] *Соловьев В. С.* Русская идея // Русская идея. – М., 1992. – С. 193.
[2] *Нестеров М. В.* Письма. Избранное. – С. 181.

«жаждущие и алчущие правды» странники и богомольцы, которые молитвой и покаянием стяжали родной земле именование «Святая Русь».

В этом смысле Нестеров был духовно сроден философу И. А. Ильину, который объяснял феномен «Святой Руси» тем, что только в России «живет глубокая, никогда не истощающаяся, а по греховности людской – и не утоляющаяся жажда праведности, мечта приблизиться к ней, душевно преклониться перед ней, художественно отождествиться с ней, стать хотя бы слабым отблеском ее»[1].

Несмотря на вкладываемое глубокое духовное содержание, картина «Святая Русь» не стала творческой победой художника. Нестерова подвела левая часть композиции с изображенными в ней святыми, образы которых почти без изменений были перенесены со стен церкви в Абастумане и в данном произведении выглядели театрально и неестественно. Неудачным оказался и образ Христа. Справедливую характеристику ему дал писатель В. В. Розанов: «Нестеров не иконописец. Не его дело писать “Бога”, а только “как человек прибегает к Богу”. Молитвы, – а не Тот, к Кому молитва...»[2].

В картине Нестерова левая часть контрастирует с правой. Насколько достоверно, искренне и выразительно написаны странники и богомольцы, настолько эклектично и искусственно изображены Христос и святые.

Давним и потаенным желанием Нестерова было расписать храм в самом сердце России – Москве. Этой мечте было суждено сбыться.

На выставках 1907 г. Нестеров экспонировал 85 произведений. Кроме 36 эскизов для церкви в Абастумане он представил картины «Видение отроку Варфоломею», «Юность преподобного Сергия», «Свирель», «Два Лада», «Дмитрий царевич убиенный», «Святая Русь».

Еще до закрытия московской выставки к Нестерову обратилась великая княгиня Елизавета Федоровна. Она предложила художнику украсить церковь при учреждаемой ею Марфо-Мариинской общине сестер милосердия в Москве. Нестеров сразу согласился и, порекомендовав великой княгине пригласить для строительства храма архитектора Алексея Викторовича Щусева, уехал в Италию для совершенствования своего мастерства.

Март и апрель он увлеченно писал пейзажи, а по возвращении из-за границы жил в Сергиевом Посаде. Пребывание у «Сергиевой Троицы» вдохновило художника на воплощение грандиозного идейного замысла – раскрытие смысла деятельности обители и женского служения во славу Бога. Главный храм посвящался Пресвятой Богородице, а сама обитель – святым женам Марфе и Марии, поэтому доминирующим в росписи стал женский образ – олицетворение духовной красоты каждой женщины, изливающейся в непрерывном акте милосердия.

Эта тема не была новой для Нестерова. К ней он обращался с самых первых своих шагов в искусстве. 22 мая 1908 г. состоялась закладка Свято-Покровской церкви по проекту Щусева в духе древнерусской архитектуры. Строительство велось быстро, и Нестеров смог начать роспись в этом же году, не дожидаясь просушки стен.

Творческая натура Нестерова всегда восставала против подчинения канону, но работу в Марфо-Мариинской обители он принял как послушание. В алтарной апсиде художник представил «Покров Божией Матери», в которой очевидна его попытка архаизировать свою манеру. Это лучшее произведение в Марфо-Мариинской обители, максимально приближенное к древнерусским образцам по композиционному аскетизму, колористической гармонии, плавности и выразительности линий. Та же тенденция прослеживается и в куполе Марфо-Мариинской обители, где изображен Господь Саваоф, и иконостасе, где представлены иконы Богородицы с Младенцем, Христа Вседержителя и архангелов.

Но, выйдя из «алтарного пространства», Нестеров порвал с каноническими традициями и полностью отдался творческой фантазии. В сценах картин «Благовещение» на алтарных пилонах, «Христос у Марфы и Марии» на южной стене, «Воскресение» и «Явление Христа Марии Магдалине» на северной, «Путь ко Христу» на арке трапезной церкви, иконах евангелистов на Царских

[1] *Ильин И. А.* Одинокий художник. – М., 1993. – С. 128.
[2] *Розанов В. М.* В. Нестеров // Золотое Руно. – 1907. – № 2. – С. 5–6.

М. В. Нестеров. Утро Воскресения. Покровский храм Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

вратах он продемонстрировал типичные для модерна экзальтированность образов и декоративность в изображении деталей.

Виденные и прочувствованные художником мотивы итальянской и русской природы наполнили росписи в Мариинской обители новым лирическим содержанием и определили их колорит. Нестеров был убежден, что пейзаж как жанр должен занять значимое положение в церковном искусстве и помогать раскрытию духовного состояния персонажей. Поэтому сюжет «Христос у Марфы и Марии» и всех евангелистов для Царских врат иконостаса он представил на фоне итальянского пейзажа. Господь Саваоф и евангелисты имеют реально существующие прототипы. У лика Саваофа наблюдается очевидное сходство со скульптором С. Т. Коненковым, а лица еван-

М. В. Нестеров. Деисус. Иконостас Покровского храма Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

М. В. Нестеров. Благовещение. Иконостас Покровского храма Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

М. В. Нестеров. Царские врата. Покровский храм Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

М. В. Нестеров. Саваоф. Эскиз. 1912 г.

Саваоф. Роспись купола Покровского храма Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

гелистов отмечены портретными чертами современников. В образе Марка запечатлен философ Н. Бердяев, в Луке узнается Л. Толстой, а в Иоанне – В. Розанов.

Нестеров стремился к формированию собственной манеры, свободной от воздействия Васнецова и представлений Щусева, который предполагал, что росписи будут повторять новгородские фрески церквей Спаса на Нередице или Успения на Волотовом поле.

Но художник стремился к другому. Он хотел, испытав себя в качестве стилизатора новгородской иконописи и освоив работу копииста, довести древнее мастерство иконописания до совершенства, чтобы выразить личную веру, излить свою душу и показать собственную творческую силу. Великая княгиня Елизавета Федоровна его ни в чем не стесняла, а Щусев не настаивал.

В меньшей степени художник заботился о показе святости. Он продолжал искать образ Святой Руси, и потому главной темой своей работы в обители сделал сюжет «Путь ко Христу», который поместил на арке трапезной церкви. В нем он показал обычных русских людей, направляемых ко Спасителю двумя сестрами милосердия – Марфой и Марией. Среди смиренно идущих, коленопреклоненных и уже припадающих ко Христу – деревенские мужики и бабы, дети, горожанки, гимназист, солдат с перевязанной головой. Все они представлены в момент напряжения высших духовных сил и олицетворяют не только русский народ, но людей вообще – современников Нестерова, ищущих Бога. Действие разворачивается в весеннем пейзаже, проникнутым ликующим пасхальным настроением возрождающейся природы и события явления Христа.

М. В. Нестеров. Евангелист Матфей. Покровский храм Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

М. В. Нестеров. Евангелист Марк. Покровский храм Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

«Путь ко Христу» вызвал противоречивые мнения. Кто-то хвалил художника за актуальность и правдивость в выборе темы и ее изображении, другие, напротив, укоряли за недопустимое своеволие в храмовом искусстве. Для самого Нестерова важным стал показ духовного порыва человека к Богу. Поэтому, еще не завершив работу в Покровской церкви, он замыслил другое произведение – «Христиане».

В 1913 г. в Покровской церкви сняли строительные леса. Увидев свой труд, Нестеров пришел в восторг. Он приглашал в храм друзей и показывал свою живопись. Особенно важной для художника была оценка общепризнанного мастера православно-национального искусства В. Васнецова. Внимательно осмотрев все сюжеты, Васнецов отметил самостоятельность художественной манеры Нестерова и похвалил «Путь ко Христу».

Годом ранее, после освящения Покровской церкви, 8 апреля 1912 г., мастерскую Нестерова посетило множество людей. Среди них был известный промышленник П. И. Харитоненко – вла-

М. В. Нестеров. Евангелист Лука. Покровский храм Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

М. В. Нестеров. Евангелист Иоанн. Покровский храм Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

М. В. Нестеров. Путь ко Христу. Трапезная Покровского храма Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

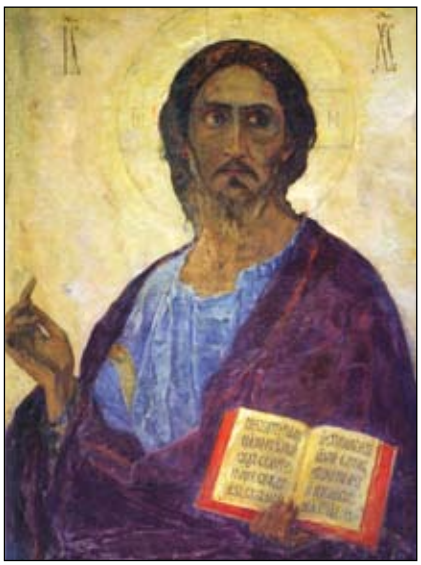
делец крупнейшего в Российской Империи объединения из семи сахарных и одного рафинадного заводов с центральной конторой в Сумах на Украине. Он предложил художнику написать иконы для главного иконостаса и Царских врат Троицкого собора, строящегося на его средства по проекту А. В. Щусева.

Художник согласился. Эта работа стала его «лебединой песнью» и высшим достижением в церковном искусстве. Для Троицкого собора Нестеров написал иконы Вседержителя, Богоматери, Пресвятой Троицы, Николая Чудотворца, архангелов Михаила и Гавриила. Над ними он трудился тихо и почти незаметно для окружающих в 1913–1914 гг. Нестеров не выставлял подготовительные эскизы на выставках и старался не привлекать внимание современников к новому заказу. Его сумские иконы практически не известны. В них Нестеров соединил воедино все свои искания. «Тут я сам по себе. Тут кое-что нашел»[1], – говорил художник.

Из всех церковных работ лучшими Нестеров считал святых Варвару и Глеба, написанных для киевского Владимирского собора, «Путь ко Христу» для Марфо-Мариинской обители и иконы для собора в Сумах. О живописи для храмов в Петербурге и Абастумане он предпочитал умалчивать.

Работая в Покровской церкви, Нестеров время от времени возвращался к картине «Христиане». Первый эскиз к ней он выполнил еще

М. В. Нестеров. Богоматерь Умиление. Икона. Покровский храм Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.



М. В. Нестеров. Спаситель. Икона. Покровский храм Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

М. В. Нестеров. Святые Марфа и Мария. Покровский храм Марфо-Мариинской обители. 1908–1913 гг.

[2] *Розанов В. М.* В. Нестеров // Золотое Руно. – 1907. – № 2. – С. 262.

М. В. Нестеров. Христиане. Душа народа. 1916 г.

в 1906 г., а последний – в октябре 1914 г., на волне внутреннего патриотического подъема, вспыхнувшего в связи с началом Первой мировой войны.

Для композиции сюжета Нестеров собирал материал везде, где только бывал: в Подмосковье, Тверской губернии, на Украине. Он хотел, чтобы эта картина подвела итог его многолетним раздумьям о России и стала художественным образом всех литературно-философских поисков «Святой Руси», иными словами – явить всему миру «русскую душу».

Картину «Христиане», известную еще под названиями «На Руси» и «Душа народа», считают заключительной в трилогии Нестерова о Святой Руси. В ней Нестеров изобразил народ, идущий по лугу вдоль волжского берега. В центре в исторических костюмах представлены царь, патриарх, монах-схимник и верховой воевода. Рядом с ними мужики с огромной иконой Спаса Нерукотворного, крестьянки, юродивый с воздетыми в молитве руками, русская интеллигенция – любимые Нестеровым Федор Достоевский, Владимир Соловьев, Лев Толстой, военный врач, сборщик на храм, послушник – «Алеша Карамазов», курсистки, молодой солдат-инвалид, поддерживаемый сестрой милосердия. За их спинами – русское воинство, обозначенное лесом копий. Впереди всех на некотором отдалении идет простой крестьянский мальчик в лаптях с расписным кузовком в руках, напоминающий отрока Вафоломея из ранней и самой любимой картины Нестерова. Этот мальчик и есть воплощение «души народа», т. к. он ближе всех к Богу и потому ведет всех за собой к Нему.

Картина «Душа народа» получила подлинно эпическое звучание. В образе медленно движущейся толпы Нестеров показал движение человечества к Богу, течение исторического времени в бытийном пространстве. Художник признавался, что «Христиане» нарушили его «гармонию идей»[1], но среди его окружения они получили высокую оценку. Картина особенно хорошо была воспринята членами религиозно-философского общества Владимира Соловьева, в которое входили отец Сергий Булгаков, отец Павел Флоренский, Владимир Кожевников, Михаил Новоселов, Евгений Трубецкой, Сергей Дурылин.

«Христиане» вдохновили Нестерова на создание портретного цикла, раскрывающего значение сильной волевой личности в сложной предреволюционной эпохе, накануне великих потрясений. Идея возникла в Ясной Поляне во время написания фигуры Льва Толстого для картины. Нестеров много беседовал с писателем, и хотя мировоззрение Толстого было чуждо художнику, его личность оказала на него большое влияние.

В начале 1917 г. Нестеров написал два портрета – «Философы» и «Архиепископ Антоний», а чуть позже, в 1918 г., – портрет Л. Н. Толстого. Эти три произведения стали концептуальными как в творчестве Нестерова, так и в русском православно-национальном искусстве. Они, по словам

[1] Цит. по: *Климов П.* Михаил Нестеров. 1862–1942. – СПб., 2012. – С. 168.

самого художника, «как бы восполняют один другого в области религиозных исканий, мысли и подвига»[1].

М. В. Нестеров. Философы. 1917 г.

Парный портрет «Философы», изображающий беседу Павла Флоренского и Сергея Булгакова, можно считать переходным произведением, в котором Нестеров сделал шаг от традиционного для него образа замкнуто-углубленного созерцателя (Флоренский) к активному, идейному и творческому герою (Булгаков). К изображениям новых «героев» относится и портрет владыки Антония Храповицкого – одного из духовных лидеров и ведущих пастырей русского народа в период лихолетья. Именно он послужил прообразом для Алеши Карамазова в романе Ф. М. Достоевского. Нестеров долго мечтал о написании портрета владыки, но осуществить свой замысел смог только накануне революции. На портрете владыка Антоний представлен в полном архиерейском облачении, опирающимся на посох, – так, как обычно изображали русских святителей на иконах послепетровского времени. Такая иконография позволила Нестерову создать в лице владыки Антония обобщенный образ – лик русского архипастыря. Не случайно второе название картины – «Архиерей». Но при этом Нестеров конкретизировал время и пространство картины: владыка показан во время проповеди в церкви Петровского монастыря, чтобы еще раз заявить о значимости личности в истории.

Нестеров не стремился стать иконописцем или мастером церковной живописи, считая своим призванием картину. Его церковные произведения носят субъективный характер, основанный на личном представлении о методах изображения святых и сюжетов Священного Писания, а его участие в храмовой росписи объяснимо личной заинтересованностью художника испытать свои силы на новом поприще. В последующие годы Нестеров нередко говорил, что время, проведенное за религиозной живописью, для него потеряно.

1917 г. стал переломным в творчестве Нестерова. Февральскую революцию и известие об отречении Императора Николая II художник воспринял внешне спокойно, еще надеясь на перемены к лучшему, но к октябрьскому перевороту отнесся крайне враждебно. Сразу после революции в ноябре 1917 г. он писал своему давнему знакомому генералу А. В. Жиркевичу: «Не стало великой, дорогой нам, родной и понятной России... От ее умного, даровитого, гордого народа осталось что-то фантастически-нелепое, варварское, грязное и низкое... Все провалилось в тартарары. Не стало Пушкиных, нет больше Достоевских и Толстых – одна черная дыра, и из нее валят смрадные испарения “товарищей” – солдат, рабочих и всяческих душегубов и грабителей»[2].

Вскоре Нестеров был лишен всех денежных сбережений и выселен из своей квартиры в доме князя Щербатова в мастерскую, находившуюся здесь же. Гражданскую войну Нестеров с семьей пережил на Кубани, а когда снова вернулся в Москву, то нашел свою мастерскую разграбленной: библиотека, семейные ценности, архив и сотни эскизов погибли.

Нестеров старался не падать духом. Он отказался эмигрировать, боясь окончательно потерять Россию, и продолжал верить в «великое воскресение» своей родины. Нестеров поселился в маленькой двухкомнатной квартире у своего зятя В. Н. Шретера на Сивцевом Вражке. Он постоянно испытывал материальные трудности и создавал, по его словам, «картинок... ровно столько, чтобы не голодать и не ходить без штанов и сапог»[3].

[1] Цит. по: *Климов П.* Михаил Нестеров. 1862–1942. – СПб., 2012. – С. 184.
[2] Цит. по: Там же. – С. 185.
[3] ОР ГРМ. Ф. 136. Ед. хр. 30. Л. 13.

М. В. Нестеров. Мыслитель. 1922 г.

В советский период художник преуспел как выдающийся мастер портрета, но тему «загадочной русской души» не оставил. Одним из значительных произведений послереволюционного периода стал портрет И. А. Ильина, известный под названием «Мыслитель». Если в портрете владыки Антония Нестеров запечатлел обобщенный образ русского пастыря, то здесь художник представил обобщенный образ русского интеллигента, но не нигилиста-бунтаря, а творчески одаренного искателя истины, патриота и правдолюбца.

Серия картин Нестерова была посвящена любимой теме странничества, отражающей духовные поиски смысла жизни целого поколения русского народа. В 1921–1923 гг. он пишет полотна, объединенные одним и тем же персонажем – Путником – Христом, тютчевским «Царем Небесным», идущим по бескрайним дорогам России к своей Голгофе. Замысел большой картины «Распятие» или «Страстная Седмица» Нестеров вынашивал с 1919 г., но реализовал его только к 1933 г., подведя таким образом итог своим размышлениям о судьбе России.

М. В. Нестеров. Отцы-пустынники и жены непорочны. 1932 г.

Непосредственно над картиной Нестеров начал работу в 1930-х гг. Как вспоминала позже его внучка, И. В. Шретер, каждый раз, закончив дневную работу, художник снимал холст с мольберта и прятал за старый диван, чтобы никто из нежданных гостей его не увидел, а потом, когда подписывал окончательный вариант, проставил неожиданную дату: «1914». Нестеров опасался репрессий со стороны власти, и они не замедлили последовать. В 1929 г. был арестован его зять Михаил Беляев, муж дочери Натальи. В 1938 г. арестовали дочь Ольгу и ее мужа Виктора Шретера. В 1939 г. Шретера расстреляли, а Ольгу отправили в ссылку в Акмолинский лагерь, откуда она вернулась инвалидом в 1941 г.

М. В. Нестеров. Богоматерь с покровом. ГМИР

В центре картины Нестерова «Страстная седмица» возвышается Распятие, которому предстоят семь человек – крестьянин, священник, странница, «Христова невеста», женщина из среды разночинцев с маленьким гробиком в руках – страшной расплатой за богоотступничество, Николай Гоголь и Федор Достоевский – писатели, которые, по мысли Нестерова, явились совестью русской интеллигенции. Каждый держит в руке зажженную свечу. В этой картине Нестеров хотел показать, что «и народ, и интеллигенция являются вольными или невольными пособниками... “гибели великой Родины”; и те, и другие – в глубоком покаянии пред Распятием, но с разной степенью вины: вина интеллигенции тяжелей, и поэтому она оказывается по правую сторону креста»[1], т. е. там, где на Голгофе стоял крест злонравного разбойника.

Сцена развернута на фоне среднерусского весеннего пейзажа. Излюбленный мотив возрождающейся природы в этом полотне Нестерова приобрел значения символа веры в грядущего воскресения России.

В 1930-х гг. Нестеров наряду с многочисленными портретами деятелей советской культуры и науки продолжал развивать историко-романтическую тему, нашедшую свое выражение в картинах «Сказание о невидимом граде Китеже» («В лесах»), «У озера («Старец»), «Отцы-пустынники и жены непорочны», а также во втором «сергиевском цикле»: «Пересвет и Ослябя», «Гонец», Три всадника» («Легенда»).

М. В. Нестеров. Страстная седмица. 1933 г. Сергиев Посад

18 октября 1942 г. Нестеров скончался, оставив богатое художественное наследие и неоценимый мемуарный труд «Давние дни», открывший потомкам самые сокровенные тайны творческой души художника.

Свой богатый творческий путь Нестеров начинал как последователь Виктора Васнецова, но уже совсем скоро проявил себя самостоятельным мастером со вполне сформировавшимся художественным почерком. Он справедливо занял одно из ведущих мест среди представителей русского православно-национального искусства, открыв в нем новую страницу истории русской души, русской веры, русской природы и русского патриотизма.

[1] *Хасанова Э. В.* Религиозная проблематика живописи М. В. Нестерова советского периода. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Екатеринбург, 2005. – С. 20.

Глава 27

Михаил Александрович Врубель – «вестник иных миров»

«Вестником иных миров» справедливо назвал Михаила Врубеля поэт Александр Блок. Все произведения Врубеля, включая его церковные работы, отличаются такой яркой индивидуальностью и фантастическим размахом, что можно с уверенностью говорить: вдохновение художник черпал в «иных мирах».

М. А. Врубель. Автопортрет. 1885 г.

Храмовые росписи и иконы Врубеля нельзя целиком и полностью отнести к русскому православно-национальному искусству. Его дарование и неординарность мировоззрения были настолько велики, что даже в строго регламентированной каноном сфере, где к тому же существовал официальный заказ и главенствовала традиция, он стал художником вне времени и вне эпохи.

Михаил Александрович Врубель родился в Омске в семье военного юриста 17 марта 1856 г. Его предками были представители разных национальностей: русские, финны, прусские и варшавские поляки. Отец художника Александр Михайлович – высокообразованный офицер, происходил из неимущих дворян Гродненской губернии католического вероисповедания. Он служил в разных городах Российской Империи, но блестящей карьеры не сделал, и семья часто испытывала нужду. Мать Анна Григорьевна, урожденная Басаргина, была натурой тонкой и творческой. Она умерла в возрасте 23 лет, оставив троих детей: Анну, Михаила и Александра. Мише тогда было три года. Он рано проявил одаренность к наукам и склонность к знаниям. Особенно его увлекали литература, история и иностранные языки. Юный Врубель имел феноменальную память, благодаря которой приобрел энциклопедические знания в области архитектуры, истории и этнографии, ставшие надежной опорой в его творчестве. Современники художника с восхищением говорили, что он способен долго и пристально разглядывать какой-нибудь предмет – орнамент, костюм, цветы, а спустя какое-то время с точностью воспроизвести его на бумаге или холсте.

Врубель с отличием окончил Ришельевскую гимназию в Одессе и в августе 1874 г., следуя стопами отца, поступил на юридический факультет С.-Петербургского университета. Он испытывал острый недостаток средств, а зарабатываемых репетиторством денег не хватало. Его неоднократно отчисляли за неуплату обучения, но он снова восстанавливался, т. к. получал высокие отметки на экзаменах. По воспоминаниям сестры художника Анны, в университетские годы Врубель много рисовал на темы из литературы. Особенно его привлекали произведения классиков: Гете, Шекспира,

Данте, а из современников – И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого.

За год до окончания университета Врубель познакомился с Н. А. Бруни и В. Е. Савинским – учениками профессора П. П. Чистякова – и твердо решил после отбытия воинской повинности поступать в С.-Петербургскую Академию художеств. В августе 1880 г. его зачислили в Академию вольнослушателем. Он успешно учился и уже через два года стал одним из любимых учеников П. П. Чистякова.

М. А. Врубель. Цветы

Яркую и насыщенную творческую жизнь Врубеля можно разделить на несколько периодов: 1880–1884 гг. – учение в Императорской Академии художеств, с 1882 г. – в мастерской П. П. Чистякова; 1884 г. – вторая половина 1880-х гг. – Киевский период и работа в области религиозной живописи; 1890-е гг. – Московский период и создание «Демонианы»; первая половина 1900-х гг. – завершающий период.

Киевский период в жизни и творчестве Врубеля имел судьбоносное для него значение. Художник впервые соприкоснулся с миром древнего церковного искусства, ощутил красоту и гармонию образов, задумался о тайнах бытия и мироздания. В Киеве ему предстояло восстановить древние утраченные фрески XII в. в Кирилловской церкви при психиатрической больнице, расположенной на окраине города.

Кирилловская церковь была построена и расписана по воле княгини Марии Мстиславны – супруги великого князя Всеволода, предположительно в 1150 г. (по другим данным – в 1171 г.) В середине XVIII столетия храм перестроили в формах украинского барокко, а интерьер заново расписали.

Кирилловская церковь в Киеве. Современный вид

В 1860 г. во время богослужения в Кирилловской церкви упал кусок штукатурки, под слоем которого открылся фрагмент фрески XII в. В храме начались ремонтные работы, и прежде чем его настоятель П. И. Орловский доложил об открывшейся живописи епархиальному начальству, ее бóльшая часть была уничтожена и сильно повреждена. Дело о кирилловских фресках передали Киевскому генерал-губернатору, а церковь с остатками живописи законсервировали.

Летом 1880 г. Кирилловскую церковь посетил А. В. Прахов. Он расчистил несколько новых небольших фрагментов живописи и сделал их копии, которые осенью этого года выставил в помещении Русского археологического общества. Прахов предложил Обществу открыть и скопировать другие уцелевшие фрески. Это предложение заинтересовало Императора Александра II, и он лично стал финансировать необходимые работы в церкви. По окончании работ Кирилловскую церковь предполагалось восстановить как сохранив-

Ангел, свивающий небесный свод. Фрагмент фрески «Страшный Суд» в Кирилловской церкви в Киеве. XII в.

Святой Кирилл Александрийский поучает в соборе. Кирилловская церковь в Киеве. XII в.

шийся памятник древности и художественной старины.

В поисках хорошего мастера для восстановления живописи Прахов обратился к профессору Чистякову, который рекомендовал ему талантливого студента Михаила Врубеля.

Реставрационные работы в Кирилловской церкви начались еще до приезда Врубеля. Их осуществляла артель киевской рисовальной школы под руководством Н. И. Мурашко. Учащиеся школы прописывали фрески масляными красками сверху по сохранившимся графьям – неглубоким процарапанным контурам рисунка, без учета особенностей «стенного письма на сыром левкасе» – разведенными пигментами по сырой штукатурке.

Благовествующий архангел Гавриил. Фреска в Кирилловской церкви в Киеве. XII в.

Приехавший из Петербурга Врубель был против реставрации, проводимой учениками Мурашко. Он предложил единственно верный способ сохранения древней живописи: расчистить фрески, укрепить их на стене и оставить в том виде, в каком они сохранились до XIX в. Но местные священники не согласились с ним. Они считали, что полустертая живопись будет оказывать неподобающее для православного храма воздействие на прихожан.

В Кирилловской церкви Врубель, как и ученики Мурашко, впервые встретился с византийским и древнерусским искусством. Свое знакомство с памятниками древности он начал с изображений в альбомах путешествий по монастырям России и Ближнему Востоку А. В. Прахова.

Врубель часто гостил в доме Прахова, беседовал с ним, рассматривал хромолитографированные таблицы с мозаик римских церквей и фотографии византийских, новгородских и кавказских древностей, делал зарисовки. Художник обращал внимание на монументальную величавость древних образов и декоративность в изображении деталей.

Прежде чем дать Врубелю самостоятельную работу, Прахов поручил ему восстановить «Благовествующего архангела Гавриила» на северном столпе алтарной арки. Эта фреска совсем выцвела, от нее осталась только графья. Врубель блестяще справился с задачей и мастерски восстановил лик, руки и

одеяния в строго византийской манере. Прахов был доволен. Его сын Николай вспоминал: «Отец нашел в нем (Врубеле. – *В. Г.*) ревностного ценителя искусства древней Руси»[1]. Затем Врубель реставрировал композиции «Въезд Господень в Иерусалим» и «Успение Богородицы». Всего художник прорисовал около 150 фигур для последующих реставрационных подмалевков, а также занимался восстановлением ангелов в Киевском Софийском соборе.

Самостоятельными работами художника в Кирилловской церкви стали композиции на хорах: «Сошествие Святого Духа на апостолов» на коробовом своде, «Ангелы с лабарами» в крестильне, фигура пророка Моисея и сюжет «Оплакивание» в нише притвора.

В работе Врубель не помышлял о стилизации, хотя многие говорили, что его живопись выглядит как анахронизм. Стремясь приблизить свои работы к византийским, художник проявил талант монументалиста в полной мере и создал уникальные по манере исполнения произведения.

Въезд Господень в Иерусалим. Кирилловская церковь в Киеве. XII в.

«Сошествие Святого Духа на апостолов» на хорах Кирилловской церкви имеет древнейшие прообразы, на которые художнику указал Прахов. Эта иконография запечатлена в миниатюрах рукописи «Проповеди Григория Назианзина» IX в. и Евангелия Гелатского монастыря. В собрании фотографий кавказских древностей Прахова хранился снимок с чеканного складня из Тигран-Анчисхатской церкви. В правом нижнем углу снимка изображена вертикальная композиция «Сошествие Святого Духа на апостолов». Но пропорции свода не позволили Врубелю расположить свою композицию вертикально, и ему пришлось развернуть ее в ширину, отчего она, по свидетельству Николая Прахова, только приобрела художественную выразительность.

Врубель сохранил принятую иконографию с некоторыми изменениями. Изображенные художником апостолы с ярко-желтыми нимбами лимонного оттенка сидят полукругом в обширном триклинии. Сверху с золотого неба на них сходят лучи, которые имеют утолщения от переполняющей их Божественной энергии. В миниатюре из кодекса Григория Назианзина этим утолщениям соответствуют языки пламени.

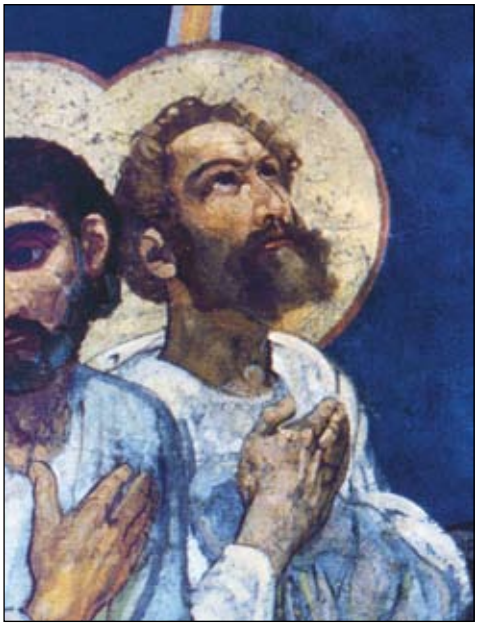
М. А. Врубель. Сошествие Святого Духа на апостолов. Кирилловская церковь в Киеве. 1885 г.

В центре представлена Пресвятая Богородица, справа от Нее изображен Петр, слева – Павел. Все апостолы изображены согласно установленной иконографии, хотя многим из них Врубель придал портретные черты современников. Николай

[1] *Прахов Н. А.* Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Вступ. ст. Э. П. Гомберг-Вержбинской. – Л., 1976. – С. 173.

М. А. Врубель. Сошествие Святого Духа на апостолов. Фрагменты росписи Кирилловской церкви в Киеве. 1885 г.

Прахов указал, что «лицо второго, вставшего со своего места и опустившего в раздумье голову, напоминает киевского археолога Гошкевича»; в сидящем и словно озадаченном неразрешимым вопросом седобородом старце узнается священник П. И. Орловский; в стоящем рядом с ним в молитвенной позе и устремленным ввысь взором – А. В. Прахов. Второй по левую руку от Божией Матери, в которой Николай Прахов усмотрел черты молодой фельдшерицы М. Ф. Ершовой, сидит погруженный в свои думы старец с седой округлой бородой. Его Врубель писал с протоиерея Софийского собора П. Г. Лебединцева.



М. А. Врубель. Сошествие Святого Духа на апостолов. Фрагмент росписи Кирилловской церкви в Киеве. 1885 г.

Апостолы иконографичны, но не иконописны. Врубель с натуралистической точностью изобразил морщины на их лицах, проступившие от работы вены на руках, загрубевшие ступни босых ног и с удивительной изобретательностью изобразил складки одежд.

Художник не стремился приукрасить внешний облик апостолов. Главным для него было передать их внутреннее состояние в момент снисхождения Святого Духа и вызвать духовное переживание этого события у современников.

Настроение, в котором пребывают апостолы, отражено в их мимике и жестах, которые создают определенный композиционный строй сюжета. В крайней слева группе из трех учеников первый слегка наклонил голову и поднял руку. Его жест отправляет взгляд зрителя ко второму, смотрящему на первого, апостолу с благоговейно прижатой к груди рукой. Следующий за ним повторяет его жест. Он поднял взор к небесам с изображенным в них голубем – символом Святого Духа. Сидящий седой старец явно о чем-то рассуждает. Его поза, сдвинутые брови и вопросительный жест руки выражают заинтересованность происходящим. Рядом стоит согбенный невысокий апостол, к которому склонил голову Павел так, что их нимбы слились воедино.

Сидящий по левую руку от Богоматери апостол Петр и «душой и плотью» стремится к Божественному одухотворению. Его лицо обращено вверх, руки воздеты. Рядом представлен погруженный в молитву апостол. За ним стоит самый молодой ученик, вероятно, Иоанн. Он, сми-

ренно склонив голову, закрыл глаза и прижал обе руки к груди. Так Иоанна часто изображали европейские мастера эпохи Возрождения в сценах «Распятие». Возможно, Врубель здесь просто цитирует одного из них. Учась в Академии, он увлекался искусством эпохи Ренессанса, в частности Рафаэля. Фигура Иоанна гармонично вошла в общий строй композиции. Его нимб так же, как в группе с Павлом, сливается с нимбом соседствующего с ним апостола. По левую руку от Иоанна сидит апостол, погруженный в свои переживания, а за ним группа, объединенная единым жестом – один из учеников взял другого за руку, чтобы сконцентрировать его внимание на происходящем, общим духовным состоянием и теплым настроением. Взгляд обоих апостолов устремлен вдаль, они ждут чуда. Их связывает невидимая, но прочная нить – вера в Бога. Это самая выразительная группа в сюжете.

Центральная фигура Богородицы со скрещенными, как перед причастием, руками выделяется замкнутостью и полной отрешенностью от всех. Ее лицо с поднятыми к небу глазами и плотно сжатыми губами выражает ту же покорность, что и в момент Благовещения.

Сложный ритм драпировок подчеркивает сферичность и гладкость коробового свода. Врубель утверждал, что «главный недостаток художника, возрождающего византийский стиль, заключается в том, что складки одежды, в которых византийцы проявляют столько остроумия, он заменяет простыней. Византийской живописи чуждо понятие рельефа. Вся суть в том, чтобы при помощи орнаментального расположения форм усилить плоскость стены»[1]. Воплотить эту византийскую особенность Врубелю, безусловно, удалось.

В нижней части композиции в орнаментальном обрамлении Врубель поместил персонификацию Космоса, который на канонических иконах обычно представлен старцем в короне и с убрусом в руках. Врубель также изобразил старца в городчатом венце, но не с убрусом, а с воздетыми, как у Оранты, руками, в позе моления. За его фигурой художник поместил изображение трехпролетной арки, которая в западной живописи символизировала Пресвятую Троицу.

М. А. Врубель. Сошествие Святого Духа на апостолов. Космос. Фрагмент росписи Кирилловской церкви в Киеве. 1885 г.

Композиция Врубеля «Сошествие Святого Духа» написана масляными красками. Как и другие написанные художником композиции, она сильно выделяется из фрескового ансамбля XII в.

М.А. Врубель. Святой Кирилл. Этюд. 1885 г.

[1] Цит. по: *Дмитриева Н. А.* Врубель. Жизнь и творчество. – М., 1988. – С. 15.

М. А. Врубель. Ангелы с лабарами. Кирилловская церковь в Киеве. 1885 г.

М. А. Врубель. Ангелы с лабарами. Фрагмент росписи Кирилловской церкви в Киеве. 1885 г.

Вся сцена изображена на синем фоне, рассеченном трехцветными бело-желто-розовыми лучами на сегменты. Вверху лучи сходятся к радужной мандорле с голубем – символом Святого Духа. Апостолы облачены в белые, залитые Божественным светом хитоны. Их нимбы и нимб Богоматери написаны широкой кистью крупными мазками, положенными близко друг к другу так, что создается ощущение мерцания золотого света.

Фрагмент мозаики «Страшный Суд» в соборе Санта Мария Ассунта в Торчелло. Ок. 1200 г.

Ниже Врубель написал пророка Моисея, избрав для образца редкую иконографию пророка в молодом возрасте, а в крестильне изобразил «Ангелов с лабарами». Перед художником стояла сложная задача вписать сюжет в неправильную архитектурную форму над полуциркульной нишей, сдвинутой вправо от центра, поэтому слева ангелу отведено больше пространства, чем расположенному справа. Иконографически «Ангелы с лабарами» больше соответствуют древним прообразам, чем «Сошествие Святого Духа на апостолов». Врубель писал их, находясь под впечатлением от византийских мозаик, которыми он восхищался во время своего пребывания в Венеции. «Мне припомнились архангелы, которых я видел в Торчелло, когда жил в Венеции...»[1], – вспо-

[1] *Прахов Н. А.* Указ. соч. – С. 177.

М. А. Врубель. Оплакивание. Притвор Кирилловской церкви в Киеве. 1885 г.

Оплакивание. Фреска Спасо-Преображенского Мирожского монастыря в Пскове. XII в.

минал художник. Он максимально приблизился к манере своего предшественника, показав таким образом, что смог постичь законы содержания и формы древней живописи.

Лучшим по художественной выразительности принято считать «Оплакивание», написанное в нише притвора Кирилловской церкви. Этот сюжет в русской иконописи встречается редко. Как правило, его иконография включала Богоматерь, прильнувшую щекой к щеке Христа, лежащего во гробе, Марию Магдалину, припадающую к ногам Спасителя, апостола Иоанна, лобызающего Ему руку. Примером может служить фреска Спасо-Преображенского Мирожского монастыря в Пскове XII в.

Вместо привычных персонажей Врубель написал трех ангелов, скорбящих над телом Господа – своеобразный вариант Святой Троицы, где место чаши с головой жертвенного агнца занимает Христос, сам ставший жертвой. Центральный ангел представлен со скрещенными на груди руками, как на иконах «Спас Благое молчание», а два боковых показаны с воздетыми руками. Николай Прахов вспоминал, что Врубель выполнил четыре эскиза этой композиции. Он приглашал к себе домой Адриана Прахова, чтобы тот выбрал лучший вариант, но профессор из-за сильной занятости не смог навестить художника. Тогда Врубель написал наиболее понравившийся вари-

М. А. Врубель. Богоматерь с Младенцем. Икона в Кирилловской церкви в Киеве. 1885 г.

М. А. Врубель. Богоматерь с Младенцем. Фрагмент иконы в Кирилловской церкви в Киеве. 1885 г.

М. А. Врубель. Богоматерь с Младенцем. Рис.

М. А. Врубель. Спас Вседержитель. Икона в Кирилловской церкви в Киеве. 1885 г.

М. А. Врубель. Святой Кирилл. Икона в Кирилловской церкви в Киеве. 1885 г.

М. А. Врубель. Святой Афанасий. Икона в Кирилловской церкви в Киеве. 1885 г.

ант на стене прямо по старой побелке без грунтовки. Прахов был в восторге, справедливо считая, что Врубель проявил себя как настоящий знаток древнего искусства, умеющий грамотно использовать приемы старых мастеров. Фигуры ангелов развернуты на плоскости и лишены светотеневой моделировки, что способствует ощущению их абсолютной бестелесности и невесомости. Сознательная деформация тел, соответствующая византийской традиции, усиливает драматизм сюжета. «Оплакивание» хорошо вписалось в полуциркульную нишу, форма которой подчеркнута крыльями ангелов, их согбенными спинами и складками драпировок на ложе Христа.

Убедившись в огромном таланте художника, Прахов поручил написать ему четыре образа: Богоматери с Младенцем, Христа Вседержителя и святых Кирилла и Афанасия для иконостаса Кирилловской церкви.

Незадолго до этого Прахов снял старый высокий иконостас, установленный здесь в XVII в., и открыл в правом приделе главного алтаря фрески, изображающие основные события из жития святого Кирилла Александрийского, в честь которого была освящена церковь. Прахов опасался, что священники решат отремонтировать иконостас и поставить его на место, тогда фрески снова будут закрыты. Поэтому Прахов предложил воздвигнуть новый мраморный иконостас, а для его сооружения использовать мраморные сдвоенные колонны, связанные гордиевым узлом и стоящие по сторонам от алтаря. Такой иконостас изготовила итальянская фирма «Антонио Тузини и Джузеппе Росси».

Волнуясь, что рассеянный образ жизни Врубеля и его чрезмерное увлечение Эмилией Праховой, супругой профессора, помешают работе над иконами, Прахов отправил художника в Италию. Зиму 1884–1885 гг. художник провел в Венеции. Он поселился недалеко от собора Сан-Марко,

днем исполнял заказ, а вечером, сидя дома или в кафе, делал акварельные наброски. Врубель зарисовывал все, что привлекало его взгляд: цветы, драпировки, орнаменты, архитектурные мотивы. В письме к своей сестре Анне художник писал: «Перелистываю свою Венецию (в которой сижу безвыездно, потому что заказ на тяжелых цинковых досках, с которыми не раскатишься) как полезную специальную книгу, а не как поэтический вымысел. Что нахожу в ней – то интересно только моей палитре»[1].

Венецианская живопись произвела на Врубеля большое впечатление именно своей близостью к Византии. На это обратил внимание художник Степан Петрович Яремич, работавший вместе с Врубелем в Кирилловской церкви: «Начиная с Лоренцо Венециано, а затем, следуя за пышным рядом мастеров XV века – Карпаччо, Джентили Беллини, Джованни Беллини, Чима да Конельяно ... все они заплатили дань византинизму в самом возвышенном смысле этого понятия»[2]. Этот сплав восточной и европейской традиций Врубель уловил сразу: «Беллини и Тинторет мне страсть как нравятся. Первый несравненно выше на почве, реален (я не видел так чудно нарисованного и написанного тела, как его Себастьян), и отношения даже у него лучше, чем у Тинторета. Не знаю, почему мне Тинторет нравится более Веронеза. А лучше всех – Беллини»[3].

В своих иконах для Кирилловской церкви Врубель больше заботился о красоте и гармонии образов и только потом о религиозном благочестии. Самой выразительной из икон считается «Богоматерь с Младенцем». В ней Врубель следовал примеру итальянских мастеров, которые воплощали в своих Мадоннах их личный идеал женственности, поэтому практически каждая Мадонна имеет конкретный прототип. Богоматерь Врубеля тоже имеет свой прототип. Художник выполнил пять подготовительных рисунков, и в двух последних запечатлел Эмилию Львовну – жену А. В. Прахова.

В первом эскизе Врубель наметил силуэт Богородицы на фоне золотистой зари, но Прахов его не одобрил, т. к. при таком освещении лик Пречистой Девы должен быть темным, а это совершенно недопустимо на иконе. Еще до отъезда в Венецию, находясь в гостях, Врубель зарисовал лицо Эмилии Львовны в профиль, когда она сидела за рукоделием, а на обратной стороне набросал ее образ в трехчетвертном повороте уже по памяти. Затем он выполнил эскиз, используя найденные им черты в предыдущих двух рисунках. Он хотел переписать рисунок маслом и даже мазнул вверху краской, но отвлекся, а дети Праховых спрятали работу Врубеля, боясь, что он ее испортит. На этом эскизе изображена женская голова с большими глазами и пухлыми, красиво очерченными губами. Лицо немного удивлено и даже встревожено, в нем присутствует детская трогательность и кроткая печаль. Художник не стал искать этот рисунок, а выполнил последний, пятый по счету, эскиз на обороте своей акварели «Букет цветов».

М. А. Врубель. Женская голова. Эмилия Прахова. 1884–1885. ГТГ

Фигуру Богоматери Врубель писал в Венеции. Пресвятая Дева с Младенцем представлена сидящей на роскошной, расшитой жемчугом подушке, лежащей на каменном троне. Внизу у подножия трона Врубель изобразил ковер, обрамленный белым кружевом, и живые белые розы – символ чистоты и целомудренности Богородицы. Подобная иконография была известна в Византии и Западной Европе. Икона очень красива и насыщенна по колориту: Божия Матерь в темно-красном мафории с Младенцем в белом одеянии изображены на золотом фоне с зеленой полосой позема. Врубель проявил себя умелым мастером. Он блестяще передал разную фактуру материалов: мягкость и тяжеловесность бархатного мафория, легкость шелка рубашки Христа, блеск жемчуга на манжетах Богородицы.

[1] Письмо М. А. Врубеля к А. А. Врубель. 26 февраля (10 марта) 1885 г. // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – С. 46.

[2] *Яремич С. П.* Врубель. Жизнь и творчество. – М., 1911. – С. 60.

[3] Письмо Врубеля В. Е. Савинскому. Венеция. 4 января 1885 г. // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – С. 74.

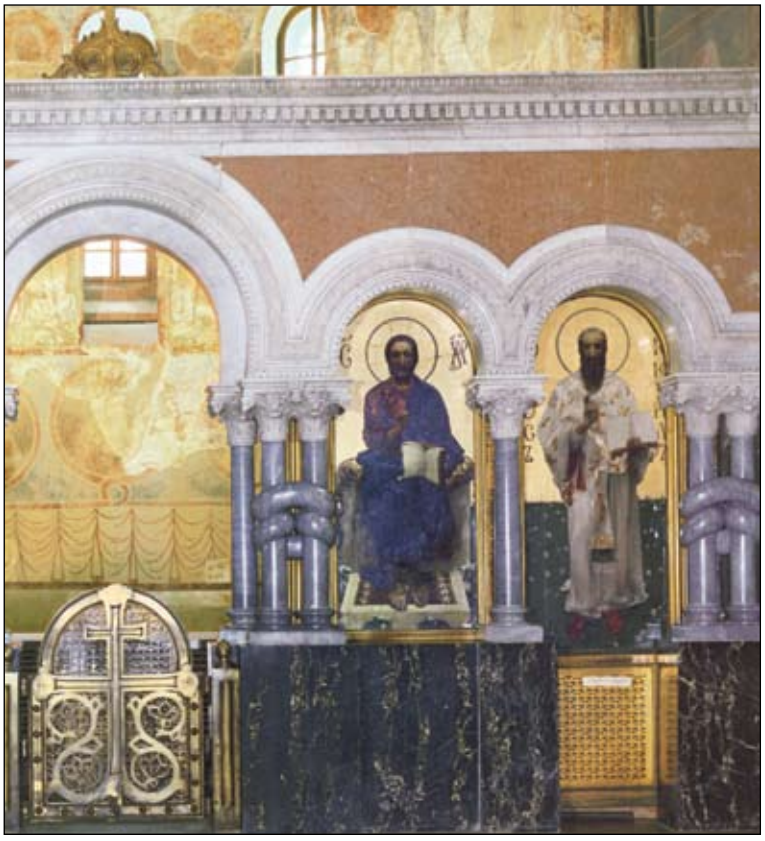
Все иконы выполнены на цинковых досках. Ранее Врубель никогда не писал масляными красками по металлической поверхности. Не зная технологии, художник затонировал первую доску и прямо по ее поверхности начал писать Богородицу. Краски скатывались и скользили, художник сильно измучился, а впоследствии живопись быстро подверглась повреждениям и потребовала реставрации.

По совету профессора химии Киевского университета С. Н. Реформатского Врубель облепил края оставшихся трех цинковых досок пчелиным воском, а внутрь налил слабый раствор соляной кислоты. В результате реакции поверхность цинка стала зернистой и краска на ней теперь хорошо удерживалась. Сохранность живописи этих икон оказалась хорошей.

Срок на выполнение икон был предельно краток – по две недели на каждую икону, но художник справился.

В образе Спасителя Врубель следовал известной иконографии «Христа Вседержителя». Господь изображен фронтально, восседающим на таком же троне, что и Богородица. Он благословляет десницей, а в левой руке держит Евангелие. Стилистически этот образ вполне соответствует искусству Васнецова, хотя он был написан за год до начала его работы по украшению Владимирского собора. Это, пожалуй, единственная работа, в которой не доминировала творческая индивидуальность Врубеля.

Н. И. Мурашко вспоминал, что, посетив Врубеля в Венеции, он увидел в его мастерской незаконченную икону Спасителя. «Его Христос, будучи вполне натушеван, так сказать, вылеплен силою разнообразных и тонких полутонов, был без зрачков. Глаз был обработан, как у мраморной статуи. На мой вопрос, почему это так, он говорил: “Да это же пустяки; зрачок навесть ничего не стоит. Это роскошь. Но я его не трогаю, потому что он мне мешает поточнее округлить, охарактеризовать форму глаза. Мне кажется, выражение ясно и найдено”»[1]. Врубель никогда не изображал зрачки в начале работы, потому что они мешали ему выполнить рельеф лица, что было очень важно для художника.



Фрагмент иконостаса. Кирилловская церковь в Киеве. 1885 г.

Святой Афанасий. Кирилловская церковь в Киеве. 1885 г.

[1] *Мурашко Н. И.* Воспоминания старого учителя // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – С. 158.

В византийской и древнерусской живописи святителей Кирилла и Афанасия можно встретить на одном изводе, потому что Церковь празднует их память в один день. Врубель написал два самостоятельных произведения, объединенных одной иконографической схемой. Святые исполнены в рост, в святительских одеяниях, заимствованных с древней фрески в Кирилловской церкви, на золотом фоне с зеленым поземом, украшенном стилизованными ромашками. Святой Кирилл представлен благословляющим старцем с темной бородой, с открытым Евангелием в руке, а святой Афанасий – лысеющим старцем с небольшой бородой и закрытым Евангелием в руке.

Иконы Врубеля отличаются ярким и звучным колоритом. Очарованный мерцанием мозаик собора Сан-Марко, Врубель хотел добиться такого же эффекта в своих иконах. Для этого он вводил в смеси красок бронзу и алюминий. Все образа написаны широкими мазками, одежды сверху проштрихованы «по-сухому» тонкой кистью черным или белым цветом. В Киеве Врубель планировал нанести гравированный орнаментальный узор и позолотить иконы, но Прахов не поддержал его замысел.

Уже в ранних работах Врубеля для Кирилловской церкви отчетливо проявилась свойственная только ему одному манера своеобразной трактовки или, вернее, «огранки» формы, которую он уподоблял кристаллу или драгоценному камню. Здесь эта его индивидуальная особенность начала складываться, в эскизах для Владимирского собора она выразилась в полной мере.

Закончив работу в Кирилловской церкви, Врубель некоторое время жил в Одессе, но в 1886 г. вернулся обратно в Киев. К этому времени работы по украшению Владимирского собора шли полным ходом, и Прахов поручил Врубелю сделать эскиз композиции «Воскресение Христово» для северного придела главного алтаря. Один из участников росписи собора, художник П. А. Сведомский, отдал ему свой заказ – сюжеты «Пятый и Шестой день творения мира» в плафонах и орнаменты на арках.

Лето 1887 г. Врубель провел в имении Мотовиловка под Киевом, принадлежавшем помещику Я. В. Тарновскому. Здесь он выполнил эскизы «Надгробный плач», «Воскресение», «Ангел с кадилом» для Владимирского собора и начал писать картину «Моление о чаше» для местной сельской церкви. В картине он быстро разочаровался, и хотя до ее завершения оставалось совсем немного,

М. А. Врубель. Воскресение Христово. 1887 г. Киев

приступил к другому сюжету – «Христос в Гефсиманском саду». Но и это произведение он оставил незаконченным, написав сверху «Христос в пустыне». Он долго работал над этой картиной, периодически возвращаясь к ней.

Вернувшись в Киев, Врубель представил на утверждение в Строительный комитет только два акварельных варианта «Воскресения Христова», а плафон «Пятый день творения» исполнил по эскизу Сведомского, но в другой манере.

В «Воскресении» Врубель выразил свое понимание евангельского сюжета, которому он придал космическое значение. На двух листах художник изобразил не две разные композиции, а развитие сюжета во времени и пространстве.

На первом показан начальный момент воскресения – восстание из гроба. Христос медленно поднимается, Им движет сила Его Небесного Отца. Его лик еще отмечен тенью смерти, но глаза уже широко раскрыты. Вместо крестчатого нимба вокруг головы Христа Врубель изобразил гигантский крест, от которого исходит радужное сияние. Тяжелая белая пелена, складки которой подобны многогранному ледяному кристаллу, спадает вниз. Свидетелями чуда являются два ангела, подобные ассирийским величественным статуям. Они облачены в восточные царственные одеяния и озарены светом от гробницы. Внизу сидят два спящих могучих римских стража, между которыми Врубель поместил два врезающихся в землю обломка креста Господня и выросшие между ними белые цветы, которые символизируют сокрушение смерти и рождение новой жизни.

На втором листе Христос изображен вставшим и делающим шаг из гроба. Он совершенен и прекрасен, Его лик спокоен, взгляд устремлен вперед. Два темноволосых ангела предстоят Ему в глубоком почтении. Если в первом случае Врубель конкретизирует место действия, вводя в него дополнительных персонажей – стражей, то здесь сюжет развернут в ирреальном, непостижимом пространстве, космической среде, где человеку пока нет места. Обе композиции построены на

М. А. Врубель. Воскресение Христово. 1888 г. Киев

сочетании синих, голубых, зеленоватых, желтоватых холодных цветов, напоминающих игру самоцветов. Это удивительная особенность Врубеля – умение видеть форму как единое целое, состоящее из многочисленных цветных граней, – является яркой чертой его таланта.

Комиссия отклонила работу Врубеля, а плафон «Пятый день творения» поручила переписать художнику В. А. Котарбинскому. Неодобрение было вызвано различными причинами. По одной из них, членам комитета не понравилось, что художник изобразил римских стражей заснувшими в неестественных и неподобающих их положению позах, да и сама манера исполнения эскиза настораживала своей вольной трактовкой. Другая, указанная Николаем Праховым, заключалась в несоответствии композиций «Воскресения» архитектурным особенностям Владимирского собора. Врубель не учел расположенную справа служебную дверь, ведущую в подвал к отоплению. В результате сцену «Воскресения» написал Михаил Нестеров.

Врубель также сделал рисунок карандашом «Сошествие Святого Духа на апостолов» для стены слева от входа в собор, которая входила в систему росписи Васнецова. Прахов посоветовал художнику разбить композицию на четыре части условными арками и разместить ее у входа на лестницу, ведущую на хоры. Но Врубель этого не сделал, а занялся орнаментами, которые ему уступил Сведомский.

В 1889 г. накануне отъезда в Москву Врубель показал Прахову еще несколько эскизов сюжета «Надгробный плач», сделанных им два года назад. Эта композиция, не имевшая четко выработанной иконографии, давала свободу художникам в интерпретации темы страданий матери над умершим сыном и была очень популярна в эпоху модерна.

В первом варианте Врубель изобразил Богородицу, скорбящую над телом лежащего во гробе Христа на фоне безлюдного пейзажа. Лики прорисованы схематично тонким пером, неутешное горе Матери выражено жестами. Внимание художника сконцентрировано на темном силуэте Богоматери, Ее опущенных вниз тонких руках со сцепленными пальцами, заостренном подбородке и светлом, освещенном светом закатного солнца теле Господа. У персонажей нет нимбов, а над головой Христа Врубель изобразил полукруг заходящего солнца, который воспринимается как нимб. Тем не менее, у зрителя не возникает сомнения, что перед ним Божия Матерь и Иисус Христос. В качестве уточнения темы на заднем плане простирается типичный палестинский пейзаж с кипарисами, а на фоне солнца отчетливо вырисовывается голгофский крест. Линия горизонта сильно занижена, что придает фигуре Богородицы величественную монументальность.

В последующих вариантах Врубель ушел от конкретности и сосредоточился на духовном содержании сцены. Его интересовало внутреннее состояние Богоматери, оплакивающей Сына, но верящей в Его Воскресение.

М. А. Врубель. Надгробный плач. 1887 г. Киев

Во втором варианте Врубель показал Богородицу на первом плане в профиль, сидящей у гроба в открытой пещере. Этот эскиз воспринимается почти монохромным. Врубель использует минимум цветов – белый и синий, но дает многообразие переливающихся, подобно самоцветам, оттенков. Он не пишет, а рисует краской, чеканит и гранит форму. Особенно ярко это показано в изображении савана Господа, который подобен ледяной глыбе, сковавшей тело.

Лики Христа и Богоматери, ярко очерченные круглы-

М. А. Врубель. Надгробный плач. 1887 г. Киев

ми нимбами, почти идентичны по тону. Восковая бледность мертвого Христа передается убитой горем Богоматери. Ее лик с большими глазами, полными слез, ярко выделяется на общем темном фоне.

Следующий эскиз представляет собой триптих, композиция которого напоминает алтарные образа эпохи Возрождения, а манера исполнения и внутреннее содержание сближают его с библейскими эскизами Александра Андреевича Иванова. В центре изображена Богоматерь у гроба Христа. Правой рукой она поддерживает голову, а левой касается сложенных рук Сына. Сцена представлена на фоне пещерной стены с двумя зияющими проемами, за которыми ничего нет. Они открыты в вечность. В боковых частях предстоят апостол Иоанн Богослов и Иосиф Аримафейский (слева) и святые жены Мария Магдалина и Мария Клеопа (справа). Их чеканные граненые фигуры величественны и монументальны. Они напоминают застывшие в камне древние ассирийские статуи. Здесь Врубель особенно близок Александру Андреевичу Иванову, который создавал библейские эскизы акварелью для украшения «всемирного Храма», предназначенного всем людям, независимо от их веры и происхождения, и черпал вдохновение в искусстве Древнего Востока: Ассирии и Палестины. И тот и другой трактовали евангельские сюжеты как события вселенского масштаба, совершившие духовный и биологический переворот в природе, но до сих пор не доступные познанию человеческим разумом.

М. А. Врубель. Надгробный плач. 1887 г. Киев

Последний вариант «Надгробного плача» стал вершиной творческого мышления Врубеля. На первом плане изображен гроб с телом Христа. У его ног на каменной плите, напоминающей жертвенник, лежат орудия страстей – терновый венец и гвозди. За гробом в центре композиции представлена фигура Богоматери в траурном одеянии на фоне откинутой крышки гроба. Рук не видно, все внимание художника приковано к Ее бледному лику с большими, наполненными невыразимой болью глазами. Композиция предельно лаконична и наполнена довлеющей тишиной, пространство абстрагировано и залито холодным светом. Мир Богородицы опустел, Ее Сын умер, но Она ждет Его Воскресения.

Этот эскиз Врубеля часто сравнивают с одноименным произведением Макса Клингера – представителя немецкого модерна. В картине Клингера застылые позы Марии и Иосифа, почти натуралистическая трактовка тела мертвого Христа, открытый саркофаг на первом плане – мотив, заимствованный из композиции «Оплакивание Христа» Фра Анжелико (XV в.), пустынный пейзаж на втором, создают драматическую атмосферу. Врубель, напротив, абстрагируя реальность, превращает сюжет в символ.

Еще один эскиз для Владимирского собора связывают с поминальной темой. На нем представлен идущий ангел с огромными крыльями в белых траурных одеждах. Его лик, обрамленный черными волосами, бледен, большие, широко открытые, но словно не видящие ничего перед собой глаза устремлены в вечность. В правой руке он держит зажженную свечу, в левой – кадило. Ангел служит панихиду по умершим в ином мире. Он величественен и монументален. Идея Врубеля была настолько масштабна, что фигура ангела не вместилась в формат листа, и художник надставил лист в длину, а по ширине оставил прежним, изобразив левое крыло фрагментарно. В результате создается ощущение, что ангелу тесно в пространстве холста, и он стремительно врывается в пространство зрителя, напоминая ему о неминуемости смерти.

М. А. Врубель. Ангел с кадилом и свечой. 1887 г. Киев

Последующие произведения Врубеля часто превосходили первоначально взятый размер холста или листа, поэтому они нередко надставлены или надклеены. Замысел Врубеля менялся в процессе работы, а изображаемые им формы росли и развивались, как живой организм, заполняя монументальным роскошным декором всю композицию и даже выходя из ее пределов.

Во всех эскизах для Владимирского собора Врубелю удалось достичь необходимого для этих сюжетов монументального величия благодаря синтезу мотивов из византийского и ренессансного искусства. С Александром Ивановым его сближали поиски «большого стиля», возрождающего византийскую иконописную традицию в сочетании с древним наследием Востока и западноевропейского Возрождения, и умение придавать мимолетным событиям вечное значение, освобождать их от текущего времени, погружать в глубокое молчание.

Ни один из эскизов Врубеля не был воплощен в убранстве Владимирского собора. В этом нет вины членов Комиссии, отвергших работы Врубеля. Эскизы художника были слишком индивидуальны и самостоятельны как по иконографии, так и по манере исполнения. Сам Врубель называл их «чистым творчеством». Исчерпывающую характеристику им дал профессор Прахов: «Превосходные эскизы... но для них надо построить собор совершенно в особенном стиле»[1].

В результате в Киевском Владимирском соборе Врубель исполнил только орнаменты, но и в них он проявил невиданное богатство творческой фантазии. Он так умело скомпоновал и стилизовал разные органические мотивы – цветы, колосья, павлиньи перья, что уже в 1880-х гг. предопределил развитие орнамента в наступающую эпоху модерна.

С сентября 1889 г. начинается московский период в творчестве Врубеля. Первоначально он поселился у художника Константина Коровина, а познакомившись с С. И. Мамонтовым, переехал к нему на Садовую-Спасскую. Здесь он создал проект фасада дома Мамонтова, изготовил знаменитую скульптуру «Маска льва» для его ворот и всерьез увлекся темой Демона. Идея создания образа антагониста, противоположного Христу, посещала художника еще в Киеве. Он делал

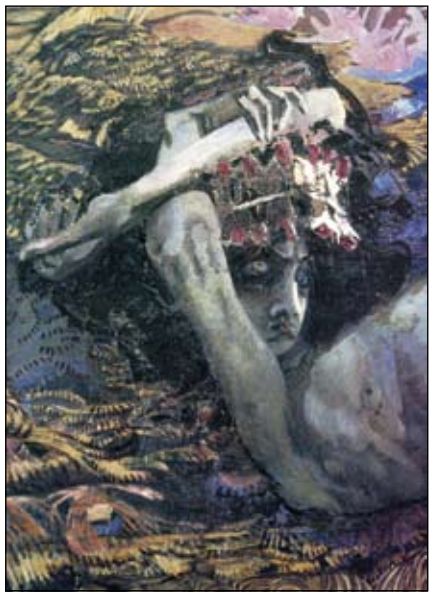
[1] *Прахов Н. А.* Указ. соч. – С. 187.

М. А. Врубель. Демон. 1890 г. ГТГ

М. А. Врубель. Голова Демона. 1890 г. ГРМ

наброски в разных жанрах и техниках, но они не сохранились. Однажды Виктор Васнецов увидел, что «“Демон” разбит, глыбы глины разбросаны по всему полу, а Врубель взволнованный, но очень веселый говорит о своей радости, что, наконец, это кончилось»[1]. Но «это» не закончилось, а, напротив, выразилось во многих его произведениях живописи, графики, скульптуры и иллюстрациях к одноименной поэме М. Ю. Лермонтова.

Врубелевский демон близок лермонтовскому в том, что он не является персонификацией дьявола. Как утверждал сам Врубель, демона напрасно «путают с чертом и дьяволом, тогда как черт по-гречески просто “рогатый”, дьявол – “клеветник”, а “Демон” – значит “душа” и олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе»[2].



М. А. Врубель. Демон поверженный. Фрагмент. 1902 г. ГТГ

Демон всегда находится в душевном разладе. Его влечет красота мира, но он не находит в ней утешения. Ему всюду тесно и тревожно, он нигде не может найти себе пристанище и везде становится изгнанником. Таким он изображен на картинах «Демон сидящий» (1890 г.) и «Демон летящий» (1899 г.). Даже после падения, томясь в ущелье, с деформированным телом и изломанными крыльями, как на картине «Демон поверженный», он все равно остается гордецом и мятежником.

В многогранном образе «Демона» отразились творческие метания самого художника, его внутренние волнения и терзания, переросшие в душевную болезнь.

[1] Цит. по: *Тарабукин Н. М.* Врубель. – М., 1974. – С. 24.
[2] *Прахов Н. А.* Указ. соч. – С. 195.

М. А. Врубель. Девочка на фоне персидского ковра. 1886 г. Киев

М. А. Врубель. Царевна-Лебедь. 1900 г. ГТГ

М. А. Врубель. Волхова

Московский период был плодотворным в творчестве художника. За это десятилетие он проявил талант во многих видах и жанрах искусства. С одинаковым мастерством Врубель писал портреты, среди которых особое место занимают портреты жены, и картины «Девочка на фоне персидского ковра», «Царевна Лебедь»; создавал витражи и скульптуры для особняка Е. Морозовой на Спиридоновке в Москве, цикл декоративных панно «Фауст и Маргарита» для готического особняка А. В. Морозова (1896 г.). Он виртуозно иллюстрировал литературные произведения разных стран и эпох: А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, У. Шекспира, Э. Ростана, И. В. Гете, А. Франса, былины и мифы.

Врубель был мастером рисунка и талантливым акварелистом. Созданные им орнаменты удивляют масштабом фантазии, чувством ритма и умением компоновать разные стилистические элементы. Во всех его произведениях очевидно стремление к декоративной разработке силуэта, плоскости, фона. Художника притягивал блеск драгоценных камней и минералов. В своих картинах он дробил форму на грани и уподоблял ее разноцветным переливающимся кристаллам.

М. А. Врубель. Н. И. Забела в сценическом костюме. Фото

Одаренность Врубеля в области декоративно-прикладного искусства раскрылась в кружке Саввы Ивановича Мамонтова в Абрамцево. Здесь он увлекся керамикой, которая давала особые возможности работы над формой и помогала понять ее пластические особенности, а также витражом, театральными декорациями и костюмом. Среди его работ на сказочно-былинную тему: майоликовые камины и скульптуры «Волхова», «Морской царь», «Купава», декоративные блюда, эскизы декораций и костюмов к операм Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель» (1895 г.), Н. А. Римского-Корсакова «Садко» (1897 г.), «Царская невеста» (1899 г.) и «Сказка о царе Салтане», П. И. Чайковского «Чародейка» (обе 1900 г.), спектаклю по пьесе А. Н. Островского «Снегурочка».

Работа над декорациями имела судьбоносное значение для Врубеля. В конце 1895 г. он вместе с Саввой Мамонтовым приехал в Петербург на гастроли Частной оперы, где встретил будущую супругу. На одной из репетиций оперы

М. А. Врубель. Принцесса Греза. 1896 г. ГРМ

Гумпердинка в Панаевском театре услышал голос певицы Надежды Ивановны Забелы, исполнявшей партию Гретель. Ее высокий мелодичный голос очаровал его. Забела вспоминала: «На одной из репетиций... после какой-то господин подбежал ко мне и, целуя мою руку, воскликнул “Прелестный голос!”. Стоявшая здесь Т. С. Любатович (певица. – *В. Г.*) поспешила мне представить: “Наш художник Михаил Александрович Врубель”, – и в сторону мне сказала: “Человек очень экспансивный, но вполне порядочный”. Так чувствителен к звуку голоса Врубель был всегда»[1].

Надежда Ивановна обладала незаурядным вокальным талантом. В театральных кругах певицу называли «музой Н. А. Римского-Корсакова», написавшего для ее сопрано партии царевны Волховы в опере «Садко», панночки в «Майской ночи», Царевны-Лебеди в «Сказке о царе Салтане» и Марфы в «Царской невесте», а Врубеля – не иначе как «муж артистки Забелы».

28 июля 1896 г. в Женеве Врубель и Забела обвенчались. Сразу после свадьбы молодожены уехали в Люцерн. Здесь художник завершил цикл «Фауст и Мефистофель», работа над которым была прервана заказом на грандиозные панно для Международной выставки в Париже: русский сюжет – «Микула Селянинович и Вольга Всеславич» и западноевропейский – «Принцесса Греза». К сожалению, жюри выставки не смогло по достоинству оценить работы Врубеля: они восхищали и одновременно пугали монументальным размахом творческой фантазии художника и новизной трактовки известных сюжетов. Картоны не приняли. По инициативе Мамонтова их выставили в специальном зале на той же выставке.

Врубель оказался в крайней нужде. Он вернулся в Москву и две зимы с женой жил пансионером в семье Братановских близ Сухаревой башни, а потом уже самостоятельно на Пречистенке и

М. А. Врубель. Сирень. 1900 г. ГТГ

М. А. Врубель. Фото 1900-х гг.

[1] *Забела Н. И.* М. А. Врубель (Листки воспоминаний) // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – С. 155.
[2] *Яремич С. П.* Указ. соч. – С. 55.

М. А. Врубель. Портрет сына художника. 1902 г.

М. А. Врубель. Шестикрылый серафим. 1905 г. ГРМ

М. А. Врубель. Шестикрылый серафим. 1905 г. ГРМ

Лубянке. Лето они проводили в Черниговской губернии на хуторе, принадлежавшем сыну Николая Николаевича Ге, к тому времени уже почившего известного художника. Здесь Врубель написал свои знаменитые полотна «Сирень» и «К ночи».

В начале мая 1901 г. Врубель посетил Киев, где, осмотрев свои произведения, сказал: «Вот к чему, в сущности, я должен бы вернуться»[2], но этому было не суждено случиться.

1 октября 1901 года у Врубеля родился сын, которого художник назвал Саввой в честь своего покровителя Саввы Ивановича Мамонтова. Мальчик отличался слабым здоровьем, к тому же у него была «заячья губа». Впечатлительный Врубель воспринял это как наказание за свои грехи. Его сестра Анна вспоминала: «Это так глубоко поражает брата, что вскоре наступает постепенное и неуклонное погружение, если можно так выразиться, психики брата в стихию его конечного “Демона”»[1].

Угнетенное состояние духа сменилось приступом возбуждения только после окончания «Демона поверженного», которого он намеревался экспонировать в Париже под названием “*Ikone*”. Почти одновременно в четыре сеанса художник написал портрет сына – маленького мальчика с удивительно серьезным и очень тревожным взглядом, робко выглядывающим из колыбели, которая в работе Врубеля воспринимается как кратковременное тихое пристанище на огромном и сложном жизненном пути.

С 1902 г. и до конца дней Врубель находился в психиатрических лечебницах. В 1903 г. его сын Савва простудился и умер. Состояние художника ухудшилось. Первоначально он пребывал в университетской клинике В. П. Сербского, где зимой 1904 г. создал монументальную картину-панно «Шестикрылый серафим», известную под разными названиями: «Ангел», «Херувим», «Азраил», «Ангел смерти» и «Ангел с мечом и кадилом». Этот сюжет он изобразил на холсте с начатой на нем композицией «Пасхальные голоса». Поверх весеннего пейзажа с белыми березками и летящими по небу ангелами Врубель написал грозного ангела Азраила в драгоценном венце с воздетыми, как у Оранты, руками. В иконографии Богоматери этот жест обозначает призыв к молитвенному обращению к Богу. Но ангел Врубеля не только призывает к молению, он предупреждает о грозящей каре за грехи. В левой руке Азраил держит зажженное кадило, а правой сжимает меч, опущенный острием вниз. Лик ангела, обрамленный черными волосами, абсолютно бесстрастен

[1] *Врубель А. А.* Воспоминания // // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – С. 149.

М. А. Врубель. Голова Иоанна Предтечи. 1905 г. ГРМ

и недвижим, его взгляд устремлен в никуда. Подобное выражение лица было найдено Врубелем за несколько лет до написания «Шестикрылого серафима» в картине «Сирень», где на фоне цветущей сирени вырисовывается одинокая темная фигура таинственной девушки с подчеркнуто большими выразительными глазами.

«Ангел смерти» написан широкими сочными мазками с преобладанием темных тонов и сине-лиловых цветов в крыльях и вкраплениями красного в изображении огненных углей в кадиле. Его создание во многом обусловлено прогрессирующей болезнью художника, грозящей ему полной слепотой.

В феврале 1904 г. состояние Врубеля ухудшилось. Он не мог видеться с родными и очень тосковал. В начале июля художнику стало лучше, и его перевели в частную лечебницу доктора Ф. А. Усольцева в Петровском парке в Подмосковье. Здесь за короткий период ремиссии он выполнил ряд картин и рисунков: пейзажей, наблюдаемых из окна палаты, портретов окружавших его людей, и несколько акварелей на религиозную тему: «Голова Иоанна Предтечи», «Иоанн Креститель», «Шестикрылый серафим», навеянный стихотворением А. С. Пушкина «Пророк» (1905 г.).

28 ноября (11 декабря) 1905 г. Врубель удостоился звания академика живописи «за известность на художественном поприще».

В начале 1906 г. Врубеля в лечебнице посетили поэт-символист Валерий Брюсов и известный меценат, редактор и издатель журнала «Золотое руно» Н. П. Рябушинский, который задумал собрать для своего журнала серию портретов современных русских писателей и художников. Портрет Константина Бальмонта для журнала писал В. А. Серов, Андрея Белого – Л. С. Бакст, а портрет Брюсова Рябушинский видел только в исполнении Врубеля.

Поэт впервые встретился с художником. Он вспоминал: «Первое впечатление: сумасшедший!» быстро сменилось иным: «Сквозь безумие проглянул гений... Творческая сила пережила в нем все. Человек умирал, разрушался, мастер – продолжал жить»[1]. Врубель рисовал Брюсова почти «на ощупь», прилагая все усилия, чтобы его разглядеть.

М. А. Врубель. Портрет поэта В. Брюсова. 1906 г. ГТГ

Между сеансами рисования Врубель показал поэту начатые картины «Путники, идущие в Эммаус» и «Видение пророка Иезекииля» – свое последнее произведение. Брюсов утверждал, что художник больше его не касался.

«Видение пророка Иезекииля» было исполнено на картоне в смешанной технике в самом начале 1906 г. Основу сюжета составили строки из Священного Писания: «А над сводом, который над головами их, *было* подобие престола по виду как бы из камня сапфира; а над подобием престола было как бы подобие человека вверху на нем. И видел я как бы пылающий металл, как бы вид огня внутри него вокруг... И простер Он как бы руку, и взял меня за волоса головы моей, и поднял меня дух между землею и небом...» (Иез. 1:26, 27; 8:3).

В феврале 1906 г. художник полностью потерял зрение. 6(19) марта его перевезли в Петербург. Около четырех лет Врубель постоянно находился в лечебнице доктора А. Э. Бари.

Работы Врубеля в последний раз при его жизни экспонировались на выставках «Мир искусства» и русского искусства в осеннем Салоне в С.-Петербурге в 1906 г.

[1] *Брюсов В. Я.* Последняя работа Врубеля // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – С. 296.

Врубель М. А. скончался 1 (14) апреля 1910 г. Его отпевали в Екатерининской церкви при Академии художеств, а похоронили на кладбище Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге. Н. И. Забела-Врубель пережила своего мужа всего на три года. Она умерла ночью после своего концерта.

Поэт Александр Блок на похоронах художника сказал: «Для мира остались дивные краски и причудливые чертежи, похищенные у Вечности», а сам он теперь «должен быть в том Раю, о котором пел»[1].

[1] *Блок А.* Памяти Врубеля // Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. – Л., 1982. – С. 152, 155.

Глава 28

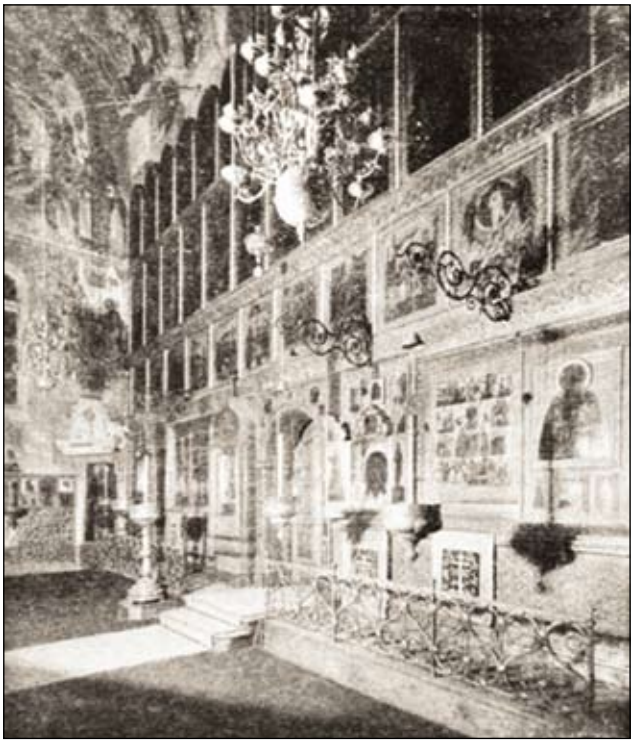
Степан Самойлович Кричинский и храмы – символы русского православно-национального искусства: Федоровский собор и Николо-Александровский храм

Художественное наследие Кричинского можно разделить на три группы: модерн, неоклассицизм и православно-национальное зодчество. К последнему он подошел уже маститым архитектором, которому было суждено возвести два судьбоносных для правящей династии Романовых храма.

Степан Кричинский происходил из древнего дворянского рода татар Кричинских. Согласно документам отдела герольдии Сената России, этот род ведет свое начало с момента вступления Ильи Кричинского во владение имением Довбуцишки 15 ноября 1644 г. Имение Довбуцишки относилось к Беницкой волости Ошмянского уезда Виленской губернии. 27 февраля 1776 г. Кричинские стали владельцами имения Каскевичи, а позднее – и другими поместьями. Ко времени рождения зодчего в деле дворянского рода Кричинских в отделе герольдии Сената упоминались 75 человек, многие из них находились на военной и гражданской государственной службе в Ошмянском уезде.

С. С. Кричинский. Конный двор. 1906–1907 гг.

С. С. Кричинский. Проект Николо-Барградского храма. 16 июля 1913 г. Фотоателье А. Буллы



Иконостас Николо-Барградского храма

Степан Самойлович Кричинский родился 20 января 1874 г. в семье генерал-майора Самойла Кричинского и Сусанны Давыдовны (урожденной Тольской) в родовом имении Каскевичи Ошмянского уезда Виленской губернии. Его отец рано умер, с 1895 г. семья жила на Мостовой улице в г. Вильно, где Степан получил среднее образование в реальном училище. В 1897 г. Кричинский окончил Петербургский институт гражданских инженеров и поступил на службу в Министерство внутренних дел в Технический комитет. В 1899 г. его перевели в Главное управление неокладных сборов и казенной продажи питей. С 1900 г. он работал главным архитектором в управлении пограничной стражи России.

Среди ранних работ Кричинского в основном присутствуют проекты в стиле модерн. Среди них усадьба П. А. Ольденбургского в Новгородской губернии (1902 г.), трансформаторная станция в Петербурге (1905 г.) и свитский корпус в имении Е. М. Ольденбургской в Воронеже в духе английского Средневековья (1905 г.). В 1906–1907 гг. Кричинский строил Конный Двор в имении Е. Р. Воронцовой-Дашковой в Парголово (в 1925 г. перестроен), где архитектор применил характерную для модерна свободную компоновку объемов и интересный прием – окна с полукруглым завершением внизу, а также наметил переход к монументальным формам, в частности сочетание в плоскости стен имитации каменной кладки с изящной рустовкой.

С. С. Кричинский. Церковь во имя Святого Николая Мирликийского. С.-Петербург. 1913–1915 г.

Дом Ленинградской торговли в С.-Петербурге. Фото XX в.

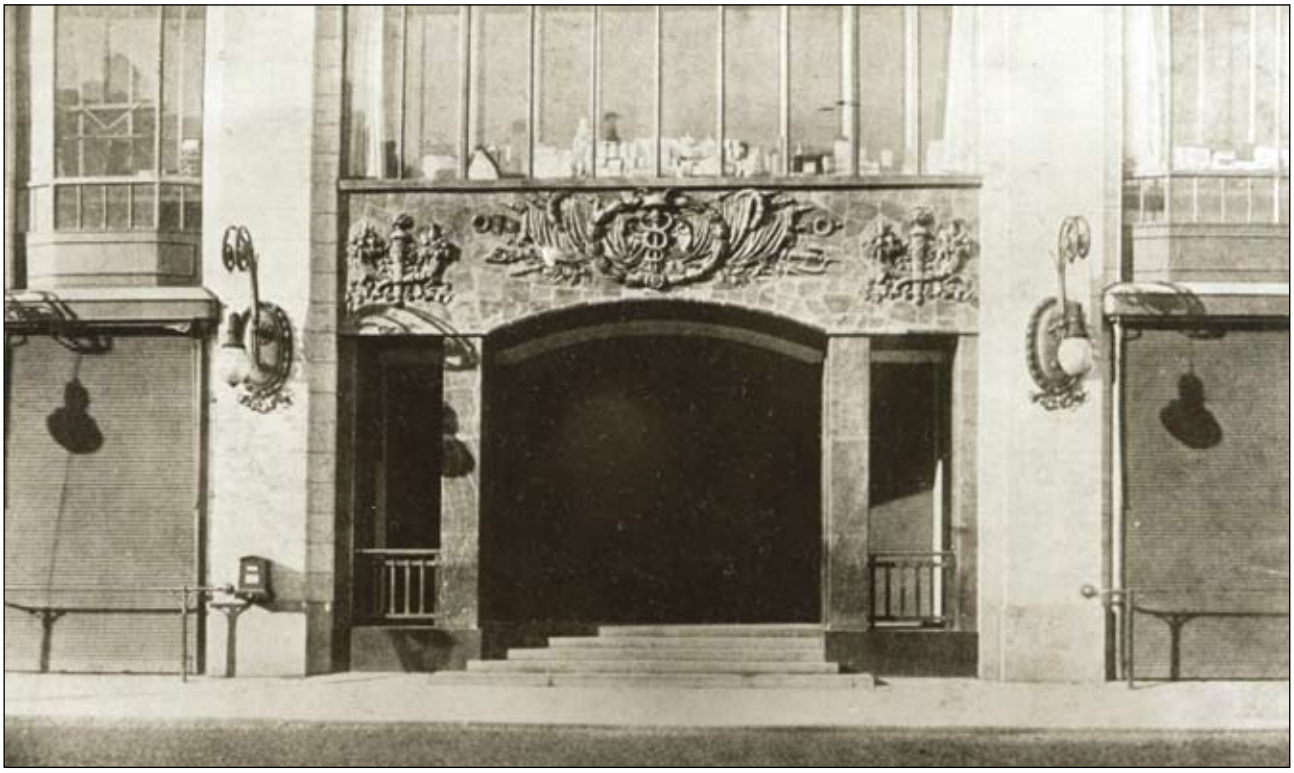
Кричинский, будучи выпускником Института гражданских инженеров, очень интересовался техническими вопросами проектирования. Большое значение для его творческого развития имела совместная с архитектором Э. Ф. Виррихом поездка в Германию и Францию, где он познакомился с новейшими достижениями в строительстве торговых зданий. Вернувшись из поездки, архитектор стал активнее использовать смелые конструкции, облачая их в формы, заимствованные в исторических эпохах. В 1908–1909 гг. Кричинский в команде из пяти зодчих участвовал в строительстве Торгового дома Гвардейского экономического общества (ныне Дом ленинградской торговли – ДЛТ) в С.-Петербурге. В своем письме в журнал «Зодчий» Кричинский называл себя вторым архитектором после Виррихa, а тот впоследствии называл Степана Самойловича своим главным помощником и заместителем. Во время возведения Торгового дома Гвардейского экономического общества Кричинский сблизился с архитектором Н. В. Васильевым и впоследствии не раз с ним сотрудничал, а иногда и со-

Торговый дом, здание Гвардейского экономического общества, ныне – Дом Ленинградской торговли в С.-Петербурге

Торговый дом, здание Гвардейского экономического общества, ныне – Дом Ленинградской торговли в С.-Петербурге

перничал. В 1908 г. оба архитектора совместно выполнили проект дома Воронцовой-Дашковой в Парголово – типичное для модерна здание, украшенное ордером. Проект не был осуществлен.

Самостоятельной работой и творческим достижением Кричинского стал дом карикатуриста Павла Егоровича Щербова в Гатчине (1910–1911 гг.) – небольшой особняк, очень простой в оформлении. В нем практически отсутствуют какие-либо архитектурные детали, но оригинальная компоновка разных объемов, плавно перетекающих из одного в другой, создают пластиче-

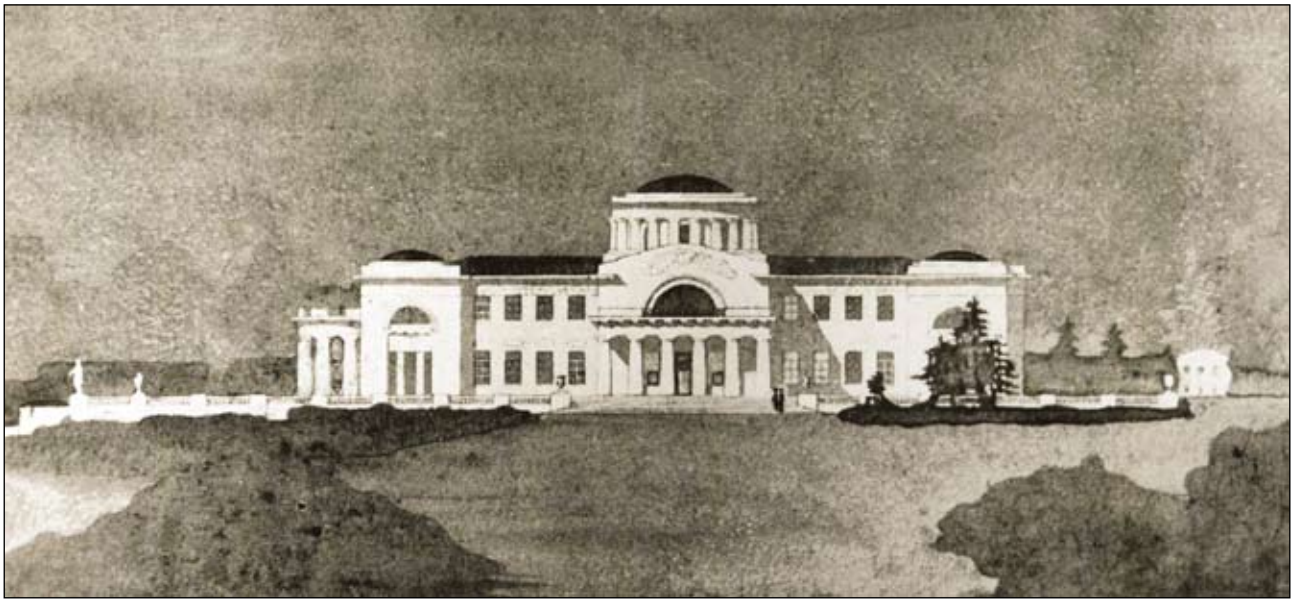


Торговый дом, здание Гвардейского экономического общества, ныне – Дом Ленинградской торговли в С.-Петербурге

Торговый дом, здание Гвардейского экономического общества, ныне – Дом Ленинградской торговли в С.-Петербурге

Торговый дом, здание Гвардейского экономического общества, ныне – Дом Ленинградской торговли в С.-Петербурге

С. С. Кричинский. Дом Щербова. Фото автора



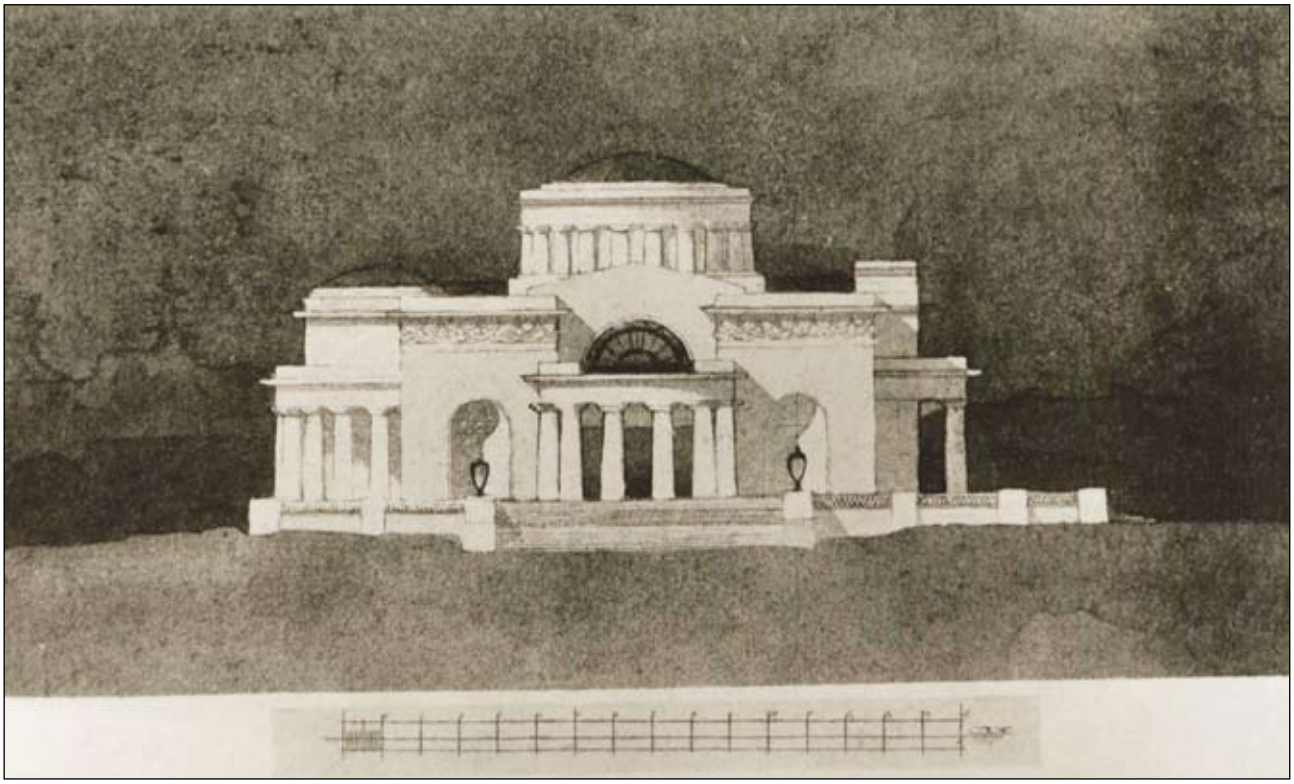
С. С. Кричинский. Дворец Воронцовой-Дашковой. 1912–1915 гг.

ский эффект всех фасадов. В доме Щербова Кричинский продолжал использовать исторические мотивы, такие как двускатная крыша и полукруглая башня, которые носили характер архитектурных прообразов средневековых сооружений.

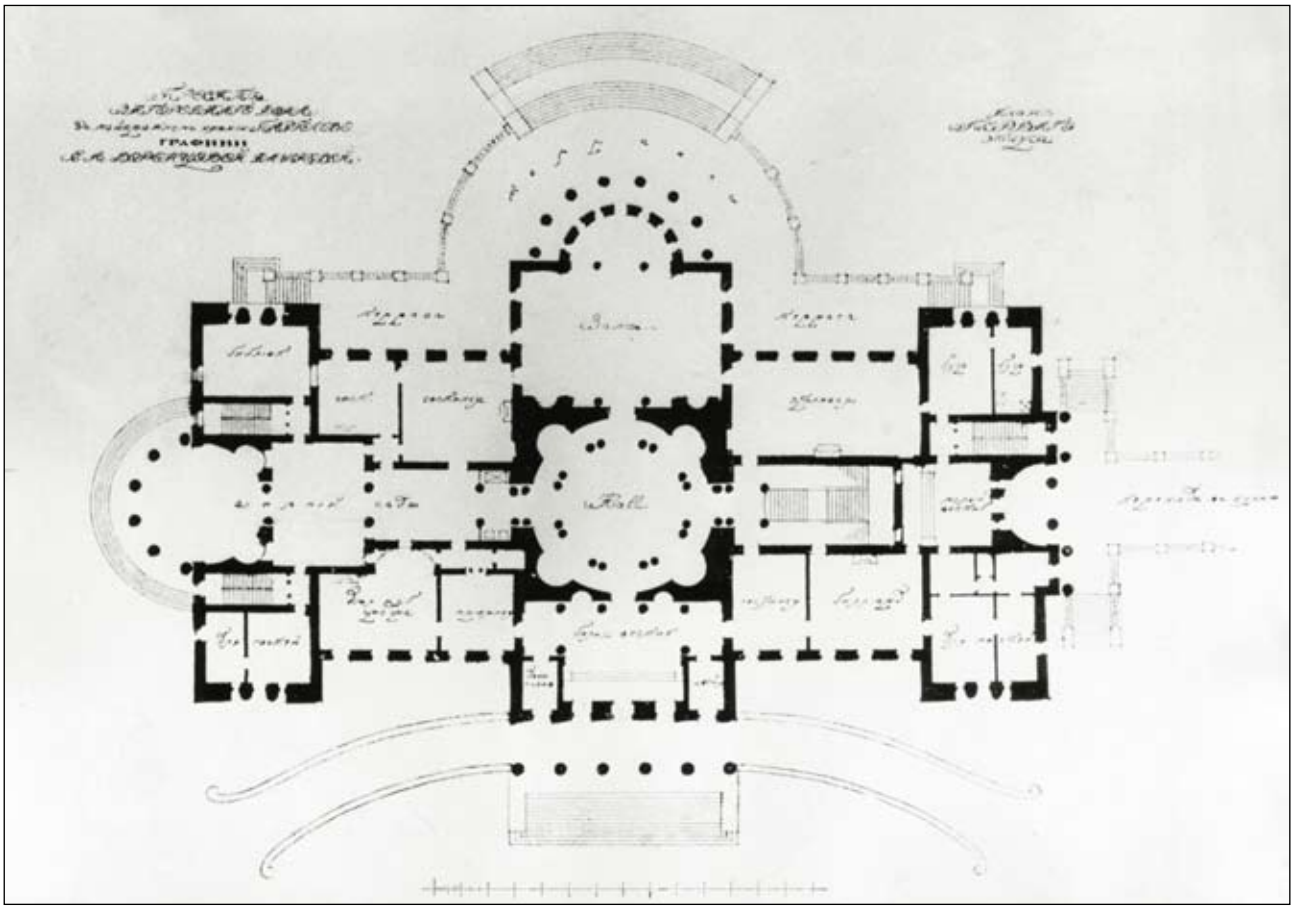
После дома Щербова Кричинский ненадолго обратился к неоклассицизму и в 1912–1915 гг. разработал и построил дворец Воронцовой-Дашковой в имении Парголово, воспроизводящий своими формами московские усадьбы нач. XIX в.

Параллельно в 1909–1920 гг. Кричинский совместно с А. И. фон Гогеном возводил по проекту Н. В. Васильева соборную мечеть в С.-Петербурге.

В 1900-х гг. Кричинский много путешествовал по Европе и Средней Азии, а также посещал русские старинные города. Он старательно зарисовывал понравившиеся ему памятники, изучал



С. С. Кричинский. Дворец Вороцовой-Дашковой. 1912–1915 гг.



С. С. Кричинский. Дворец Воронцовой-Дашковой. План. 1912 г.

новые технические приемы. Полученные впечатления архитектора отразились в его последующем творчестве.

Лучшим примером сочетания разных мотивов, виденных им в путешествии, может служить дом бухарского эмира Сеида-Абдулы-Ахада-Богодура в С.-Петербурге (1913–1914 гг.). Его планировка выполнена в духе итальянских палаццо. Кричинский удачно разместил главный и два дворовых, связанных между собой флигелями, корпуса на небольшом прямоугольном участке. Центр фасада он оформил двухъярусной трехпролетной аркадой: арки нижнего яруса опираются на круглые рустованные столбы, а верхнего – на коринфские колонны. Для облицовки фасада Кричинский использовал желтовато-белый шишимский мрамор, добываемый на Урале. В Петербурге это единственный образец применения указанного камня. Эмиру понравился дом Кричинского, и хотя из-за революции ему не удалось там пожить, он удостоил зодчего ордена Благородной Бухары. Сам архитектор с семьей жил в этом здании в квартире на пятом этаже.

На поприще церковной архитектуры Кричинский вступил, имея уже большой опыт проектирования различных сооружений. Построенные им храмы стали ценным вкладом в русскую православно-национальную архитектуру.

Пожалуй, самой значительной постройкой Кричинского стал Федоровский в честь 300-летия династии Романовых собор в С.-Петербурге – храм-памятник Царствующему Дому, освященный во имя Федоровской иконы Божией Матери. Его сооружение было приурочено к празднованию 300-летия царствования Дома Романовых в 1913 г., а посвящение напоминало, что Федоровская икона Богоматери является родовой святыней Российского Императорского дома, которой в 1613 г. инокиня Марфа благословила на царство своего сына Михаила – первого царя из древнего боярского рода Романовых.

Возведение Федоровского собора планировалось в центре столицы Российской Империи, в непосредственной близости к Александро-Невской лавре. Его архитектурный вид в духе рус-

ского православно-национального искусства не соответствовал облику Петербурга, задуманного Петром I на «западный манер», и мыслился как «уголок XVII века в Петровском парадизе». Он полностью отвечал русским чаяниям Государя Николая II и патриотической направленности его государственной политики.

Идея осуществить завет почившего монарха Александра III о воздвижении Федоровского собора возникла в Федоровском монастыре, «что на Волге в селе Городец», Нижегородской губернии в 1907 г. Ее активно поддержали члены «Союза русского народа», а затем и представители всех сословий. Средства на строительство собора стекались со всей России. Первым жертвователем стал святой праведный Иоанн Кронштадтский. В «Перечне наиболее крупных пожертвований отдельных лиц», входящем в «Отчет Строительного Комитета за 1914 год», названы князь П. Д. Святополк-Мирский, председатель Совета министров П. А. Столыпин, генерал Скалон, а также приведен список городских управ, дум, банков, войск, купечества, магистратов, включая инославцев и иноверцев.

В 1910 г. под покровительством великого князя Михаила Александровича и под председательством его управляющего – генерала Д. Я. Дашкова – был учрежден Строительный комитет по сооружению храма-памятника в честь 300-летия царствования Дома Романовых. Федоровский собор строился на участке, принадлежавшем подворью Федоровского Городецкого монастыря, поэтому в руководство Комитета вошел настоятель Городецкой обители архимандрит Алексий.

Комитет объявил конкурс на проект храма-памятника, посвященного 300-летию царствования Дома Романовых, который проводился под эгидой Общества архитекторов-художников. В мае 1910 г. журнал «Зодчий» опубликовал план участка, отводимого под строительство рядом с бывшим Александровским плацем и Николаевским вокзалом, и условия конкурса. Они предписывали создание собора в стилистике «храмов времени воцарения Дома Романовых», а нижнего храма – «в стиле эпохи Александра Невского». Нижний храм планировалось освятить в честь святого благоверного князя и святой Марии Магдалины, отразив таким образом идею преемственности династии Романовых от Рюриковичей, выдающимся представителем которой был князь Александр, и увековечив память о почившем Императоре Александре III и вдовствующей его супруге –Императрице Марии.

Проект храма разрабатывали многие архитекторы. Лучшим Комитет признал проект Кричинского, который обладал рядом преимуществ: компактностью и уравновешенностью композиции, что было свойственно «стройному строгому виду» Петербурга, и пятиглавием – традиционным признаком русских кремлевских соборов, символом торжества российской государственности.

30 мая 1911 г. был отслужен торжественный молебен, ознаменовавший начало строительных работ, а 5 августа архиепископ Волынский и Житомирский Антоний заложил соборный храм. Его возведение предполагалось завершить к торжествам, посвященным 300-летию династии Романовых. Но работы затянулись. Только 14 марта 1913 г. состоялось водружение крестов на купола, а 30 июля – закладка звонницы.

7 сентября 1913 г. были освящены боковые приделы нижнего храма: правый – в честь святителя Филарета Милостивого и левый – во имя мученицы Марфы (небесных покровителей патриарха Филарета и инокини Марфы – родителей первого царя Михаила Романова). Верхний правый придел планировалось освятить в честь святителя Николая и мученицы Александры – небесных покровителей царствующей четы, а левый – во имя святого благоверного князя Михаила Тверского и святителя Алексия Московского – тезоименитых святых великого князя Михаила Александровича и Цесаревича Алексея.

15 января 1914 г. митрополит С.-Петербургский Владимир – будущий новомученик – в присутствии Их Императорских Величеств, Государя Николая II и Государыни Александры, Императрицы Марии Федоровны, Августейших детей, членов Императорской фамилии и правительства освятил верхний соборный храм в честь Федоровской иконы Божией Матери и преподобного Михаила Малеина – небесного покровителя первого царя Михаила Федоровича Романова.

Построенный из железобетона, величественный, пятикупольный, двухэтажный Федоровский собор (высотой 48 м и площадью 350 кв. м) вмещал до 3500 молящихся. Об особенностях

его внешнего вида писал сам Кричинский: «Храм спроектирован мною и выстроен в стиле церквей XVII в. по типу и образцу храмов Ростова Великого и его области (Юрьев-Польский, Ярославль и пр.). Как известно, все пять ростовских церквей с кремлем выстроены менее чем на протяжении 100 лет и в совокупности с крепостными стенами, башнями и палатами являют собой наиболее цельный и законченный образец русского стиля эпохи воцарения Дома Романовых. Вот главная и основная причина, побудившая меня избрать этот период русского зодчества при составлении проекта»[1].

Храм Иоанна Богослова в Ростове. Прототип Федоровского к 300-летию Дома Романовых собора

Главный купол Федоровского собора был покрыт золоченой медью, четыре других – чешуйчатой, а крыши – медными листами и майоликовой черепицей по образцу кремлевских башен. Колокола с именами членов Царской семьи и гербами русских городов – Киева, Великого Новгорода, Нижнего Новгорода, Владимира, Ярославля, Москвы и С.-Петербурга – отливали в Ярославле. Собор облицован белым старицким мрамором из старинных карьеров Тверской губернии. Фасад украшал резной орнамент работы В. И. Траубенберга. На его северной стене размещалась монументальная майоликовая икона «Покров Богоматери» – Федоровский образ Богородицы в обрамлении родословного древа Романовых, исполненная фирмой «Гольдвейн и Ваулин» по эскизу С. В. Чехонина, а над входом в храм – мозаичная копия «Спаса» работы В. М. Васнецова.

Верхний трехпридельный храм был рассчитан на 2000 человек. Его интерьер с высокими сводами и большими окнами, без колонн, создавал ощущение простора. Вырезанный из липы и покрытый басмой пятиярусный иконостас был изготовлен в московской мастерской М. И. Дикарева по эскизу Кричинского, взявшего за образец иконостас из московской церкви в Никитниках Грузинской иконы Божией Матери – приходского храма бояр Романовых. В той же мастерской были выполнены киоты, царское место и Голгофа. Иконы по древним образцам и под руководством профессора Н. В. Покровского писали известные иконописцы В. П. Гурьянов, Н. С. Емельянов, Г. О. Чириков. Роспись храма в манере Дионисия поручили художнику В. С. Щербакову, но он не успел ее осуществить.

Мраморный престол, ажурное бронзовое паникадило в форме шапки Мономаха диаметром 6,5 м и предметы храмовой утвари, повторявшие очертаниями реликвии XVI–XVII вв. из Оружейной палаты, изготовила знаменитая фирма «Оловянишников и сыновья». В алтаре на престоле стояла серебряная дарохранительница – уменьшенная копия Успенского собора Московского Кремля – дар Государственной свиты. Сосуды, воспроизводившие сосуды из Ипатьевского монастыря, подарил Гвардейский корпус. По мысли создателей, храм должен был стать «священным хранилищем заветных святынь царствующего дома и всего русского народа», поэтому в нем планировалось собрать списки с икон всех святых – тезоименитых династий Рюриковичей и Романовых, преподобных, воинов, святителей, чудотворцев.

Нижний храм вмещал 1500 человек. Его интерьер в духе новгородской архитектуры XIII в. – эпохи Александра Невского – был оформлен четырьмя массивными колоннами, стрельчатыми сводами и окнами-бойницами. Мраморный иконостас, изготовленный фирмой Оловянишникова, должны были украшать старинные царские врата, подаренные инженером С. Н. Смирновым, и образа кисти Чирикова. Росписи планировалось выполнить в манере фресок церкви Спаса на Нередице, которая была расписана в княжение Александра Невского. Окончательно оформить главный придел нижнего храма не успели. Его освятили только осенью 1920 г.

[1] *Кричинский С. С.* Храм в память 300-летия Дома Романовых // Зодчий. – 1914. – № 11. – С. 122.

С. С. Кричинский. Проект храма-памятника в Либаве. 1911 г.

На второй этаж в верхний храм вела лестница, расписанная В. С. Щербаковым сценами из священной истории на манер ярославских фресок. Она завершалась дверями из чеканной бронзы.

Федоровский собор стал ярким выразителем православно-национальных идей, о чем свидетельствуют отзывы, появившиеся сразу после его постройки. Так, например, в газете «Донские областные ведомости» говорилось: «Храм этот – памятник Древней Руси. Все здесь родное, русское; все навевает воспоминание о русской истории, о царях и патриархе, о Московском Кремле. Здесь как-то уютно русскому человеку и русскому сердцу. Строители храма могут быть уверены, что они построили святой памятник, который будет вечным проводником России и Русского на пропитанных иноземщиной берегах Невы»[1].

Но Кричинский не ограничился проектом собора. Его замыслы, поддерживаемые Комитетом, простирались не только на выделенный под строительство участок, но и окружавшие его пустыри. Сам зодчий писал: «По своему неправильному виду, с закоулками и входящими углами, само место как бы указывало на несимметричную постройку, составляющую отличительную особенность русского стиля. Поэтому мною была задумана застройка всей площади и прилегающих улиц в виде части кремля с крепостными стенами, переходами, воротными проездами и храмом-памятником, возвышающимся на стенах в центре всех сооружений»[2].

Кричинский хотел создать уголок XVII столетия в современной застройке и приспособить архитектуру Древней Руси к эпохе Нового времени. На собранные в славянских странах средства

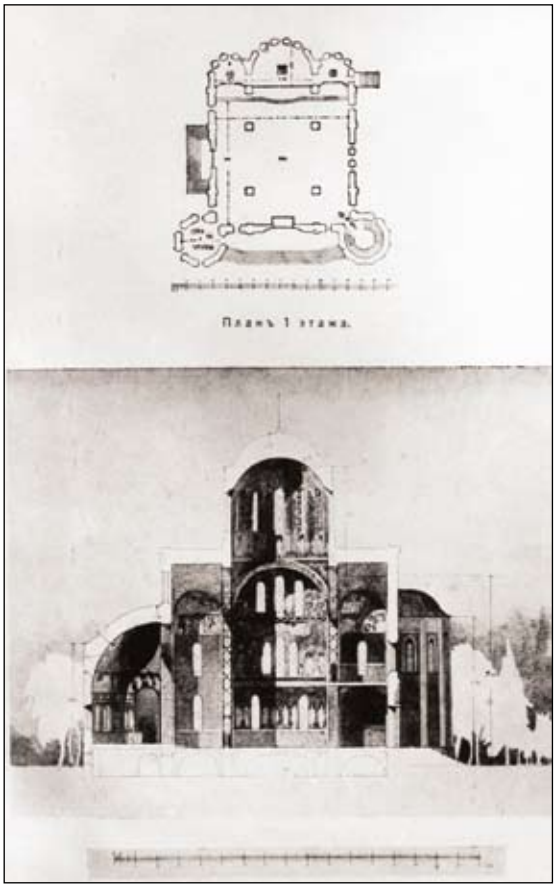
[1] Цит. по: *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. – СПб., 2000. – С. 324.
[2] *Кричинский С. С.* Указ. соч.

С. С. Кричинский. Собор в Либаве. 1911 г.

были возведены звонница, часовня, причтовый дом с кельями, граненая башня, в которой планировалось устройство музея с произведениями нач. XVII в. У храма должна была быть соборная площадь с памятником Александру Невскому, а чтобы вид на товарную станцию железной дороги не разрушал ансамбль, комплекс Федоровского собора отделялся крепостной стеной из красного кирпича, с зубцами и башнями, похожей на стену Московского Кремля. Идея Кричинского заключалась в том, чтобы каждый гость С.-Петербурга, приезжавший на Николаевский вокзал, мог увидеть уголок Святой Руси.

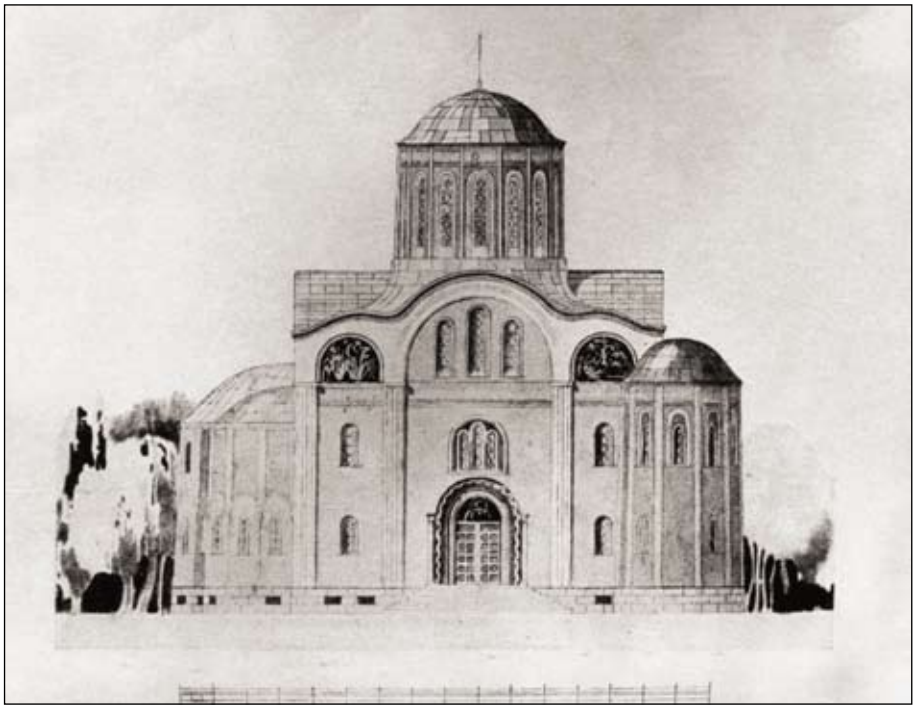
Федоровский храм-памятник был очень любим верующими. Люди стекались сюда не только из С.-Петербурга и окрестностей, но приезжали из разных губерний. Согласно документам, бóльшую часть церковных обрядов заказывали крестьяне.

После революции Федоровский собор разделил печальную участь многих православных церквей. 23 июля 1932 г. храм закрыли, затем снесли купола, сбили уникальную майоликовую икону, а само здание перестроили под молочный завод. С 1992 г. началось возрождение храма. Сейчас в нем проводится реставрация, а возобновившиеся службы идут по особо торжественным случаям, в престольные празд-



С. С. Кричинский. Собор в Либаве. 1911 г.

ники – на Пасху и в Рождество Христово. Все работы по восстановлению Федоровского собора и благоустройству прилегающей к нему территории завершены в 2013 г. – 400-летию преодоления смуты в России и воцарения династии Романовых, а также 100-летнему юбилею храма.



С. С. Кричинский. Собор в Либаве. 1911 г.

Увлеченность Кричинского архитектурой Древней Руси отразилось во многих его проектах. Но, к сожалению, бóльшая часть из них не осуществлена.

В 1911 г., работая над возведением Федоровского собора, Кричинский совместно с Сергеем Васильевичем Чехониным выполнил проект собора Святого Александра Невского в Либаве, который представлял собой копию храма Святого Василия в Овруче (XII в.), но с добавлением живописи на фасаде. В следующем проекте этого собора Кричинский повторил формы Софийского собора (XI в.) и «Часозвони» в Новгороде, а в 1916 г. – в проекте Никольской церкви для г. Александрова использовал свои зарисовки храма из Солигалича.

В 1913–1915 гг. Кричинский возвел Николо-Александровский храм при Императорском Православном Палестинском обществе (ИППО) в С.-Петербурге, который по замыслу его инициаторов – членов ИППО – должен был «достойно представлять православное искусство».

Это храм имеет удивительную и, к сожалению, трагическую историю.

Она начинается еще до рождения зодчего в 1870 г., когда купцы Старо-Александровского рынка задумали построить часовню в память о спасении Императора Александра II при покуше-

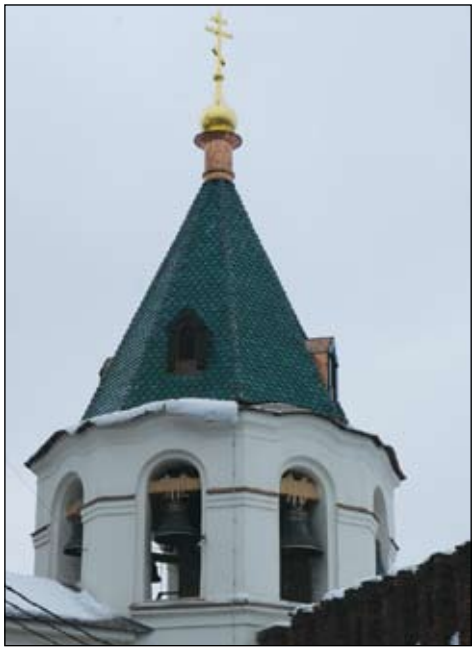
С. С. Кричинский. Собор в Либаве. 1911 г.

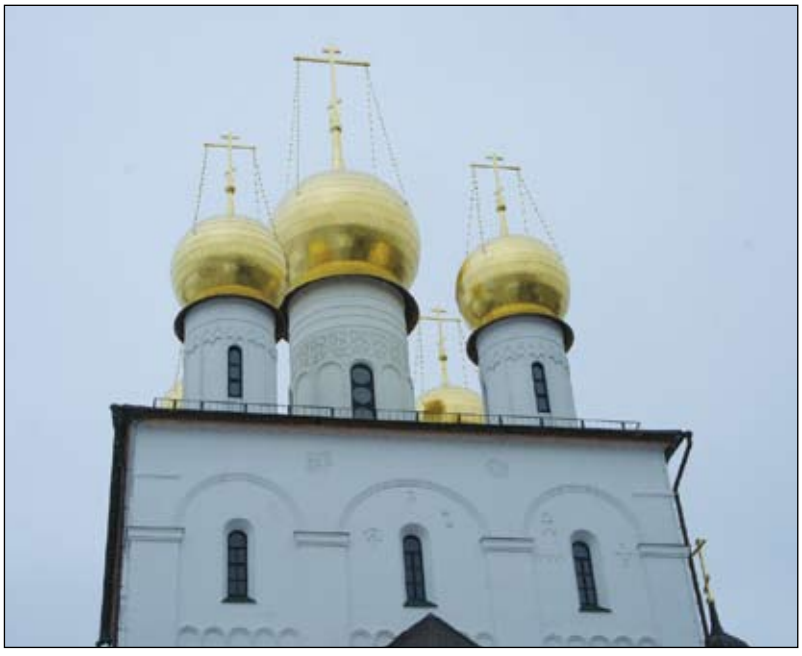
нии на него в Париже 25 мая 1867 г. Проект шатровой часовни в русском стиле утвердили в 1872 г., но только 6 декабря 1879 г. митрополит Исидор ее освятил во имя Святого Александра Невского. Новопостроенную часовню приписали к разрушенному Сионскому храму в Мирах Ликийских в Малой Азии, где ранее хранились мощи святителя Николая Чудотворца. Ранее, в 1873 г., руины Сионского храма купил граф Н. П. Игнатьев – русский посол в Оттоманской империи. Сбором денег на его восстановление занимались два монаха – Варсонофий и Афанасий, приехавшие по поручению графа в Петербург из русского Пантелеимоновского монастыря на Афоне. Они привезли с собой частицы мощей великомученика Пантелеимона, Животворящего Древа Господня и список чудотворной иконы Богоматери «Скоропослушница», которые поместили в часовне.

Осенью 1885 г. Александровская часовня сгорела. После восстановления она перешла в ведомство ИППО, основанного в 1882 г. для развития Православия на Святой Земле. Когда председатель ИППО, великий князь Сергей Александрович, трагически погиб от рук террориста в 1905 г. и его преемницей стала овдовевшая великая княгиня Елизавета Федоровна, часовню расширили. 30 ноября 1905 г. епископ Нарвский Антонин освятил ее как Николо-Александровский храм.

Из-за осложнения взаимоотношений России с Турцией восстановление Сионского храма остановилось. В 1910 г. посол при Оттоманской Порте Н. В. Чарыков сообщил в ИППО о «безнадежности в мирликийском вопросе» и предложил преобразовать его в «барградский», имея в виду итальянский храм в Бари (Барграде), где пребывают мощи святителя Николая Чудотворца – величайшая христианская святыня. Чарыков полагал, что русская церковь в Италии «громко свидетельствовала бы о высоком благочестии Русской Православной Церкви перед лицом католического мира»[1]. Эта идея получила одобрение великой княгини Елизаветы Федоровны. В результате было решено употребить все собранные для Сионского храма средства на строительство итальянского подворья.

12 мая 1911 г. в рамках ИППО был учрежден Барградский комитет под Высочайшим покровительством Императора Николая II. Возглавил Комитет знаток древнерусского искусства князь А. А. Ширинский-Шихматов. В задачи Комитета входили сооружение в Бари итальянского подворья со странноприимным домом для русских паломников и церковью, достойно выражающей традиции православного искусства, и замена существующей часовни в Петербурге храмом. Решением Синода от 29 ноября 1911 г. петербургскому Николо-Александровскому храму присвоили наименование «Барградский».





Федоровский к 300-летию Дома Романовых собор. Фото автора

[1] Цит. по: *Талалай М. Г.* Русское подворье в Бари. URL: IPPO.Ru / bargradskiy-komitet.

С. С. Кричинский. Дом эмира. Фото автора

С. С. Кричинский. Дом эмира. Фото автора

С. С. Кричинский. Дом эмира. Фото автора

С. С. Кричинский. Дом эмира. Фото автора

8 сентября 1913 г. в присутствии председательницы ИППО великой княгини Елизаветы Федоровны митрополит Владимир заложил храм на мощах святителя Алексия Московского, а 15 декабря 1915 г. освятил его.

Николо-Александровский храм в России и подворье в Италии строились одновременно. Их архитектурно-художественный облик в духе новгородско-псковской архитектуры XIII–XIV вв. имеет общие черты: квадрат в плане, двухскатные кровли, одна глава с куполом в форме «ратного шелома», звонница над западной стеной. Инициатором такого внешнего вида храмов был князь А. А. Ширинский-Шихматов. Он же собрал для иконостасов обоих храмов старинные иконы XVI–XVII вв. разных школ.

Проект подворья поручили исполнить архитектору А. В. Щусеву, а Николо-Александровского храма в Петербурге – С. С. Кричинскому. Его консультировал В. Т. Георгиевский – известный историк, духовный ученик Н. П. Кондакова. Прототипами петербургского храма стали новгородские церкви Петра и Павла на Славне.

Храм вмещал 320 человек. Кричинский возводил его на небольшом, крайне стесненном городской застройкой участке, на пересечении Мытнинской улицы и Калашниковского проспекта

С. С. Кричинский. Проект храма-памятника в память 300-летия Дома Романовых. С.-Петербург. 1910–1911 гг.

(ныне ул. Бакунина). Особенности местоположения во многом определялись его внешним видом с вытянутыми, устремленными ввысь пропорциями. В плане храм представлял собой равноконечный крест с апсидами, пристроенными к углам. Его центральная часть значительно возвышалась над остальными объемами. Храм был перекрыт бочарными и полуциркульными сводами и увенчан одной главой на барабане, прорезанном окнами. Крышу покрывала

С. С. Кричинский. Храм-памятник в память 300-летия Дома Романовых. Интерьер. С.-Петербург. 1911–1914 гг.

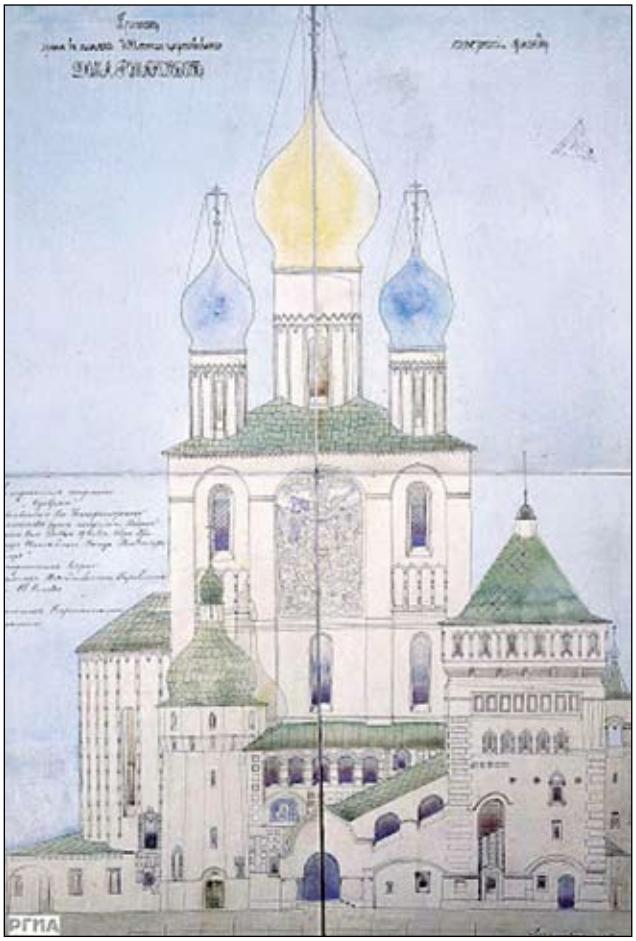
С. С. Кричинский. Храм-памятник в память 300-летия Дома Романовых. С.-Петербург. 1911–1914 гг.

С. С. Кричинский. Проект храма-памятника в память 300-летия Дома Романовых. 1910–1911 гг.

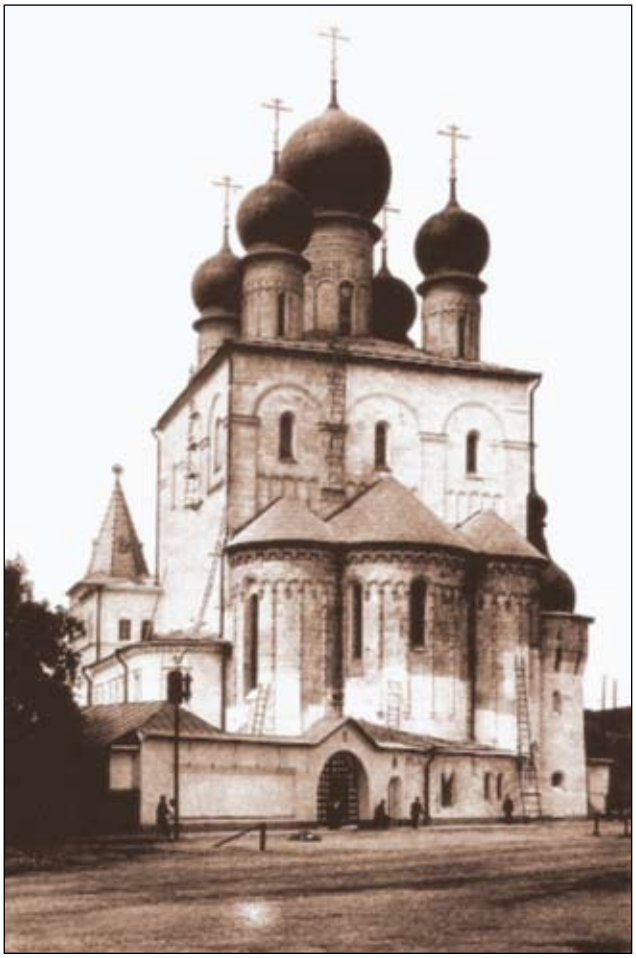
зеленая поливная черепица, напоминающая по форме черепицу псковских церквей. Снаружи храм был оштукатурен и декорирован орнаментом с оборонными украшениями и крестами из белого старицкого камня, характерного для новгородских построек XIV в.

Внутри Николо-Александровский храм предполагалось расписать в духе фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Росписи исполняли художники В. А. Плотников и В. С. Щербаков. Четырехъярусный иконостас,

Разрушение Николо-Александровского храма. Фото 1932 г.



Федоровский к 300-летию Дома Романовых собор. Рис.



Федоровский к 300-летию Дома Романовых собор. ЦГАКФФД

обитый, как в кремлевском Успенском соборе, серебряной басмой, изготовила фирма Хлебникова. В нем разместились иконы, собранные Ширинским-Шихматовым. Царские врата датировались XVI в., а Евангелие и драгоценная утварь – XVI–XVII столетиями. Главная святыня храма – чтимая икона Богоматери «Скоропослушница», привезенная с Афона иноками Афанасием и Варсонофием, – была

Иконостас Федоровского к 300-летию Дома Романовых собора. ГАРФ

установлена в киоте, вырезанном по образцу киота Владимирской иконы Божией Матери из Успенского собора Московского Кремля. В храме также находились и другие святыни: крест из масличного дерева с частицей Животворящего Древа Господня, икона «Вознесение» с частью камня Живоносного Гроба, список надгробного образа преподобного Сергия Радонежского с частицей его мощей, ростовой извод преподобного Серафима Саровского с частью его мантии.

С. С. Кричинский. Проект комплекса домов причта Федоровского собора в Царском Селе. Вариант. 1913 г.

Под храмом находилась палата местного попечительства, расписанная на манер московских теремов. В ней была установлена изразцовая печь и люстра XVII в. Рядом с палатой располагались кельи для иеромонахов, служивших в храме.

После революции в Николо-Александровском храме был устроен музей древностей, собранных Ширинским-Шихматовым. 7 марта 1932 г. храм-музей закрыли, а 20 мая взорвали. Теперь здесь проезжая часть улицы. Судьба музейной коллекции не известна, а его святыня – икона Богоматери «Скоропослушница» – пребывает в Троицком соборе Александро-Невской лавры.

Известный писатель Евгений Поселянин вспоминал об этом храме Кричинского: «В толчее столичной жизни, у бойкого рынка, на тесной площадке, на скрещении нескольких улиц поднялась нежданно-негаданно высокая маленькая церковка. Поднялась, забелела стенами, невиданною в Питере звонницей на одной из стен, свободно вознесла на высоком легком поясе своего купола главу в виде ратного шелома – и стоит строгая и радостная, скромная и торжественная»[1].

Параллельно с Николо-Александровским храмом в 1913–1917 гг. Кричинский занимался строительством Федоровского городка – комплекса домов соборного причта. Кричинский писал: «При составлении проекта мною взяты за образец памятники русского зодчества конца XVI, XVII и нач. XVIII в. Так, для проекта трапезной взяты мотивы трапезной Симонова монастыря, Крутицкого терема, Костромских палат и пр. [...]. Для домов священников и диаконов приняты палаты и терема Троице-Сергиева, Ростова, Ростовской области и пр.; для зданий надворных служб взяты мотивы из псковско-новгородской архитектуры XVI в. и отчасти палаты Ростова». В нашей книге Федоровскому городку посвящена отдельная глава.

Двери Федоровского к 300-летию Дома Романовых собора. ГАРФ

С 1916 г. и в период гражданской войны Кричинский занимался проблемами курортного строительства на Черноморском побережье и Кубани. Он попеременно жил в Краснодаре и Геленджике, где спроектировал и построил 24 здания санаториев и домов отдыха. В 1921 г. архитектор вернулся в Петроград.

В 1918–1920 гг. Кричинский в должности профессора и декана преподавал в Кубанском политехническом институте, с 1921 г. – в Институте гражданских инженеров. В 1920–1921 гг. он работал в техническом

[1] *Поселянин Е.* Краткое описание Барградского Николо-Александровского храма в Петрограде. – Пг., 1916.

отделе Народного Комиссариата иностранных дел, где реставрировал здания немецкого и шведского посольств и разработал план восстановления и реконструкции буддистского храма. С 1922 г. зодчий возглавлял архитектурно-строительное Управление при Губернском комитете коммунального хозяйства, где разработал закон о строительстве городов-садов.

С. С. Кричинский. Эскиз Федоровского к 300-летию Дома Романовых собора

Кричинский был автором книги «История архитектуры и архитектура замков XIV–XVI вв. Ошмянского уезда Виленской губернии». Книгу он написал в память о военной и гражданской государственной службе, которую много столетий несли его предки в Ошмянском уезде.

Кричинский был женат на Марии Успенской – дочери русского писателя Глеба Ивановича Успенского. В их браке родились четверо детей. Старший из них – Александр – тоже стал известным архитектором, а младший – Борис – составил в 1925–1926 гг. список работ отца, благодаря которому многие страницы творчества Степана Самойловича стали известны. В нем указаны следующие работы зодчего: Народный дом и театр Невского общества устройства народной трезвости на Шлиссельбургском тракте Петербурга и проекты Коммерческого училища Путиловского завода и Коммерческого училища в Любани, Хорового дома в селе Сябреницы Новгородской губернии, зданий Педиатрической академии (в 1920-е гг. – Институт материнства и младенчества), электростанций в Петербурге, города-сада для поселка в Парголово и здания министерств правительства в Сербии.

Федоровский в память 300-летия Дома Романовых собора. Современное фото

Многочисленные труды и проекты Кричинского можно встретить на страницах журналов «Зодчий», «Строитель», «Московский архитектурный ежегодник», «Аполлон», «Известия гражданских инженеров», «Светильник», «Возрождение России» и «Мир архитектуры» за 1899–1917 гг.

Кричинский скончался после тяжелой болезни. Его похоронили на Литераторских мостках Волковского кладбища в Петербурге. Вскоре после его кончины в Петрограде открылась посмертная выставка работ архитектора. По ее итогам журнал «Зодчий» отметил, что самыми интересными проектами Кричинского были его храмы, два из которых – Федоровский собор и Николо-Александровский храм – можно справедливо назвать символами русского православно-национального искусства.

Глава 29

Иван Яковлевич Билибин – художник тридесятого царства

Создатель русской книжной и журнальной цветной графики, иллюстратор, сценограф, живописец, неутомимый исследователь и путешественник Иван Яковлевич Билибин вошел в историю русского искусства прежде всего как художник-волшебник, создатель удивительно красочного и поэтичного мира русских сказок и былин.

Б. М. Кустодиев. Портрет И. Я. Билибина. 1901 г. ГРМ

Род Билибиных известен с древности, а их старинная фамилия упоминается в документах эпохи царя Иоанна Грозного.

Иван Яковлевич Билибин происходил из именитых калужских купцов, известных с начала XVII в. и с этого времени служивших верой и правдой царю и Отечеству. Его прадед Яков Иванович прославился меценатством: в Отечественную войну 1812 года был одним из крупных жертвователей на нужды русских воинов.

В семье Билибиных очень чтили традиции. Одной из них было наречение сына в честь деда. Деда художника звали Иван Яковлевич, а отца – Яков Иванович. Соответственно сам художник носил имя деда – Иван.

Отец художника, Яков Иванович Билибин, был военно-морским врачом. Он совершил множество дальних плаваний, прошел путь от младшего судового врача до главного доктора Либавского морского госпиталя и одновременно медицинского инспектора Порта Императора Александра III в Курляндской губернии, участвовал в Русско-турецкой войне 1877–1878 гг. и вышел в отставку в чине тайного советника. О матери известно, что звали ее Варвара Александровна, и она в девичестве имела фамилию Бубнова.

Будущий художник родился в местечке Тарховка близ Сестрорецка под С.-Петербургом 4 августа 1876 г. Любовь к рисованию у Билибина проявилась в раннем детстве. Но Рисовальную школу Общества поощрения художеств он посещал только с 1895 по 1898 г., осваивая приемы пленэрной живописи с убеждением, что никогда не уподобится «художникам в духе Галена, Врубеля и всех импрессионистов»[1].

[1] Цит. по: *Виржникова Т.* Иван Яковлевич Билибин. 1876–1942. – СПб., 2001. – С. 13.

В 1896 г. будущий художник закончил первую петербургскую гимназию с серебряной медалью. По настоянию отца Иван Яковлевич поступил на юридический факультет Петербургского университета. Прослушав там полный курс и написав дипломное сочинение на тему «Precorium по римскому праву», в мае 1900 г. Билибин сдал государственный экзамен в Новороссийском университете в Одессе.

Параллельно с конца мая и до середины июля 1898 г. Билибин занимался в частной школе знаменитого словенского рисовальщика и педагога Антона Ашбе в Мюнхене. Педагогическая система была настолько совершенна, что, отучившись всего полтора месяца, Билибин приобрел хорошие навыки. В рисунке Ашбе ориентировал своих учеников на создание «большой линии» и «большой формы», акцентируя внимание на самом важном и оставляя в стороне повествовательную детализацию. В живописи педагог следовал принципу «кристаллизации цвета», подразумевавшему не смешивание красок на палитре, а нанесение их на холст рядом так, чтобы, взаимодействуя между собой, краски создавали звучный и чистый колорит. Впоследствии Билибин будет часто использовать эти приемы.

Кратковременный заграничный период оказал большое воздействие на формирование художественного мировоззрения художника. Познакомившись с произведениями западной культуры, Билибин всерьез увлекся творчеством старых мастеров, таких как Рафаэль, Рембрандт, Дюрер, Гольбейн, и попал под чарующее воздействие Франца Штука, Арнольда Беклина.

Вернувшись в Петербург, в сентябре Билибин поступил в мастерскую М. К. Тенишевой, где несколькими годами ранее И. Е. Репин устроил студию для подготовки молодых людей к высшему художественному образованию. Студия пользовалась большим успехом. Хозяйка школы М. К. Тенишева вспоминала: «Желающих поступить в так называемую “тенишевскую школу” было в десять раз больше, чем позволяло помещение... В начале учебного сезона места брались положительно с боя, иногда даже происходили очень тяжелые сцены отчаяния, когда Репин после пробных занятий отстранял того или другого ученика, не находя в нем достаточно данных... Между учащимися были сын Репина Юрий, Елена Маковская (дочь Константина) и Иван Яковлевич Билибин, ставший потом известностью. Он был еще в университете, когда начал ходить в нашу студию»[1].

Неизгладимое впечатление на Билибина произвела выставка В. М. Васнецова, открывшаяся в залах Академии художеств 4 февраля 1899 г. На следующий день «Петербургская газета» писала: «Выставка Васнецова носит чисто русский национальный характер», а его впервые экспонируемая картина «Богатыри» – «одно из выдающихся произведений живописи. В этой картине чувствуется мощь русского народа; здесь все – и природа, и кони, и люди – живут сказочною жизнью и невольно заставляют зрителя перенестись в отдаленные времена богатырского эпоса»[2].

Выставка потрясла Билибина. Выросший в петербургской среде, далекий от русской самобытности, – он вдруг «увидел у Васнецова то, к чему смутно рвалась и по чем тосковала моя душа».

Вдохновленный работами Васнецова, Билибин погрузился в поиск национальных мотивов. Его привлекало все: от храмов и икон до вышивок, кружев, резьбы по дереву, рукописных и старопечатных книг. Он хотел воочию увидеть дремучие леса и деревянные избушки, услышать песни и сказки, ощутить своеобразие крестьянской жизни.

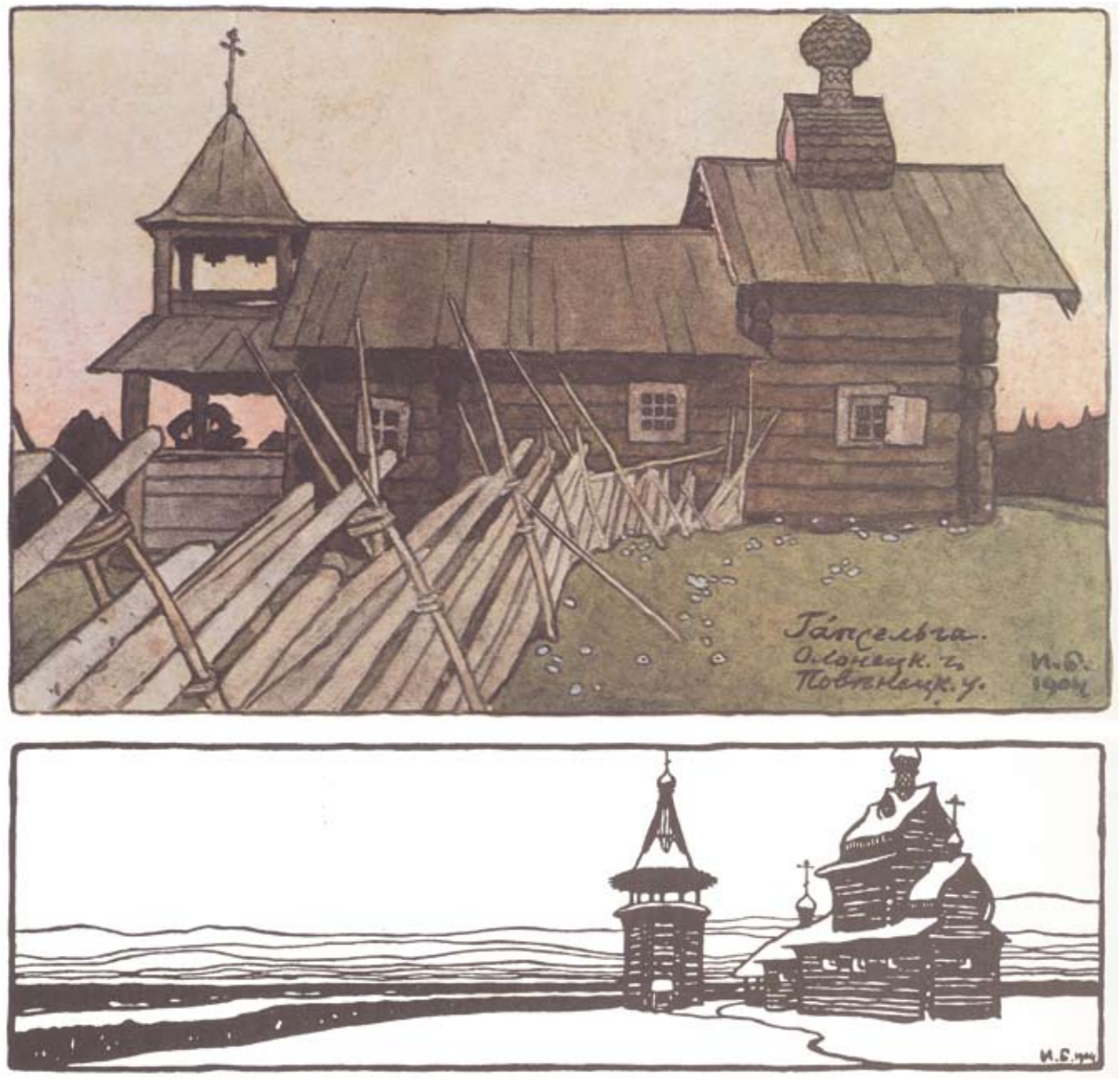
Начало его работе положила поездка в деревню Егны Весьегонского уезда Тверской губернии в 1899 г. За ней последовали экспедиции в Вологодскую, Архангельскую и Олонецкую губернии, совершенные им в 1903–1904 гг. по поручению этнографического отдела Русского музея для собирания этнографических материалов и фотографирования памятников старины. Из поездок художник привез собранную им коллекцию крестьянской одежды, вышитых полотенец, деревянной утвари и зарисовки архитектурных пейзажей, посвященных русскому Северу, и народных костюмов.

В этих рисунках Билибин не допускал никакой фантазии и тщательно сверял все детали с фотографиями подлинных памятников, но мог использовать стилизацию, отталкиваясь от мотивов лубка и орнаментов.

---

[1] *Тенишева М. К.* (княгиня). Впечатления моей жизни. – Л., 1991. – С. 115.

[2] Петербургская газета. – 5 февраля 1899. – № 35.



И. Я. Билибин. Гапсельга Павенецкого уезда Олонецкой губернии. Открытка Общины святой Евгении. 1904 г. ГРМ

Часть работ Билибина в виде двух комплектов открыток была выпущена издательством «Красного креста» Общины Святой Евгении. Один комплект посвящался зарисовкам архитектурных памятников в пейзаже и изображениям женщин в традиционных праздничных костюмах, а второй – фотографиям.

Многие костюмы впоследствии будут узнаваться в иллюстрациях Билибина к русским сказкам, в частности костюм девушки Вологодской губернии Билибин изобразил на страницах сказки «Поди туда – не знаю куда» (1919 г.). Сам художник восхищенно писал: «Был ли красив этот костюм? Он был великолепен. Бывает красота движения и красота покоя. Русский костюм – костюм покоя»[1].

Теоретические результаты этих поездок Билибин опубликовал в статьях «Остатки искусства в русской деревне»[2], «Народное творчество русского Севера»[3], немногим позже – «Несколько

[1] *Билибин И. Я.* Несколько слов о русской одежде в XVI–XVII веках // Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике / Сост. С. В. Голынец. – Л., 1970. – С. 47.
[2] Журнал для всех. – 1904. – № 10.
[3] Мир искусства. – 1904. – № II.

И. Я. Билибин. Село Подужемье Кемского уезда Олонецкой губернии. Открытка Общины Святой Евгении. 1904 г.

И. Я. Билибин. Мельницы в Тотемском уезде Вологодской губернии. Открытка Общины Святой Евгении. 1904 г.

И. Я. Билибин. Река Кемь Архангельской губернии. 1904 г. Открытка Общины Святой Евгении. 1904 г.

И. Я. Билибин. Почозеро Ладожского уезда Олонецкой губернии. Открытка Общины Святой Евгении. 1904 г. ГРМ

И. Я. Билибин. Вологодская молодуха в праздничном наряде. Открытка Общины Святой Евгении. 1905 г.

слов о русской одежде в XVI–XVII вв.»[1] и представил в докладе «Русское деревянное северное зодчество»[2] на Всероссийском съезде художников в Петербурге в 1911 г.

«...Нигде мне не приходилось видеть такого размаха строительной фантазии, как в Кижах Олонецкой губернии Петрозаводского уезда. Еще издалека, подплывая к этой церкви с Онеж-

[1] Старые годы. – 1909. – Июль – сентябрь.
[2] Труды Всероссийского съезда художников. Т. 2. – Пг., 1914.

И. Я. Билибин. Илл. к «Сказке о Иван-Царевиче, Жар-птице и о Сером волке». 1899 г.

И. Я. Билибин. Замужняя карелка в шушуне Тверской губернии Весьегонского уезда. Открытка Общины Святой Евгении. 1905 г.

И. Я. Билибин. Вологодская девушка в праздничном наряде. Открытка Общины Святой Евгении. 1905 г.

ского озера, различаешь нечто необычайное по своим архитектурным формам; и когда, подплыв ближе, видишь всю эту пирамиду нагроможденных одна на другую глав, то невольно начинает казаться, что тут на самом деле преддверие какого-то тридесятого государства... В сумерки же, особенно в поздние, силуэты этих церквей на фоне летней негаснущей северной зари дают чарующее зрелище. Что за зодчий был, который строил такие церкви!»[1] – писал художник.

На Севере Билибин создал свои первые иллюстрации к книге «Сказка о Иван-Царевиче, Жар-птице и о Сером волке», которая открыла серию русских народных сказок из сборника А. Н. Афанасьева.

Уже осенью 1899 г. Экспедиция заготовления государственных бумаг (Гознак) начала выпускать эту серию с билибинскими рисунками. В течение четырех лет Билибин проиллюстрировал семь сказок: «Сказку о Иван-царевиче, Жар-птице и о Сером волке», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Белая уточка», «Царевна-лягушка», «Марья Моревна», «Перышко Финиста Ясна-Сокола», «Василиса Прекрасная».

[1] *Билибин И. Я.* Народное творчество русского Севера // Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – С. 38.

И. Я. Билибин. Заставка к русской сказке «Василиса Прекрасная». 1902 г.

И. Я. Билибин. Заставка к русской сказке «Марья Моревна». 1903 г.

И. Я. Билибин. Типовая обложка к русским сказкам

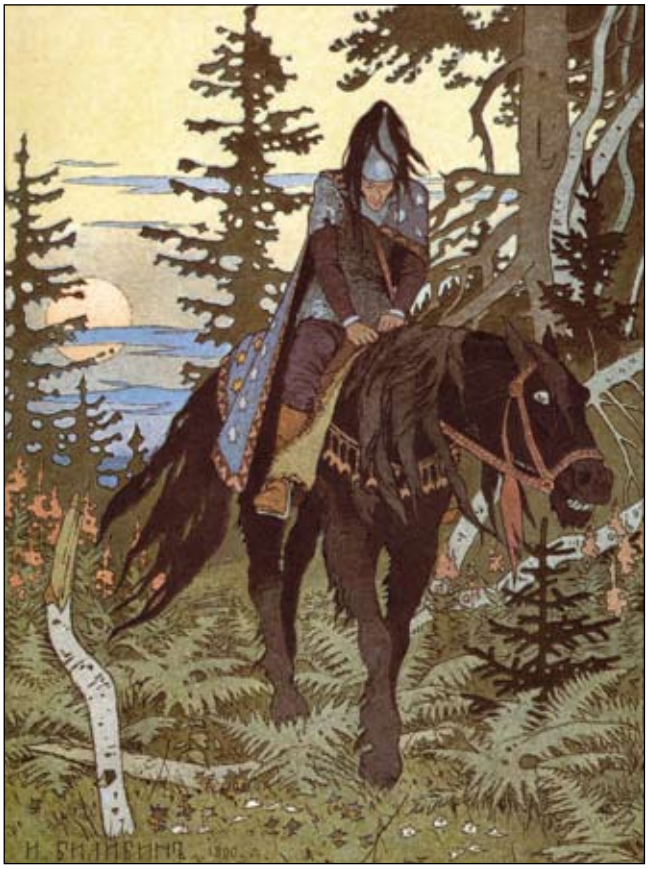
И. Я. Билибин. Иван-Царевич и рать побитая. Илл. к русской сказке «Марья Моревна». 1903 г.

Они представляли собой небольшие по объему крупноформатные книжки-тетради в обложках. Такой тип издания, получивший распространение в Европе среди продукции для детей и пользовавшийся там большим спросом ввиду дешевизны и доступности, был новым для русского книгопечатания. Еще одним новшеством стал единый принцип оформления книг, разработанный Билибиным, подразумевавший функциональную художественную стилизацию мотивов народного творчества – орнаментов и узоров, и личных впечатлений от русской природы – панорамных пейзажей в иллюстрациях и заставках; камерных уголков русской земли в рамках; птиц, грибов, цветов, деревьев в обрамлениях.

Каждая книга начинается с типовой обложки, единой для всех сказок, и состоит из обязательных элементов: страничных и постраничных иллюстраций, обрамлений, заставок, концовок, рисованных шрифтов, находящихся в гармоничном взаимодействии между собой.

Обложка рассматривалась Билибиным как один из самых важных компонентов. Именно она должна зачаровывать читателя и завлекать в волшебный мир сказки. Ее композицию художник выстраивал по принципу религиозного лубка конца XVII столетия. В центре композиции он поместил

И. Я. Билибин. Белый всадник. Илл. к русской сказке «Василиса Прекрасная». 1900 г.



И. Я. Билибин. Черный всадник. Илл. к русской сказке «Василиса Прекрасная». 1902 г.

И. Я. Билибин. Красный всадник. Илл. к русской сказке «Василиса Прекрасная». 1902 г.

название сказки, написанное древнерусской скорописью (Билибин хорошо знал шрифты разных эпох, особенно древнерусские устав и полуустав). По сторонам художник расположил изображения, не связанные с содержанием книги, но погружающие читателя в чарующую атмосферу сказки: парящий над шатровым храмом и теремами Змей Горыныч, прячущаяся в зарослях избушка на курьих ножках, сидящие на ветках филин и птица-сирин, едущие по бескрайней равнине три богатыря.

В иллюстрациях Билибин использовал три подхода: конкретно-сюжетный – в страничных иллюстрациях, образно-ассоциативный – в заставках и концовках, орнаментально-декоративный – в обрамлениях. Интересно, что орнаменты и узоры, заимствованные из народных вышивок и резьбы, Билибин использовал непосредственно в изображении компонентов костюмов персонажей и деталей архитектуры – теремов, храмов. В обрамлениях, которые служат своеобразными наличниками вокруг окон – иллюстраций, художник конструирует

И. Я. Билибин. Илл. к русской сказке «Белая уточка». 1903 г.

И. Я. Билибин. Княгиня на теремной башне. Илл. к русской сказке «Белая уточка». 1903 г.

орнамент из природных мотивов, которые символически соотносятся с главным сюжетом, помещенным внутри: с диковинными птицами – Иван Царевич, поймавший за хвост Жар-птицу; с лилиями и ирисами – озеро и плывущая по нему белая уточка; с тянущими кость воронами – поле битвы с павшими ратниками; с тонконогими поганками – бредущая в ступе Баба Яга.

Художник нередко включал в обрамление развернутые пейзажные мотивы с плывущими ладьями или застывшими на глади озер лебедями, которые предваряют иллюстрацию. Пейзаж играет большую роль в иллюстрациях Билибина, а в некоторых из них доминирует над сюжетными персонажами, которые занимают незначительное место в композиции и в отличие от пейзажа, прорисованного узорчатой линией, изображены контурно и обобщенно. Пейзаж создает настроение в книге. Он, словно камертон, определяет тональное звучание сказки, которую на Руси «сказывали» – рассказывали, передавая голосом эмоциональные оттенки повествования. Особенно это ощутимо в сказках «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» и «Белая уточка», где состояние печали и тоски навеяно древними плачами и причитаниями.

В сказках сформировался так называемый «билибинский стиль», характеризующийся узорчатостью рисунка, яркой декоративностью, выразительностью контурной линии, локальностью цветовых пятен. Сам художник называл себя «Иван – Железная рука»[1].

Все это способствовало формированию отношения к искусству книги как процессу созданий единого графического ансамбля. За Билибиным последовало много художников-графиков. Среди них можно назвать художника, иллюстратора и иконописца, участвовавшего в живописном убранстве Федоровского Государева собора в Царском Селе, – Б. В. Зворыкина, прозванного «московским Билибиным».

«Сказки» в оформлении Билибина, выпущенные Экспедицией заготовления государственных бумаг, разошлись по всей России и очень скоро стали широко известны в Европе, где воспринимались как один из русских национальных символов. Книги неоднократно переиздавались. Последнее переиздание было в 2010 г.

[1] Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – С. 149.

И. Я. Билибин. Василиса Прекрасная у Бабы-Яги. Илл. к русской сказке «Василиса Прекрасная». 1902 г.

И. Я. Билибин. Дети и белая уточка. Илл. к русской сказке «Белая уточка». 1902 г.

Учась в Тенишевской школе, Билибин познакомился с художницей Марией Чемберс. В 1902 г. они поженились.

Мария Чемберс тоже занималась оформлением книг для петербургских издательств и рисовала открытки Общины Святой Евгении. В 1903 г. у супругов родился сын Александр, а в 1908 г. – Иван. В 1911 г. брак распался. В 1913 г. Мария с детьми уехала в Швейцарию для лечения Александра, оглохшего после перенесенной скарлатины. Здесь их застала Первая мировая война, и они вынужденно остались в Англии.

В 1900 г. Репин взял Билибина в качестве вольнослушателя в свою мастерскую в Высшем художественном училище Академии художеств. Здесь Билибин учился до 1904 г., но выполнять работу на звание художника не стал.

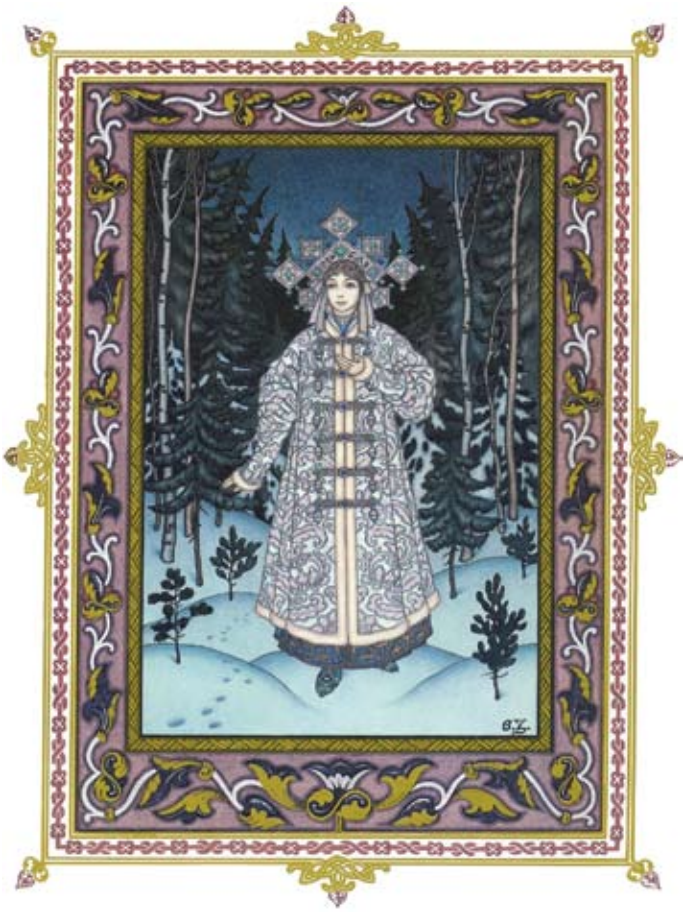
Одновременно с поступлением в Академию художеств Билибин вступил в члены художественного объединения «Мир искусства» и стал сотрудником выпускаемого одноименного журнала. Этот факт может вызвать удивление, учитывая космополитическую концепцию «мирискусников», чуждую всему национальному, но не отвергавшую, а временами и поощрявшую, правда, с ориентацией на запад, своеобразие культур. Главными условиями для членов объединения был «пиетет к самой идее культурности» и вытекающие из него эстетизм и отрицание «прозы жизни». Бенуа писал: «Нас инстинктивно тянуло уйти от отсталости российской художественной жизни, избавиться от нашего провинциализма и приблизиться к культурному Западу, к чисто художественным исканиям иностранных школ, подальше от литературщины, от тенденциозности

Б. В. Зворыкин. Нечестивый тевтон и богатырь Святорусский. 1916 г.

передвижников, подальше от беспомощного дилетантизма квази-новаторов, подальше от нашего упадочного академизма»[1]. Ратовавший за возрождение и упрочение национальных традиций критик В. В. Стасов называл «мирискусников» «нищими духом», а их выставки – «подворьем прокаженных».

Коллектив объединения «Мира искусства» был разнороден, и ярко выраженная индивидуальность каждого члена только приветствовалась. Идеолог «Мира искусства» Александр Николаевич Бенуа писал, что в выставках «мирискусников» «соединились и республиканские, и монархические принципы: ничем не ограниченная свобода художественного творчества»[2].

Возможно, поэтому Билибин, для которого любовь к русскому народному творчеству была «голосом крови», органично вошел в объединение, а позднее, в 1916 г., был избран на пост председателя.



Б. В. Зворыкин. Снегурочка. 1930-е г.

Творчество Билибина отмечено обстоятельством, позволившим ему находить концептуальные общности среди разных художественных групп: все его, проникнутое исконно русским народным духом искусство формировалось на основе синтеза национальных, западноевропейских и восточных художественных традиций, форм и образов. Но художник был избирателен в своих вкусах. Эстетическим мерилом для него всегда оставалось русское народное искусство, достигшее, по мнению художника, своей вершины в XVII в. Все остальное он оценивал с точки зрения национального своеобразия.

Важным признаком работ Билибина стало сохранение в них именно русского духовного содержания, которое он с удивительным мастерством заключал в формы, сочетающие мотивы как русского народного, так и скандинавского, английского и даже японского искусства.

Развитие «билибинского стиля» в сторону монументальности форм можно наблюдать в работе художника над былиной «Вольга» («Индийский поход») в 1904 г. Художник избирает больший формат листа и увеличивает размер иллюстраций за счет декоративных рам и обобщения орнамента.

В содержательном плане Билибин осмысливает былинное прошлое вне исторического времени. Для художника это легендарное прошлое русского народа – своеобразный символ его несгибаемой веры, стойкости и героизма, запечатленный в не менее символическом национальном пейзаже с избами, монастырями и лесами, явно навеянном образами северной природы вологодских и архангельских земель. С ним контрастирует Индия, которая представляется здесь не конкретной страной на карте мира, а фантазией русского человека, никогда там не бывавшего, но создавшего в своем воображении устойчивую картинку экзотического места с яркими башнями и дворцами, напоминающими Московский Кремль и русские терема XVII в. Например, индийский царь Салтык Ставрульевич и царица Азвяковна восседают во дворце, интерьер которого аналогичен богатой русской избе.

Следующей большой работой Билибина стало иллюстрирование сказок А. С. Пушкина. Здесь художник не только продемонстрировал эволюцию своего стиля, но и выступил уже не как де-

[1] *Бенуа А. Н.* Возникновение «Мира искусства». – Л., 1928. – С. 21.
[2] *Он же.* История русской живописи в XIX веке. – М., 1995. – С. 342.

И. Я. Билибин. Вольга с дружиной. Илл. к русской сказке «Вольга». 1904 г.

И. Я. Билибин. Царь Салтык Ставрульевич и царица Азвяковна. Илл. к русской сказке «Вольга». 1904 г.

коратор и оформитель, а как соавтор поэта. «Билибин обладал оригинальной, неподражаемой образной графической интонацией в прочтении Пушкина»[1]. С удивительной фантазией, виртуозным мастерством и ясным знанием древнерусского искусства он создал многообразный мир пушкинской сказки. Здесь мотивы яркого и красочного лубка сочетаются со строгостью и четкостью гравюры XVIII–XIX столетий. Изданная в 1907 г. «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» представляет собой книжку-тетрадь, но более вытянутую в горизонтальном формате. В ней доминируют страничные и полосные иллюстрации с орнаментальными лентами внизу композиции вместо обрамлений; заставки и концовки теряют символическое значение и связываются с сюжетом, рисунок шрифта упрощается, а инициалы обобщаются. Все это приводит к большей целостности и гармоничности всего издания, позволяющим воспринимать книгу как единый живой организм.

Наиболее удалась Билибину «Сказка о золотом петушке». Свои иллюстрации художник назвал «облагороженным лубком». В них он, следуя композиционной схеме лубка, представляющего рассказ в картинках, вместе с автором – А. С. Пушкиным – не ограничился осмеянием царя Додона, но отразил свое сопереживание о нравственном положении закона и его исполнителей в гротескных образах. Его высокопрофессиональный изобразительный язык контрастирует с анекдотичными фигурами персонажей, что еще больше усиливает саркастическое настроение, заложенное в сказку Пушкиным и уясненное Билибиным.

Следующая книжка – «Сказка о рыбаке и рыбке» – не была завершена Билибиным. В 1908 г. он сделал только одну иллюстрацию, заставку и обложку, но уже по ним можно судить, как изменился изобразительный язык Билибина. Он стал еще лаконичнее и сдержаннее. В нем ощутимы нотки духовно-нравственных переживаний художника. К этой сказке Билибин вернулся позже, находясь в эмиграции в Париже.

Работы Билибина имели огромный успех. Иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» приобрел Русский музей Александра III, а цикл «Сказки о золотом петушке» – Третьяковская галерея.

Несмотря на то, что следующие иллюстрации к сказкам Александра Рославлева, выполненные Билибиным в 1908–1911 гг., менее удачны, за художником прочно закрепилась репутация «мастера красивой книги». Его буквально заваливали заказами.

---

[1] *Виржникова Т.* Указ. соч. – С. 51.

И. Я. Билибин. Торговые гости у Салтана. Илл. к «Сказке о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» А. С. Пушкина. 1907 г.

В 1910-х гг. Билибин активно работал над сериями открыток. В С.-Петербурге, за редким исключением, «открытые письма» издавала Община Святой Евгении. Помимо уже указанных серий Билибин опубликовал свои эскизы к костюмам дягилевской постановки оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» (1908 г.) и «Загадки» (1910 г.), в которых умело сочетал фольклорный текст с ярким лубочным образом, а также рисовал сюжеты к праздникам. Позже в Париже он выполнил серию «Князья Древней Руси» (1925–1926 гг.), в которой использовал приемы древнерусской иконописи и миниатюры. Последняя открытка со сценой «Ледового побоища» была нарисована Билибиным в 1941 г., но ей не суждено было выйти в свет.

И. Я. Билибин. «Во все время разговора он стоял позадь забора...» Илл. к «Сказке о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» А. С. Пушкина. 1907 г.

В 1909 г. художник исполнил два исторических сюжета: «Суд во времена “Русской Правды”» и «Съезд князей» для серии из 50 брошюр «Картины по русской истории». Издание этой серии в жанре школьного пособия с иллюстрациями предпринял известный книгоиздатель и меценат Иосиф Николаевич Кнебель после своего знакомства с аналогичной серией культурно-исторических картин для школьного преподавания немецкого историка культуры А. Лемана, опубликованной в Лейпциге в 1902 г. Оригиналы для иллюстраций издания Кнебеля исполняли лучшие художники: братья В. М. и А. М. Васнецовы, Б. М. Кустодиев, С. В. Иванов; оформлени-

И. Я. Билибин. «И девица, Шамаханская царица, вся сияя, как заря, тихо встретила царя». Илл. к «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина. 1907 г.

ем занимались А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинский, В. А. Серов, В. Я. Чемберс (брат первой жены Билибина). Пояснительный текст и общую редакцию выполнил историк и педагог С. А. Князьков.

Из двух работ Билибина одобрение получила только сцена сюжета «Суд во времена “Русской Правды”», вторая из-за разногласий с редактором была отклонена. Работа «Суд во времена “Русской Правды”» открыла перед Билибиным новый вид деятельности – иллюстрирование школьных учебников и хрестоматий, среди которых особо значимым стало трехтомное издание «Живое слово» (1907–1909 гг.) – книга для изучения родного языка в младших классах.

И. Я. Билибин. Заставка к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина. 1908 г.

И. Я. Билибин. «Пришел невод с одною рыбкой...» Илл. к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина. 1908 г.

Жанровый диапазон художника Билибина обширен. Он включает детские и научно-популярные книги, учебники и многотомные издания, хрестоматии и беллетристику, прозу и поэзию. Все они объединены четким соответствием художественного оформления функциональному назначению произведения и пониманием важности соотнесения литературной идеи с графическим образом.

Например, в оформлении обложки книги Н. Е. Макаренко «Школа Императорского Общества поощрения художеств. 1839–1904» Билибин представил еще один прием графического решения: декоративная рамка повторяет пропорции листа, название помещается в верхней части, а дополнительная информация меньшего размера – внизу, между ними располагается виньетка, шрифт соответствует содержанию произведения. И виньетка, и шрифт выступают равноправными компонентами всей композиции листа.

Слава Билибина быстро распространялась не только в России, но и за рубежом. Его работы экспонировались на выставках “Noir et Blanc” в Праге (1904 г.), Русского искусства в Париже и Берлине (1906 г.), Русских художников на Сецессионе в Вене (1908 г.); Международных выставках в Венеции (1907 г.) и Брюсселе (1910 г.); Международной выставке печатного дела и графики в Лейпциге (1914 г.).

Многие отечественные и зарубежные журналы считали престижным разместить работы Билибина на своих страницах. Для печатных изданий художник создавал обложки, титульные листы, заставки, виньетки, концовки, орнаментальные рамки. Сетуя на нехватку времени, Билибин в письме к Б. М. Кустодиеву писал: «Я завален заставками и концовками, концовками и заставками, а на дворе идет дождь, где-то ругаются и пищат ребятишки»[1].

[1] И. Я. Билибин Б. М. Кустодиеву. Июль, 1906 г. Станция Валдайка Новгородской губернии // Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – С. 80.

И. Я. Билибин. Суд во времена «Русской Правды». Серия «Картины по русской истории». 1909 г.

В журнальной графике Билибин прошел несколько этапов: 1899–1901 гг. – работа для журналов «Мир искусства» и «Русское чтение»; 1902–1905 гг. – для журналов «Архитектурный музей», «Народное образование», «Народная читальня», «Журнал для всех» и снова «Мир искусства»; с 1906 г. – для журнала «Золотое руно».

Первый этап характеризуется использованием впечатлений от поездки по Русскому Северу и варьированием мотивов древнерусской архитектуры и народного искусства; остальные, более совершенные в плане мастерства, – изысканностью рисунка, строгостью композиций, нюансировкой линий. Для обоих этапов характерно овладение экспрессивной выразительностью линии, приемом контрастов “blance et noir” – резкого противопоставления белого и черного, и новой техникой цинкографии – печати изображений на цинковых досках.

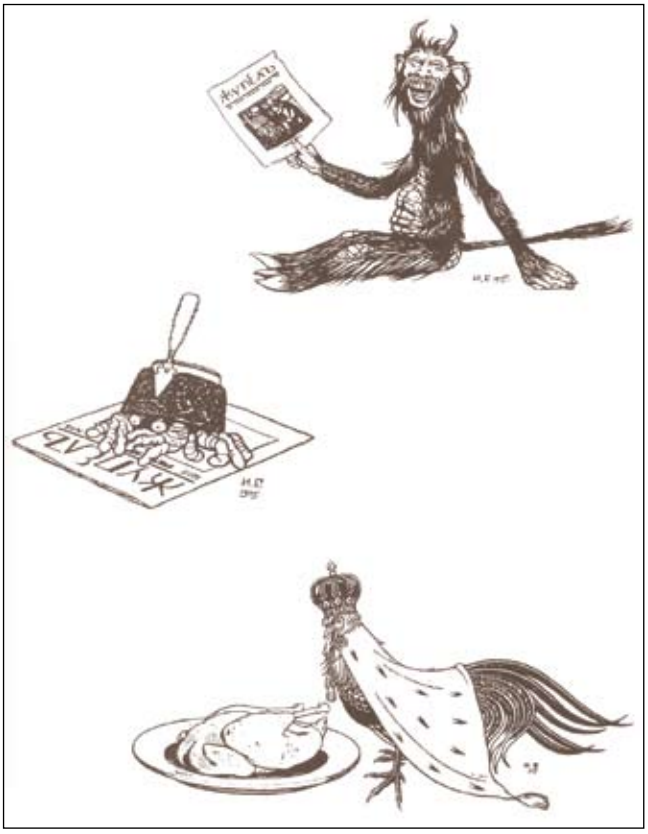
В 1905–1906 гг. Билибин исполнил ряд карикатур, среди которых – гротескная галерея портретов правящих кругов России для журналов «Жупел» и «Адская почта», за что в феврале 1906 г. художник подвергся суточному административному аресту.

И. Я. Билибин. Обложка для учебника «Живое слово». 1907 г.

И. Я. Билибин. Шмуцтитул к ст. А. И. Успенского «Древнерусская живопись» (XV–XVIII вв.), журнал «Золотое руно». 1906 г.

И. Я. Билибин. Заставки и концовки для журнала «Золотое руно». 1906–1907 гг.

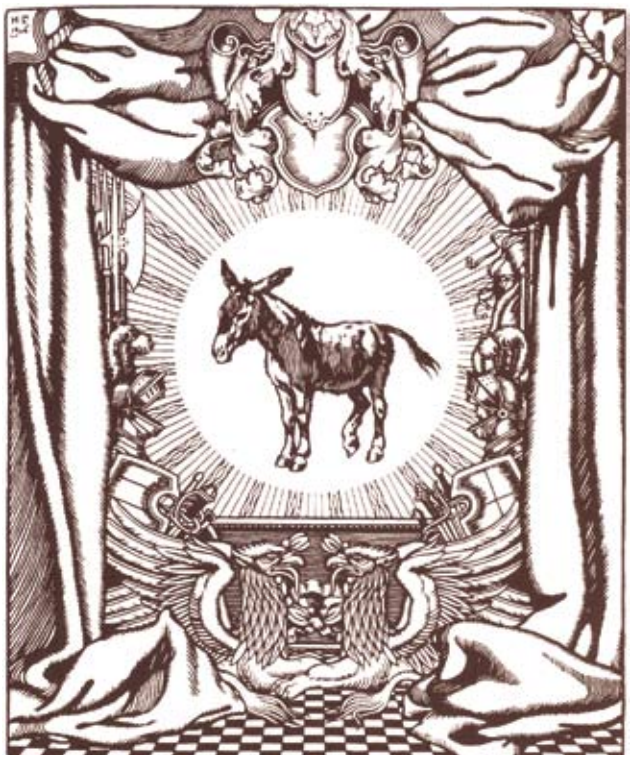
Билибин работал в разных жанрах прикладной графики, выполняя открытки, плакаты, меню, почтовые марки, календари, этикетки, и справедливо считался мастером экслибриса – эксклюзивной формы печати. Экслибрисы Билибина по форме близки к монохромным концовкам в журнальной графике, а по содержанию в полной мере отражают внутренний индивидуальный мир владельца книги и главную идею произведения – «это графический памятник личности»[1]. Примерами могут служить экслибрисы члена Государственного Совета, коллекционера П. М. Романова и его супруги А. Д. Романовой (1907 г.), коллекционера и музейного деятеля Ф. Ф. Нотгафта (1912 г.) и выполненный в стилистике византийского искусства экслибрис греческого хлопкового плантатора А. Е. Мпенаки (1922 г.).



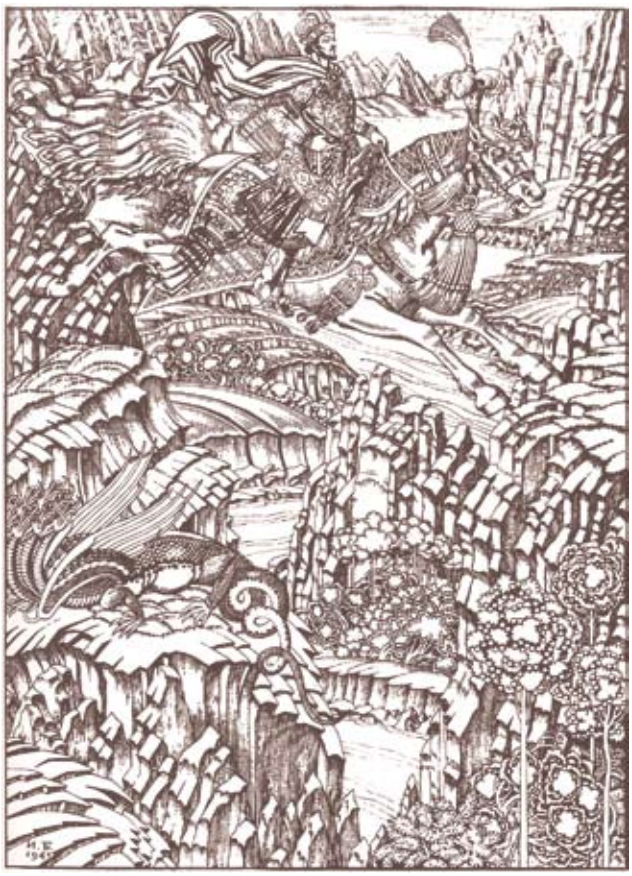
И. Я. Билибин. Рис. для журнала «Жупел». 1905 г.

После февральской революции 1917 года Билибин получил два правительственных заказа – рисунок государственной печати и государственного герба. Вместе с ним разработкой эмблемы Российской республики занимались известные геральдисты В. К. Лукомский и С. Н. Тройницкий и художник Г. И. Нарбут. Билибин не смог полностью отказаться от исторической символики и потому предложил использовать в качестве временной эмблемы двуглавого орла с печати великого князя Иоанна III без атрибутов царской власти и с опущенными вниз крыльями. Но в отличие от коронованного орла

[1] *Виржникова Т.* Указ. соч. – С. 110.



И. Я. Билибин. Рис. для журнала «Жупел». 1906 г.



И. Я. Билибин. Илл. к былине «Дюк Степанович». 1941 г.

эпохи Иоанна III двуглавый орел Билибина, лишенный короны, скипетра, державы, гербов царств и великих княжеств и всех остальных монарших регалий и символов Православной державы, в том числе и щита с образом Святого Георгия, приобрел вид сказочной птицы.

Рассмотрев его, Комиссия Временного правительства решила, что сам по себе двуглавый орел не отражает никаких монархических или династических признаков, поэтому его «оставили на службе».

Как образец государственной печати эта эмблема была утверждена председателем Временного правительства Г. Е. Львовым и министром иностранных дел П. Н. Милюковым. Она сохранялась и в послеоктябрьские дни. Ее печатали даже на первых банкнотах, выпущенных Советом Народных Комиссаров. 10 ноября 1917 г. Декретом Совнаркома вместе с сословиями, званиями, титулами и старорежимными орденами герб со знаком двуглавого орла был упразднен. Но еще около полугода он существовал на вывесках с обозначением органов власти и в некоторых документах до принятия Конституции РСФСР 10 июля 1918 г., по которой вводился новый герб.

Работы Билибина и выработанные им приемы оказывали сильное влияние на художников, чье творчество развивалось в области книжной графики. Этому способствовала и его педагогическая деятельность. С 1907 г. по приглашению директора Рисовальной школы Общества поощрения художеств Н. К. Рериха Билибин вел класс графического искусства, а с 1908 г. – младший класс композиции.

В 1912 г. Билибин вступил в гражданский брак со своей ученицей – художницей по фарфору Рене Рудольфовной О'Коннель, приехавшей в Россию из Парижа. Их союз продлился до 1917 г.

Накануне эмиграции в 1919 г. Билибин снова обратился к сказочной теме. Он занимался эскизами к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» и выполнил две иллюстрации к сказке «Пойди туда – не знаю куда» (1919 г.). Эти работы демонстрируют зрелость «билибинского стиля», характеризующегося свободным владением графическими приемами, глубоким знанием отечественной народной культуры и умением использовать преимущества цвета и линии в создании ярких и художественно выразительных образов, находящихся в полном соответствии со своими литературными прототипами.

И. Я. Билибин. Прорисовка печати великого князя Иоанна III

И. Я. Билибин. Рис. печати Временного правительства

И. Я. Билибин. Двуглавый орел

Яркий талант Билибина проявился и в театрально-декорационном искусстве, где снова ведущей стала национальная тема. Дебютом Билибина – театрального художника – стало оформление оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», премьера которой состоялась в Национальном театре в Праге 29 марта 1905 г. Билибин стал одним из первых русских художников, работавших для зарубежной сцены.

Постоянная работа Билибина в театре началась в 1907 г., когда режиссеры Н. Н. Евреинов и Н. В. Дризен задумали создать Старинный театр для воссоздания истории сценического искусства в спектаклях и пригласили к участию в нем художников «Мира искусства». Для него Билибин исполнил декорации к мираклю Рютбефа «Действо о Теофиле» (1907 г.) и костюмы к драмам Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» и П. Кальдерона «Чистилище св. Патрика» (обе 1911 г.). Также ему принадлежат театральные эскизы к опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1908 г.), танцевальной сюите «Пир» для антрепризы С. П. Дягилева и «тайны в одном действии» «Честь и месть» графа Ф. Соллогуба (1908 г.) для петербургского театра-кабаре «Лукоморье».

И. Я. Билибин. Руслан и голова. Илл. к поэме А. С. Пушкина. «Руслан и Людмила». 1917 г.

Особенно ярко художественное дарование Билибина раскрылось в оформлении оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок», поставленной в московском Оперном театре С. И. Зимина в 1909 г., где художник снова продемонстрировал свое исключительное умение создать мир сказки изобразительными средствами. Увлечение древнерусским искусством проявилось в последующих декорациях Билибина к трем спектаклям: «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского для театра Зимина и «Руслан и Людмила» М. И. Глинки и «Садко» Н. А. Римского-Корсакова для Театра при Народном доме Императора Николая II (все 1914 г.).

На рубеже 1900–1910-х гг. Билибин обратился к пейзажу. В 1908 г. из поездки в Англию и Ирландию он привез серию акварелей, изображающую скалистые британские берега, а с 1910 г. каждое лето ездил в Крым, где в 1913 г. вместе с

В. Г. Короленко, А. И. Куприным, С. Я. Елпатьевским, Е. Н. Чириковым, В. П. фон Дервизом, А. Ф. Иоффе, В. И. Вернадским и М. И. Ростовцевым стал совладельцем коллективного имения в местечке Батилиман.

В 1913 г. Билибин получил заказ на роспись Нижегородского отделения Государственного банка. Это было первое обращение художника к монументальной живописи. Здание банка, построенное в духе русской православно-национальной архитектуры в честь 300-летия Дома Романовых архитектором В. А. Покровским и напоминающее своим обликом старинные палаты, подсказало ему характер росписи. Главной темой стало изображение подвига нижегородцев в освобождении Москвы от поляков в период смуты, органично включенное в многообразный декор, состоящий из типично русских мотивов: геральдических композиций, гербов губернских городов, растительных орнаментов, знаков зодиака, птиц и фигур всадников.

И. Я. Билибин. Стрельчиха перед царем и свитой. Илл. к русской сказке «Поди туда – не знаю куда». 1935 г.

В 1915 г. вместе с Н. Е. Лансере, Б. М. Кустодиевым, М. В. Добужинским, З. Е. Серебряковой и Н. К. Рерихом Билибин участвовал в проекте росписи Казанского вокзала в Москве. Согласно программе росписи, разработанной А. Н. Бенуа, Билибину надлежало исполнить главный сюжет «Взятие Казани». Проект, к сожалению, не был осуществлен.

30 января 1917 г. на заседании членов Академии художеств Билибин был представлен к званию академика. После февральской революции он вошел в состав Особого совещания по делам

И. Я. Билибин. Знамена. Эскиз бутафории к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». 1909 г.

искусств, но накануне октябрьских потрясений покинул Петроград и уехал в Батилиман. Здесь художник участвовал в Комиссии по охране художественных сокровищ Крыма, а в октябре 1918 г. помогал С. К. Маковскому в организации в Ялте выставки «Искусство в Крыму».

И. Я. Билибин. Рабыня. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». 1909 г.

И. Я. Билибин. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Шамаханская царица». 1908 г.

В Батилимане Билибин давал уроки рисования Людмиле Чириковой – младшей дочери известного прозаика Е. Н. Чирикова. Расставшийся к тому времени со второй женой, художник влюбился в юную ученицу. В декабре 1919 г. Билибин переехал в Новороссийск, откуда 21 февраля 1921 г. с волною беженцев отплыл на пароходе «Саратов», присланном в Новороссийск для эвакуации больных и раненых, в неизвестном направлении. Судьба забросила его в Египет. Вместе с Чириковыми и другими эмигрантами художник оказался в бывшем военном лагере в Тель-эль-Кебире среди «совершенно нищего и в большинстве случаев совершенно деморализованного русского офицерства. Приблизительно половину составляли раненые и сыпнотифозные»[1]. Здесь эмигранты чуть не погибли от голода, но Билибин познакомился с богатыми греками и получил от них заказ на изготовление декоративных панно для вилл.

Художник поселился в Каире, где снял мастерскую в самом центре города. Одно из окон выходило на базар. «Я никогда не забуду того потрясающего впечатления, когда я впервые попал в старинные мусульманские кварталы Каира с изумительными мечетями, с его рынками и его толпою... Мне казалось, что передо мною ожила одна из страниц “Тысячи и одной ночи”, и не верилось, что все это существует в натуре»[2], – вспоминал Билибин.

И. Я. Билибин. Сады Черномора. Эскиз декорации к первой картине четвертого действия оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». 1913 г.

Сестры Чириковы всячески помогали художнику – уставили мастерскую розами, которые он требовал менять каждый день. Билибин

[1] Игумен Ростислав (Колупаев). Русские в северной Африке. URL: http://rusk.ru/st.php?idar=410358

[2] Цит. по: И. Я. Билибин в Египте. 1920–1925. Письма, документы и материалы / Сост., предисл. и примеч. В. В. Белякова. – М., 2009. URL: http://www.newreviewinc.com/node/70

И. Я. Билибин. Портрет Л. Е. Чириковой. 1919 г.

много путешествовал. Посещая Александрию, Луксор и Верхний Египет, он все время писал письма Людмиле, объясняясь в любви и предлагая руку и сердце. Его чувства нашли отражение в карандашном портрете Л. Е. Чириковой, выполненном художником.

Художник писал: «Теперь я буду рисовать Вас. Я вложу в эту работу всю мою жизнь и все мое умение; а так как я Вас очень люблю, то это будет хорошо сделано...»[1]. Но девушка так и не ответила взаимностью, а в апреле 1922 г. уехала в Прагу. Билибин сильно тосковал, но вскоре получил письмо из Петрограда от своей ученицы по Рисовальной школе Общества поощрения художеств А. В. Щекатихиной-Потоцкой. Художник сразу отправил ей телеграмму с просьбой стать его женой и получил согласие. В феврале 1923 г. Билибин женился на Щекатихиной-Потоцкой. Александра Васильевна привезла с собой пятилетнего сына от первого брака. В этом третьем браке Билибин, наконец, обрел счастье, а пасынка Славчика полюбил как родного сына.

Более четырех лет художник жил в Каире и около года – в Александрии, где состоялась его первая персональная выставка, устроенная местным обществом «Друзья искусства». В Каире художник познакомился с бывшим русским консулом, благодаря которому вошел в круг арабской интеллигенции, заказывавшей ему панно и портреты, и получил доступ к коллекциям восточного искусства в Каирском музее.

В 1923 г. художник выполнил для гастролировавшей труппы Анны Павловой эскизы декораций и костюмов к двум балетам Н. Н. Черепнина «Роман мумии» и «Русская сказка».

Летом 1924 г. Билибин вместе с семьей совершил путешествие по Сирии и Палестине. Его увлечение Ближним Востоком отразилось в создании акварельных пейзажей, карандашных портретов арабских крестьян и декоративных стилизаций по мотивам древнеегипетского и исламского искусства.

Одновременно Билибин сохранял живой интерес к истокам отечественной культуры: «...Специальностью моей сделалась Византия»[2], особенно ее коптские традиции. Он писал: «Не имея возможности коллекционировать (да и стоит ли, когда собираешь, собираешь всю жизнь, а потом все разлетается, как пыль), я очень много снимаю. Я много снимал и по Древнему Египту, и по арабскому искусству, но что мне очень близко моему сердцу, – это так называемое коптское, а по-моему, просто довизантийское искусство египетского производства, но совершенно без прежних египетских традиций. Это – предок (и прямой, а не боковой) и нашего русского искусства»[3].

И. Я. Билибин. Нижегородское отделение Государственного банка

Билибин выполнял декоративные панно для каирских особняков и вилл греческих плантаторов в Александрии, расписывал храмы. Среди этих работ можно выделить панно «Поклонение византийскому императору и императрице» в особняке Бенаки в Каире (начало 1920-х гг.). О нем Билибин писал: «Я делаю большую декоративную картину, 5 $^{1}/_{2}$ метров на 2 $^{1}/_{2}$,

[1] Билибин И. Я. Чириковой Л. Е. 28 октября 1918 г. Ялта // Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – С. 114.
[2] Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – С. 199.
[3] Билибин И. Я. Нерадовскому П. И. 17 января 1924 г. Каир // Там же. – С. 115.

которая украсит комнату в византийском стиле одного богатого грека [...]. На картине есть император с императрицей, и процессия мужчин и женщин, и иконный город, и много орнаментики. Стиль – приблизительно VI века – юстиниановской эпохи»[1]. Чтобы понять, насколько художник приблизился к византийским образцам, достаточно вспомнить мозаики «Император Юстиниан со свитой» и «Императрица Феодора со свитой» в храме Сан-Витале в Равенне (VI в.). Очевидно, что именно их композиция вдохновляла Билибина на создание описанного им панно. Позднее он исполнил для Бенаки еще два панно: «Борис и Глеб на корабле» (1922 г.) и «Всадник» (1923 г.).

Синтез ранневизантийского и коптского искусства можно видеть в эскизе «Оранта» для церкви в Каире (1920-е гг.) и эскизе фрески и «Страшный Суд» для православного храма в Александрии (1925 г.). Но заказчики, ожидавшие увидеть произведения в духе XIX в., остались недовольны виртуозной живописью Билибина. Художник был разочарован и расстроен. По его воспоминаниям, чтобы развеять мрачные мысли, он в одиночестве катался на верблюде по пустыне.

В 1922 г. арабский паша Мидхат заказал Билибину панно с маркизами. Мастерски написав их в духе модерна, Билибин остался не удовлетворен работой, т. к. она не отвечала его душевным предпочтениям.

В августе 1925 г. Билибин получил ряд предложений от парижских издательств. Вместе с семьей он переехал в столицу Франции и здесь продолжал развивать графические принципы и приемы оформления книги, обогатив их мотивами византийского и арабского искусства. Исполненные им в этот период издания «Сказки избы» (1931 г.), «Сказки русской бабушки» и «Сказка о золотой рыбке» А. С. Пушкина (обе 1933 г.) демонстрируют новую парадную манеру Билибина – «изысканный и роскошный русский стиль».

За 11-летний период пребывания во Франции Билибин создал более 10 книжных ансамблей, среди которых можно отметить арабские сказки «Ковер-самолет» (1935 г.), французские «Сказки ужихи» (1932 г.), «Русалочку» Г. Х. Андерсена (1937 г.). В его оформлении и с его иллюстрациями выходили номера журналов «Жар-птица» (1926 г., № 14) и «Перезвоны» (1928 г., № 40), тома «Хрестоматии по истории русской литературы» (София, 1931; Париж, 1932), сборник рассказов И. А. Бунина «Последнее свидание» (Париж, 1927) и «Солдатские сказки» Саши Черного (Париж, 1933).

Анна Павлова в костюме, исполненном по эскизу И. Я. Билибина. 1911 г.

Анна Павлова в кокошнике, исполненном по эскизу И. Я. Билибина

В иконописно-лубочной манере он выполнил декорации и костюмы к операм «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова для антрепризы М. Н. Кузнецовой-Бенуа «Частная парижская опера», «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова (обе 1930 г.), «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (1931 г.) для «русских сезонов» в Театре Елисейских полей, ор-

[1] Билибин И. Я. Нерадовскому П. И. 17 января 1924 г. Каир // Там же. – С. 115.

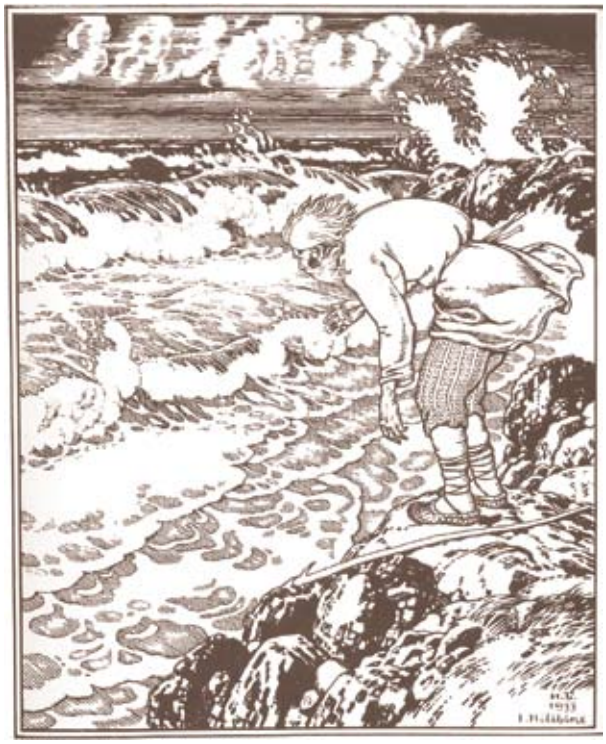
ганизованных антрепризой А. Церетели и В. Базиля «Русская опера в Париже»; балету «Жар-Птица» И. Ф. Стравинского в постановке М. Фокина для театра «Колон» в Буэнос-Айресе; операм «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова для чешского театра в Брно (1934 г.).

После просмотра «Сказки о царе Салтане» критик С. Волконский писал: «Мы были в царстве иконы, мы вошли в икону. Это была живая иконопись. Билибин сообщил иконе третье измерение, к ширине и высоте прибавил глубину, и в этой глубине задвигались ожившие лики»[1]. В 1935 г. опера была поставлена в Национальном театре в Праге.

Билибин всегда активно поддерживал любую инициативу, направленную на сохранение и изучение отечественной культуры. С 1927 г. он состоял членом-учредителем русского общества «Икона» в Париже и в этом же году получил заказ на роспись и написание икон для русского храма во имя Успения Богородицы на Ольшанском кладбище в Праге. Этот храм в формах новгородской архитектуры воздвиг архитектор В. А. Брандт над могилами павших русских воинов в Первую мировую войну. Среди художников, помогавших переводить эскизы на картон, был его сын Александр – ученик Лондонской Королевской Академии художеств. К сожалению, в годы Второй мировой войны роспись Успенского храма погибла.

И. Я. Билибин. Эскиз фрески «Страшный суд» для православного храма в Александрии. Фрагмент. 1925 г.

Билибин неоднократно участвовал в выставках русского искусства: в Брюсселе (1928 г.), Копенгагене (1929 г.), Амстердаме (1929 г.), Белграде (1930 г.), Праге (1927, 1935 гг.), Париже (1931, 1932 и 1934 гг.), а как последний председатель «Мира искусства» был одним из инициаторов выставки этого объединения в парижской галерее Бернхейма Младшего в 1927 г.



И. Я. Билибин. «Стал он кликать золотую рыбку...». Илл. к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина. 1933 г.

В эмиграции Билибин сильно тосковал по Родине. Друг и ученик художника И. И. Мозалевский вспоминал: «Иван Яковлевич все более и более разуверялся в убогой и несбыточной идее какой-либо реставрации прежнего строя в России. Не бедность пугала его, не голод, а одиночество и боязнь полной потери Родины. Ведь он любил свою Родину не за ее обеспеченность, которой она одарила его: он любил беззаветно и бескорыстно русскую землю, так как с ней связано все его творчество, в ней рождены все воспетые им богатыри, вся воспетая им сказочная и былинная старина»[2].

Билибин не принял иностранного подданства, а в сентябре 1935 г. стал гражданином СССР. Как вспоминала скульптор Вера Александровна Попова, в день своего отъезда из Парижа в Россию «Иван Яковлевич был очень взволнован, просто сиял и, прощаясь, сказал мне, повторив это много

[1] *Волконский С.* «Царь Салтан» // Последние новости. – Париж. – 1929. – 31 января.

[2] *Мозалевский И. И.* В Петербурге и Париже // Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – С. 225.

И. Я. Билибин. Изгнание хана Батыги. Эскиз илл. к сборнику былин для книги Н. В. Водовозова «Слово о стольном Киеве и о русских богатырях». ГРМ

раз, кричал вслед, когда я уже спускалась по лестнице: “Я счастлив – у меня есть Родина...”»[1].

В 1936 г., завершив работу над панно «Микула Селянинович» для советского посольства в Париже, Билибин вместе с семьей отплыл на теплоходе «Ладога» из Антверпена в Ленинград. 16 сентября 1936 г. художник вновь ступил на родную землю. Его сразу назначили профессором графической мастерской Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств, хотя официально это звание и степень доктора искусствоведения ему присвоили только 23 июня 1939 г.

В. А. Брандт. Церковь Успения Богородицы на Ольшанском кладбище в Праге. Современное фото

В СССР Билибин продолжил работать в области книжной графики. Он исполнил иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина (1936–1937 гг.), роману А. Н. Толстого «Петр I» (1937 г.), «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова (1938–1939 гг.), книге Н. В. Водовозова «Слово о стольном Киеве и о русских богатырях» (1939–1941 гг., не окончена).

В области театрально-декорационного искусства Билибин выполнил эскизы декораций и костюмов к опере Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» для Ленинградского театра оперы и балета им. С. Кирова (1936–1937 гг.) и пьесе И. Бахтерева и А. Разумовского «Полководец Суворов» для Ленинградского театра драмы им. А. С. Пушкина (1939 г.). В 1938 г. художник участвовал в работе над монументально-декоративным оформлением Дворца Советов в Москве.

Последней работой Билибина стала подготовительная иллюстрация к былине «Дюк Степанович» (1941 г.).

Во время Великой Отечественной войны Билибин остался в блокадном Ленинграде. Он отказался от эвакуации, потому что сильно переживал за своего пасынка, воевавшего на Ленинградском фронте, – Мстислава Николаевича Потоцкого – Славчика, как называл его художник. Вместе с женой А. В. Щекотихиной-Потоцкой Билибин поселился в подвалах Академии художеств – так называемом «профессорском доте», где размещалось стационарное бомбоубежище.

И. Я. Билибин. Илл. к «Сказке о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» А. С. Пушкина

7 февраля 1942 г. Билибин скончался. Его похоронили в братской могиле профессоров Института живописи, скульптуры и архитектуры на Смоленском кладбище в Ленинграде. В 1960 г. на могиле установлен памятник по проекту В. Мунца.

Еще в молодости Билибин определил смысл своего творчества: «Только совершенно недавно, точно Америку, открыли старую художественную Русь, вандальски искалеченную, покрытую пылью и плесенью. Но и под пылью она была прекрасна, так прекрасна, что вполне понятен первый минутный порыв открывших ее: вернуть! Вернуть!»[2].

[1] *Попова В. А.* Несколько слов о Билибине // Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – С. 234.

[2] *Билибин И. Я.* Народное творчество русского Севера // Там же. – С. 44.

Глава 30

Начало неорусского стиля. Сергей Устинович Соловьев и Владимир Александрович Покровский

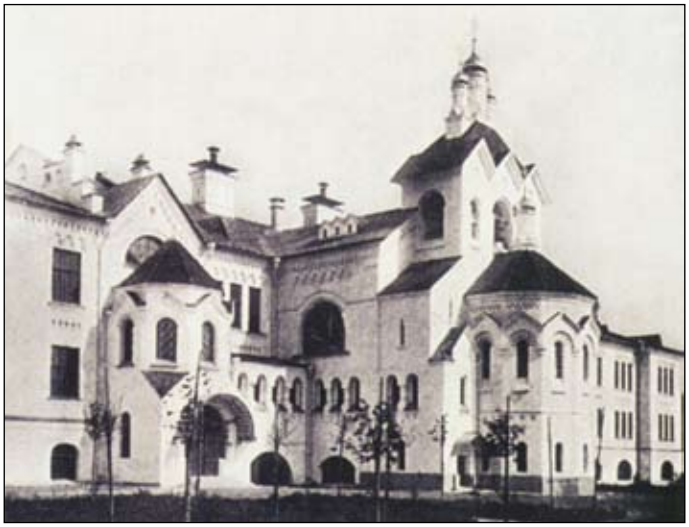
Появление неорусского стиля в нач. XX столетия во многом определялось стремлениями многих архитекторов уйти от западных тенденций модерна к отечественной тематике при надвигающихся с Запада идеологических разрушительных для России концепций накануне Первой мировой войны.

Неорусский стиль характеризуется возрастанием интереса к формам русского народного творчества и активизацией – во многом благодаря усилиям С. И. Мамонтова и членов Абрамцевского кружка – роли русской художественной промышленности и потому имел прогрессивный характер.

Бытующее мнение, что неорусский стиль – не что иное, как сочетание разнородных компонентов модерна с древнерусскими, неверно. Напротив, этот стиль демонстрировал синтез умело переработанных элементов русского зодчества в современной архитектуре модерна и отражал в строящихся архитектурных памятниках мотивы преимущественно XII – нач. XVI столе-

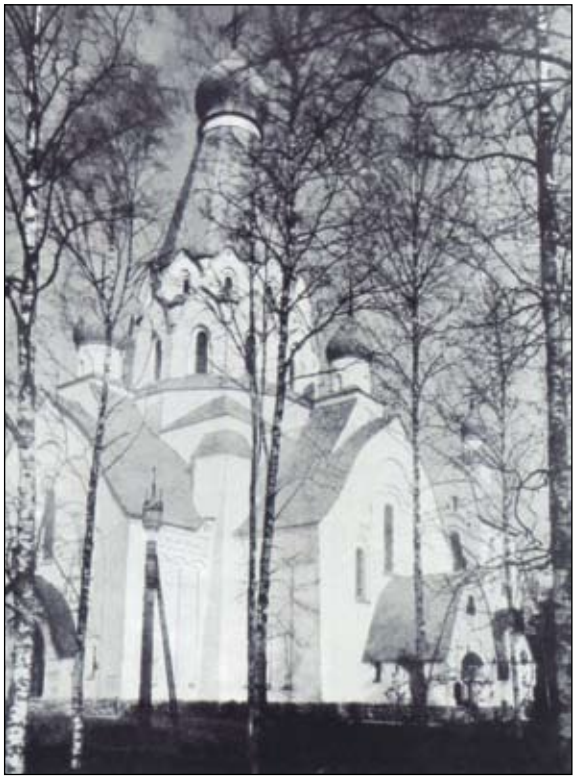
С. У. Соловьев. Комплекс бывших городских благотворительных учреждений им. И. и А. Медведниковых. Москва. 1900 г.

С. У. Соловьев. Медведниковская богадельня. Москва. 1900-е гг.



С. У. Соловьев. Третьяковская богадельня на Большой Серпуховской улице. Москва. 1904–1906 гг.

С. У. Соловьев. Имение Добрыниха близ Москвы. Звонница и храм женской общины «Отрада и Утешение». 1910–1911 гг.



В. А. Покровский. Церковь на пороховых заводах близ Шлиссельбурга. 1903–1907 гг.

С. У. Соловьев. Имение Добрыниха близ Москвы. Звонница и храм женской общины «Отрада и Утешение». 1910–1911 гг.

тия – периода, предшествующего церковному расколу. Поэтому неорусский стиль был особенно популярен у старообрядцев, составивших значительную часть русского купечества. Его представители щедро жертвовали на строительство и благоукрашение храмов.

Наибольшее развитие неорусский стиль получил в Москве, откуда затем проник в провинцию, а в С.-Петербурге представлен единичными примерами. Этот стиль зародился в Абрамцево, где в нач. XX в. появилась идея об организации выставки «Архитектура и художественная промышленность нового стиля». Выставка состоялась в Москве в декабре 1902 г. – январе 1903 г. На ней впервые прозвучало определение «строгий ново-русский стиль» по отношению к работам И. А. Фомина, которые по количеству занимали почти треть выставки и демонстрировали убранство жилых комнат – гостиной, столовой и горницы – в национальном, по мнению критики, духе.

Кроме Фомина, ведущее положение на этой выставке отводилось А. Я. Головину, К. А. Коровину, Ф. О. Шехтелю, провозвестникам «новорусского», или неорусского стиля.

Основоположником неорусского стиля принято считать Сергея Устиновича Соловьева, а одним из ярких представителей – Владимира Александровича Покровского.

Сергей Устинович (Иустинович) Соловьев родился 15(27) августа 1859 г. в Москве. После окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества с малой серебряной медалью в 1879 г. Соловьев приехал в С.-Петербург и поступил в Императорскую Академию художеств. В 1881 г. он завершил обучение с малой золотой медалью, званием классного художника архитектуры 1-й степени и правом на пенсионерскую поездку. В 1884–1887 гг. Соловьев совершил путешествие во Францию и Италию, а затем, с согласия Академии художеств, – по русским городам. В России Соловьев изучал древние памятники зодчества и выполнял акварели, которые вошли в состав академической коллекции материалов по истории древнерусской архитектуры. Позднее, в 1906 г., архитектор инициировал в Совете Академии издание этих материалов в качестве продолжения «Памятников древнерусского зодчества» – последний, седьмой выпуск которых вышел в 1901 г. Совет поддержал Соловьева. Первый том нового издания под названием «Памятники древнерусского искусства» увидел свет в 1908 г.

В. А. Покровский. Вокзал Императорской ветки в Царском Селе. Интерьер. 1911 г. ЦГАКФРД

Соловьев больше известен как мастер эклектик, сочетавший в своих сооружениях мотивы Византии, Руси, итальянского Ренессанса и классицизма. Такое «разностилье» объясняется кругом заказчиков, среди которых преобладали московские учебные заведения и благотворительные учреждения купцов Третьяковых, Медведниковых и Рахмановых, диктовавших разные требования к проектируемым зданиям преимущественно гражданского назначения.

Обращение зодчего к мотивам национального зодчества прослеживается в проекте Николаевских казарм на Ходынском поле в Москве, выполненном в 1896–1898 гг. Здесь Соловьев изменил привычный «кирпичный» облик казарм, побелив стены и украсив поверхность рельефной декорацией, подчеркнув таким образом их монолитность.

Крупные монолитные фасады, украшенные скупым геометрическим орнаментом, напоминающим

В. А. Покровский. Проект храма близ Геленджика. 1910 г. Вариант

В. А. Покровский. Храм-памятник русским воинам. Лейпциг. 1911–1913 гг.

древнерусские поребрики, бегунцы и ширинки, и наличие типичных элементов национального зодчества – килевидных наличников, массивных крылец, шатровых звонниц – определили художественный почерк Соловьева. Их обобщение и синтезирование в одной композиции создавали определенный образ сооружений Соловьева, ассоциируемый с памятниками Новгорода, Пскова, Владимира.

В 1902 г. Соловьев перестроил здание Кустарного музея в Леонтьевском переулке в Москве, приобретенное купцом С. Т. Морозовым у С. И. Мамонтова. В этом здании, напоминающем псковские палаты, ясно прослеживаются все характерные приемы зодчего.

Учитывая, что, с одной стороны, Кустарный музей граничил с возведенной ранее В. А. Гартманом типографией А. И. Мамонтова, а с другой – с построенным архитектором В. Н. Балашовым в 1911 г. вторым павильоном музея тоже в неорусском стиле, можно проследить эволюцию русского православно-национального искусства в архитектуре кон. XIX – нач. XX в.

В. А. Покровский. Вокзал Императорской ветки в Царском Селе. 1911 г. ЦГАКФФД

Наиболее интересным проектом Соловьева в неорусском стиле считается комплекс городских благотворительных учреждений им. И. и А. Медведниковых в Москве (1902 г.). Комплекс состоял из центрального крестообразного в плане, но несимметричного здания больницы с церковью для неизлечимо больных, богадельни – тоже с церковью, квартирного и кухонного корпусов, часовни и служебных построек. Скромные

фасады украшали «выемчатые» орнаменты и цветные изразцы, заполняющие ширинки; домовые храмы выделены звонницами, увенчанными главками, напоминающими псковские церкви.

В. А. Покровский. Вокзал Императорской ветки в Царском Селе. 1911 г. ЦГАКФФД

Близкой по композиции к медведниковским учреждениям была Третьяковская богадельня (ныне входит в комплекс института хирургии им. А. В. Вишневского), спроектированная Соловьевым в 1904 г. Самыми оригинальными произведениями зодчего, отражающими мотивы древнерусской архитектуры, считаются приют во имя митрополита Сергия с Сергиевской церковью в Большом Саввинском переулке в Москве (1900-е гг., перестроен) и комплекс построек общины Иконы Божией Матери «Отрада и Утешение» в селе Добрыниха под Серпуховым (1910–1911 гг.). «Добрынихский комплекс» особенно замечателен большим пятиглавым Успенским храмом, выстроенным из кирпича, но выбеленным и декорированным так, что его облик заставляет вспомнить лучшие образцы владимиро-суздальской архитектуры, а также оградой с башнями и звонницей при входе, к сожалению, ныне не сохранившейся.

Кроме проектной деятельности Соловьев много сил отдавал преподаванию. В 1887 г. он удостоился звания академика архитектуры, в 1888 г. начал преподавательскую деятельность в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а еще через год – в Строгановском училище.

В 1912 г. архитектор скончался, не успев развить неорусский стиль в архитектуре.

Его поиски продолжил Владимир Александрович Покровский. Он родился 6 марта 1871 г. в Москве. Закончил Московское реальное училище и в 1892 г. поступил в Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств. Уже на третьем курсе Покровский начал работать помощником у известных архитекторов. В частности, он наблюдал за осуществлением проектов В. А. Шретера – здания театрального декорационного зала и экипажного заведения и перестройкой Мариинского театра в С.-Петербурге. На старших курсах Покровский обучался в мастерской у Л. Н. Бенуа и вскоре стал его помощником.

В 1898 г. за выпускной проект «Публичной библиотеки в столице» Покровский удостоился права пенсионерской поездки за границу. Но он им не воспользовался, предпочитая практику под руководством Бенуа. Вместе со своим учителем Покровский участвовал в возведении собора Святого Александра Невского в Варшаве и Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном и реставрации Софийского собора в Царском Селе.

В.А. Покровский. Федоровский Государев собор. Царское Село. 1910–1912 гг.

В 1904–1905 гг. по совместному проекту Бенуа и Покровского в Царском Селе рядом с Софийским собором возвели колокольню с часовней в нижнем ярусе. В 1911 г. зодчие совместно исполнили проект нового здания биржи в г. Рыбинске.

О своем начальном этапе творчества Покровский писал: «Столь долгие и всепоглощающие занятия в области церковных построек, вполне соответствующих характеру национальной архитектуры, в связи с долгим периодом уже сознательной жизни

В. А. Покровский. Федоровский Государев собор. Царское Село. 1909–1912 гг. Фото автора

среди памятников старины московской церковной и гражданской архитектуры не могли не отвлечь от мысли от общеевропейской архитектуры и не сосредоточить ее на изучении, собирании материалов и посильной обработке памятников старины», а также возможности «применить новгородско-псковскую архитектуру к требованию современного строительства»[1].

Первыми самостоятельными шагами Покровского к неорусскому стилю стали храм Покрова Пресвятой Богородицы в имении Л. В. Голубева Пархомовка в Киевской губернии (1904–1907 гг.) и Петропавловская церковь на Пороховых заводах в Шлиссельбурге (1901–1907 гг.). В обеих постройках он сотрудничал с Н. К. Рерихом и В. А. Фроловым.

Храм Покрова Богородицы в имении археолога, камергера Его Императорского Величества, мецената Л. В. Голубева строился по принципу раннехристианской базилики с тяжеловесной главой на средокрестии и колокольней на западе, напоминавшей столп Ивана Великого, а на его фасадах зодчий применил новгородские элементы декора.

В. А. Покровский. Вокзал Императорской ветки в Царском Селе. 1911 г. ЦГАКФФД

Первые акварельные эскизы заводского деревянного храма с различными завершениями относятся к 1901 г. В 1904 г. на заседании Строительного отделения С.-Петербургского губернского правления утвердили каменный вариант. Он предусматривал возведение шатрового храма, имеющего в плане равноконечный крест,

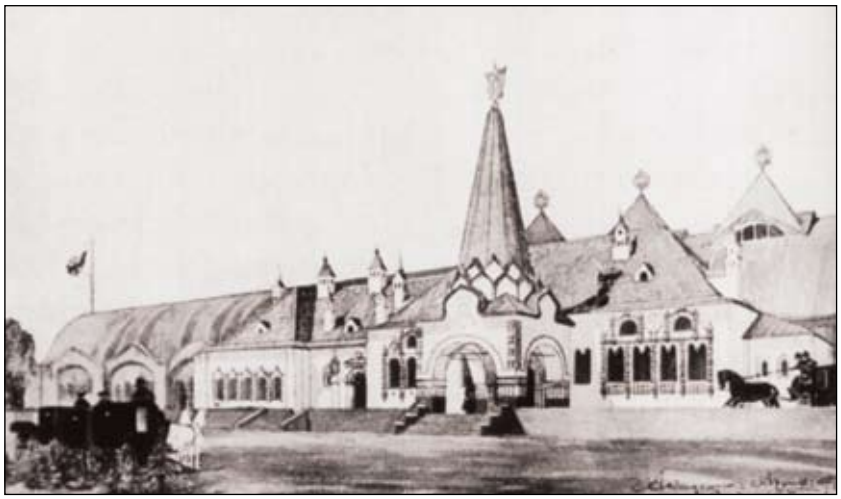
[1] РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1892 г. № 146. Л. 61.

Здание офицерского собрания. ЦГАКФФД

В. А. Покровский. Вокзал Императорской ветки в Царском Селе. 1911 г. ЦГАКФФД

каждая ветвь которого перекрывалась позакомарно, среднее прясло венчалось главкой, а главный западный фасад – тремя главами над каждой закомарой. Но этот уже опубликованный в журнале «Зодчий» проект был переработан.

Покровский сохранил план, но изменил фасады до неузнаваемости. Он оставил шатровое завершение в связи с тем, что первоначально храм задумывался деревянным в традиционных для народного зодчества формах, которые требовалось сохранять и в каменной постройке, но изменил форму глав, рисунок крестов и форму кокошников. При внешнем сходстве с московскими шатровыми храмами XVI столетия заводская церковь не имеет конкретного прототипа. В ней нашло воплощение присущее новгородской архитектуре полопастное покрытие и размещение окон в уступчатых нишах. Стены украшали накладные кресты, напоминавшие аналогичные в церквях Спаса на Ильине и Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде.



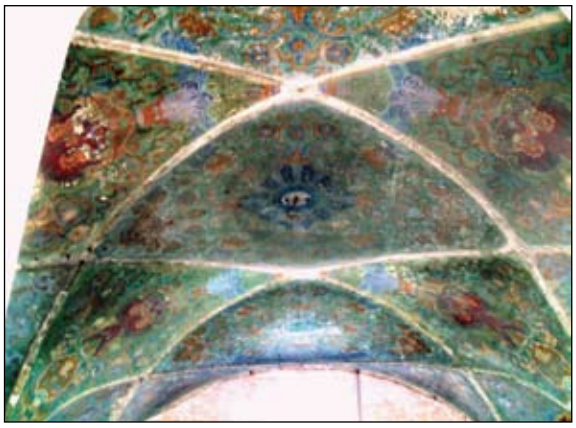
В. А. Покровский. Проект вокзала Императорской ветки в Царском Селе. 1911 г. ЦГАКФФД

В. А. Покровский. Вокзал Императорской ветки в Царском Селе. 1911 г. ЦГАКФФД

Интерьер храма не был расписан. Его художественный образ создавался за счет иконостаса и обстановки. В храме стояли резные деревянные скамьи, полки, подсвечники, киоты, хоругви.

В последующих работах Покровский упростил формы и силуэты, освободился от излишнего декора и уже четко следовал стилистике древнерусского зодчества. К таким произведениям архитектора относятся проекты Иоанно-Предтеченского храма в Кашине, исполнен-

В. А. Покровский. Вокзал Императорской ветки в Царском Селе. 1911 г. ЦГАКФФД



В. А. Покровский. Роспись вокзала Императорской ветки в Царском Селе. 1911 г.

В. А. Покровский. Вокзал Императорской ветки в Царском Селе. 1911 г. ЦГАКФФД

В. А. Покровский. Роспись аокзала Императорской ветки в Царском Селе. 1911 г.

ные совместно с Оскаром Рудольфовичем Мунцем, удостоившиеся первой и второй премий на конкурсе. В проекте, отмеченном первой премией, отражена «сказочная» тема. Здесь запечатлена церковь, вертикаль которой подчеркнута динамикой возносящихся вверх рядов кокошников и шлемовидной главой на высоком барабане. Во втором проекте развита «былинно-эпическая тема». В нем представлен храм с тремя мощными шатрами, олицетворяющими трех русских богатырей, тяжеловесной приземистой звонницей и глубоким перспективным порталом.

В. А. Покровский. Вокзал Императорской ветки в Царском Селе. 1911 г. ЦГАКФФД

Проекты храмов в Пархомовке, Шлиссельбурге и Кашине считаются переходными от узорочья псевдорусского стиля к неорусскому.

Этапным в творчестве Покровского стало проектирование комплекса Военно-исторического музея в С.-Петербурге, где архитектор ориентировался на московскую архитектуру, в частности на деревянный дворец в Коломенском и московские монастыри. Зодчий не заимствовал исторические мотивы, а творчески перерабатывал и воссоздавал их в новой интерпретации с учетом градостроительных особенностей столицы.

Специалисты высоко оценили художественные достоинства проекта Военно-исторического музея. В отзыве конкурсного жюри, подписанном ведущими мастерами А. Н. Померанцевым, Л. Н. Бенуа, П. Ю. Сюзором, И. С. Китнером и В. А. Косяковым, говорилось: «Русский Военно-

В. А. Покровский. Конкурсный проект комплекса зданий Военно-исторического музея в С.-Петербурге. 1908 г.

исторический музей... явится одновременно как памятник русской военной истории и славы, так и памятник русского самобытного архитектурного творчества и представит собой полную гармонию содержимого с содержащим, без которой не будет достигнута всецело историческая задача»[1].

Для строительства музея было выделено место в непосредственной близости от музея Суворова, решенного архитектором А. И. фон Гогеном в крепостном духе. Но проект Покровского реализован не был. Впоследствии его идеи частично были реализованы архитектором А. В. Щусевым в проекте Казанского вокзала в Москве.

В. А. Покровский. Конкурсный проект комплекса зданий Военно-исторического музея в С.-Петербурге. 1908 г.

Покровский много проектировал для российской провинции. В его проектах 1900-х гг. можно наблюдать творческое развитие мастера, выразившееся в намеренной архаизации форм. Иногда это придавало его постройкам эффект театральности, а виртуозно исполненным чертежам – вид эскиза декорации. К таким работам относятся проекты городского дома в Хабаровске и

[1] Зодчий. – 1908. – № 41. – С. 383.

Народного дома им. С. Т. Аксакова в Уфе.

Преданность неорусскому стилю Покровский сохранял не только в церковном зодчестве, но даже там, где, на первый взгляд, этот стиль был несовместим с техническими задачами.

Примером может служить совместный с инженером Г. Г. Кривошеиным конкурсный проект Бородинского моста через Москва-реку (1910 г.), напоминающий средневековые «кряжистые» сооружения с крепостными въездами-башнями и часовней, вырастающей из массива одного из мостовых устоев.

В 1909 г. Академия избрала Покровского академиком, а в 1910 г. ему поручили проект соборной «церкви Его Императорского Величества конвоя и собственного Его Императорского Величества сводного пехотного полка» во имя Федоровской иконы Божией Матери в Царском Селе.

Одновременно с Федоровским собором Покровский спроектировал и построил здание офицерского собрания царского конвоя и железнодорожный вокзал царской ветки С.-Петербург–Царское Село.

В проекте здания офицерского собрания зодчий использовал характерный для неорусского стиля принцип палатных строений – таких как, например, Поганкины палаты в Пскове. Здание включало разные по назначению помещения и имело асимметричный план. Следуя тенденциям модерна, Покровский выделил каждый компонент на фасаде, завершив его самостоятельной пирамидальной крышей с крутыми скатами.

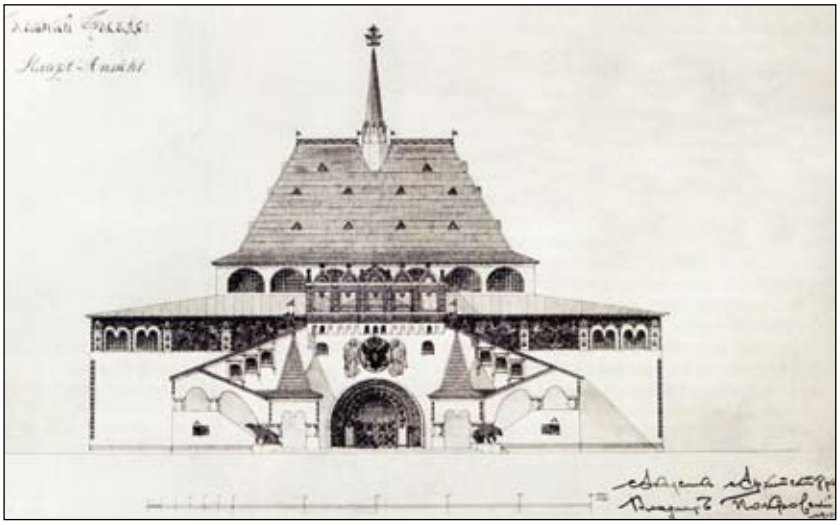
В. А. Покровский. Государственный банк. Главный корпус. Вид с улицы. Нижний Новгород. 1911–1913 гг.

В. А. Покровский. Государственный банк. Интерьер главного корпуса. Нижний Новгород. 1911–1913 гг.

В. А. Покровский. Государственный банк. Интерьер главного корпуса. Нижний Новгород. 1911–1913 гг.

Под протяженные палаты, перекрытые каменными сводами, было построено здание вокзала. Снаружи его украшали окна с крупными наличниками и крыльцо, увенчанное у основания шатром с кокошниками и навершием – двуглавым орлом. Внутри он был расписан театральным художником М. И. Курилко.

В 1911 г. Покровскому поручили проектирование Свято-Алексеевского храма-памятника в Лейпциге на месте поля «Битвы народов». Его возведение приурочивалось к 100-летию победы над наполеоновской армией. Покровский лично руководил постройкой и строго наблюдал за работой помощников Георга Вейденбаха и Рихарда Чаммера. За образец зодчий взял Вознесенский храм в Коломенском, но прямого цитирования его форм в Свято-Алексеевском храме нет. От памятника XVII в. его отличает и общая геометрическая трактовка форм, особенно ярко проявившаяся в монументальном



В. А. Покровский. Проект русского павильона на международной выставке 1911 г. в Дрездене. Фасад. 1910 г.

В. А. Покровский. Проект здания Ссудной казны в Москве. Фасад. 1913–1914 гг.

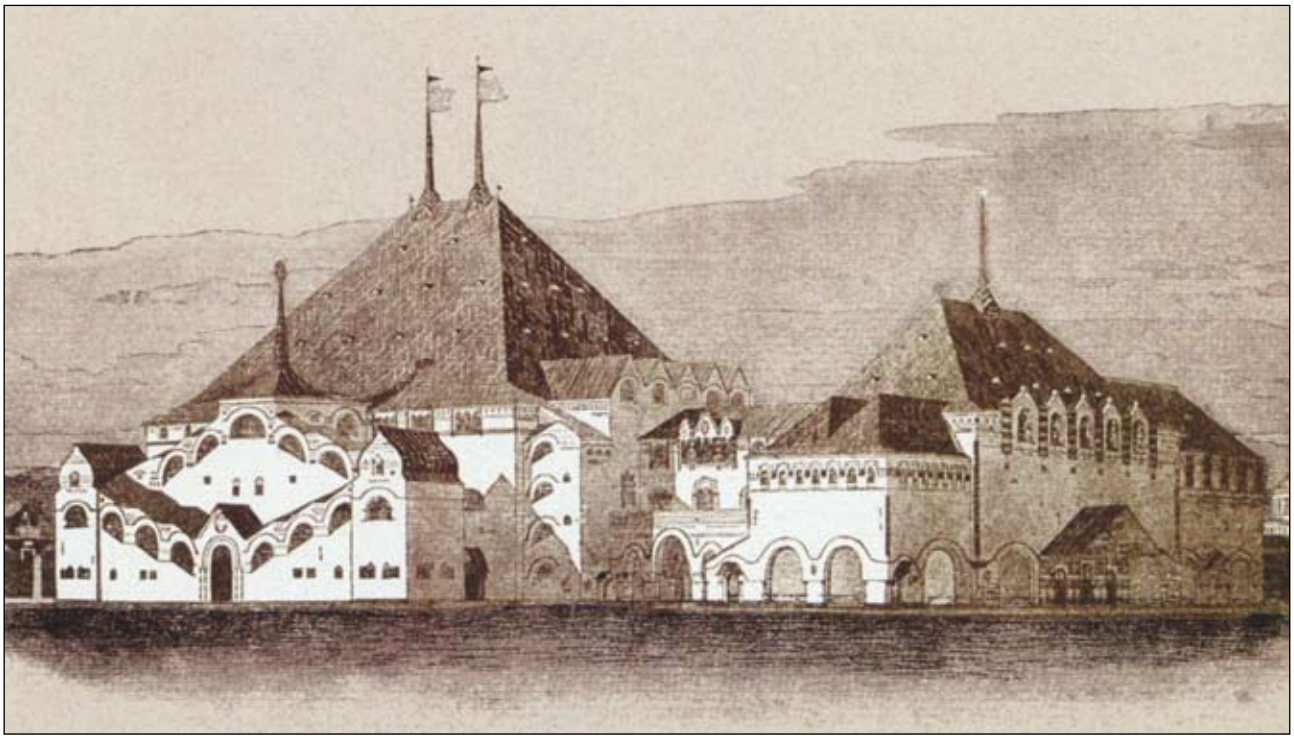
Здание Ссудной казны в Настасьинском переулке в Москве. Фрагмент

В. А. Покровский. Проект Ссудной казны в Москве. Интерьер

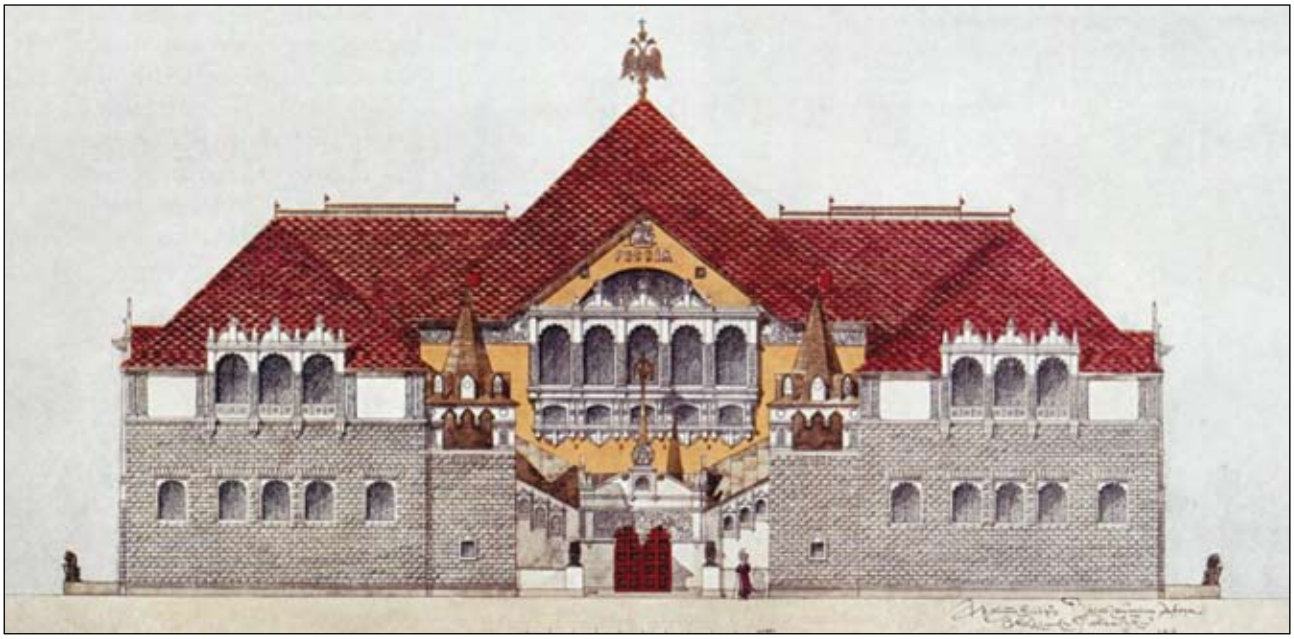
В. А. Покровский. Проект здания русского консульства. 1915 г.

Свято-Алексеевский храм в Лейпциге

70-метровом шатре, возвышающемся на гребнях килевидных кокошников. В храм ведет двухмаршевая лестница. Вход оформлен как перспективный портал, над которым находится звонница, увенчанная небольшой главкой. Семь колоколов для нее отливались из орудий, использовавшихся в сражениях 1813 г. Храм окружен обходной галереей с восемью высокими гранеными фонарями, символизирующими погребальные свечи.



В. А. Покровский. Конкурсный проект Народного дома в Уфе. 1909 г.

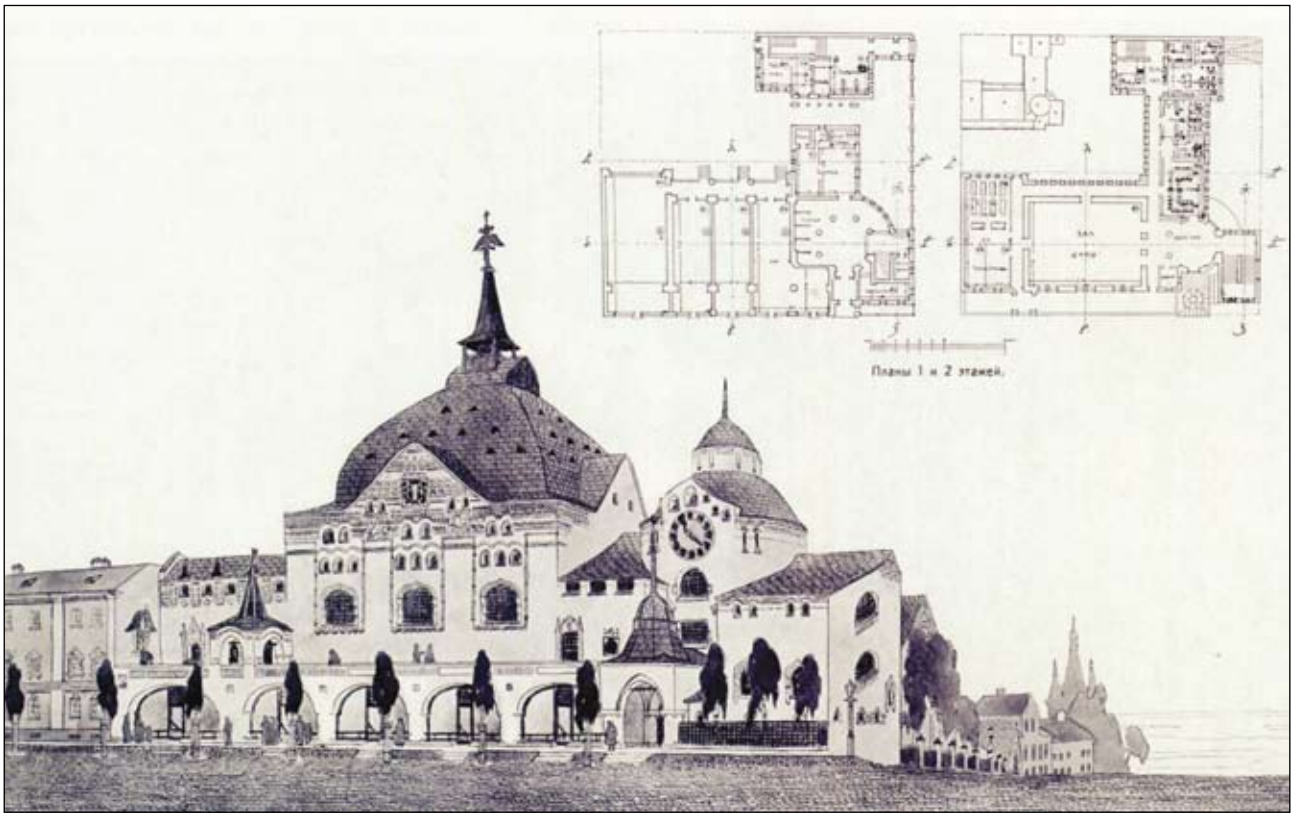


В. А. Покровский. Проект на международной выставке 1914 г. в Лейпциге. Фасад

За возведение храма-памятника в честь Святителя Алексия Саксонское правительство наградило Покровского орденом Альбрехта Командорского креста и удостоило звания профессора, а в России в октябре 1913 г. ему было пожаловано звание архитектора Высочайшего Двора.

Параллельно в 1911 г. Покровский построил часовню-усыпальницу семейства Прохоровых в Новодевичьем монастыре в Москве, в которой очевидны ставшие теперь характерными признаками работ Покровского «графичность» и «жесткость» в компоновке форм.

В этом же году Покровский участвовал в конкурсе на здание Государственного банка в Нижнем Новгороде. Вместе с ним свои проекты представили Ф. О. Шехтель и А. В. Щусев. Конкурс

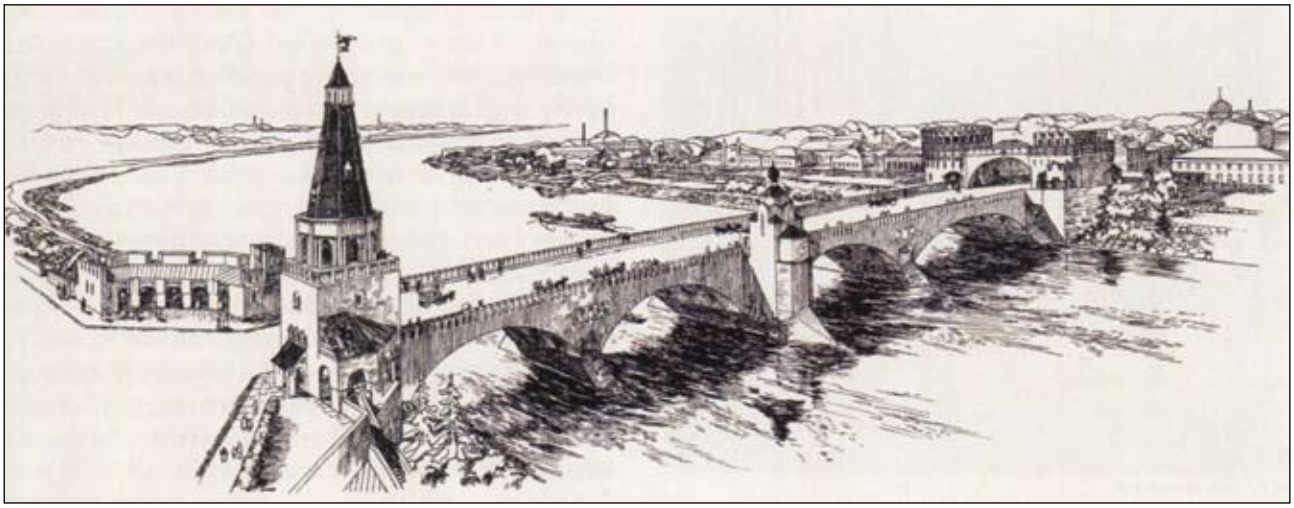


В. А. Покровский. Конкурсный проект городского дома в Хабаровске. Планы первого и второго этажей. 1907 г.

В. А. Покровский. Проект Рюриковского народного дома в Старой Ладоге. 1915 г.

выиграл Покровский. Строительство началось в 1913 г., когда Россия праздновала 300-летие Дома Романовых и все инициативы в области развития русского православно-национального искусства были востребованы.

В. А. Покровский. Проект здания банка в Нижнем Новгороде. 1911 г.



В. А. Покровский. Конкурсный проект Бородинского моста в Москве. 1910 г.

Здание Государственного банка располагалось на углу Большой Покровки и Грузинского переулка. Его главный корпус вытянулся вдоль улицы, два служебных и часовая башня были расположены в глубине участка, а жилой флигель – в переулке. Генеральный план отличался свободной планировкой, отраженной в асимметричном решении главного фасада, что было характерной чертой модерна.

Стилизованные мотивы, используемые Покровским, – мощные башнеобразные выступы, фланкирующие вход, шатровое кольцо, наличники окон, ажурные ворота, ведущие во двор банка, повторяющие «Золотую решетку» Теремного дворца, архаичные контрфорсы – не противоречили функциональной принадлежности банка, а являлись своеобразными символами неорусского стиля.

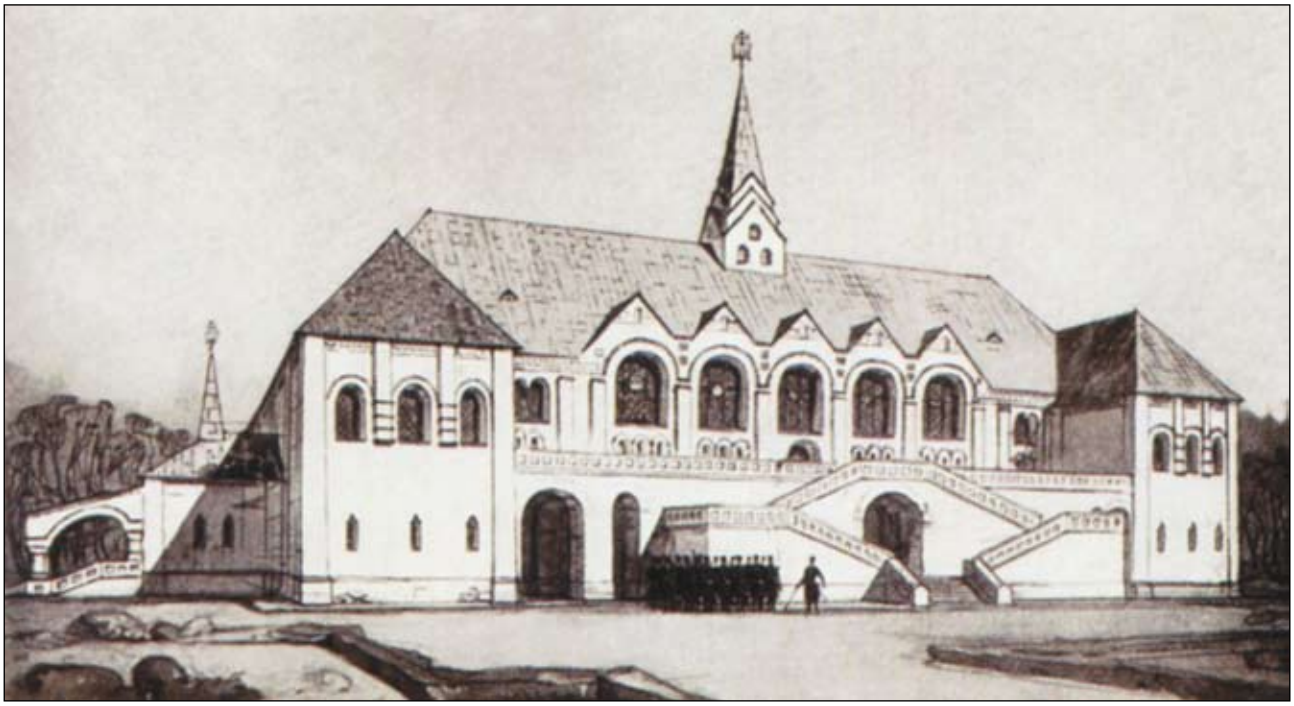
Уличный фасад, облицованный камнем, отличается жестким декором, тогда как оштукатуренному фасаду, обращенному во двор, свойственна живописность за счет размещения на нем «выемчатого» орнамента новгородского типа.

Среди последних произведений Покровского в неорусском стиле в предреволюционный период можно выделить частично реализованный казарменный городок в Царском Селе (1914 г.) и нереализованные проекты стадиона на Ватном острове в Петербурге (1914–1915 гг.) и Рюриковского народного дома в Старой Ладоге (1915–1916 гг.).

Покровский вел активную преподавательскую деятельность: в 1912–1917 гг. преподавал

В. А. Покровский. Проект здания банка в Нижнем Новгороде. Интерьер. 1916 г.

В. А. Покровский. Проект церкви на Старом кладбище в Нижнем Новгороде. 1914 г.



В. А. Покровский. Проект офицерского корпуса в комплексе казарм 3-го гвардейского стрелкового полка в Царском Селе. 1917 г.

в Академии художеств в качестве первого помощника профессора-руководителя Л. Н. Бенуа; в 1906–1924 гг. – на Высших Женских политехнических курсах; в 1914–1929 гг. – в Институте гражданских инженеров.

Помимо проектной и строительной деятельности архитектор отдавал много сил изучению и сохранению русского искусства. Он производил фотосъемку и обмеры памятников Киева, Московской, Владимирской Ярославской, Новгородской и Псковской губерний. Многие из выполненных им фотографий вошли в первый том грандиозного издания Игоря Эммануиловича Грабаря «История русского искусства» (1910 г.). Для этого издания по приглашению Грабаря вместе с А. В. Щусевым Покровский написал главы об искусстве Новгорода и Пскова.

Владимир Александрович Покровский скончался 30 апреля 1930 г. Его работы стали важной вехой в истории русского православно-национального искусства и первой страницей в становлении неорусского стиля.

Глава 31

Федор Осипович Шехтель – отец русского модерна

Выдающимся представителем неорусского стиля является Федор Осипович Шехтель. Его творческое дарование проявилось не только в архитектуре. Он известен как живописец, график и театральный художник, сочетавший в своем творчестве мотивы разных эпох, но всегда отдававший предпочтение русскому наследию. Современники прозвали Шехтеля «отец русского модерна».

Ф. О. Шехтель. Фото 1890-х гг.

Федор Осипович Шехтель родился 26 июля 1859 г. в С.-Петербурге. Он происходил из обрусевшей немецкой семьи. Семья несколько раз переезжала. С 1866 г. Шехтель жил в Саратове, куда его дед переселился еще в 1820-х гг. В Саратове он учился в первой мужской гимназии, а затем в подготовительном училище местной Тираспольской римско-католической епархиальной семинарии.

В 1875 г. семья переехала в Москву, и юный Шехтель поступил на архитектурное отделениеМосковского училища живописи, ваяния и зодчества на курс Дмитрия Николаевича Чичагова – известного архитектора, одного из последователей русского стиля. Но уже в 1878 г. Шехтеля отчислили за плохую посещаемость, и он начал работать самостоятельно.

Ф. О. Шехтель. Рис. к аллегорическому шествию «Весна-Красна»

На первом этапе творчества – 1870 – нач. 1890-х гг. – Шехтель занимался поисками своего пути. Он иллюстрировал книги и журналы, рисовал виньетки, оформлял адреса, афиши, обложки для нот и меню торжественных обедов, создавал эскизы костюмов и декораций, проектировал здания и мебель. Вместе с писателем Антоном Чеховым и его братом – художни-

Ф. О. Шехтель. Обложка альбома «Весна-Красна». 1883 г.

ком Николаем – Шехтель сотрудничал в московских газетах и юмористических журналах «Будильник» и «Сверчок». Свои работы он подписывал псевдонимами – «Ф. Ш.» или «Финь-Шампань».

В 1882 г. Шехтель поступил на службу к известному антрепренеру М. В. Лентовскому, который начинал путь артиста в саратовском летнем театре Ф. О. Шехтеля – дяди архитектора. Вместе с Лентовским Шехтель участвовал во Всероссийской художественно-промышленной выставке на Ходынском поле. Зодчий оформлял различные киоски и выставочные павильоны, а параллельно работал над реконструкцией здания бывшего цирка Гинне под театр Лентовского «Скоморох» и выполнял декорации и костюмы к спектаклю «Полет на Луну». В мае 1883 г. Шехтель исполнил в русском духе костюмы для придуманных им же сказочных персонажей и бутафорию для постановки лентовского аллегорического шествия «Весна красна», проводимого в рамках коронационных торжеств Императора Александра III.

Шествие имело успех, и Лентовский издал к нему альбом эскизов. Обложка альбома тоже принадлежит авторству Шехтеля. Она демонстрирует увлечение зодчего мотивами исконного русского искусства.

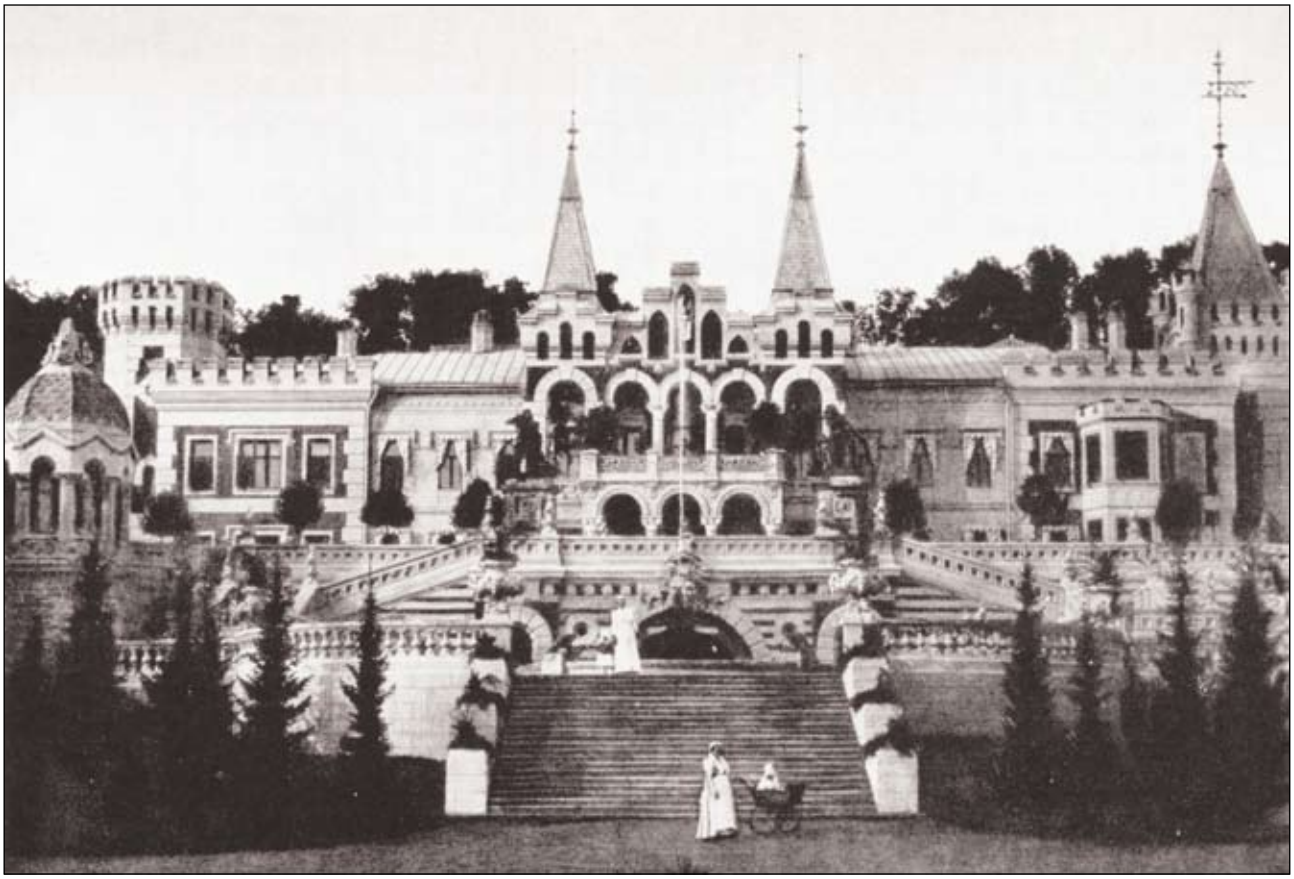
В архитектурном проектировании учителями Шехтеля считаются А. С. Каминский, К. В. Терский и Д. Н. Чичагов, с которыми он сотрудничал.

Самой ранней из дошедших до нас работ Шехтеля является проект Исторического музея в Москве (1875–1879 гг.). Он не стал творческой удачей зодчего, но отразил его стилистические предпочтения и процесс овладения им техническими приемами и средствами.

В 1887–1889 гг. Шехтель построил загородный дом для барона С. П. фон Дервиза в имении Кирицы Рязанской губернии, где барон, большую часть года живший в Петербурге и за границей, проводил лето.

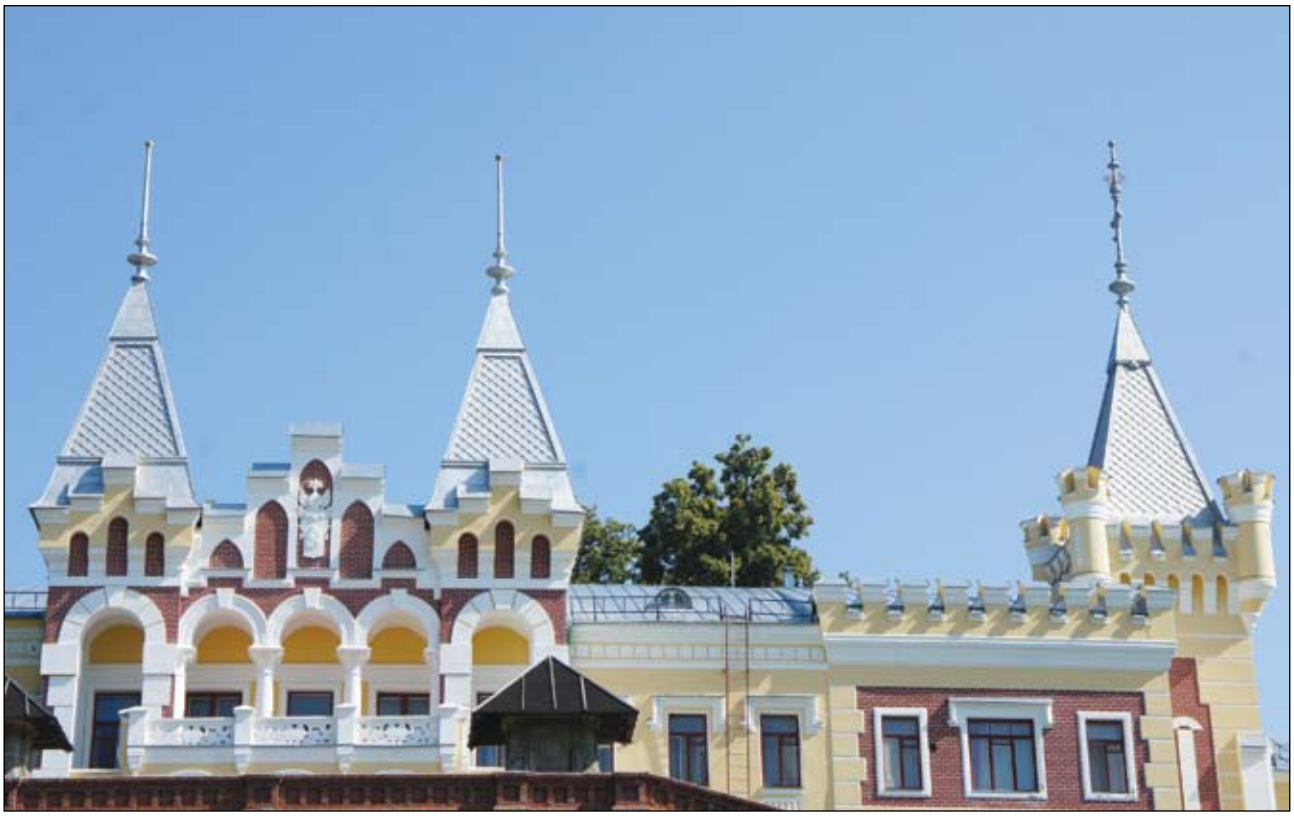
Незаурядная личность барона – высокообразованного человека, действительного статского советника, камергера Высочайшего Двора, члена Императорского общества любителей естествознания, орнитологии и этнографии; почетного попечителя ряда учебных заведений, владельца рудника на Урале – подразумевала оригинальность в постройке дворца.

Перед молодым Шехтелем стояла сложная задача, с которой он справился. Построенный им в одном из живописных мест русской провинции, названном Русской Швейцарией, дом напо-



Ф. О. Шехтель. Особняк С. П. фон Дервиза в имении Кирицы. 1887–1889 гг.

Ф. О. Шехтель. Усадьба С. П. фон Дервиза в имении Кирицы. Фото автора



Ф. О. Шехтель. Усадьба С. П. фон Дервиза в имении Кирицы. Фото автора

минает сказочный замок. Возвышаясь над р. Кирицей, он органично вписался в ландшафт, демонстрируя исключительный пример взаимодействия архитектурных форм с природой.

В доме фон Дервиза Шехтель удачно сочетал декоративные детали разных эпох: остроконечные башни, крепостные завершения стен, аркады, лестницы с широким маршем. В протяженном объеме здания можно найти тенденции западного Средневековья, Ренессанса, барокко и уже полюбившиеся архитектору мотивы Древней Руси.

Такое стилистическое многообразие отражало богатство внутреннего мира хозяина дома и передавало настроение земного счастья.

Параллельно с особняком фон Дервиза Шехтель обустроил усадьбу владельца прядильно-ткацкой мануфактуры А. А. Локалова в селе Великое близ Ярославля (1888 г.), которую принято относить к первым опытам зодчего в русском стиле. Особняк Локалова имеет вид губернского терема с шатровой крышей и башенкой, увенчанной шпилем с затейливым флюге-

Ф. О. Шехтель. Усадьба С. П. фон Дервиза в имении Кирицы. Фото автора

Ф. О. Шехтель. Усадьба С. П. фон Дервиза в имении Кирицы. Фото автора

Ф. О. Шехтель. Усадьба С. П. фон Дервиза в имении Кирицы. Фото автора

ром. Фасад здания украшен многочисленными кокошниками, полуколоннами между окнами и витражами в окнах верхнего этажа, декоративными ширинками с изразцами. Изразцы – характерный элемент сооружений Шехтеля – использованы и внутри особняка, где они удачно сочетаются с дубовыми резными панелями. Вокруг здания были разбиты парковые сады и находились оранжерея, каретная, конюшня, баня.

В 1886 г. Шехтель вместе с матерью переехал в собственную квартиру на Тверской улице, где устроил мастерскую в арендованных строениях

Ф. О. Шехтель. Усадьба С. П. фон Дервиза в имении Кирицы. Фото автора

Ф. О. Шехтель. Усадьба С. П. фон Дервиза в имении Кирицы. Фото автора

Ф. О. Шехтель. Усадьба С. П. фон Дервиза в имении Кирицы. Фото автора

Ф. О. Шехтель. Усадьба С. П. фон Дервиза в имении Кирицы. Фото автора

во дворе, а 15 июля 1887 г. женился на своей кузине Наталье Тимофеевне Жегиной. В этом браке родились четверо детей. Все дети, за исключением старшего сына, умершего в детстве, внесли большой вклад в русскую культуру.

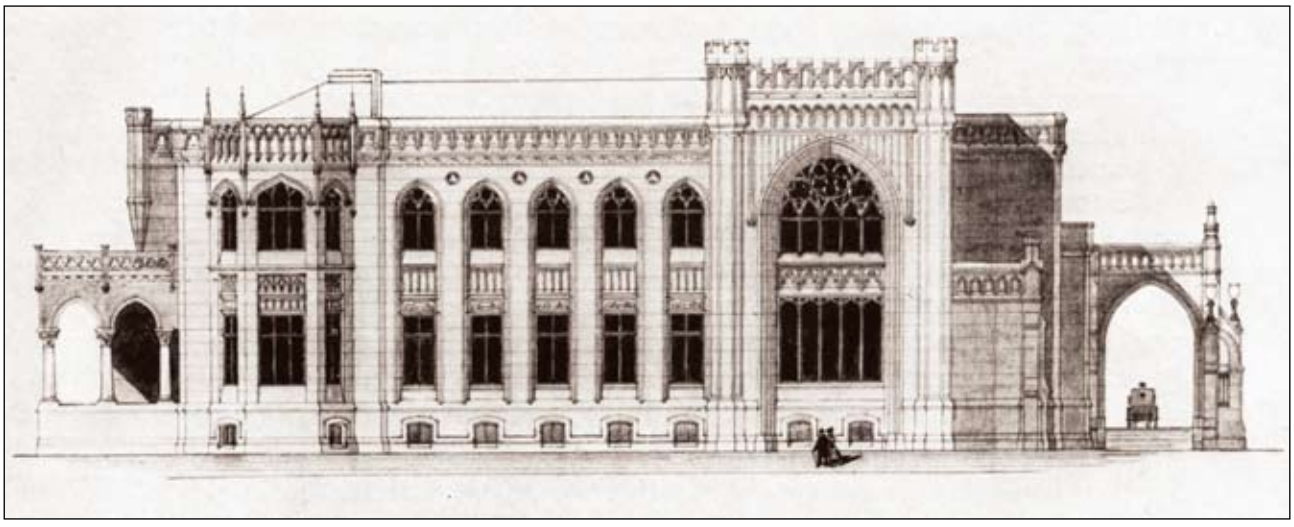
Следующий этап – 1890-е гг. – характеризуется постепенным обретением Шехтелем творческой индивидуальности. Предпочтение он отдавал готике и русскому стилю. Созданный им особ-

Ф. О. Шехтель. Усадьба С. П. фон Дервиза в имении Кирицы. Фото автора

Ф. О. Шехтель. Дом А. А. Локалова. Современное фото

няк З. Г. Морозовой – жены известного мецената С. Т. Морозова – на Спиридоновке в Москве (1893 г.) принес архитектору известность и выдвинул его имя в ряды ведущих зодчих.

Зинаида Морозова воплощала, по словам поэта Андрея Белого, «изящество в простоте» и «верх аристократической естественности»[1]. Поэтому выбор Шехтеля остановился на стилистике французского Ренессанса, рококо и английской неоготики. Морозов выбрал для жены последний вариант, и Шехтель буквально процитировал ряд декоративных приемов английской готики своего предшественника Л. Н. Бенуа, продемонстрировав таким образом умение создавать новый художественный образ путем стилизации.



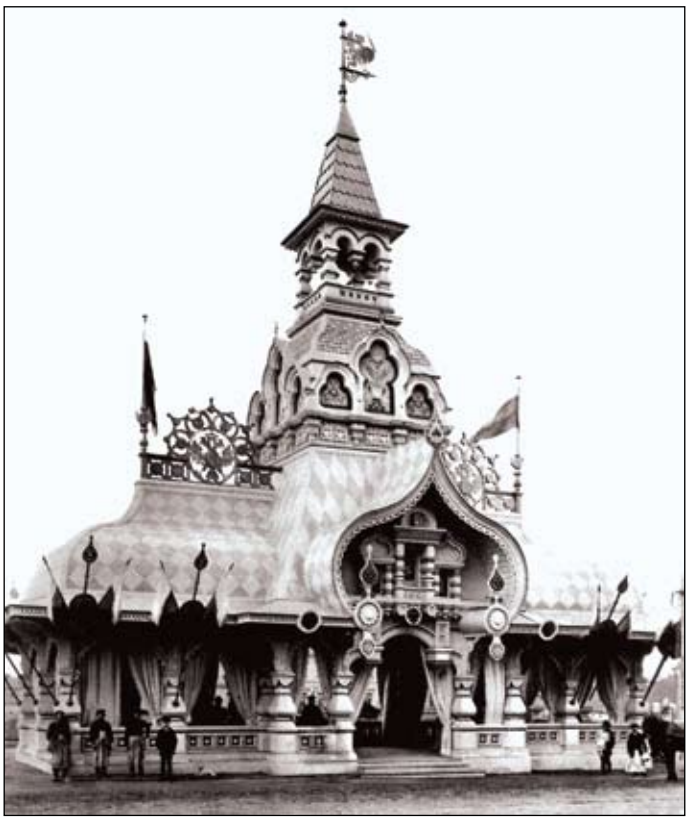
Ф. О. Шехтель. Проект особняка З. Г. Морозовой. 1893 г.

[1] *Андрей Белый*. Симфонии. – Л., 1991.

Ф. О. Шехтель. Особняк З. Г. Морозовой на Спиридоновке. Современное фото

После завершения Шехтелем работы над особняком Морозовой в 1894 г. Технико-строительный комитет при Министерстве внутренних дел выдал зодчему свидетельство на «право производить работы по гражданской и строительной частям». Зодчий обратился к русскому стилю, в котором видел путь возрождения традиционной красоты форм.

В 1896 г. по случаю коронации Императора Николая II архитектор спроектировал временные деревянные павильоны, которые установили на станции Одинцово, у Триумфальных ворот и у Тверской заставы в Москве. По его проектам также были сооружены въездная башня, арка-корабль, царская пристань, витрины многочисленных мануфактур и ряд других построек в Нижнем Новгороде, где проходила приуроченная к коронации Всероссийская художественно-промышленная выставка. В этих работах Шехтель продемонстрировал свой набор архитектурных форм: шатры, фигурные крыши, полюбившиеся ему резные детали и изобретенный им «веретенообразный» купол.



Ф. О. Шехтель. Коронационный павильон в Москве. 1896 г.

В следующем 1897 г. Шехтель использовал этот набор в проекте Народного дома. Инициатива создания «нечто en grand, с народным театром, с читальней, с библиотекой и помещениями для воскрес-

Ф. О. Шехтель. Павильон у Тверской заставы. 1896 г.

ных классов»[1] исходила от А. П. Чехова, который поделился ею со старым другом Шехтелем в письме в апреле 1896 г. Шехтеля заинтересовала эта идея, и в ответном письме он написал: «Дорогой Антон Павлович, Ваше письмо не дало мне спать целую ночь, лежа в постели, я скомпоновал в общих чертах проект Народного дворца, причем, скажу по правде, когда мне приходилось, опять же мысленно, называть как-либо это здание, – я старался подыскать ему другую кличку. В Англии, а тем более Америке “People palace” звучит хорошо, у нас же это чуть не полицейски – недопустимо...»[2]. Зодчий назвал свой проект «Народный дом». Обратившись к традициям излюбленного им московского зодчества XVII в., Шехтель старался подчеркнуть в облике здания его просветительское и общественное назначение за счет сочетания разных форм. Он придал плану форму эллипса, отразив на фасаде объем театрального зала, усилил ритм полуциркульных компонентов в композиции и украсил фасад двумя шатровыми башнями. Такое решение придало Народному дому монументальность и праздничность и позволило разместить в интерьере театр, библиотеку, аудитории, классы, чайную и магазины.

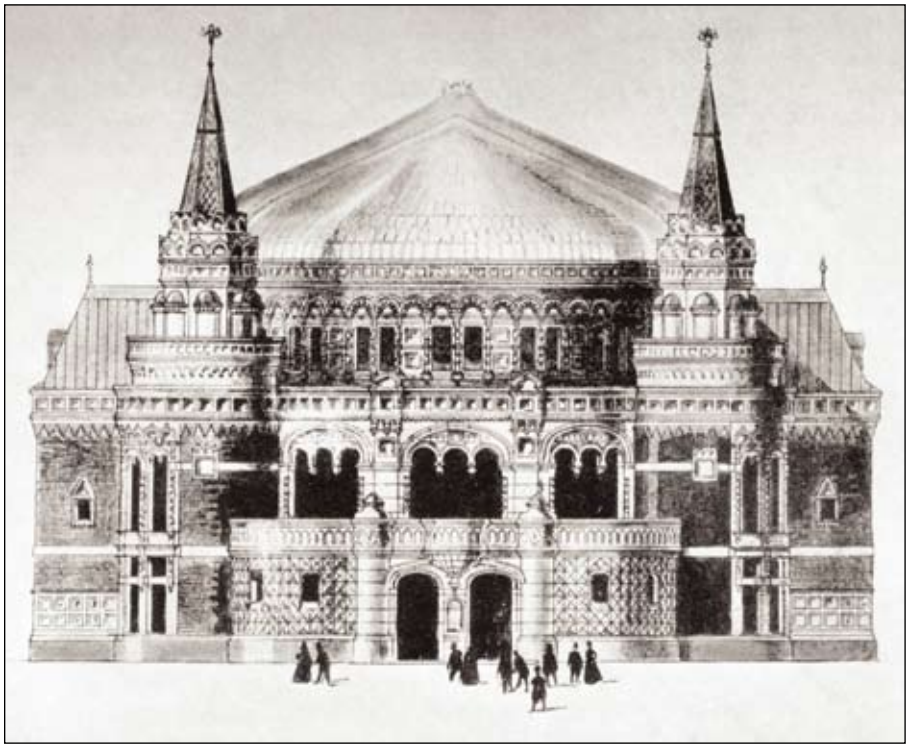
В кон. 1890-х – нач. 1900-х гг. Шехтель окончательно увлекся национально-романтическим направлением модерн, в котором развивал национальную линию. Он все больше и больше об-

Ф. О. Шехтель. Павильон России на международной выставке в Глазго. 1901 г.

[1] РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Д. 1373. Л. 2.
[2] ОР ГБЛ. Ф. 33. Карт. 63. Д. 25 г.

ращался не к многословному узорочью XVII в., а к шатровым храмам русского Севера, глухой резьбе и аппликации.

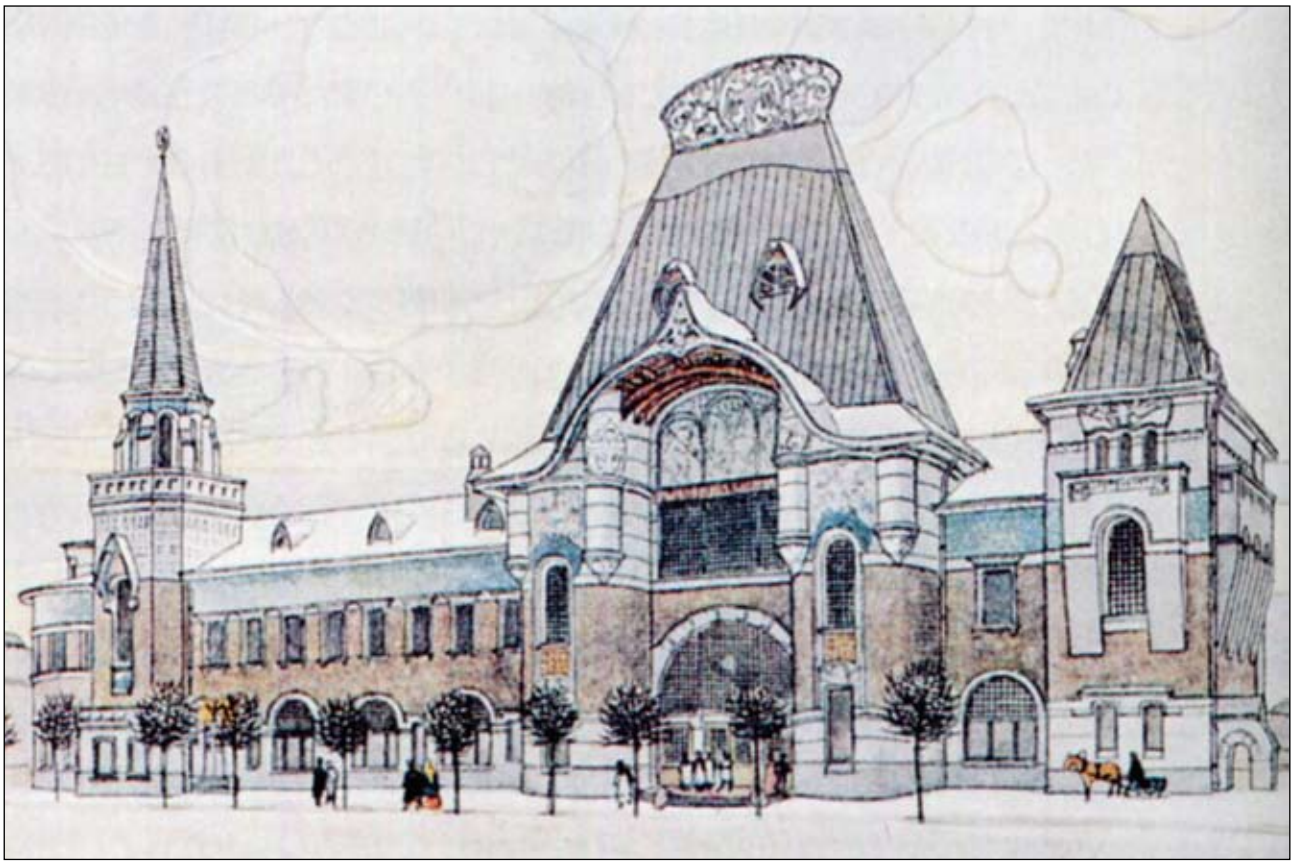
Постройки Шехтеля в эти годы демонстрируют уже не совокупность отдельных деталей в смысловой взаимосвязи, а единый целый организм; не сопоставление декоративных элементов, а организацию пространства в целом; не характерное для эклектики стилизаторство, а стилизацию как признак модерна.



Ф. О. Шехтель. Проект народного дома. 1897 г.

Эпически-сказочный и героико-былинный образ, возможно, навеянный произведениями Васнецова, Шехтель запечатлел в комплексе павильонов отдела России на международной выставке в Глазго, проводимой в 1901 г.

Используя обобщенные крупные формы, а в качестве главных средств выразительности – недавно «открытый» архитектором деревянный шатер и изобретенные им «башню-кокошник» и



Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал. Рис.

Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал. Фрагмент декора. Фото автора

Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал. Фрагмент оформления фасада. Фото автора

«веретенообразный» купол, Шехтель представил в Глазго сказочный город, свободно расположившийся в пространстве выставки так, словно он раскинулся на русском просторе.

Монументальность и величественность комплексу придавали большие габариты павильонов и развитие их в высоту за счет шатров и крыш с крутыми скатами. Этот прием позволил ассоциативно соотнести постройки Шехтеля с русскими северными лесами и корабельными рощами.

Одному из первых Шехтелю удалось убедительно и ясно продемонстрировать возможности применения традиций отечественного деревянного зодчества с композиционными задачами модерна. Он эффектно сопоставил игру света и тени на бревенчатых стенах с гладью тесовых покрытий и серебристой фактурой дранки.

Еще одним средством художественный выразительности, умело примененным Шехтелем, стал цвет. Росписи, исполненные по мотивам русских сказок в плоскостно-орнаментальной манере, располагались над входами и на стенах павильонов. На фасаде лесного отдела можно было увидеть гигантские грибы; над окном сельскохозяйственного отдела – петуха с роскошным хвостом; на крыльце горного отдела – камни, расцветающие диковинными цветами.

Этот выставочный комплекс был очень дорог Шехтелю. В 1903 г. он подписал свой экслибрис: «На нем я изобразил уголок моих построек в Глазго. Эти постройки, в которых я старался придать русскому стилю суровость и стройность северных построек, мне милы более моих других произведений. Для меня это мой девиз».

За павильоны в Глазго Шехтель удостоился звания академика архитектуры и почетного члена Британского королевского института архитектора и Общества архитекторов в Глазго. Эти типично русские сооружения, установленные в далекой Шотландии, стали новой страницей в мировой архитектуре, определившей дальнейшее развитие национально-романтического направления модерна.

Свою любовь к культуре Русского Севера Шехтель сохранял всю жизнь, а разработанные под ее впечатлением приемы в Глазго нашли свое продолжение в следующей крупной работе зодчего. В 1902 г. по случаю удлинения по инициативе С. И. Мамонтова Московско-Ярославской железной дороги до Архангельска и присоединения к ней других линий ему поручили заново отделать здание Ярославского вокзала, построенное по проекту Р. Кузьмина в 1862 г.

В одном из «Всеподданнейших докладов» начала 1903 г. говорилось: «Принимая во внимание историческое значение тех мест, которые соединяются упомянутой железной дорогой, [...] представляется наиболее соответственным возвести постройку в стиле церквей и монастырей северного края»[1], а именно Олонецкой, Вологодской и Архангельской губерний XVI столетия.

[1] РГИА. Ф. 229. Оп. 4. № 524. Л. 137–138.

Созданный Шехтелем архитектурный образ Ярославского вокзала – главных въездных ворот в столичный город – отражает идею прочной взаимосвязи центра России с ее северными окраинами и ассоциируется с дозорными вежами Соловецких островов и Белозерья, хотя некоторые компоненты зодчий заимствовал из церкви в селе Дьяково и в бывшем Коломенском дворце, а фронтон вокзала – с ворот Спасского монастыря в Ярославле.

Центральный шатер вокзала с ажурным гребнем – композиционный центр постройки – напоминает праздничные кокошники жительниц Вологодской или Архангельской губернии. Справа установлена тяжеловесная крепостного типа шатровая башня с гипертрофированными машикулями, а слева – более легкая башня с устремленным ввысь граненым шатром.

Фасад облицован серым кирпичом и украшен широким фризом цветной майолики, изображающей флору и фауну Севера и выполненной по рисункам Шехтеля керамистом П. К. Ваулиным в мастерской Абрамцево.

Под главным шатром, над входом с килевидным козырьком помещен трехлопастной рельеф с гербами городов: «Архангел Михаил» (Архангельск), «Георгий Победоносец» (Москва), «Медведь с секирой» (Ярославль).

Интерьеры вокзала украсили панно К. А. Коровина с изображением северных пейзажей. Для их написания С. И. Мамонтов командировал Коровина и его друга Валентина Серова в отдаленные северные губернии России. В течение двух осенних месяцев 1894 г. они совершили путешествие из Москвы в Ярославль, Вологду, Архангельск, Мурманск, норвежский мыс Нордкап, Стокгольм, Гельсингфорс (ныне Хельсинки) и Петербург, после чего вернулись в Москву. Ранее такой же путь с целью обследования места для прокладывания железной дороги проделал сам Мамонтов и министр финансов С. Ю. Витте. Тогда Савва Иванович, восхищенный суровой красотой и неприступным величием северного края, замыслил украсить интерьер вокзала монументальными панно, которые воспитывали бы художественный вкус народа.

Первоначально работы Коровина разместились в павильоне Крайнего Севера на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде. Каждая из них демонстрировала сцены жизни Русского Севера, осмысленные художником на глубинно-философском онтологическом уровне. Цикл начинает панно «Белые медведи», изображающее первозданную нетронутую человеком природу. Далее Коровин представил сюжеты, показывающие нарушенный деятельностью человека извечный покой: «Постройка узкоколейки в тундре», «Первые шаги изыскателей в тундре», «Тюлений промысел на Белом море», «Базар у пристани в

Ф. О. Шехтель. Церковь в имении Балаково. Фото 1910 г.

Ф. О. Шехтель. Троицкая церковь в имении Балаково. Современный вид после восстановления

Ф. О. Шехтель. Казанский вокзал. Проект. 1911 г.

Архангельске»; на холсте «Северное сияние» художник изобразил природу и человека в Богом данной райской гармонии друг с другом.

Панно Коровина имели успех на Нижегородской выставке. В 1900 г. они экспонировались на выставке «Мир искусства» в Петербурге, а в 1904 г. их поместили в специальных нишах на фризе зала ожидания Ярославского вокзала. Но там панно воспринимались «именно как картины и не претендовали на слишком активную роль в самой архитектурной композиции»[1]. В 1950-е гг. их сняли и в 1961 г. передали в Третьяковскую галерею. Возможно, это связано с тем, что Шехтеля волновала проблема выявления крупного объема через весомость и пластичность его акцентов, а Коровина – передача впечатления от увиденного и пережитого.

Ф. О. Шехтель. Павильон горного дела на международной выставке в Глазго. 1901 г.

Лучше всего здание Ярославского вокзала воспринимается при рассмотрении его вблизи в сильном ракурсе. На отдаленном расстоянии вокзал привлекает своей устойчивостью, богатством фактурно-цветовых сопоставлений и удивительно тонким пониманием красоты и величия народного духа.

В целом в здании Ярославского вокзала отчетливо проявилась способность Шехтеля соче-

[1] *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. – СПб., 2000. – С. 279.

тать рационалистический функциональный подход с романтическим видением архитектурных форм. Эта «стилистическая неоднородность» вокзала Шехтеля объясняется следствием «его “пограничного” положения на “стыке” двух систем художественного мышления – традиционализма и рационализма»[1].

Среди проектов Шехтеля в неорусском стиле можно отметить старообрядческую Белокриницкую церковь Троицы со сторожкой в селе Балаково Самарской губернии, построенную по заказу купцов братьев Анисима и Паисия Мальцевых.

В 1908 г. Московское архитектурное общество (МАО) объявило конкурс на проект храма в Балаково. Основным его условием было следование образцам древнерусского зодчества до XVII в., т. е. до периода раскола Русской Православной Церкви. Из представленных 34 проектов жюри, в которое входил Шехтель, удостоило 1-й премии архитектора Н. С. Курдюкова. Но Мальцевых его проект полностью не удовлетворил. Они обратились к Шехтелю, уже имевшему опыт работы по заказам купцов-староверов Морозовых, Рябушинских, Кузнецовых и потому хорошо представлявшему, что именно может понравиться заказчикам. Замысел Шехтеля был прост и ясен. За основу он взял формы псковско-новгородского зодчества, которые сочетал с мощным шатровым завершением.

Ф. О. Шехтель. Павильон лесного дела на международной выставке в Глазго. 1901 г.

В 1910–1911 гг. Шехтель возвел бесстолпную церковь из белого камня с колокольней и крестильней. Масштабный объем четверика с четырьмя щипцами увенчан восьмигранным барабаном, оформленным кокошниками и увенчанным грандиозным шатром. Тема Троицы развита в троекратном повторении шатра в венчании основного объема, колокольни и крестильни, трех главках и тройных арочных окнах на фасадах.

Северный, южный и западный фронтоны украшены мозаичными панно, набранными в мозаичной мастерской В. А. Фролова в Петербурге.

Все детали постройки Шехтель обсуждал с Мальцевыми и регулярно консультировался со знатоком духовной культуры старообрядцев и толкователем Священного Писания Павлом Петровичем Шибановым.

Удачным был выбор местоположения храма. Установленный на высоком берегу р. Балаковки, он хорошо просматривался с Волги и потому стал замыкающей перспективу Амбарной площади доминантой, на которую ориентировались приходящие к балаковской хлебной пристани пароходы и баржи.

Примерно в этот же период в творчестве Шехтеля наблюдаются рационалистические тенденции, ставшие следствием его все нарастающего тяготения к традициям классической архитектуры. К постройкам, демонстрирующим принцип «претворения полезного в прекрасное», относятся: особняки Рябушинского (1900 г.) и А. И. Дерожинской (1901 г.); здание МХАТа (1902 г.), спроектированное и построенное архитектором безвозмездно в кратчайшие сроки – 3 мес.; гостиница и торговый дом «Боярский двор», внутренние помещения которого стали образцом делового интерьера.

[1] *Лисовский В. Г.* Указ. соч. – С. 279.

Шехтель первым переосмыслил эстетику зданий эпохи зарождающегося машинного производства и сумел выявить в их конструкциях функциональность и рациональную красоту. К произведениям Шехтеля рационалистического направления относятся банк Рябушинских (1903 г.), типография Рябушинских «Утро России» (1907 г.), дом Московского купеческого общества, дом Шамшина (оба 1909 г.).

Последующие 1910-е гг. в творчестве Шехтеля характеризуются как творческая трагедия зодчего. Причиной стали предвоенные и предреволюционные настроения: архитектор оказался на распутье исканий. Он снова обратился к ретроспективизму. В произведениях этих лет очевидны наличие исторических реминисценций и попытки повернуть вспять к собственным начинаниям. Лучшими работами Шехтеля в 1910-х гг. считаются собственный особняк на Большой Садовой в Москве и дача в Алупке-Саре (1916 г.); проект библиотеки-музея им. А. П. Чехова в Таганроге; неосуществленный проект Казанского вокзала (1911 г.), исполненный в духе палат «нарышкинского барокко», и церковь у Соломенной сторожки в Москве (1914 г.).

В 1915 г. католик Франц-Альберт Шехтель, спроектировавший множество православных храмов и возрождавший в своих проектах православно-национальные традиции, крестился в Православие с именем Федор. С этим русским именем он вошел в историю русской культуры. Обряд крещения проходил в церкви Святого Ермолая на Козьем болоте. За свои труды архитектор был награжден орденами Св. Анны и Св. Станислава.

Революция и последующие годы оказались для Шехтеля, как и многих других московских архитекторов, крайне тяжелыми. Проектных заказов не было, и Шехтель, чтобы прокормить семью, читал лекции в помещениях МАО и других аудиториях. Летом 1917 г. он продал свой особняк на Большой Садовой и в течение нескольких лет вынужденно менял местожительство. Свою

Ф. О. Шехтель. Сельскохозяйственный павильон на международной выставке в Глазго. 1901 г.

Ф. О. Шехтель. Павильоны на международной выставке в Глазго. 1901 г.

богатую коллекцию произведений искусства и библиотеку Шехтель перевез в помещения МАО, а мебель продал для покрытия семейных расходов.

В 1918 г. Шехтель получил должность профессора во ВХУТЕМАСе. Он читал лекции по истории искусства, среди которых – разработанная им «Сказка о трех сестрах: Архитектуре, Скульптуре, Живописи и их взаимоотношении в эволюции искусства», и преподавал композицию в старших классах.

В последующие годы Шехтель состоял председателем Архитектурно-технического совета Главного комитета государственных сооружений, председателем художественно-производственной комиссии при НТО ВСНХ, членом и председателем жюри по конкурсам, объявлявшимся Московским архитектурным обществом, ВСНХ, Наркомпросом и т. д. Архитектор возобновил проектную и педагогическую деятельность. Среди его работ советского времени – нереализованный конкурсный проект мавзолея В. И. Ленина в форме египетской пирамиды.

В последние годы Шехтель тяжело болел. Его семья испытывала крайнюю нужду. Незадолго до кончины он обратился к книгоиздателю Ивану Дмитриевичу Сытину с просьбой купить его уникальную коллекцию живописи и скульптуры: «Моя жена стара и немощна, дочь больная (туберкулез легких), и чем она будет существовать – я не знаю; нищенствовать при таких ценностях – это более чем недопустимо. Продайте все это в музеи, в рассрочку даже, но только чтобы они кормили жену, дочь и сына Льва Федоровича. <...> Я строил всем Морозовым, Рябушинским, фон Дервизам и остался нищим. Глупо, но я чист»[1].

В мае 1926 г. зодчий с семьей переехал на арендованную дачу в Петровско-Разумовское, где 7 июля скончался. Шехтеля отпевали в той же церкви Святого Ермолая на Козьем болоте, где он крестился несколько лет назад, а похоронили на Ваганьковском кладбище в Москве, где располагалось фамильное захоронения Шехтелей с надгробием, сооруженным по проекту зодчего в 1895 г.

Федор Шехтель вошел в историю русского искусства как яркий мастер, уверенно прочертивший в стиле модерн самобытную, свойственную только русской культуре православно-национальную линию.

[1] Федор Шехтель и эпоха модерна / Сост. Г. В. Есаулов, Н. К. Соловьев. – М.,2009. – С. 67.

Глава 32

Лидер неорусского стиля Алексей Викторович Щусев

Общепризнанным лидером неорусского стиля стал Алексей Викторович Щусев. Он родился в г. Кишиневе 26 сентября 1873 г. и происходил из старинного рода запорожских казаков. Его предок Константин Щусев служил есаулом, что дало повод Щусеву говорить: «Предки мои как бы сродни легендарному борцу за свободу Тарасу Бульбе»[1].

Отец будущего архитектора надворный советник Виктор Петрович Щусев владел большим состоянием, позволявшим ему заниматься благотворительностью. Когда его первая жена умерла, он настолько сильно запустил дела, что его понизили в должности до смотрителя богоугодных заведений. Его вторая жена – Мария Корнеева Зозулина – была почти вдвое моложе супруга. В их браке родились четыре сына. Алексей был третьим.

Мальчику было 14 лет, и он учился в первой гимназии Кишинева, когда его отец умер. На следующий день от горя скончалась мать. Родительский дом продали, а братьев распределили по родственникам. Щусева приютил дядя, и он, будучи еще гимназистом, стал подрабатывать частными уроками. Как-то ему довелось побывать в Москве. Увиденный на Красной площади храм Покрова Пресвятой Богородицы на Рву произвел на него огромное впечатление, определившее выбор дальнейшего профессионального пути.

С 1891 по 1897 г. юноша учился в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств в С.-Петербурге. Его учителями были Л. Н. Бенуа, Г. И. Котов и И. Е. Репин. Щусев всегда искал случай, чтобы проявить свой талант. В 1895 г. такой случай представился. Прочитав в газете о смерти генерала Д. П. Шубина-Поздеева, молодой Щусев без рекомендаций пришел к вдове с готовым эскизом надгробия в виде небольшой шатровой часовни и убедил ее отдать заказ именно ему.

В 1896 г. за дипломный проект «Барская усадьба» Щусев удостоился Большой Золотой медали и права на заграничную поездку. В составе археологической экспедиции он посетил Среднюю Азию, где изучал соборную мечеть Биби Ханум и гробницу Тамерлана. Впоследствии Щусев вспоминал, что именно здесь у него зародилась любовь к архитектуре Востока. «Эта любовь осталась у меня на всю жизнь»[2].

В 1898–1899 гг. архитектор побывал в Тунисе, Италии, Англии, Бельгии и Франции, где посетил знаменитую парижскую мастерскую Жюлиана.

Представленные им на отчетной выставке рисунки вызвали одобрение. В частности, Репин, чьим мнением Щусев дорожил, был очень доволен.

---

[1] *Гостев И. Е.* Алексей Щусев // Зодчие Санкт-Петербурга XIX – начала XX века. – Л., 1988. – С. 747.
[2] Там же. – С. 752.

Щусев обосновался в столице и женился на подруге детства Марии Карчевской. Первоначально ему было трудно. Как вспоминал сам архитектор, он проводил время «шатаясь то по Академии, то по знакомым», чтобы «напомнить о себе»[1], и периодически выполнял поручения разных зодчих. Но Щусев не желал «увязнуть» в мастерских и искал самостоятельной творческой работы. Постепенно архитектор проник в художественные круги столицы. В 1900 г. Щусев участвовал в III Всероссийском съезде русских зодчих. По рекомендации Л. Н. Бенуа и Г. И. Котова он вступил в Петербургское общество архитекторов.

Г. И. Котов, видя в Щусеве талантливого мастера, стал отдавать ему некоторые свои заказы, преимущественно полученные от Церкви.

Первым самостоятельным заказом, исполненным Щусевым, стал проект иконостаса для Успенского собора Киево-Печерской лавры, который определил путь зодчего почти на два десятилетия. В процессе работы архитектор посетил древний Константинополь, где изучал Софийский собор – древнюю святыню православного мира, перестроенную турками в мечеть. Щусев всерьез увлекся древнерусской архитектурой и в 1901 г. поступил на службу в канцелярию Священного Синода.

В 1902 г. судьбой архитектора заинтересовался историк искусства и реставратор граф Ю. А. Олсуфьев. Он поручил Щусеву перестроить свой петербургский особняк на р. Фонтанке. С этим заданием Щусев блестяще справился. Тогда граф, состоявший в должности председателя Комитета по возведению храма-памятника в память о Куликовской битве, поручил ему проект этого храма.

Инициатором храма-памятника еще в начале XIX столетия выступил обер-прокурор Синода, историк и археолог, первый исследователь Куликова поля С. Д. Нечаев. В 1820 г. он обратился с письмом к генералу А. Д. Балашову, бывшему тогда губернатором Тульской губернии, с предложением построить на Куликовом поле храм в честь преподобного Сергия Радонежского. В 1836 г. А. П. Брюллов разработал проект, но Император Николай I не утвердил его. Дело затянулось, пока, наконец, в 1902 г. Олсуфьев не пожертвовал около 40 десятин земли под строительство храма, а епископ Тульской епархии Питирим не получил Высочайшего и Синодального одобрения Синода на возведение храма.

Несколькими годами ранее Олсуфьев привез в Петербург сохранившиеся царские врата из утраченного иконостаса храма на Куликовом поле в селе Рождествено-Монастырщина Тульской губернии. По преданию, эти врата храму подарил преподобный Сергий Радонежский. 29 февраля 1884 г. священник этого храма отец Михаил (Казанский) и архитектор Н. В. Султанов представили их Императору Александру III в Гатчине. Государь распорядился разработать проект нового иконостаса на основе сохранившихся врат и лично пожертвовал на него средства. В дальнейшем он пристально следил за исполнением проекта, интересуясь всеми деталями – от археологи-

А. В. Щусев. Проект храма на поле Куликовской битвы (вариант). 1904 г.

[1] Цит. по: *Гостев И. Е.* Указ. соч. – С. 753.

А. В. Щусев. Храм во имя преподобного Сергия Радонежского. Фото 1910-х гг.

ческих источников для самого иконостаса до входивших в него ранее икон.

Получив задание на проект храма на Куликовом поле, Щусев работал быстро и целеустремленно. В 1902 г. был готов первый вариант, в 1904 г. – второй, а к 1911 г. завершен итоговый проект.

Сергиевский храм – вдохновенное произведение неорусского стиля. Он возведен рядом с триумфальной колонной А. П. Брюллова – типичным воинским сооружением.

По мысли Щусева, храм во имя Преподобного Сергия Радонежского, увековечивший память о благословенной святым Сергием победе Дмитрия Донского, должен иметь монументальный облик и ассоциативно соотноситься с историческими вехами. Поэтому зодчий руководствовался формами псковско-новгородского каменного зодчества, которые знаменовали, что из шести русских полков, участвовавших в Куликовском сражении, последними полегли новгородский и псковский.

Композиция храма исполнена «кораблем»: его основной объем перекрыт на четыре ската и увенчан традиционным русским пятиглавием. На западном фасаде вместо колокольни помещена трапезная с трехпролетной звонницей, фланкируемая двумя мощными приземистыми башнями. Одна из них перекрыта коническим шатром-куполом, а вторая – шлемовидным куполом.

А. В. Щусев. Храм во имя преподобного Сергия Радонежского. Фото 1910-х гг.

А. В. Щусев. Церковь Святого Василия. Овруч. Современное фото

Первоначально проект Щусева вызвал недоумение у членов Комитета, т. к. его храм создавал иллюзию крепостного городка. Особенно много вопросов возникло по поводу башен. Но Щусев привел весомый довод, указав, что башни символизируют двух иноков-богатырей, олицетворявших духовную силу Руси, – Пересвета и Ослябю. Его объяснение удовлетворило членов Комитета. В 1913 г. началось возведение храма-памятника во имя преподобного Сергия Радонежского на Куликовом поле. В связи с событиями Первой мировой войны и последовавшей революцией строительство остановилось на десятилетия. Окончательно храм достроили к 600-летнему юбилею Куликовской битвы в 1980 г.

Значимой в творческой биографии Щусева стала научная реставрация храма святого Василия Великого в Овруче, построенного в камне в XII в. и впоследствии неоднократно разрушаемого и возводимого вновь.

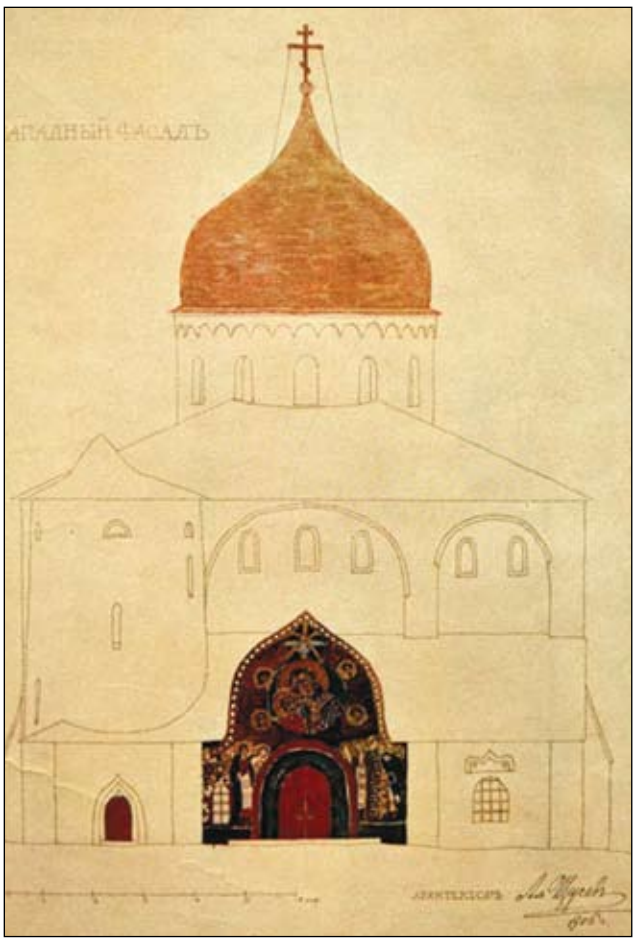
А. В. Щусев. Церковь Святого Василия. Овруч. Реставрация 1907–1911 гг.

А. В. Щусев. Проект монастыря в Овруче. 1909 г.

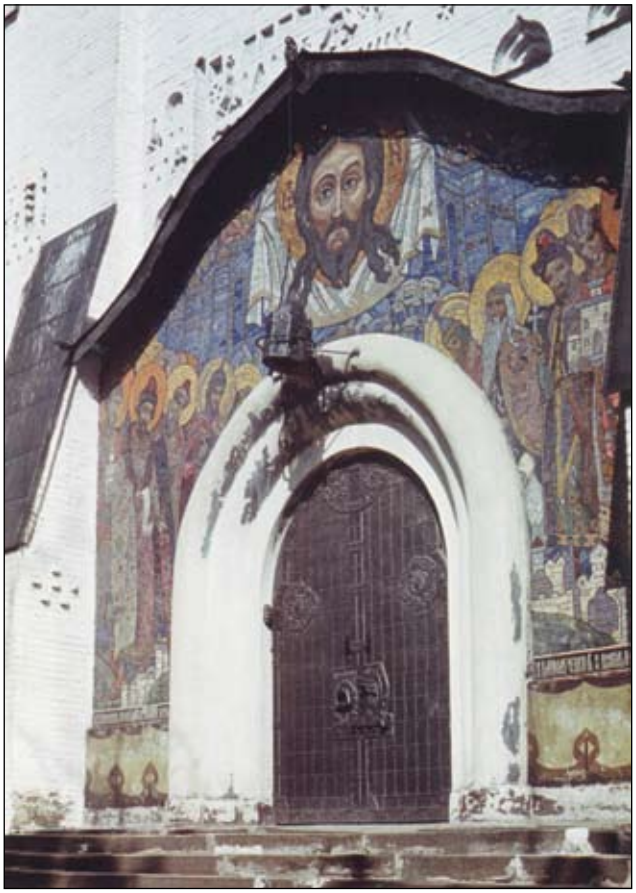
В 1842 г. в ходе археологических изысканий при раскопках фундамента уцелевший свод Васильевского храма обрушился. В результате от древнего памятника уцелела одна алтарная восточная часть и фрагмент северной стены с аркою перед входом в алтарь.

В 1904 г. Святейший Синод командировал Щусева в Овруч. Ему и работавшему совместно с ним архитектору П. П. Покрышкину надлежало воссоздать древний памятник – Васильевскую церковь.

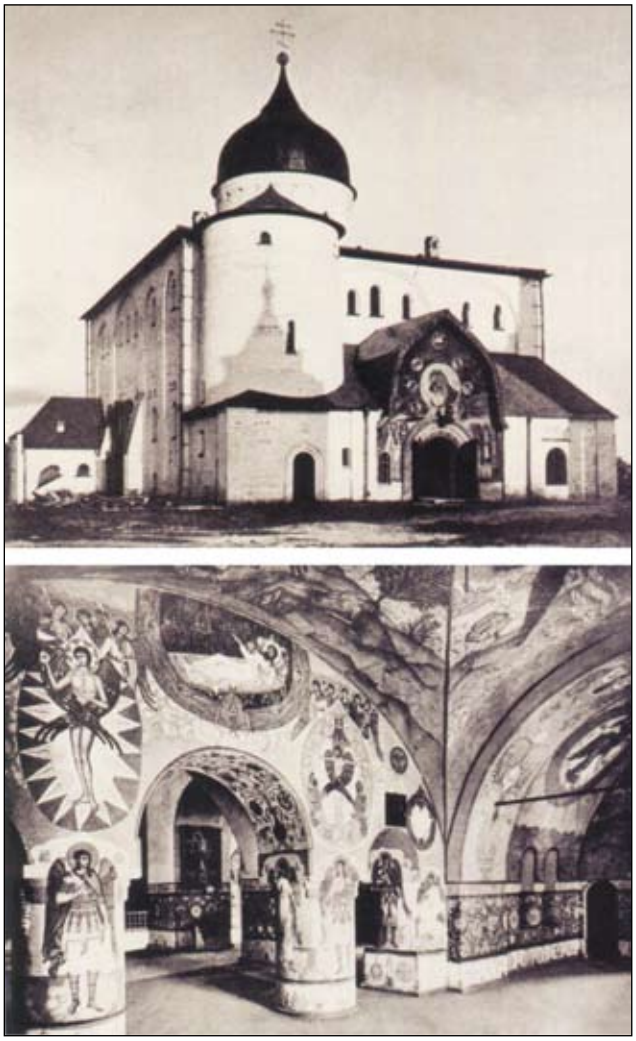
А. В. Щусев. Проект Троицкого собора в Почаевской лавре. 1905 г.



А. В. Щусев. Троицкий собор в Почаевской лавре. Рис.



Н. К. Рерих. Троицкий собор в Почаевской лавре. Фрагмент фасада с панно. 1906–1911 гг.



Н. К. Рерих. Троицкий собор в Почаевской лавре. Общий вид, интерьер. 1906–1911 гг.

К началу XX в. в России утвердился аналитический метод реставрации памятников, предусматривающий тщательное научное архитектурно-археологическое исследование. Исходя из него Щусев и Покрышкин руководствовались тремя главными принципами: все древние части постройки должны быть оставлены в неприкосновенности; утраченные части здания создаваться из нового кирпича, изготовленного по старому образцу в виде плинфы; все дополнения изготавливаются из кирпича белого цвета, отличающегося от древней части здания.

А. В. Щусев. Спасская церковь в усадьбе Натальевка. Рис.

Архитекторы максимально сохранили уцелевшие древние фрагменты. Они пронумеровали каждый кирпичик и укладывали его в единственно предназначенное для него место, а металлические балки, необходимые для крепления конструкции, поверху обшили деревом, чтобы они соответствовали древнему образу. Все было выполнено максимально достоверно, за исключением главы. О ней не сохранилось никаких документальных сведений, и потому Щусев, увенчивая церковь одной главой, полагался на творческую интуицию.

В 1907–1911 гг. Васильевский храм был воссоздан. Еще до завершения работ Щусев удостоился звания академика архитектуры. «В реставрационной практике нач. XX столетия

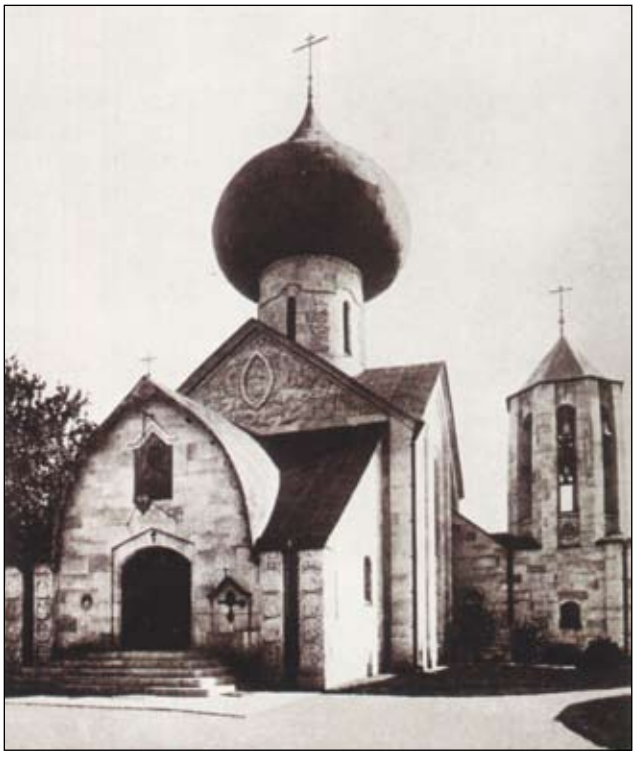
А. В. Щусев. Проект церкви в имении Мансуровых. 1909 г.

эта работа заняла исключительное место по своеобразной смелости и артистизму, с которыми она была выполнена»[1].

Рядом с Васильевской церковью в эти же годы по проекту Щусева возвели монастырский комплекс в намеренно архаизированном неорусском стиле, состоящий из колокольни, келейного корпуса, просвирни и ограды с воротами.

Параллельно Щусев занимался возведением Троицкого собора Почаевской лавры. В качестве образца Щусеву указали на Троицкий

А. В. Щусев. Спасская церковь в усадьбе Натальевка. 1911–1913 гг.



А. В. Щусев. Церковь-музей в усадьбе Натальевка. 1908–1912 гг.

[1] *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. – М., 2000. – С. 305.

собор Троице-Сергиевой лавры. Но архитектор от него отказался и следовал мотивам новгородской и псковской архитектуры домонгольского периода, которые дополнял типичными для сооружений модерна компонентами: притвором, контрфорсами, мозаичными панно – «Почаевским образом Пресвятой Богородицы с предстоящими волынскими святыми» по эскизам П. И. Нерадовского на западе и образом «Спаса Нерукотворного с предстоящими святыми князьями» по эскизам Н. К. Рериха на юге.

А. В. Щусев. Марфо-Мариинская обитель. 1908–1912 гг. Общий вид храма. Илл. из книги В. Г. Лисовского «“Национальный стиль” в архитектуре России»

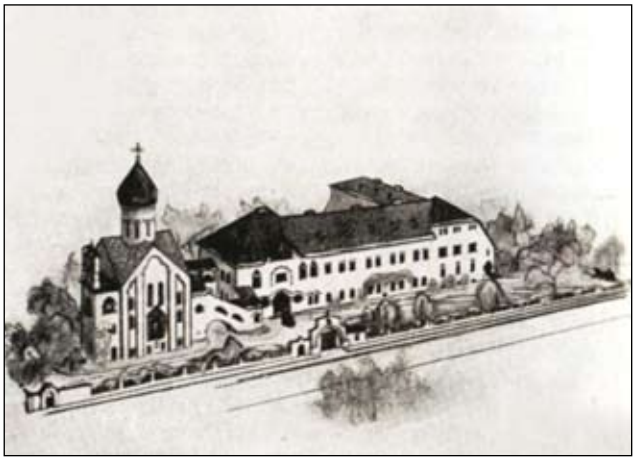
Основной объем храма – куб – завершен одной главой и достроен лестничной башней для входа на хоры на западе и абсидами на востоке. Тяжеловесные стены, выложенные белым кирпичом, украшены мелким дробным орнаментом, проходящим по барабану и поясом на высоте хоров, да мозаика над тремя входами.

Программным произведением Щусева считается Спасская церковь в имении Натальевка под Харьковом, спроектированная по заказу его владельца – малороссийского сахарозаводчика, мецената П. И. Харитоненко. Церковь задумывалась как своеобразный храм-хранилище древнерусской иконописи и церковной утвари из коллекции Харитоненко. Коллекция икон Павла Ивановича по своей художественной значимости считалась третьей в России (ныне она находится в Третьяковской галерее).

А. В. Щусев. Вид из ворот на Покровский собор. Открытка

Щусев представил в Спасской церкви «квинтэссенцию традиционного национального искусства»[1]. Здание включало разные по происхождению и толкованию компоненты новгородской, псковской, владимиро-суздальской, московской и ярославской архитектуры. Некоторые из них – крупная луковичная главка на тонком барабане или тамбур главного входа, завершенный килевидной аркой, – намеренно

[1] *Лисовский В. Г.* Указ. соч. – С. 307.



А. В. Щусев. Комплекс в Бари. Рис.

А. В. Щусев. Распятие. Барельеф. Открытка

утрированы зодчим и придают всему зданию «характер гротеска, связанного не только с историей, но и современностью»[1].

Фасады храма украшены рельефами скульпторов С. Т. Коненкова и А. Т. Матвеева, напоминающими рельефы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, а над главным входом помещена мозаика «Спас Вседержитель», исполненная предположительно по картону Н. К. Рериха. Интерьеры расписывал петербургский художник А. И. Савинов. Храм возводился в 1911–1913 гг. Его строительством руководил академик архитектуры А. М. Рухлядев.

В Спасской церкви отчетливо проявилось мировоззрение значительной части интеллигенции нач. XX в., обращавшейся к национальным и даже религиозным мотивам под воздействием язычества, которое все больше и больше приобретало популярность. Среди произведений, демонстрирующих явное увлечение дохристианскими культами Древней Руси, – балет «Священная весна» Игоря Стравинского, живописные картины-панно Натальи Гончаровой и Николая Рериха.

Сдерживающим обстоятельством, вернувшим Щусева в русло русского православно-национального искусства, стал следующий проект зодчего – Марфо-Мариинская обитель.

Ее заказчицей стала великая княгиня Елизавета Федоровна – старшая сестра царствующей Императрицы. После трагической гибели супруга – великого князя Сергея Александровича – от руки террориста великая княгиня решила уйти от мирских дел и посвятить себя делам милосердия. Елизавета Федоровна продала личное имущество и драгоценности и на эти деньги приобрела усадьбу с садом на Большой Ордынке в Москве. Здесь Елизавета Федоровна устроила обитель, которая в прямом смысле слова монастырем не являлась, а представляла собой общину сестер милосердия. Великая княгиня считала, что монашеский путь – удел избранных, а право на иночество надо заслужить. Поэтому для себя Елизавета Федоровна избрала путь святых сестер Марфы и Марии: делание добра – путь Марфы и молитвенное служение – путь Марии.

А. В. Щусев. Проект странноприимного дома в Бари (Италия). 1912 г.

«Люди, страдающие от нищеты и испытывающие все чаще и чаще физические и моральные страдания, должны получать хоть немного христианской любви и милосердия – это всегда меня волновало, а теперь стало моей целью моей жизни... ниче-

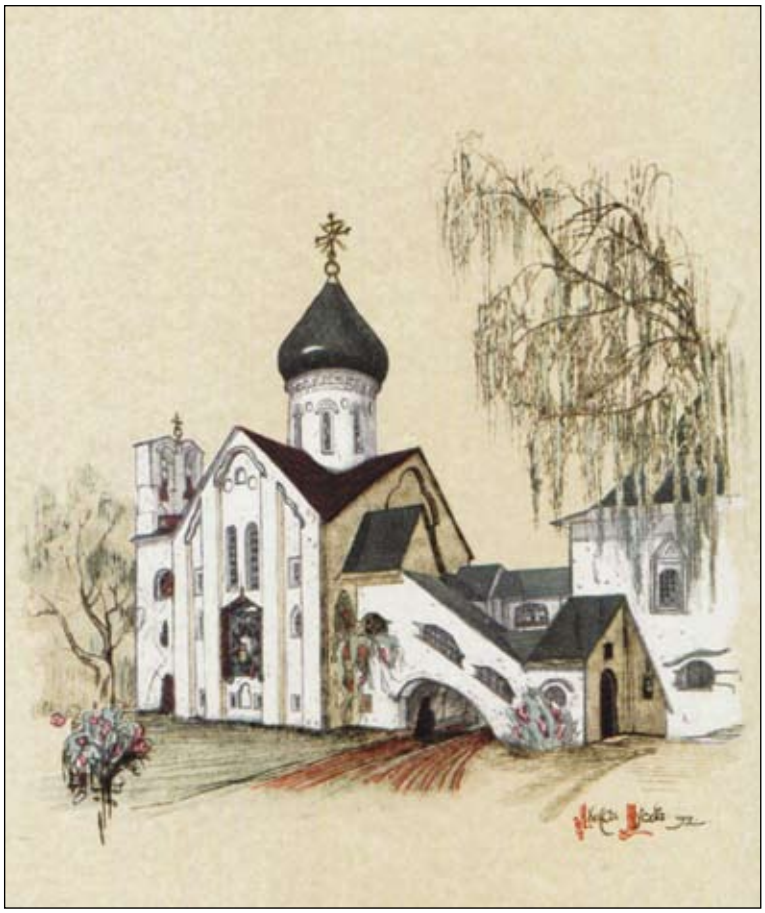
[1] *Лисовский В. Г.* Указ. соч. – С. 307.

го у меня нет, кроме любви ко Христу, преданность ему мы можем выразить, утешая других людей, – именно так мы отдадим Ему свою жизнь»[1], – писала великая княгиня.

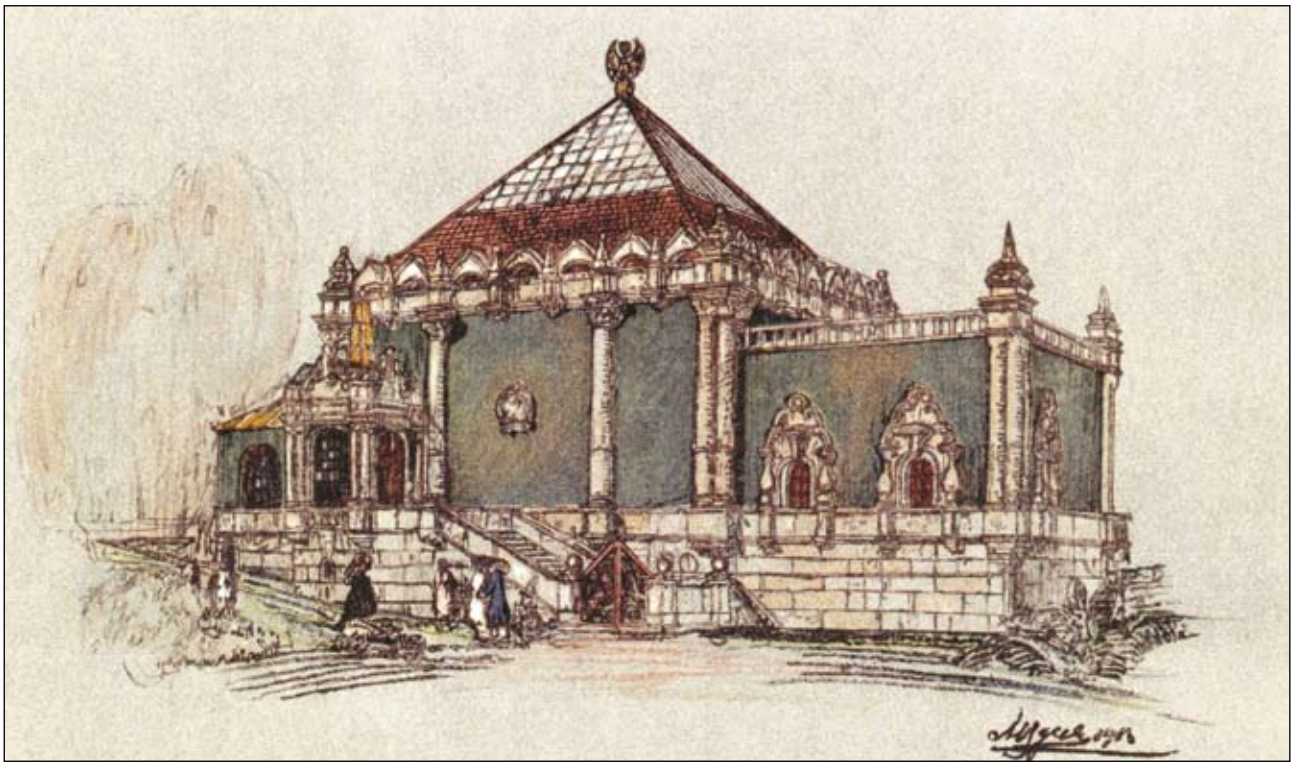
Елизавета Федоровна всецело доверилась творческой интуиции 35-летнего Щусева, которого ей порекомендовал М. В. Нестеров, и поддержала реализацию его архитектурного замысла.

В Марфо-Мариинской обители Щусев тесно сотрудничал с уже прославленными и хорошо знакомыми мастерами – скульптором С. Т. Коненковым и живописцами М. В. Нестеровым и П. Д. Кориным. Их творческое взаимодействие началось с первых этапов строительства.

В течение четырех лет – с 1908 по 1912 г. – на Большой Ордынке возводился ансамбль, состоящий из центрального Покровского собора, церкви во имя Марфы и Марии в больничном корпусе, служебных корпусов, часовни, где ежедневно



А. В. Щусев. Проект странноприимного дома в Бари (Италия). 1912 г.



А. В. Щусев. Проект павильона на международной выставке 1914 г. в Венеции. 1913 г.

[1] Письмо к А. Н. Нарышкиной. 20 января 1909 г. Цит. по: URL. http://www.mmom.ru/ru/elizaveta_feodorovna/mother/

читались акафисты, часовни-покойницкой, домика садовника, привратницкой и нарядных резных ворот.

А. В. Щусев. Центральный павильон и павильон горного дела на международной выставке 1914 г. в Венеции. 1913 г.

Формы Соборного храма обители пробуждают в памяти древнерусские новгородские, псковские и владимиро-суздальские памятники. В нем, как и в предыдущих произведениях Щусева, отчетливо прослеживается стремление зодчего синтезировать многообразие древних мотивов в одном оригинальном сооружении. Все формы творчески интерпретированы в духе модерна. Центральный кубический объем с трехлопастным членением стен увенчан одной большой шлемовидной главой на высоком барабане. С востока к нему примыкает трапезная с притвором и звонницами, сооруженными по образцу ростовских и завершенными двумя малыми луковичными главками, вытянутая форма которых напоминает пламя зажженной свечи. Колокола звонницы были настроены под ростовские звоны.

Вход оформлен в духе перспективных порталов владимирских храмов. Вверху он отмечен щипцом над мозаичным образом Спаса Нерукотворного, исполненного по эскизу М. В. Нестерова. Стены украшены декоративными рельефами, исполненными С. Т. Коненковым по рисункам Щусева и его сотрудника, проработавшего вместе с ним около 40 лет, Н. Я. Тамонькина. Настенную живопись в соборе выполнил близкий друг Щусева М. В. Нестеров.

Внутри храм за счет пристроенной трапезной имеет вид раннехристианской базилики. Внизу, под ней, располагается пещерный храм во имя Сил Небесных и Всех Святых, куда ведет потаенная лестница, расписанная П. Д. Кориным – в ту пору учеником Нестерова. Он представил здесь традиционную для этого места сцену «Путь праведников ко Господу». Елизавета Федоровна завещала похоронить себя в этой церкви, но ее завещание не было исполнено из-за трагических событий 1917 года.

Ансамбль Марфо-Мариинской обители включал и благоустроенную территорию вокруг построек. В устройстве сада активно участвовала великая княгиня. Она лично сажала цветы, придавая каждой клумбе особое значение. Например, перед Покровским собором сажали исключительно сирень и розы, а на Голгофе – небольшом холме с ведущей на него лестницей – лилии.

Марфо-Маринская обитель стала особенной работой Щусева. Если учесть, что все сооружения 1900–1910-х гг. архитектор рассматривал как творческий манифест, то здесь таким манифестом стала Любовь, которая по часто цитируемым Елизаветой Федоровной словам святителя Иоанна Златоуста «делает нас непорочными».

* * *

В работах 1913–1916 гг., выполненных накануне революции, Щусев последовательно использовал, но не копировал, а скорее «пересоздавал» древнерусские аналоги, внося каждый раз в них свое творческое видение. Например, его неосуществленный проект Троицкого собора в Петербурге напоминает Успенский собор во Владимире, а построенная Преображенская церковь на Братском кладбище в Москве – собор Пертоминского монастыря в Архангельской губернии.

Помимо храмов Щусев разрабатывал проекты, находящиеся на границе церковной и гражданской архитектуры. К ним относятся монастырские постройки и комплекс странноприимного

Ф. О. Шехтель. Конкурсный проект Казанского вокзала в Москве. 1911 г.

дома в Бари (1912 г.), в котором особенно ярко отразилось тяготение Щусева к намеренной архаизации форм и даже их цитированию. Комплекс в Бари стоит из двух частей: Г-образного в плане двухэтажного здания гостиницы для паломников в духе псковских палат и примыкающего к ней храма во имя Николая Чудотворца, напоминающего церковь Спаса на Нередице.

Такое переосмысление своего наследия и желание его возродить в современной Щусеву предвоенной эпохе было сродно билибинскому порыву «вернуть» утраченную Русь, а может быть, – и сохранить ее красоту накануне страшных разрушительных событий.

Во второй «итальянской» постройке – павильоне России на международной выставке в Венеции в 1914 г. – Щусев представил уже не лирико-эпический, а скорее празднично-нарядный образ сооружения в стилистике «нарышкинского барокко». Параллельно эту тему он развивал в проекте Казанского вокзала на Каланчевской площади в Москве.

В 1911 г. Щусев победил в конкурсе, объявленном правлением Московско-Казанской железной дороги. Его главным соперником был Ф. О. Шехтель, известный постройкой Ярославского вокзала, предложивший схожий проект. В 1913 г. Щусев приступил к строительству и вскоре перебрался жить в Москву. Прерванные революцией работы завершились только в 1926 г.

По замыслу заказчика, вокзал должен был напоминать городок с часовой башней или уголок города, например старой Москвы. Как и Шехтель, архитектор Щусев использовал в проектировании здания вокзала принцип палатных строений. Он спроектировал конгломерат сталкивающихся разновеликих объемов с многообразием белокаменных пластических деталей на гладких краснокирпичных стенах.

В Казанском вокзале Щусев впервые сочетал новейшие технологии – железобетонные конструкции с традиционными мотивами древнерусского, а именно новгородского, рязанского и казанского зодчества. Возведенная им башня Казанского вокзала одновременно напоминает башни Сююмбике в Казанском и Боровицкую в Московском Кремле.

Казанский вокзал находится на одной площади с Николаевским (ныне Ленинградским) и Ярославским вокзалами, построенными соответственно родоначальником русско-византийского стиля К. А. Тоном и последователем неорусского стиля Ф. О. Шехтелем, и потому является органичным компонентом в развитии национальной темы в архитектуре одной из московских площадей.

* * *

Следует отметить, что творчество Щусева оказало большое влияние на архитектуру 1910-х гг. В связи с этим следует особо отметить Серафимо-Знаменский скит в подмосковном селе Битюгово.

«Единственный в своем роде ансамбль неорусского стиля замечателен художественной цельностью и продуманностью общего замысла»[1].

Серафимо-Знаменский женский скит

Скит был основан в 1910 г. игуменьей Ювеналией (в миру – грузинская княжна Тамара Александровна Марджанишвили, позднее – схиигуменья Фамарья) – знатной и образованной женщиной, избравшей путь служения Богу еще совсем в молодом возрасте. Место для скита было выбрано в Самойловских лесах, где в древности располагалось славянское поселение.

В 1912 г. здесь освятили храм – верхние престолы в честь Серафимо-Понетаевской иконы Божией Матери «Знамение» и преподобного Серафима Саровского, а нижний, пещерный – во имя святой равноапостольной Нины, просветительницы Грузии, особо почитаемой игуменьей Ювеналией.

Архитектурно-художественный комплекс скита создавал по замыслу настоятельницы архитектор Леонид Васильевич Стеженский. В 1906 г. при постройке Марфо-Мариинской обители он сотрудничал с лидером неорусского стиля А. В. Щусевым. Вероятно, здесь на него обратила внимание игуменья Ювеналия, дружившая с основательницей Марфо-Мариинской обители великой княгиней Елизаветой Федоровной.

Плодотворное сотрудничество Стеженского со Щусевым отразилось в четкой продуманности и смысловой образности объемно-планировочных решений скита.

Весь скит и в частности его сооружения пронизаны апокалипсической символикой. Квадратная ограда с четырьмя угловыми башнями имела по периметру 33 сажени в напоминание о 33 годах земной жизни Иисуса Христа. Башни увенчаны гипсовыми фигурами трубящих ангелов Апокалипсиса. В ограду были встроены надвратная колокольня с ростовским звоном и ажурными Святыми воротами и двенадцать (по числу апостолов) небольших равновеликих приземистых домиков – келий. Каждый домик посвящался одному из апостолов и имел на наружной стене, составляющей часть ограды, его мозаичный образ. День памяти апостола считался келейным («храмовым») праздником домика. Один домик служил общей трапезной. До сегодняшнего дня сохранились только восемь келий.

Кроме Святых ворот в ограде скита устроены ворота для хозяйственных надобностей справа и «лесная калитка» слева. Дорожка от «лесной калитки» вела в рощу и на мельничную дорогу к кургану, где находился выполненный на цинке образ преподобного Серафима Саровского, идущего с топориком и заплечной котомкой. При открытой калитке создавалось впечатление, что преподобный Серафим направляется в скит.

В центре установлена ярусная шатровая церковь Знамения и Серафима, выполняющая роль смысловой и композиционной доминанты. Он является самым оригинальным сооружением Стеженского. Архитектор, следуя опыту Щусева, сочетал и творчески перерабатывал декоративные мотивы московской и псковско-новгородской архитектуры. Во внешнем облике храма Стеженский использовал излюбленный архитекторами неорусского стиля мотив бегущих волн из 24 кокошников, полностью скрывающих увенчанный керамической главкой шатер. Этот мотив прочитывается в храмах в Шлиссельбурге и Лейпциге, спроектированных В. А. Покровским, но здесь он приобрел значение сакрального символа. В каждом кокошнике прорезано окно, проливающее

[1] *Подъяпольская Е. Н.* Памятники архитектуры Московской области. Вып. 1. – М., 1999. – С. 260.

А. В. Щусев. Проект Казанского вокзала в Москве. 1911–1913 гг.

свет в интерьер верхнего храма. Число кокошников и окон соответствует количеству апокалипсических старцев.

Нижняя церковь во имя святой Нины была устроена наподобие катакомбных храмов первых веков Христианства.

Все здания скита построены из красного кирпича и оштукатурены.

Согласно идее настоятельницы, четко воплощенной архитектором, скит должен был уподобиться Небесному Граду Иерусалиму, описанному в Откровении Иоанна Богослова, поэтому стены скита имеют желтоватый цвет, ассоциирующийся с блеском стен Иерусалима, а силуэт храма в ограде с двенадцатью кельями напоминает восседающего на престоле Господа Вседержителя в окружении Двенадцати апостолов.

В скиту могли проживать только 33 сестры – по числу лет земной жизни Спасителя.

В 1924 г. скит закрыли. В советский период в его помещениях размещались больница, пионерский лагерь и база отдыха. В 1999 г. скит вернули Русской Православной Церкви, и с 2000 г. здесь снова действует женский скит.

* * *

В отличие от многих мастеров русского православно-национального искусства Щусев был востребованным мастером и после октябрьской революции.

А. В. Щусев. Проект Казанского вокзала в Москве. Фрагмент фасада. 1911–1913 гг.

В 1918–1923 гг. он руководил разработкой генерального плана «Новая Москва»; в 1923 г. являлся главным архитектором первой Всероссийской сельскохозяйственной кустарно-промышленной выставки в Москве; в 1922–1932 гг. состоял председателем МАО. В 1924 г. по проекту Щусева на Красной площади был возведен мавзолей Ленина.

С мавзолеем православные люди связывают древнюю традицию, согласно которой зодчий, создавший 100 храмов, может быть причислен к лику святых. Судьба не удостоила Алексея Щусева этой чести. Он построил 99 церквей, но сотым стал мавзолей – языческий зиккурат, хранитель останков вождя пролетариата Ленина.

В 1926–1929 гг. Щусев работал директором Третьяковской галереи; в 1930-х гг.возглавлял крупнейшую мастерскую «Академпроект», в которой разрабатывались проекты музеев, институтов, библиотек для всего Советского Союза.

С 1938 г. Щусев состоял членом Ученого совета, созданного для руководства реставрацией Троице-Сергиевой лавры.

В 1940 г. архитектор начал работу над проектом здания НКВД, предусматривавшим реконструкцию доходного дома Страхового общества «Россия» на Лубянской площади. После войны зодчий занимался восстановлением разрушенных городов.

Одним из последних произведений Щусева стала московская станция метро «Комсомольская кольцевая», призванная отразить торжество победы русского народа над фашизмом. Этот проект, как и проект здания НКВД, зодчий завершить не успел. Он скончался 24 мая 1949 г. и был похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

Произведения неорусского стиля А. В. Щусева стали последним взлетом православно-национальной архитектуры в предпреволюционной России, раскрывшей разные стороны ее художественного наследия – от эпических образов Куликова поля до лирических мотивов сестринского служения.

Глава 33

Образ Святой Руси – Федоровский городок в Царском Селе

Уникальным памятником русского православно-национального искусства является Федоровский городок в Царском Селе.

Духовным и композиционным центром Федоровского городка стал Федоровский Государев собор, воздвигнутый архитектором Владимиром Александровичем Покровским в 1909–1912 гг. В непосредственной взаимосвязи с ним оказались соседствующие сооружения: здание офицерского собрания и вокзал императорской ветки железной дороги, построенные тем же Покровским, Ратная палата С. Ю. Сидорчука и комплекс казарм для полка казачьего конвоя и сводного пехотного полка В. Н. Максимова.

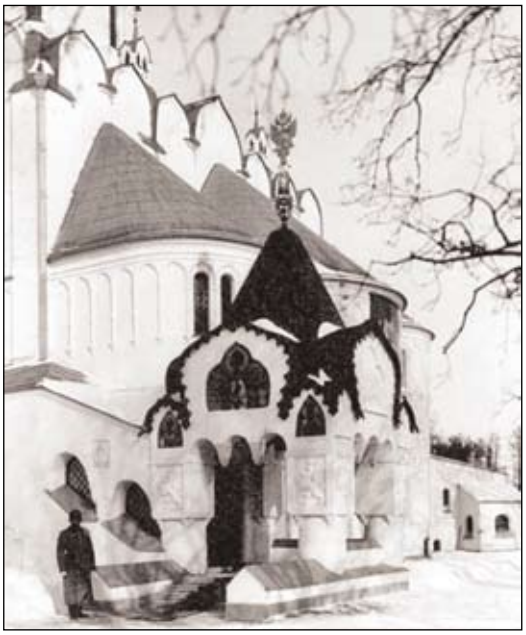
В. А. Покровский. Федоровский Государев собор. Царское Село. 1909–1912 гг. Фото нач. XX в.

В. А. Покровский. Федоровский Государев собор. Царское Село. 1909–1912 гг. Фото нач. XX в.

В. А. Покровский. Федоровский Государев собор. Царское Село. 1909–1912 гг. Фото нач. XX в.

В. А. Покровский. Федоровский Государев собор. Царское Село. 1909–1912 гг. Фото нач. XX в. ЦГАКФФД

В. А. Покровский. Федоровский Государев собор. Царское Село. 1909–1912 гг. Фото нач. XX в. ЦГАКФФД



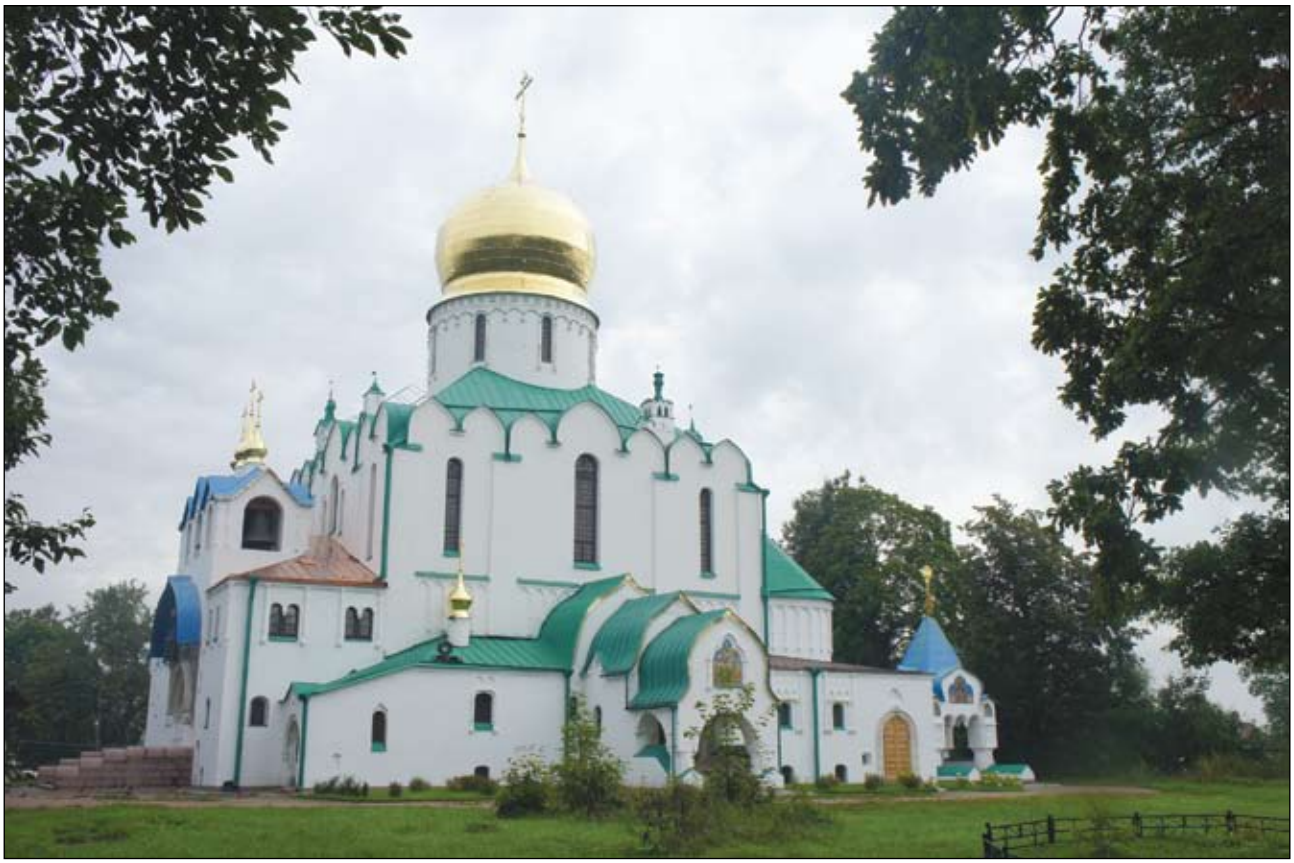
В. А. Покровский. Федоровский Государев собор. Царское Село. 1909–1912 гг. Фото нач. XX в. ЦГАКФФД

Проект городка, в который были включены дома для причта и служащих, императорский павильон, Ратная палата, казармы Собственного Его Императорского конвоя, разрабатывал С. С. Кричинский.

Строительство имело общегосударственное значение, т. к. в 1895 г. в Царское Село перенесли императорскую резиденцию, в связи с чем само Царское Село начали рассматривать как центр возрождения исконно русских традиций.

Начало городку положил Федоровский Его Императорского Величества конвоя и Собственного Его Величества пехотного полка Государев собор.

В протоколе Комитета по постройке Федоровского городка говорилось: «Сооружение в Царском Селе Федоровского Государева собора, в котором пещерный храм представляет собрание русской церковной старины, а верхняя церковь дает воспроизведение в новом храме икон и утвари по древним подлинникам, по всей справедливости следует считать крупным шагом в деле воскресения в русском искусстве начал древнерусского художественного творчества... Московская Русь была проникнута по преимуществу началами церковными, но, конечно, имела и гражданскую жизнь, поэтому естественным дальнейшим шагом при обращении к источнику художественной красоты, завещанной нам предками, является воссоздание и в гражданской архитектуре форм



Федоровский Государев собор. Царское Село. Фото автора

древнего русского зодчества. Такая попытка ныне предпринята... в постройке домов при Федоровском Государевом соборе»[1].

Возведение собора связано с именем Д. Н. Ломана (1868–1918). Выпускник Павловского военного училища Д. Н. Ломан с 1901 г. состоял в должности штаб-офицера для поручений при Дворцовом коменданте и являлся доверенным лицом Императрицы Александры Федоровны. Будучи высокообразованным и разносторонне одаренным человеком, Ломан на досуге изучал историю России и Православной Церкви, активно вел общественную, просветительскую и издательскую деятельность. Наибольшую известность приобрела его книга «Достопримечательности Петербурга», изданная в 1898 г. и посвященная преимущественно храмам и монастырям столицы. С 1903 г. Ломан состоял казначеем С.-Петербургского общества грамотности, а с 1904 г. – председателем правления Общества и председателем Комитета народного чтения. В 1905 г. его перевели в Сводно-гвардейский батальон в Царское Село, где спустя несколько лет он инициировал учреждение Общества возрождения художественной Руси.

Д. Н. Ломан. Фото 1910-х гг.

До этого, в 1901 г., Ломана назначили ктитором полковой походной церкви во имя Серафима Саровского, основанной по предложению Императрицы Александры Федоровны в Царском Селе. Церковь находилась в здании учебной команды. Ее оформлением в древнерусском духе занимался архитектор В. А. Покровский. Первоначально в ней находился походный иконостас лейб-гвардии Преображенского полка. Вскоре по просьбе Ломана князь М. С. Путятин исполнил чертеж нового иконостаса, а известный московский иконописец Н. С. Емельянов написал иконы в

[1] РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 45. Л. 1, 7.

стиле XVII в. Консультантом по религиозным и художественным вопросам стал знаток и ценитель русских древностей князь А. А. Ширинский-Шихматов.

Д. Н. Ломан и А. А. Ширинский-Шихматов в рабочем кабинете Ломана. Фото 1916 г.

Но Ломан этим не ограничился. Он мечтал возвести собор. Его сын Юрий вспоминал: «Используя религиозно-мистический настрой Николая II, и особенно его жены Александры Федоровны, мой отец и князь А. А. Ширинский-Шихматов – активные члены одного из научных обществ по изучению истории, археологии, филологии и этнографии стран Ближнего Востока, т. е. "Православного Палестинского общества" – выдвинули идею создания в непосредственной близости от дворца (Александровского. – *В. Г.*) храма в стиле XVII века»[1].

Император Николай II поддержал Ломана. В конце 1908 г. он дал Высочайшее согласие на строительство собора, а 7 марта 1909 г. «лично изволил указать... место между офицерским собранием, фермерской и новой дорогами для сооружения церкви для частей охраны»[2]. Сам Ломан писал: «Живо помнится, как Государь Император вышел из дворца ... и лично по глубокому снегу указал место для будущего храма»[3].

20 августа 1909 г. в присутствии Государя Николая II, великого князя Михаила Александровича и великих княжон Ольги и Татьяны состоялась торжественная закладка собора. Для его возведения был образован специальный Строительный комитет под председательством командира Собственного Его Величества пехотного полка генерал-майора В. А. Комарова. Фактическое руководство осуществлял Ломан – один из самых активных членов Комитета.

Первоначальный проект Федоровского собора в формах московской архитектуры XVII в. составил архитектор А. Н. Померанцев. Но в 1910 г. его отстранили от работ ввиду того, что формы «нарышкинского барокко» не отвечают архитектурным идеям нач. XX в., а сам проект требует слишком больших затрат.

М. С. Путятин, князь А. А. Ширинский-Шихматов, С. С. Кричинский. Фото нач. XX в.

Окончательный план и строительство собора выполнил В. А. Покровский. Его помощником стал архитектор В. Н. Максимов. Он регулярно вел переговоры с подрядчиками, заказывал материалы, самостоятельно делал рисунки многих не разработанных Покровским деталей, включая оконные решетки. В марте 1912 г. Максимов составил детальный календарный план выполнения работ, а впоследствии ежедневно бывал на стройке, следя, чтобы этот график неукоснительно соблюдался и главный престол был освящен 20 августа. Сооружение Федоровского храма велось в ускоренном темпе. Кроме архитектора Максимо-

[1] *Крылов А. К., Крылова О. Ю.* Об «Автобиографических записках» Ю. Д. Ломана // Воспоминания крестника Императрицы. – СПб, 1994. – С. 36.

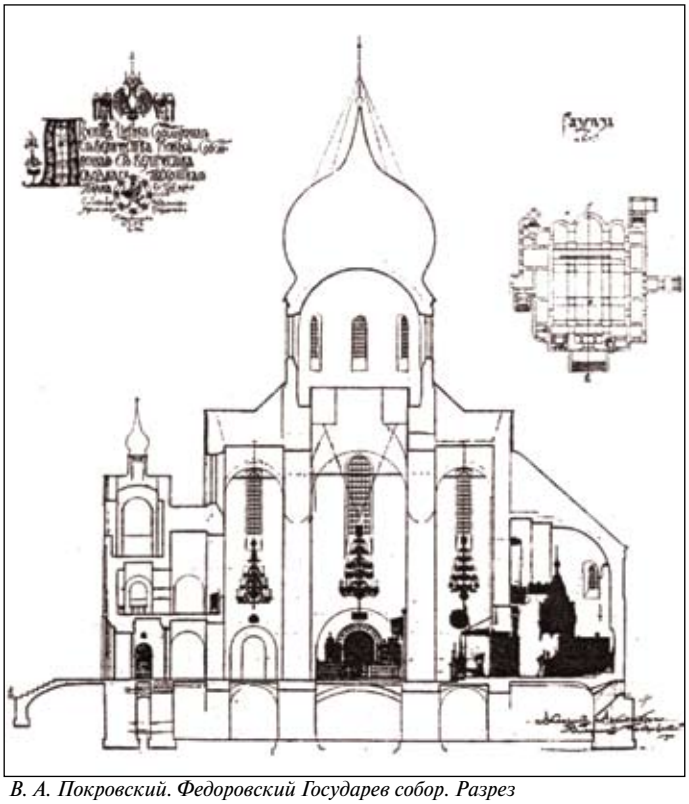
[2] РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 1. Л. 3.

[3] Там же. Д. 110. Л. 6–6 об.

ва за всеми этапами работ наблюдал особый Строительный комитет, состоящий из офицеров. Его председателем был назначен командир Собственного Его Императорского Величества Сводного пехотного полка генерал-майор В. А. Комаров, а членами стали полковник В. В. Перепеловский, капитаны Д. Н. Ломан и Н. В. Шереховский, штаб-капитан Н. Н. Андреев и подъесаул А. Д. Тускаев.

1 августа 1910 г. проект В. А. Покровского получил Высочайшее утверждение.

Годом ранее архитектору А. И. фон Гогену заказали проект здания Офицерского собрания Его Императорского конвоя, которое планировалось возвести в 100 саженях (213 м) от будущей церкви. Когда в 1910 г. командир конвоя генерал-майор Ю. И. Трубецкой решил утвердить чертежи у Государя, Император Николай II выразил желание, чтобы здание Офицерского собрания гармонировало с Федоровским храмом. Доработку проекта поручили Покровскому, и он справился с заданием за несколько дней. 10 августа 1910 г. его проект здания Офицерского собрания был Высочайше одобрен.



В. А. Покровский. Федоровский Государев собор. Разрез

В задачи Покровского входило возведение двухпридельного храма в духе церквей XV столетия на уже заложенном А. Н. Померанцевым фундаменте. В качестве образца Покровский выбрал Благовещенский собор Московского Кремля. В пояснительной записке к проекту зодчий указал, что Благовещенский собор «впоследствии делается любимой дворцовой церковью первых царей дома Романовых, в особенности царя Алексея Михайловича, который, любя церковный обиход, довел его до полного расцвета. При нем этот храм получает первенствующее значение, он является дворцовой церковью, молельней Государя и его семьи, местом, где они раздавали милостыню, и в свое время служил образцом для Москвы, а с нею и для всей тогдашней Руси»[1].

Архитектор исходил из традиционной схемы одноглавой кубической в плане церкви с обходной галереей. Постройка была меньше по размеру, чем в проекте Померанцева, и составляла 43 м в высоту. Поэтому зодчий установил основной объем на внутренних выступах фундамента, а на освободившемся пространстве устроил второстепенные помещения (входы, галереи, ризницы). В юго-западной части собора он спроектировал часовню.

Храм увенчан позолоченным куполом и крестом, выполненным по рисунку Покровского в традициях владимиро-суздальского зодчества XIII–XIV вв. Его ослепительно белые фасады, украшенные кокошниками, аркатурным поясом, висячими гирьками и мозаиками, расчленены плоскими лопатками и завершены стилизованными килевидными закомарами. Они целиком демонстрируют характерную для неорусского стиля тенденцию к переосмыслению русской национальной традиции в духе модерна и приспособлению форм древнерусского зодчества к требованиям современного строительства.

Федоровский собор имел три престола: главный – во имя явления Федоровской иконы Божией Матери, второй – в честь святителя Алексея, митрополита Московского и всея Руси, небесного покровителя цесаревича Алексея, а третий – в нижнем пещерном храме во имя святого Серафима Саровского. Сейчас вход в нижний храм обозначен на фасаде мозаикой с образом преподобного.

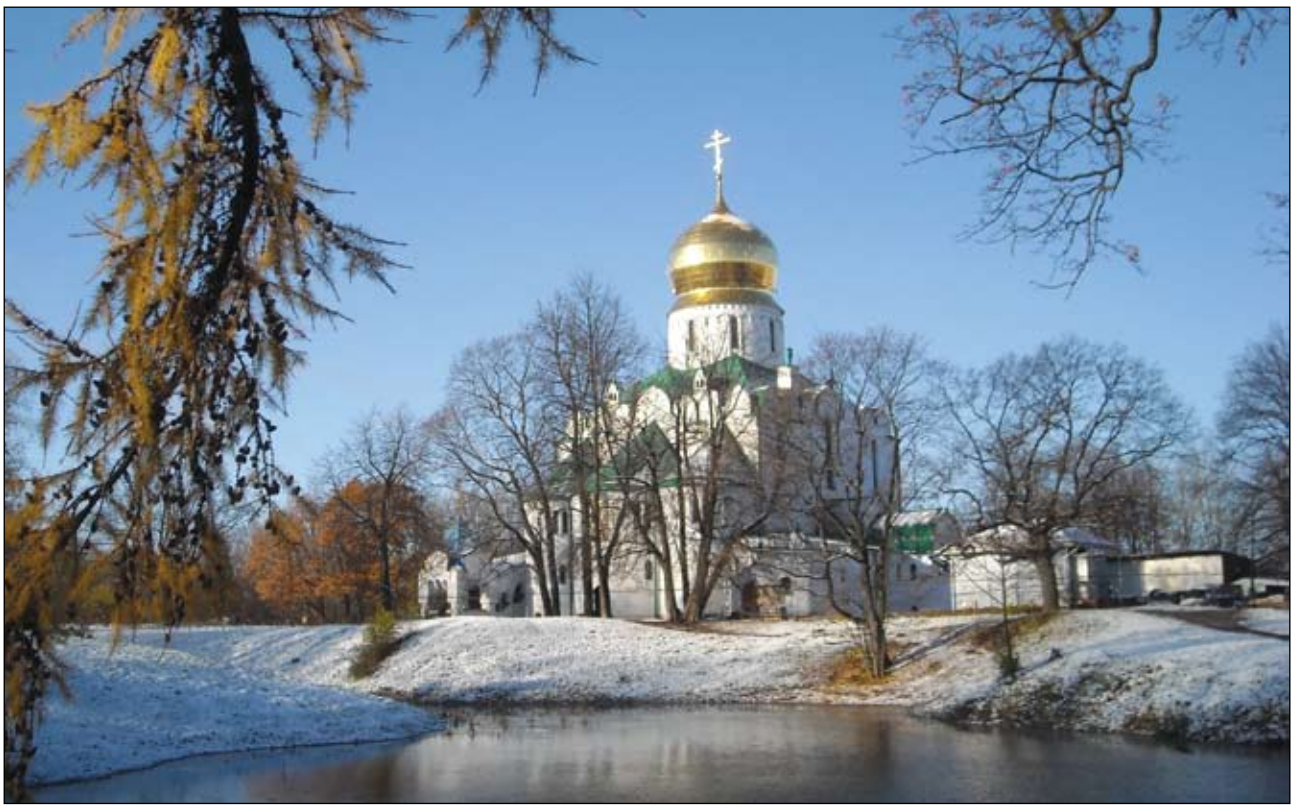
[1] РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 6. Л. 232.

В. А. Покровский. Федоровский Государев собор. Южный фасад. Рис.

С разных сторон в собор ведут несколько входов. Все входы Покровский оформил разнообразными шатровыми крыльцами и, за исключением главного на западном фасаде, расположил так, «чтобы каждая категория молящихся: Высочайшие особы, г<оспода> офицеры, духовенство, городская публика и нижние чины – входя через свои двери, непосредственно попадали в места, отведенные для них в церкви»[1].

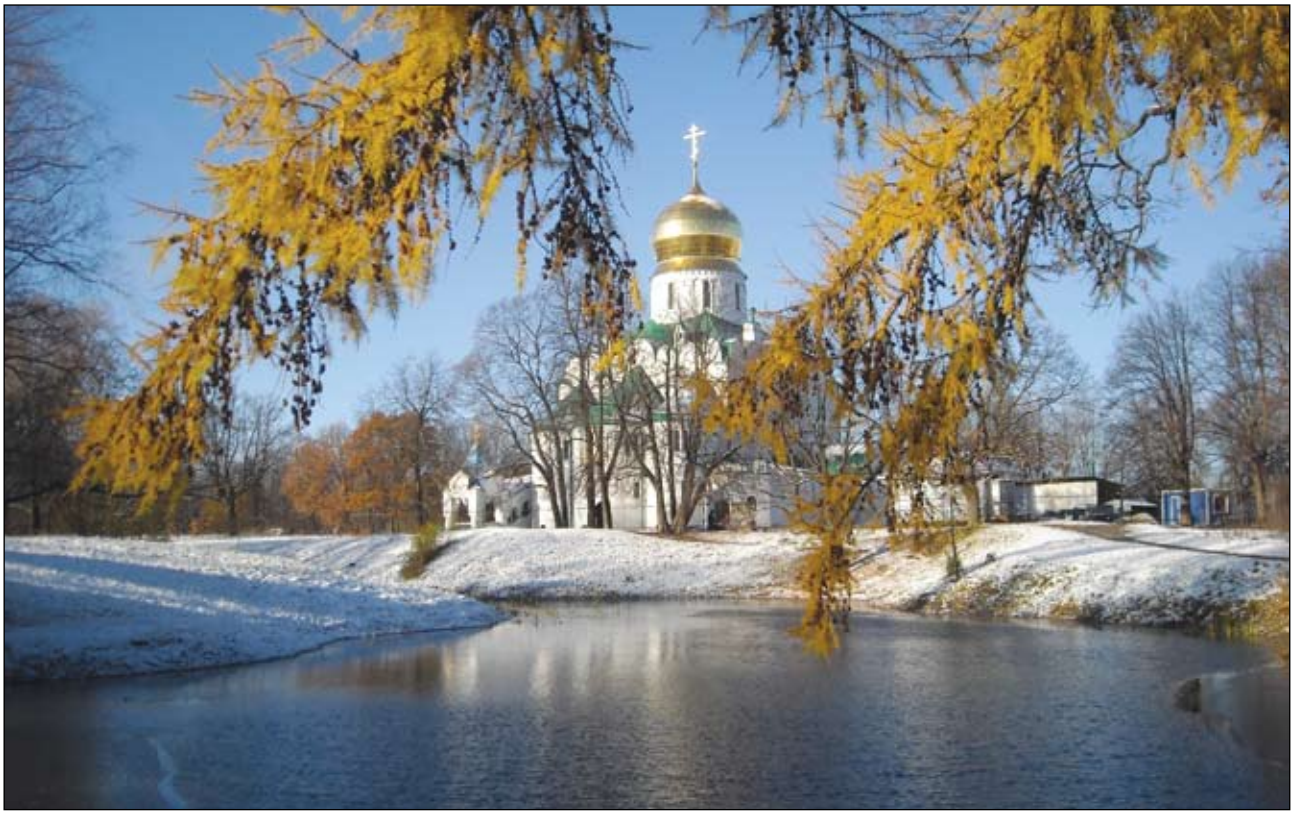
Большое значение имело монументально-декоративное убранство фасадов над входами, украшенными мозаиками, созданными по картонам Н. С. Емельянова в мастерской В. А. Фролова. Вход для Царственных особ на юго-восточном углу храма выделен на фасаде невысоким шатром с синим верхом, увенчанным орлом на скипетре – точной копией орла в Патриаршей палате Московского Кремля. Над входом помещены иконы святых благоверного князя Александра Невского, Марии Магдалины и Александры. Внутри входа помещена лестница, ведущая в маленькую прихожую, из нее – на солею, где предусматривалось место для «высоких молельщиков», затем в маленький покой Их Величеств и, наконец, через диаконник – в алтарь.

Вход для офицеров и чинов конвоя расположен с южной стороны храма. Он решен в виде трехступенчатых арок и украшен мозаичным образом святого Георгия Победоносца на коне. От входа ведет лестница в небольшую переднюю. Здесь офицеры оставляли верхнюю одежду, а затем проходили в церковь на специально отведенный участок, поднятый над уровнем пола на одну ступень для лучшего созерцания богослужения.



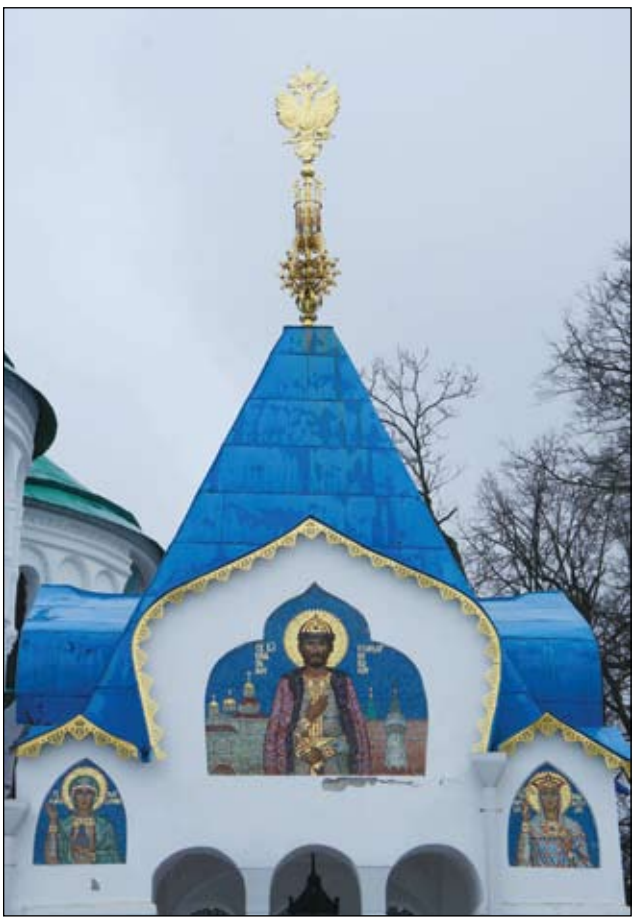
Федоровский Государев собор. Царское Село. Фото автора

[1] РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 6. Л. 232 об.



Федоровский Государев собор. Царское Село. Фото автора

Крыльцо юго-восточного фасада Федоровского Государева собора. Фото автора



Мозаики крыльца юго-восточного фасада Федоровского Государева собора. Фото автора

Святая Мария Магдалина. Мозаика. Фото автора

Святая царица Александра. Мозаика. Фото автора

Георгий Победоносец. Мозаика южного портала. Фото автора

Вход для духовенства устроен на северо-востоке. Его лестница ведет в алтарное помещение и в подвальный этаж, а из передней можно пройти в ризницу.

Низшие чины и другие прихожане входили тоже с северо-восточной стороны собора, где помещалась мозаичная икона Архангела Михаила, а теперь – преподобного Серафима Саровского. Вход для них вел прямо в подвал, где располагалась «шинельная» – гардероб. Отсюда люди поднимались по внутренней лестнице и занимали середину храма или могли спуститься в пещерный храм.

Вход для горожан располагался с севера. Помещение входа от непосредственно храмового пространства отделял особый барьер, а пол был также поднят на одну ступень. Здесь вместо иконостаса устроили нишу, в которую поместили плащаницу с лампадами, а у самого входа поставили свечной ящик, чтобы люди могли приобретать свечи и просфоры.

Главный западный вход с лестницей из красного гранита считался парадным. Он использовался при праздничных богослужениях и предназначался для крестных ходов, поэтому над ним нет навесов, могущих помешать несению хоругви или крестов. Вход декорирован большим мозаичным панно с изображением Федоровской иконы Божией Матери и предстоящими святыми. Над ним находится небольшая звонница с тремя арками и колоколами, а по сторонам в стену вделаны доски с датами закладки и освящения храма и именами строителей. Зимой во избежание сильного притока холодного воздуха в храм прихожане пользовались двумя парами малых боковых дверей при входе и средними створками при выходе.

Западный портал Федоровского Государева собора. Фото автора

Федоровский собор оборудован хорами, открывающимися во внутреннее пространство тремя проемами. В их центральной части размещаются певчие, а в боковых – молящиеся. Верхний храм расписать не успели. Первые пробные росписи на четырех столпах, начатые художником Н. С. Емельяновым, были прерваны начавшейся Первой мировой войной. Рисунок с них, изображавший цветочный и травный орнамент, в причудливую вязь которого

виртуозно вплетались фантастические птицы, перевели на кальку и показали Императору. Государь, обладавший тонким художественным вкусом, остался доволен. Он, как и строители храма, увидел в подобном оформлении синтез конструктивного и декоративного начал.

В полной мере этот синтез проявился в убранстве нижнего пещерного храма, предназначенного непосредственно для царской семьи. Идея об устройстве его в подвальном этаже здания возникла в процессе строительства Федоровского собора. Но подвал был слишком мал, и его пришлось углублять, т. е. прорывать пещеру в ограниченном фундаментом подземелье. Отсюда пошло название «пещерный храм». Он находился ниже уровня земли, не имел окон и потому был лишен естественного освещения. Разработчиком интерьера был В. Н. Максимов. Государь ценил его творческое дарование и благоволил ему. Когда летом 1912 г. у архитектора родился сын, Император стал крестным отцом младенца.

Фрагмент мозаики западного портала Федоровского Государева собора. Фото автора

Пещерный храм роскошно украшен. Роспись – копию стенописи ярославской Предтеченской церкви в Толчкове – на сводах и распалубках исполнили художники Г. П. и Н. П. Пашковы по эскизам В. С. Щербакова. Помимо живописи в оформление интерьера введена темно-синяя с ярко-красными вкраплениями мелких стилизованных цветов набойка, обтягивавшая стены на высоту от пола до основания сводов. Она органично сочетается с отливающими золотом окладами икон-рядниц и узорчатой басмой небольшого иконостаса. Впервые в Серафимовском пещерном храме был восстановлен древнерусский обычай украшать иконы «драгоценными пеленами, шитыми шелками, золотом и изнизанными жемчугами». Пол покрывали ковры темно-красного цвета с широкой зеленой дорожкой посредине. Такой интерьер в неярком свете лампад создавал в храме мистически-чарующее настроение, импонировавшее внутреннему молитвенному состоянию Императора и Императрицы, горячо любивших свою «уютную пещерную церковь»[1].

Интерьер пещерного храма Федоровского Государева собора. Фото нач. XX в.

Убранство церковного интерьера дополняли резные деревянные скамьи, стулья и табуреты, исполненные по образцам XVII в. Скамьи покрывали полавочники из темно-синей набойки. По замыслу устроителей, в Серафимовском храме должна была находиться старинная утварь, а в верхнем – новая, стилизованная под старину. Поэтому в пещерный храм из временной полковой церкви, помещавшейся в доме полковой команды, перенесли престол, старинную утварь и одноярусный иконостас, исполненный палехскими мастерами на средства князя Алексея Ни-

[1] Из письма Николая II к Александре Федоровне от 8 августа 1916 г. // Переписка Н. и А. Романовых. Т. IV. – М. – Л., 1926. – С. 54.

Интерьер пещерного храма Федоровского Государева собора. Фото автора

колаевича Лобанова-Ростовского. «Платы-пелены», лампады, светильники и подсвечники приобретались Ломаном и Максимовым в ходе поездок по древнерусским городам и селам.

В пещерном храме хранились святыни: ковчег с частицей мощей Серафима Саровского; дарохранительница, изображающая сень над ракою с мощами преподобного, из Саровской обители; крест – точная копия того, который подвижник носил на груди как материнское благословение; частица гроба, в котором Серафим почивал до прославления; часть одежды, в которой его положили в гроб.

На правом клиросе помещалось Царское место, рядом как продолжение солеи – Царская молельня, за ней – диаконник и молельня Императрицы.

В верхнем храме Покровский задумал установить большой пятиярусный иконостас. После Высочайшего утверждения Императором Николаем II изготовлением иконостаса занимались мастера фабрики Товарищества Хлебникова. Иконы в манере XV в. написал Н. С. Емельянов.

Несколько святынь передали из церкви Зимнего дворца. Большое количество изводов пожертвовала Императорская семья: Государыня Александра Федоровна преподнесла в дар три воздуха и епитрахиль, шитые шелком и серебром, а Император Николай II передал бухарские и текинские ковры, подаренные ему эмиром Бухарским.

Известно, что эскизы одежды для служащих и певчих собора выполнял Виктор Васнецов. Его рисунки получили Высочайшее одобрение как «одеяние действительно русское». Служащие Федоровского собора очень заботились о благолепии храма. Для соблюдения чистоты был приобретен электрический пылесос, вокруг храма высаживались цветы и устраивались плиточные дорожки, а внутри постоянно стояли вазы с букетами. Перед южным фасадом Федоровского собора устроили парадную площадь, на которой установили резные фонари, а во время праздника древонасаждения все члены Императорской семьи посадили здесь по одному дубку.

Федоровский верхний храм освятили в назначенный срок 20 августа 1912 г., а пещерный во имя Преподобного Серафима Саровского – 27 ноября этого же года. По сути, он стал последней домовой церковью династии Романовых.

Первым настоятелем Федоровского собора был духовник царской семьи и преподаватель Закона Божия у цесаревича Алексея протоиерей Александр Васильевич Васильев, а церковным

Г. Н. Горелов. Вид Федоровского городка в Царском Селе. 1916 г.

старостой – Ломан, которого в 1913 г. удостоили звания полковника и назначили штаб-офицером для поручений при Царскосельском дворцовом управлении.

Примерно в это же время В. Н. Максимову поручили выполнить проект часовни во имя святой равноапостольной княгини Ольги, приуроченной к 17-летию великой княжны Ольги Николаевны, и сооружение рядом с ней фонаря «в виде звонницы». Часовню предполагалось возвести «при въезде на дорогу к храму от Офицерского собрания». Оба проекта не осуществились, но эскиз часовни и акварельный набросок фонаря сохранились в семейном альбоме Максимовых.

Вскоре Покровский уехал за границу, а все дела по возведению Федоровского собора завершал Максимов. Именно он подписал сдаточную (техническую) опись здания церкви при передаче его в Ведомство дворцового коменданта в марте 1913 г.

16 мая 1913 г. Приказом по военному ведомству № 223 храму для Сводного Его Императорского Величества конвоя и пехотного полка присвоили статус собора во имя Федоровской иконы Божией Матери – родовой святыни Царствующего Дома. 26 января 1914 г. к этому названию официально добавили наименование Государев.

В начале 1915 г. в Москве был издан роскошный альбом «Феодоровский Государевъ соборъ въ Царскомъ Селѣ», посвященный истории постройки и описанию пещерного храма. Альбом представлял собой произведение книжного искусства. В его оформлении участвовали В. М. Васнецов и Б. В. Зворыкин. Здесь впервые опубликованы цветные репродукции с картин художника Л. А. Сырнева, изображающие интерьер пещерного храма. Текст к альбому написали историки Б. А. Надеждин и В. Т. Георгиевский.

Собор имел значение полкового храма Сводного Его Императорского Величества пехотного полка и конвоя и являлся приходом Императорской семьи.

Г. Н. Горелов. Вид Федоровского городка в Царском Селе. 1916 г.

Трапезная палата. Западный фасад Федоровского Государева собора. Фото нач. XX в.

Как и его отдаленный прототип – Благовещенский собор Московского Кремля, Федоровский собор служил дворцовой церковью. В нем регулярно проводились службы с участием Николая II и его семьи. Т. Е. Мельник – дочь лейб-медика Е. С. Боткина, расстрелянного вместе с царской семьей в Екатеринбурге в 1918 г., вспоминала: «Нижний Пещерный храм был весь уставлен старинными иконами, и полумрак, царивший там, придавал еще больше молитвенного настроения. Помню всенощную в Великом Посту во время говения Их Величеств [...] Я никогда не забуду этого впечатления, которое меня охватило под сводами церкви: молчаливые стройные ряды солдат, темные лики святых на почерневших иконах, слабое мерцание немногих лампад и чистые, нежные профили Великих Княжон в белых косынках наполняли душу умилением, и жаркие молитвы без слов за эту семью из семи самых скромных и самых великих людей, тихо молившихся среди любимого ими народа, вырывались из сердца. Верхний храм производил большое впечатление красивою живописью царских врат, массивных колонн, поддерживающих свод. Блеск золотых иконных риз, великолепие облачения духовенства, величественные распевы хора как нельзя лучше гармонировали с ярким настроением больших праздников, когда хочется побольше торжественности и необычайности... Царская семья приезжала очень рано и проходила на свои места на солее, минуя публику, через маленькую боковую дверь. Государь и Наследник стояли всегда на виду у публики, большая колонна скрывала места Государыни и Великих Княжон. Около алтаря была маленькая молельня для Ея Величества, в которой всегда горели неугасаемые лампады и приносились к образам живые цветы»[1].

Трапезная палата. Западный фасад. 2-й этаж. Притрапезная церковь Федоровского Государева собора.

Накануне важных дел Государь и члены его семьи обязательно посещали Федоровский собор. Камердинер Ее Императорского Величества А. А. Волков писал: «...Перед объездом лазаретов Государыня и Великие Княжны заезжали помолиться в церкви Федоровской и Знаменской Божией Матери»[2], а фрейлина и подруга Государыни Анна Вырубова вспоминала, как перед первым отъездом в ставку в качестве главнокомандующего «Государь с семьей причастился Святых Таин в Федоровском соборе»[3].

[1] *Мельник Т. Е.* Воспоминания о царской семье и ее жизни до и после революции. – М., 1993. – С. 35.
[2] *Волков А. А.* Около царской семьи. – М., 1993. – С. 60.
[3] Фрейлина ее величества Анна Вырубова / Сост. А. Кочетов. – М., 1993. – С. 256.

Император Николай II на лестнице Трапезной палаты Федоровского Государева собора. Фото 1912 г.

В 1918 г. «в среду 22 февраля, Государь, выехав утром из Александровского дворца на Императорский Павильон, проехал мимо Федоровского собора, в котором, по обыкновению, за час до отъезда Его Величества служился молебен. Звон колоколов Федоровского Государева собора в последний раз проводил Белого Царя»[1], – писал дворцовый комендант В. Н. Воейков.

В 1922 г. Федоровский собор разорили, а в 1933 г. закрыли. Часть икон продали иностранным коллекционерам, а часть передали в музеи. Иконостас верхнего храма сейчас находится в экспозиции Государственного музея истории религии в С.-Петербурге. В конце 1930-х гг. в верхнем храме разместился кинозал, в нижнем – архив кинофотодокументов и склад кинопленки, а после Великой Отечественной войны – овощехранилище.

В 1941–1944 гг. фашисты практически уничтожили храм. После прямых попаданий снарядов и бомб купол обрушился. Уцелели только остов здания и несущие конструкции. В 1980-х гг. «Леноблреставрация» провела восстановительные работы. Весной 1991 г. Федоровский Государев собор передали Русской Православной Церкви. С 15 января 1992 г. возобновились регулярные богослужения в пещерном храме, а с 29 августа 1996 г. – и в верхнем.

Трапезный зал Федоровского Государева собора. Фото нач. XX в.

Параллельно с разработкой проекта и строительством Федоровского собора оформилась идея устройства вокруг него комплекса зданий, разных по функциональному назначению, но единых по художественному замыслу – своеобразный заповедник русской культуры, расположенный на противоположном берегу пруда, напротив собора.

Таким заповедником стал Федоровский городок или дома для причта и служащих Федоровского Государева собора.

Инициатором строительства тоже стал полковник Д. Н. Ломан. Его поддержали многие представители православно-национального искусства. Среди них – В. М. Васнецов и А. В. Щусев, которые проявили особую заинтересованность и активность.

Разработку проекта городка поручили архитектору С. С. Кричинскому, а руководство возложили на Комитет по строительству домов при Федоровском соборе, утвержденный 27 января 1914 г. под председательством полковника Ломана.

Одновременно был образован Комитет по художественно-историческим вопросам

[1] *Воейков В. Н.* С Царем и без Царя. – М., 1994. – С. 121.

под председательством князя А. А. Ширинского-Шихматова. Постоянными членами этого Комитета являлись В. М. Васнецов, В. В. Суслов, П. П. Покрышкин.

Первое заседание Комитета в составе председателя и членов – священника Алексея Кибардина, капитана Сводного пехотного полка Н. Н. Андреева и архитектора С. С. Кричинского – состоялось летом 1913 г.[1] Ломан выступил с докладом, в котором аргументировал необходимость постройки церковных домов и указал, что строить их предполагается в стилистике эпохи «московских царей», т. е. XVII в. Кроме того, он предложил обратиться за финансовой помощью к частным лицам, сочувствовавшим идее воскрешения русской старины.

Реконструкция росписи Притрапезной церкви Федоровского Государева собора. 2009 г. РАХ

Предложения Ломана были приняты; дворцовый комендант, генерал-адъютант В. А. Дедюлин передал на Высочайшее усмотрение разработанный Кричинским проект. Вскоре через него же было представлено ходатайство о предоставлении места для строительства на частные средства – напротив Федоровского собора на берегу пруда.

Первую крупную сумму денег на строительство городка пожертвовал статский советник А. Н. Заусайлов. Его взнос обеспечил постройку первого дома, торжественная закладка которого состоялась 25 сентября 1913 г. Дальнейшее строительство всех домов соборного причта осуществлялось благодаря крупным пожертвованиям купцов Елисеевых и А. К. Воронина.

3 августа 1913 г. Император Николай II одобрил проект и отметил его местоположение на генеральном плане Царского Села с условием, чтобы «древесные насаждения подлежали сохранению»[2].

Император пожелал, чтобы здания строились в духе Ростовского кремля XVII столетия и не диссонировали с расположенным неподалеку Александровским дворцом, построенным в духе классицизма архитектором П. В. Неелова по проекту Дж. Кваренги.

Г. Н. Горелов. Офицерский лазарет в Белокаменной палате. 1916 г.

При обсуждении этой проблемы члены Строительного комитета и художественного совещания «пришли к мысли о строгом соблюдении в домах чистоты форм древнерусского зодчества. Если постройка будет удачна, то она будет хорошо сочетаться. ... Чистота форм является основным условием»[3].

30 октября 1913 г. на третьем заседании Комитета Ломан указал: «Постройка домов в древнерусском стиле будет сопряжена с необходимостью разрешать вопросы художественно-исторические, поэтому важно при-

[1] РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 45. Л. 1.
[2] Там же. Л. 7 об.
[3] Там же. Л. 10–10 об.

влечь лиц, сведущих в этой отрасли знаний»[1]. В результате решили пригласить члена Государственного Совета князя А. А. Ширинского-Шихматова, академика В. М. Васнецова, В. В. Суслова и П. П. Покрышкина. Им предоставлялось право назначать совещательные заседания, решения которых имели рекомендательный характер для Комитета.

Рельефы на вратах Федоровского городка. Фото автора

В хронике возведения Федоровского городка указано: 26 августа 1913 г. начались работы; 25 сентября заложили первый дом для причта; в марте 1914 г. С. С. Кричинский представил окончательный проект; летом 1914 г. вчерне завершили дома для священников, причетников и некоторые другие постройки; к сентябрю 1915 г. возвели Трапезную палату. До 1917 г. в трапезной продолжалась отделка интерьеров, а до июля 1918 г. сооружались баня, прачечная и другие здания.

Вскоре было принято решение строить Городок в формах XVI в. Оно оправдывалось сложившейся в России политической ситуацией: учреждение Государственной Думы ограничило абсолютную власть Императора и ориентировало статус русского монарха на образец XVI в., когда самодержец на престоле являлся Царем, Государем и Великим Князем – военачальником. Федоровский городок рассматривался как официальная резиденция Российского Императора, поэтому его архитектурный облик должен был олицетворять статус Государя и ориентироваться на постройки XVI столетия.

Рельефы на фасаде Дмитриевского собора во Владимире. Фото автора

В пояснительной записке к проекту архитектор С. С. Кричинский указал: «Вся композиция обусловлена двумя обстоятельствами: во-первых, поставленной мне задачей составить проект в стиле указанного периода русского зодчества, во-вторых, необходимостью распланировать на отведенном участке земли формы неправильного многоугольника и, наконец, в-третьих, характером самих помещений, обусловливающим проектирование отдельных домов-особняков, отделенных один от другого палисадами и дворами»[2].

За основу Кричинский взял идею «старинных монастырских или боярских усадеб, состоящих обычно из ряда палат, теремов, изб, обнесенных тыном или оградой с бойницами, башнями на углах и проездными воротами в стенах»[3]. Эта идея наилучшим образом отвечала целевому назначению построек Федоровского городка.

В России монастыри имели живописную планировку, но с обязательным соблюдением символики монастырского устройства. Право-

[1] РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 45. Л. 3 об.
[2] Там же. Л. 33.
[3] Там же. Л. 33–34.

С. Ю. Сидорчук. Государева Ратная палата Федоровского городка. 1913–1916 гг.

славные обители уподоблялись небесному граду – горнему Иерусалиму – и потому предусматривали определенный путь движения паломника, посетившего их пространство. Пройдя через «святые ворота», посетитель сразу видел собор – доминанту монастырского ансамбля, по соседству с которым находились трапезная и архиерейский корпус, соединенные между собой переходами. За ним на некотором отдалении располагались монашеские кельи. В целом территория монастыря делилась на две основные зоны: парадную и хозяйственную, которая всегда находилась на расстоянии от главного входа, у стен, и имела свои служебные ворота.

Федоровский городок, образованный, как и монастыри, каменной стеной с башнями по углам, в плане представляет собой неправильный треугольник площадью 2,5 га. В его проекте доминирующий объем отсутствует, но принцип разделения на парадную и хозяйственную территории соблюден. По одной линии в комплексе установлены трапезная и дома для священников – Белокаменная палата, образующие парадную зону, а по другой – дом для причетников – Желтая палата и лазареты, хозяйственные постройки: баня, прачечная, гаражи, сараи, составляющие хозяйственную зону. На границе двух зон располагается дом диаконов.

Как и в старинных монастырских усадьбах, Кричинский стремился сохранить композиционную иерархию построек, но не учел символическое значение этой иерархии.

Главные сооружения Федоровского городка выделены размерами и особо выразительным декоративным оформлением. Для проекта трапезной архитектор использовал роскошные мотивы московского зодчества XVII в., для домов священников и диаконов – формы ростовской архитектуры, а для менее значимых зданий надворных служб – строгие детали новгородско-псковской архитектуры XVI в.

В отличие от Федоровского городка в монастырских ансамблях скромно и строго оформлялись сооружения, которые по своему назначению были приближены к мирским благам – второстепенным по сравнению с духовными благами. К их числу относились трапезные палаты.

В ансамбле Федоровского городка, напротив, основным и наиболее интересным в художественном плане сооружением стала трапезная. В пояснительной записке к проекту Кричинский писал, что «для проекта трапезной взяты мотивы трапезной Симонова монастыря, Крутицкого терема, Костромских палат и пр.»[1], т. е. мотивы XVII в., а в протоколе совместного заседания членов Строительного комитета Городка и членов художественного совещания говорится, что здание спроектировано «в стиле Московской Грановитой палаты»[2], т. е. в формах московской архитектуры кон. XV в.

В данном случае оба свидетельства верны, т. к. здание Грановитой палаты оказало огромное влияние на памятники XVII в., среди которых – указанные Кричинским постройки.

В трапезной Федоровского городка Кричинский полностью отошел от архитектурной традиции. Если монастырская трапезная предназначалась для совместной братской трапезы и представляла собой комплекс из большого столового зала и обслуживающих его помещений (поварни, скатерной, хлебодарни, кладовых), то трапезная Федоровского городка устраивалась для собраний духовенства. Она состояла из столовой, квартиры ктитора Федоровского Государева

[1] РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 45. Л. 33.
[2] Там же. Л. 13.

собора и канцелярии. Трапезная городка являлась самым крупным зданием ансамбля, с лестницей, ведущей на террасу второго этажа, и возвышающейся над ней восьмиугольной шатровой башней, покрытой зеленой глазурованной черепицей. Цоколь и лестница здания исполнены из серого финляндского гранита, а главный, обращенный к Федоровскому собору, фасад облицован белым старицким камнем.

Внутри в Трапезной палате располагались парадная двусветная зала на 200 человек, домовая церковь во имя преподобного Сергия Радонежского, гостиная, бильярдная и библиотека с проходными помещениями, вестибюль и проходные галереи.

Парадный зал трапезной перекрыт сомкнутым сводом с орнаментальной росписью, исполненной Григорием Павловичем Пашковым – выходцем из семьи иконописцев и впоследствии известным автором первых почтовых марок СССР. Его роспись также покрывала свод церкви преподобного Сергия Радонежского с вызолоченным алтарем и деревянным резным иконостасом. Храм освятить не успели.

Квартира ктитора Федоровского собора из девяти комнат располагалась на двух этажах и имела отдельное парадное крыльцо. Стены комнат были оклеены обоями, коридоры окрашены светлой краской, а потолки расписаны. Столовая имела выход на террасу с садом.

Остальные постройки Федоровского городка выполнены в большем соответствии с устоявшимся обычаем подобных сооружений. Особенно ярко заимствованные стилистические черты прочитываются в обрамлении окон, декоративных колонках и орнаментах на фасадах. Немногочисленные декоративные детали в зданиях надворных служб, например лопатки, одновременно выполняют конструктивную функцию и соответствуют тектонике здания.

Дома священников и диаконов напоминают постройки Ростова и Сергиева Посада.

Дом священников, или Белокаменная палата предназначался для настоятеля и священников Федоровского собора. Он расположен по линии главного фасада Трапезной палаты и соединен с ней переходом. Главный фасад Дома священников облицован старицким камнем, а дворовый фасад, украшенный камнем, оштукатурен. Цоколь и ступени выполнены из серого финляндского гранита. Крыша была железной с рисунком «в шашку».

В Белокаменной палате находились четыре пятикомнатные квартиры, кухни, людские, ванные комнаты, кладовые и веранды. Потолки лестницы и гостиных комнат украшали росписи на религиозные темы.

С началом Первой мировой войны здание приспособили под офицерский лазарет.

Дом диаконов, или Розовая палата в южной части внутреннего двора предназначался для диаконов Федоровского собора. Он представлял собой двухэтажное здание с оштукатуренными и окрашенными в розовый цвет фасадами, включающими фрагменты из старицкого камня и украшенными декоративными арками с гирьками. Цоколь крыльца и лестницы облицованы ревельскими плитами, крыша покрыта железом с рисунком «в шашку». На углу здания расположены лоджии. В Доме диаконов располагались четыре четырехкомнатные квартиры и кухни. Но с момента постройки здесь разместилась канцелярия, а диаконы жили в квартирах на Магазейной улице.

Ансамбль балалаечников. Фото 1916 г.

Церковнослужители размещались в доме причетников или Желтой палате, находившейся на восточной стороне городка и обращенной главным фасадом на Академический переулок. Цоколь, полы вестибюля и лестницы палаты облицованы путиловской плитой, стены оштукатурены и окрашены в желтый цвет, крыша покрыта железным плоским фальцем. К моменту

Д. Н. Ломан с сыном, полковник Н. Н. Андреев, Александр Васильев – духовник царской семьи. Фото нач. XX в.

окончания строительных работ в Желтой палате устроили солдатский госпиталь.

От Желтой палаты ведет крепостная стена к другому зданию – Белой палате, включающей одноэтажную прачечную и трехэтажные бани. Далее вдоль Академического переулка расположены одноэтажные здания служб, гаражей, конюшни, сараев и ледника.

К ним в северо-восточной части Федоровского городка примыкает простой по отделке дом для нижних чинов, состоящий из двух частей – одноэтажной и двухэтажной с мансардой и башней. Стены дома оштукатурены, цоколь облицован «рваным» камнем, а крыша покрыта дранкой старинного рисунка. Во время Первой мировой войны здесь жили низшие служащие лазаретов, среди которых были Сергей Есенин, Николай Клюев, Константин Коровин и Георгий Нарбут.

Отдельный одноэтажный дом вдоль северной стены комплекса предназначался для смотрителя зданий, дворников, сторожей и других служащих. Во время строительства городка в нем изготавливали мебель для палат Федоровского городка.

Федоровский городок уподоблен Кремлю, т. к. окружен белокаменной зубчатой стеной с шестью шатровыми башнями и четырьмя воротами: главными – между Трапезной и Белокаменной палатами – большого размера, но лаконичной отделки; каменными воротами с резным декоративным завершением, ведущими в Ктиторский сад; Белокаменными и служебными воротами.

Наибольший художественный интерес представляют белокаменные, роскошно декорированные рельефами ворота, расположенные на одной линии с трапезной и домом священников. Все детали исполнялись из старицкого известняка, привезенного с берегов Волги.

В решении ворот Кричинский вдохновлялся резным декором Дмитриевского собора во Владимире, но и здесь зодчий просто заимствовал орнаментальный мотив без учета его символико-догматического содержания.

В частности, граф С. Г. Строганов полагал, что фантастические фигуры на фасадах Дмитриевского собора воспроизводят гербы македонских городов: лев, раздирающий оленя, кабана или быка, встречается на медалях г. Аханта; кентавры, волы, стрелец с луком – на медалях Амфиполя; осел – на медалях Менда; бык – Пеллы; коза и кентавры – Солуни, а изображения бойцов и людей, закалывающих животных и зверей, указывают на ристалища амфитеатра. Изображение на Дмитриевском соборе во Владимире македонских гербов граф Строганов объяснял тем, что святой Дмитрий Солунский – небесный покровитель храма – являлся проконсулом Македонии и управлял Солунью[1]. Еще одно объяснение происхождения данных рельефов представил Н. П. Кондаков. Он считал, что они изображают образ мирового устройства или преображенный мир – Небесный град, описанный в Книге пророка Иезекииля, и отражают народные представления, сложившиеся под влиянием сказаний «Голубиной книги»[2].

В отличие от рельефов Дмитриевского собора декор ворот Федоровского городка не несет какой-либо смысловой нагрузки и может рассматриваться как дань памяти искусству Владимиро-Суздальской земли.

В целом комплекс построек Федоровского городка не может быть назван ансамблем, т. к. в нем отсутствует единая стилистическая линия или принадлежность к какой-либо определенной школе древнерусского зодчества.

Обращение Кричинского к разнообразным мотивам московской, ростовской, владимиро-суздальской, псковско-новгородской архитектуры XVI–XVII вв. имеет свои причины. Первая из

[1] *Строганов С. Г.* Дмитриевский собор во Владимире (на Клязьме). – М., 1849.
[2] *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. Вып. VI. – СПб., 1899. – С. 34, 36.

них заключается в своеобразной иерархии Городка: главная постройка – трапезная – выполнена богато и нарядно, второстепенные – хозяйственные – скромно. Вторая связана с целевой установкой инициаторов Городка возродить в нем традиции Древней Руси в целом, а не отдельно взятой школы. В этом смысле Федоровский городок представляет собой памятник искусства эпохи Святой Руси.

В соответствии с Федоровским городком были и прочие здания неорусского ансамбля Царского Села, построенные другими архитекторами в разных традициях. Например, архитектор В. А. Покровский исполнил «Императорский павильон» (1910–1911 гг.) и казармы конвоя и сводного пехотного полка в духе московской архитектуры XVI–XVII столетий, а в решении бокового фасада здания Офицерского собрания применил мотивы Пскова и Новгорода XV–XVI вв.

В 1913–1916 гг. в непосредственной близости от Федоровского городка на границе Фермерского парка была сооружена Ратная палата. Ее проект составил гражданский инженер С. Ю. Сидорчук, а средства пожертвовали частные лица, среди которых была дочь основателя Третьяковской галереи В. П. Третьякова.

Первоначально в Ратной палате предполагалось организовать музей истории русских войск. Но с началом Первой мировой войны ее переименовали в Государеву Ратную палату, а в ней решили разместить галерею портретов георгиевских кавалеров и трофеи «текущей войны», доставленные с полей сражений.

В плане Ратная палата образует замкнутый неправильный пятиугольник с внутренним двором, а снаружи представляет собой двухэтажное здание с большим двуглавым орлом на фасаде и примыкающей к нему восьмигранной трехъярусной башней, увенчанной высоким шатром. Вход в палату оформлен крыльцом.

Главный корпус состоял из двух вестибюлей – парадного и второстепенного – для ввода и вывода воинских команд, распределительной комнаты, «третьяковских» галерей и большого двухъярусного зрительного зала на 400 мест с эстрадой, экранами для чтения лекций и показа кинофильмов. Эстрада отделялась аркой. Во втором ярусе размещалась «царская ложа» и «царская гостиная», в которой предполагалось поместить портреты Августейших особ.

«Третьяковские галереи» включали «зеленую», названную по цвету стен, галерею, служившую для хранения исторических документов; «образную» палату, в которой разместились иконы; «розовую» галерею, завершавшуюся на фасаде шестигранной башней и служившую хранилищем музейных коллекций; портретную галерею георгиевских кавалеров, которая заканчивалась большой башней-ротондой, предназначенной для крупных предметов военного снаряжения и артиллерии. Из ротонды проход вел в жилое помещение хранителя музея. В трехэтажной башне располагались парадная лестница и библиотека.

Внутреннее убранство предполагало мебель, стилизованную под старину, и полихромные настенные росписи в «масляной технике по штукатурке», исполненные художником Н. П. Пашковым предположительно по эскизам И. Я. Билибина. Они включали изображения по мотивам былин и русской истории, гербы российских губерний и георгиевские кресты с лентами.

Для создания портретов георгиевских кавалеров был образован специальный штат художников, в который вошли И. Б. Стреблов, В. А. Поярков, С. Е. Девяткин, М. Г. Кирсанов. В их обязанности вменялось написание героев с натуры, либо по фотографии, либо по описанию сослуживцев. Для установления списка героев, живых и павших на полях сражений, командование воинских частей направило в Строительный совет «Сведения о награжденном Георгиевским крестом чине, удостоенном помещения портрета в галерею Государевой Ратной палаты» и его фотографию (либо негатив) с указанием основных примет: цвета лица, глаз, волос, бровей, ресниц, усов и бороды. Если кавалер был ранен, то его госпитализировали в лазареты Петрограда или Царского Села для возможности личного позирования.

В итоге было написано около 500 портретов размером 40 х 30 см. Это были портреты лиц, заслуживших Георгиевский бант – три или четыре Георгиевских креста, полный комплект георгиевских медалей и награжденных Георгиевским оружием. Но количество портретов было ограничено. Каждый пехотный полк мог заказать только по одному портрету от каждого батальона

Молебен у Федоровского Государева собора

или команды (пулеметной, связи, конных или пеших разведчиков), кавалерийский полк – от каждого эскадрона или сотни, артиллерийский – от каждой батареи.

Стоимость каждого произведения составляла крайне малую сумму – 30 руб.: художники, желая принести пользу Отечеству, брали за свою работу пятую часть оплаты.

Портреты являлись собственностью Императора Николая II и были его личным вкладом в музей военной истории – Государеву Ратную палату. В свою очередь воинские части могли приобрести цветные или однотонные копии портретов своих героев части для иллюстрирования страниц полковых историй, оформления помещений и создания открытых писем.

В 1915 г. начальник царскосельского Дворцового управления князь М. С. Путятин по Высочайшему распоряжению запросил в войсках материалы для музея. В январе 1916 г. по указу Императора Николая II в Петрограде состоялось совещание для выработки стратегии по сбору, регистрации и хранению трофеев «текущей войны». В феврале Государь лично осмотрел Ратную палату и передал на хранение знамя I Венгерского маршевого батальона, взятое 30-м пехотным Полтавским полком в бою 23 июня 1915 г. с приложением рапорта великого князя Николая Николаевича; ленту от знамени 46-го пехотного Австрийского полка с приложением всеподданнейшего доклада генерала от инфантерии Н. Н. Янушкевича; штандарт 33-го Кавалерийского полка и др.

22 марта Император возложил руководство по организации сбора экспонатов на генерал-адъютанта Д. А. Скалона, а 22 июня утвердил штат новой «Комиссии для сбора, переписи и хранения трофеев настоящей войны и увековечивания ее в памяти потомства». Вскоре на склады воинских частей были командированы специально подготовленные офицеры и члены Императорских Русского военно-исторического общества и Общества ревнителей истории. Они выявляли ценные военные трофеи и составляли их описи для будущего музея.

В 1918 г. в Ратной палате открылся Народный музей войны 1914–1918 гг., который дополнительно включал произведения литературы и искусства, документы и фотографии. В 1919 г. его упразднили, а экспонаты передали в другие музеи и хранилища.

В непосредственной близости с Федоровским городком на северо-востоке Фермерского парка был построен большой комплекс казарм для полка казачьего конвоя и сводного пехотного полка. Его возведение было обусловлено частым присутствием здесь царского двора в 1890–1900-х гг.

Комплекс казарм, представлявший собой каре с протяженными фасадами, декорированными многочисленными шатровыми башенками, тоже строился в неорусском стиле архитектором Максимовым. До нас он дошел в перестроенном виде. Сейчас там располагается С.-Петербургский государственный аграрный университет.

Кроме Ратной палаты и комплекса казарм планировалось возведение казарм железнодорожного полка и домов для иностранных правительственных делегаций. Но эти проекты остались на бумаге и не были воплощены в жизнь.

В годы Первой мировой войны приказом по Управлению дворцового коменданта Царского Села от 13 сентября 1914 г. и по Высочайшему соизволению при Федоровском соборе открылся лазарет для раненых солдат № 17, а в 1916 г. – для офицеров. Комендантом лазарета назначили Д. Н. Ломана, шефство приняли великие княжны Мария Николаевна и Анастасия Николаевна. В числе персонала служили: в качестве заведующего делопроизводством в канцелярии – преподаватель художественного чтения В. В. Сладкопевцев, а санитарами – артист Петроградского театра музыкальной драмы Н. С. Артамонов, художник П. С. Наумов, поэт С. А. Есенин.

По инициативе Д. Н. Ломана в Федоровском городке устраивались концерты для раненых, где выступали Великорусский оркестр струнных, духовых и ударных инструментов В. В. Андреева, балерина А. Я. Ваганова, читал стихи С. А. Есенин, в сценических мозаиках из былин, сказок, песен, присказок и поговорок «Вечер в тереме боярыни XVII века» играла Л. Д. Блок.

Освящение церкви Сводного Его Императорского Величества пехотного полка и конвоя 20 августа 1912 г.

До революции Федоровский городок именовали «Китежем XX века». Еще во время строительства городка члены «Общества возрождения художественной Руси», образованного по инициативе князя А. А. Ширинского-Шихматова и художника Б. В. Зворыкина в 1915 г., предложили открыть в одном из зданий Музей древнерусского искусства и зодчества. Коллекция музея, включавшая собрание оружия XVI в., парчи, древнерусских орнаментов, икон и церковной утвари XVI–XVII вв., пополнялась очень быстро. После революции все ценности были вывезены.

На квартире Д. Н. Ломана – ктитора собора – часто собирались деятели культуры. Постоянными гостями были братья В. и А. Васнецовы, М. Нестеров, И. Билибин, Н. Рерих, А. Щусев, А. Померанцев, В. Андреев и Н. Лихачев.

Федоровский городок считается уникальным памятником архитектуры начала XX в., хотя с художественной точки зрения ансамблем его назвать трудно. Все его постройки стилистически не взаимосвязаны между собой и в целом отражают «разностилье» или сочетание мотивов разных эпох русской культуры, а именно неорусского стиля с явными тенденциями к воспроизведению мотивов древнерусского зодчества. В неорусском стиле работал В. А. Покровский, а к древнерусским формам тяготели С. С. Кричинский, В. Н. Максимов и С. Ю. Сидорчук.

Ю. Д. Ломан вспоминал: «Истинное значение Городка, по мнению его авторов ... создать городок – “живой” музей старины, творчески внесенный в новую эпоху – эпоху XX века»[1]. Располагаясь в императорской резиденции, Городок стал образцом для всей России. Эта идея нашла выражение в декоре построек городка, в котором сохранены черты, придавшие различным зданиям характер средневековой архитектуры крупнейших культурных центров Древней Руси, где складывались традиции российской государственности: Новгорода, Пскова, Владимира, Суздаля, Ростова, Москвы.

Главное художественное преимущество Городка – крепости в миниатюре – заключалось в его близости к старинным русским кремлям, застраивавшимся стихийно на протяжении многих исторических вех и по сути отражавшим настроения прошедших времен.

Федоровский Государев собор и Федоровский городок, сооруженные накануне величайших потрясений, стали памятниками русскому православно-национальному искусству, центром возрождения Православия и традиций Святой Руси в предреволюционной России.

[1] *Ломан Ю. Д.* Воспоминания крестника Императрицы. – СПб., 1994. – С. 45.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие русского православно-национального искусства в XIX – нач. XX в. – важный этап в отечественной культуре, отражавший расцвет национального самосознания русского народа. Его начало связано с событиями Отечественной войны 1812 года, когда Россия оказалась на пороге гибели. Величайшим бедствием для русского народа стало попирание и осквернение французскими завоевателями православных святынь и как следствие пожар Москвы – древней столицы России.

Но Москве, как былинной птице Фениксу, было суждено воскреснуть из пепла. Одновременно с возрождением древней столицы возводился Храм Христа Спасителя, который в ходе строительства приобрел значение национального памятника русскому Православию и символа Православной России, обращающей к Истине другие народы.

Эта мессианская идея подтверждается многократными примерами перехода в Православие инославных зодчих – строителей русских церквей, известных как в XIX, так и в предшествующие столетия. Именно осознанное принятие православной веры, совершаемое многими из них задолго до самого крещения, открывало перед ними духовную глубину русской культуры. На эту тенденцию обращал внимание известный архитектор и ученый, идеолог русского православно-национального искусства Н. В. Султанов. Проанализировав изображения церковной, гражданской и крепостной архитектуры по рукописи XVI в.[1] и сравнив их с известными прототипами, ученый впервые охарактеризовал работу итальянцев в Москве в XV–XVII вв. и выделил в ней важную для русского самосознания закономерность: «Все итальянские мастера от Форавенти до Бонна повторяли старорусские образцы, как это видно по дошедшим до нас их произведениям, и все их влияние выразилось лишь в технических приемах»[2].

Национально-романтические тенденции, определившие идейно-художественные поиски рубежа XVIII–XIX вв., были характерны и для западноевропейской общественности. В России они выражали возвращение к истокам православно-национального искусства, воплощали государственную идею – Православие. Самодержавие. Народность.

Идеологи русского православно-национального искусства справедливо считали: только опираясь на религиозную и национальную традицию, искусство способно в полной мере отразить душу и характер народа. Можно со всей ответственностью утверждать, что в начале XIX в. Россия совершила великий поворот в сторону самобытной идентификации, равный по силе, но противоположный по сути, тому, которому она последовала в нач. XVIII столетия, когда обратилась к художественным традициям Западной Европы.

Возрождению русского православно-национального искусства способствовали славянофилы – «русские общественные деятели и выразители идей Святой Руси» – и почвенники, при-

[1] *Султанов Н. В.* Образцы древнерусского зодчества в миниатюрных изображениях. Исследования рукописи XVI века «Житие Николая Чудотворца». – СПб., 1889.

[2] Цит. по: *Савельев Ю. Р.* Николай Султанов. – СПб., 2003. – С. 192.

зывавшие вернуться к своей «почве» – исконным традициям и православным идеалам, а также многие государственные и политические деятели, представители научной и творческой интеллигенции, видевшие основу благосостояния России в укреплении Православия–Самодержавия–Народности.

Их убеждения нашли последовательное отражение в тенденциях изобразительного искусства и архитектуры, условно называемых русским стилем. Предпосылки этого стиля возникли при Императоре Александре I, зарождение и развитие наблюдалось при Николае I, становление – при Александре II, подъем – при Александре III и расцвет – при святом страстотерпце Императоре Николае II.

С кон. XVIII до нач. XX в. русское православно-национальное искусство прошло ряд этапов: национально-романтический, русско-византийский, византийский, русский и, наконец, неорусский. Оно выражало обращение художников к разным видам и жанрам искусства. В каждом из них, независимо от величины и значимости: от избы до храма-памятника, от камерных «Захарок» и «Капитошек» до монументального «Явления Мессии» и росписи Владимирского собора – переданы горячее желание возродить «утраченную Русь» и недосягаемая мечта запечатлеть национальный идеал.

Именно в XIX в. изменяется жанровый статус: крестьянская изба возводится до уровня пусть и незначительной, но царской резиденции, а фольклорные мотивы активно занимают место в живописном убранстве столичных храмов. Все это символически указывало на равноценность и неподверженность никакой иерархии компонентов триады Православие–Самодержавие–Народность, которая в сознании русского народа перекликалась с понятием триединой, нераздельной и единосущной Пресвятой Троицы.

Известный архитектор и критик XIX столетия А. Т. Жуковский писал, что произведения К. А. Тона «имели и имеют благотворное влияние на состояние русского искусства... церкви Тона суть олицетворенная и восстановленная национальность»[1]. Это определение можно отнести практически ко всем мастерам православно-национального искусства, потому что все они, по их мнению, опирались на исконно русскую духовную традицию.

Один из идеологов православно-национального искусства, художник и архитектор князь Г. Г. Гагарин, характеризуя византийское, а затем и русское искусство как сочетание мысли и стиля, говорил, что идеалом его было «человечество, пресуществленное в Божество, в таинственном лице Богочеловека. И так как никакие чувственные формы вещественного мира не казались достаточными, дабы выразить сей превышеестественный идеал, то кисть в продолжение многих веков добровольно отрекалась от всякой заботы о внешней материальной красоте своих изображений. Отсюда все живописные произведения, принадлежащие временам собственно средним, отмечаются совершенным поглощением индивидуальности в бесконечном величии идеи. Все материальное образование тела – как ничтожная бездушная кора. Только выражение духа в глазах и лице, запечатленном сверхъестественным напряжением, составляло их единую тему. И не думайте, чтобы сие отречение от всех прелестей материального изящества вредило их эстетическому достоинству. Иконное письмо сохранило доселе глубокую неисповедимую силу над душами, поражая их своим превышечувственным величием»[2].

К достижению этого «превышечувственного величия» стремился сам Гагарин, его современник, создатель «эпохического» полотна «Явление Мессии» А. А. Иванов, родоначальник новой манеры религиозной живописи В. М. Васнецов и многие другие живописцы, взявшие в руки кисти, чтобы благоукрасить храмы Российской Империи.

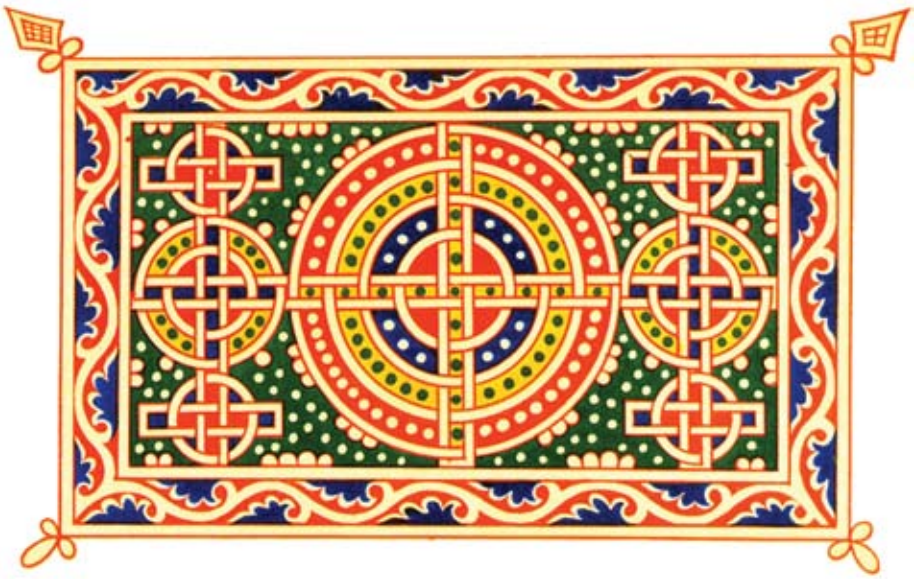
В созданных ими образах Спасителя, Богородицы, святых угодников и сценах Священного Писания очевидно гармоничное сочетание начала эстетического с этическим и богословским. Главным признаком стала духовная красота образа, позволяющая запечатлеть «идеал» – нравственный, героический, исторический и, что было особенно важно, доступный и понятный каждому переступившему порог храма человеку. В большинстве своем мастера православно-

[1] *Жуковский А. Т.* О художественных произведениях. – СПб., 1856. – С. 6.
[2] *Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. – СПб., 1892. – С. 15.

национального искусства в написании ликов руководствовались не только каноном и догматом, но и стремлением донести до всех социальных слоев общества – от крестьянина и рабочего до интеллигента и аристократа – «Слово Божие». Залогом успешности своего замысла они видели «красоту», которая, по мнению Ф. М. Достоевского, обладает удивительным свойством спасать мир.

Эта тенденция наблюдается и в архитектуре. Но здесь увлечение узорочьем, полихромией и орнаментикой уже к началу XX в. сменилось стремлением к гармонизации форм неорусского стиля, основанного на признании высокой ценности древнерусского наследия.

В целом расцвет русского православно-национального искусства в нач. XIX – нач. XX столетия свидетельствовал о зрелости художественного сознания, стремившегося к сохранению и приумножению отечественного наследия и развитию лучших духовных традиций России.



БИБЛИОГРАФИЯ

Автобиографические заметки Кондакова // Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Санкт-Петербургского университета за истекшую третью четверть его существования. 1869–1894. Т. I. А–Л. – СПб., 1896.

Айвазов Д. В. Значение Ф. И. Буслаева в науке и истории искусств. – Казань, 1898.

Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка. 1806–1858 / Сост. М. П. Боткин. – СПб., 1880.

Александр Иванов // Альманах. Вып. 150. – СПб., 2006.

Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И. Виноградов. – М., 2001.

Алленов М. Александр Иванов. – М., 1997.

Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. Т. 1–2. – М., 1956.

Амшинская А. М. Алексей Гаврилович Венецианов (к 200-летию со дня рождения). – М., 1980.

Андреева Л. В. Царицыно Баженова – императорская подмосковная резиденция. Диалог с древними строениями Московского Кремля // Царицынский научный вестник. Вып. 1. – М., 1994.

Анисов Л. Александр Иванов. – М., 2004.

Антипов И. Творчество А. В. Щусева // Архитектура СССР. – 1941. – № 5.

Антонов В. В., Кобак А. В. Русские храмы и обители в Европе. – СПб., 2005.

Антонов В. В., Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга: Христианская историко-церковная энциклопедия. – СПб., 2003.

Аплаксин А. П. Казанский собор. Историческое исследование о соборе и его описание. – СПб., 1911.

Аплаксин А. П. Русское церковное искусство и его современные задачи. Труды IV съезда русских зодчих. – СПб., 1911. – С. 77–92.

Аплаксин А. П. Сампсониевский собор в Санкт-Петербурге. 1709–1909. Издание Комитета по организации празднования 200-летнего юбилея основания Сампсониевского храма, заложенного Императором Петром I в память Полтавской победы 1709 года 27 июня. – СПб., 1909.

Архитекторы-строители Петербурга-Петрограда начала XX века. Каталог выставки. – Л., 1982.

Бабинцев С. М. Журнал карикатур А. Г. Венецианова // Искусство. – 1948. – № 4. – С. 78–80.

Бадялов А. Г. Петербургский зодчий С. С. Кричинский // Вопросы истории, теории и практики архитектуры: Межвузовский сборник трудов. – Л., 1985.

Бартенев С. П. Большой Кремлевский дворец. – М., 1911.

Безсонов С. В. Калужский гостиный двор. – Калуга, 1929.

Белецкий А. И. Е. К. Редин как историк византийского искусства. – Харьков, 1910.

Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». – Л., 1928. – С. 21.

Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М., 1995.

Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Т. 1. – М., 1980.

Бенуа Л. Н. Зодчество в царствование Императора Александра III // Неделя строителя. – 1894. – № 48.

Билибин: По материалам собрания Е. П. Климова. – М., 1999.

Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – Л., 1970.

Блок А. Памяти Врубеля // Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. – Л., 1982.

Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – СПб., 1996.

Болховитинов Е. Баженов // Словарь русских и советских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России. Т. 1. – М., 1938.

Большой Кремлевский дворец. Указатель к его обозрению. С 88 рисунками в тексте. – М., 1911.

Боткин М. Александр Андреевич Иванов. 1809–1858. – Берлин, 1880.

Брюсов В. Дневники. 1891–1910. – М., 1927.

Булгаков Ф. И. Альбом Академической выставки 1889 года. – СПб., 1889.

Булгаков Ф. И. Альбом Академической выставки 1890 года. Вып. 1, 2, 3. – СПб., 1890.

Булгаков Ф. И. Альбом Академической выставки 1891 года. Вып. 1, 2, 3. – СПб., 1891.

Булгаков Ф. И. Альбом Академической выставки 1892 года. – СПб., 1892.

Булгаков Ф. И. Альбом Академической выставки 1894 года. – СПб., 1894.

Булгаков Ф. И. Альбом Академической выставки 1896 года. – СПб., 1896.

Буслаев Ф. И. Древнерусская литература и православное искусство. – СПб., 2001.

Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1– 2. – Лейпциг, 1970.

Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. – М., 1897.

Буслаев Ф. И. Мои досуги. – М., 1886.

Буслаев Ф. И. О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи. – М., 1997.

Бутовский В. И. История русского орнамента с XI по XVI столетие по древним рукописям. – М., 1870.

Бутиков Г. П. Музей Исаакиевский собор. – Л., 1991.

Бутиков Г. П. Музей-памятник «Спас на крови». – СПб., 2000.

Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. – М., 1995.

Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – Киев, 1991.

Вагнер Г. К. В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников середины XIX – начала XX в. – М., 1993.

Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М., 1987.

Васнецов В. М. Киевский Владимирский собор. Т. 1. – Киев, 1896.

Вашков С. И. Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной Товариществом П. И. Оловянишникова. – М., 1911.

Вельтман А. Ф. Описание нового императорского дворца в Кремле Московском. – М., 1851.

Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников / Вступ. ст., ред. и примеч. А. Эфроса и А. Мюллер / Под общ. ред. А. В. Луначарского. – М. – Л., 1931.

Верховцев Я. Д. Федор Григорьевич Солнцев – художник-археолог. – СПб., 1899.

Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. – М., 1986.

Вигель Ф. Ф. Записки. Кн. I, II. – М., 2003.

Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы / Сост. Л. В. Короткина. – СПб., 2004.

Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников // Сост. и вступ. ст. Н. Ярославцевой. – М., 1987.

Виржникова Т. Иван Яковлевич Билибин. 1876–1942. – СПб., 2001.

Витушкин А. Главный иконостас Исаакиевского собора. – СПб., 2008.

Воейков В. Н. С Царем и без Царя. – М., 1994.

Волков А. А. Около царской семьи. – М., 1993.

Волконский С. «Царь Салтан» // Последние новости. – Париж. – 1929. – 31 января.

Воробьева Т. А. К истории мастерской религиозной живописи в Академии Художеств // Наследие и современность (Искусство России). – СПб., 1992. – С. 32–39.

[*Врангель Н.*]. Выставка рисунков и этюдов кн. Г. Г. Гагарина // Старые годы. – 1910. – Май. – С. 77–86.

Врангель Н. Н., барон. Алексей Гаврилович Венецианов в частных собраниях. – СПб., 1911.

Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Вступ. ст. Э. П. Гомберг-Вержбинской. – Л., 1976.

Всероссийская промышленная и художественная выставка в Нижнем Новгороде. 1893–1896. – СПб., 1897.

Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи. – СПб., 1907.

Гаевский В. М. Русские школы живописи // Россия в ее прошлом и настоящем. – М., б. д. – С. 1–8.

Гагарин Г. Г. Изображения из св. Евангелия в свободных подражаниях древнейшим источникам. – СПб., б. д.

[*Гагарин Г. Г.*] Каталог юбилейной выставки и перечень произведений бывшего вице-президента Императорской Академии художеств князя Григория Григорьевича Гагарина. – СПб., 1910.

Гагарин Г. Г. Краткая хронологическая таблица в пособии истории византийского искусства. – Тифлис, 1856.

Гагарин Г. Г. Краткие хронологические таблицы. – СПб., 1887.

Гагарин Г. Г. Рисунки и наброски с натуры. – СПб., 1902.

Гагарин Г. Г. Сборник византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных кн. Г. Г. Гагариным. – СПб., 1887.

Гагарин Г. Г. Собрание византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры. Т. I. – СПб., 1887.

Гагарин Г. Г. Строителям русских церквей. – СПб., 1892.

Георгиевский В. Т. Школа иконописания в селе Холуе Владимирской губернии // Искусство и промышленность. – 1899. – № 11. – С. 851–866.

Глаголь С. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. – М., 1914.

Гнедич П. Последние картины В. М. Васнецова (Страницы записной книжки литератора) // Художественные сокровища России. – 1905. – № 12. – С. 166–170.

Гоголь Н. В. Исторический живописец Иванов // Полн. собр. соч. Т. 8. Статьи. – Л., 1952.

Голынец Г. В. И. Я. Билибин. – М., 1972.

Готье Т. Путешествие в Россию. – М., 1990.

Грабарь И. Э. История русского искусства. Т. 6. Живопись. – М., 1910–1913.

Грабарь И. Э. Москва и Петербург // История русского искусства. – М., 1912.

Грабарь Т. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. – СПб., 1994.

Грановитая палата. Альбом. – М., 2003.

Гудыменко Ю. Ю. Тимофей Андреевич Нефф (1804–1876). Жизнь и творчество / Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2000.

Гусакова В. О. Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи XIX – начала XX века. – СПб., 2008.

Даль Л. В. Строительная деятельность Москвы // Зодчий. – 1876. – № 4.

Даль Л. Г. Историческое исследование памятников русского зодчества // Зодчий. – 1872. – № 2.

Дедлов В. Л. Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. – М., 1901.

Дионисий в Русском музее. К 500-летию росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря. – СПб., 2002.

Дмитриев С. В. К истории развития идеи национального Российского национального музея в XIX веке: Концепция князя Г. Г. Гагарина (1855 г.) // Собор лиц. Сборник статей. – СПб., 2006. – С. 121–124.

Дмитриева Н. А. Врубель. Жизнь и творчество. – М., 1988.

Дмитриева Н. А. Михаил Александрович Врубель. Альбом. – Л., 1990.

Дурылин С. Нестеров в жизни и творчестве. – М., 2004.

Жебелев С. А. Введение в археологию. I. История археологического знания. – Прага, 1923.

Жервэ Н. Н. Н. В. Покровский и новгородские древности // София. – 1998. – № 4. – С. 24.

Журнал и отчет Императорской Академии художеств за 1902–1903 гг. – СПб., 1904.

Забелин И. Е. Опыт изучения русских древностей и истории. – М., 1873.

Залевская В.Е. Заметки о русском храмовом зодчестве. – СПб., 2002.

Зиновьев Н. М. Искусство Палеха. – Л., 1975.

Иванов А. П. Врубель. – СПб., 1911.

Игнатьев А. Патриарший собор Св. Александра Невского в Софии // Журнал Московской Патриархии. – 1964. – № 1. – С. 34–40.

Иерусалим в русской культуре / Сборник статей. – М., 1994.

Известия Высочайше Учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. – СПб., Вып. I., 1902; Вып. II., 1903.

Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV–XX вв. Каталог выставки. – СПб., 2000.

Ильин И. А. Одинокий художник. – М., 1993.

Ильин М. А. Баженов / Цикл лекций: Мастера русского зодчества. – М., 1954.

Ильин М. А. Казаков / Цикл лекций: Мастера русского зодчества. – М., 1955.

Иовлева Л. И. Виктор Михайлович Васнецов. – Л., 1964.

Исакова Е. В., Шкаровский М. В. Храмы Кронштадта. – СПб., 2004.

Исаченко В. Г., Лисаевич И. И. Василий Баженов // Зодчие нашего города. XVIII век. – СПб., 1997.

История иконописи. – М., 2002.

История русского искусства с древнейших времен. В 2 т. / Сост. А. Новицкий. Т. 1, 2. – М., 1903.

К 100-летию Александро-Невского храма в Париже / Изд-во Приходского совета Александро-Невского храма. – Париж, 1961.

Каждан Т. П. Некоторые особенности развития московской архитектурной школы во второй половине XVIII века // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. – М., 1994.

Карасик И. Материалы о И. Я. Билибине // Искусство. – 1976. – № 12. – С. 57–61.

Карпова А. Н. О восприятии древнерусскими людьми западноевропейского искусства (проблемы взаимодействия православия и католичества) // Материалы научной конференции «Православие в истории России». – СПб., 1999.

Карпова Т. Л. Портрет в мире русской духовной культуры 1860-1870-х гг. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1993.

Киевский Владимирский собор. Альбом фотографий с росписей русских художников. Т. 1. – Киев, 1916.

Киевский Софийский собор. Вып. 1–4. – СПб., 1871–1877.

Кириков Б. М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. – СПб., 2006. – С. 173.

Кириков Б. М. «Русский стиль» в архитектуре XIX века // История и культура славянских стран / Под ред. В. В. Мавродина. – М., 1972. – С. 73–78.

Кириков Б. М. Храм Воскресения Христова (К истории «русского стиля» в Петербурге) // Невский архив: Историко-краеведческий сборник. – СПб., 1993.

Кириченко Е. И. Архитектор И. П. Ропет // Архитектурное наследство. Вып. 20. – 1972.

Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. – М., 1986.

Кириченко Е. И. Поиски национального стиля в творчестве архитектора В. А. Покровского // Архитектурное наследство. – 1973. – № 1. – С. 69–82.

Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. – М., 1978.

Кириченко Е. И. Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX в. – М., б. д. (1997).

Кириченко Е. И. Федор Шехтель. – М., 1973.

Клапье О. Княгиня Мария Тенишева: К сорокалетию кончины // Возрождение. – 1998. – № 194.

Климов П. Ю. Михаил Васильевич Нестеров. – СПб., 2008.

Климов П. Ю. Михаил Нестеров. 1862–1942. – СПб., 2012.

Княгиня Мария Тенишева в зеркале серебряного века. – М., 2008.

Кобак А. В., Лурье Л. Я. Дом Мурузи. – СПб., 1996.

Коган Д. З. Врубель. – М., 1980.

Коган Д. З. Мамонтовский кружок. – М., 1970.

Кондаков Н. П. Византийские церкви и памятники Константинополя. – Одесса, 1887.

Кондаков Н. П. Воспоминания и думы / Сост. И. Л. Кызласова. – М., 2002.

Кондаков Н. П. Записка об издании Лицевого иконописного подлинника по древним образцам. – СПб., 1899.

Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. – М., 1899.

Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. – Одесса, 1876.

Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. Исторический иконографический очерк. – СПб., 1905.

Кондаков Н. П. О научных задачах истории древнерусского искусства. – СПб., 1899.

Кондаков Н. П. Путешествие на Синай в 1881 году. Из путевых заметок. Древности Синайского монастыря. – Одесса, 1882.

Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи. – Б. м., 1901.

Кондаков Н. П., Толстой И. И. Русские древности. Вып. I–VI. – СПб., 1889.

Корнилова А. В. Григорий Гагарин. – St. Peterburg, 1996.

Корнилова А. В. Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю. – М., 2001.

Корнилова А. В. Григорий Гагарин. Творческий путь. – М., 2001.

Корнилова А. В. Жизненный путь А. Г. Венецианова // А. Г. Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике. – Л., 1980.

Корнилович К. Из летописи русского искусства. – М. – Л., 1960.

Коровин К. Жизнь и творчество / Автор-сост. Н. М. Молева. – М., 1963.

Корольков Н. Ф. Храм Воскресения Христова. – СПб., 1910.

Косяков В. А. Постройка храма и переустройство прочих зданий подворья Киево-Печерской лавры. – СПб., 1900.

Крамской об искусстве / Сост., вступ. ст. Т. М. Коваленской. – М., 1988.

Красовский М. В. Памяти Николая Владимировича Султанова // Архитектура. Строительство. Экология. – СПб., 2006. – С. 640–643.

Краткое описание храма во имя Воскресения Христова. – СПб., 1907.

Крашенинников Ф. В. Н. Максимов. Зодчий русского национального стиля. 1882–1942. – М., 2006.

Кричинский С. С. Храм в память 300-летия Дома Романовых // Зодчий. – 1914. – № 11. – С. 122–123.

Кубасов И. А. Алексей Николаевич Оленин. – СПб., 1904.

Кузнецова Э. В. 50 биографий мастеров русского искусства. – Л., 1971.

Кукольник Н. В. Современные художества в России. Библиотека для чтения. Т. 57. – СПб., 1843.

Кутейникова Н. С. Из истории мозаичной мастерской Академии художеств // Вопросы художественного образования. – Л., 1984.

Кутейникова Н. С. Из истории монументальной живописи России конца XIX – начала XX века. В. В. Беляев. (Материалы к биографии художника) // Монументальное искусство (теория, история, современная практика). – Л., 1990. – С. 34–44.

Кутейникова Н. С. К истории Общества возрождения художественной Руси. «Памятная записка» архитектора С. С. Кричинского // Малые города России. Культура. Традиции. – С. 22–24.

Кутейникова Н. С. Мозаика. К истории художественной жизни России второй половины XIX – начала XX века. – СПб., 1997.

Кутейникова Н. С. Общество возрождения художественной Руси (1915–1917). К истории художественной жизни России // К истории русского изобразительного искусства XVIII–XX вв. Новые материалы, тенденции, концепции. – СПб., 1993. – С. 72–78.

Кушарина Л. И. По следам воспоминаний Юрия Дмитриевича Ломана // Малые города России. Культура. Традиции. – С. 41–44.

Кызласова И. Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков; методы, идеи, теории). – М., 1985.

Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. – М., 1978.

Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1–2. – М., 1986.

Лазарев В. Н. Никодим Павлович Кондаков (1844–1925). С приложением списка научных трудов Н. П. Кондакова. – М., 1925.

Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – М., 2000.

Леонтьева Г. К. Алексей Гаврилович Венецианов. – Л., 1988.

Лисовский В. Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. – М., 2000.

Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного церковного искусства (Сообщение Н. В. Покровского). – СПб., 1899.

Лихачев Н. П. Историческое значение итало-греческой иконописи, изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. – СПб., 1911.

Лихачев Н. П. Материалы для истории русского иконописания. Атлас (снимков). Ч. 1, 2. – СПб., 1906.

Ломан Ю. Д. Воспоминания крестника Императрицы. – СПб, 1994.

Львов Ф. Ф. Воспоминания об Академии художеств (1859–1864) // Русская старина. – 1880. – Октябрь.

Макаревский М. И. Храм-памятник в Санкт-Петербурге, 300-летие царствования Дома Романовых. – СПб., 1911.

Макеев Г. Я. Русская цивилизация в памятниках архитектуры и градостроительства. – М.: Институт русской цивилизации, 2012.

Маковский С. К. Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи. – М., 2000.

Маковский С. К. Страницы художественной критики. В 3 кн. – СПб., 1906, 1909, 1914.

Малицкий Н. Ученые труды профессора Н. В. Покровского и их значение для науки христианской археологии // Вестник археологии и истории. Вып. XXIII. – Пг., 1918.

Мамонтов В. С. Воспоминания о русских художниках. – М., 1950.

Маркина Л. А. Александр Иванов. Очерк творчества // Александр Андреевич Иванов. 1806–1858. К 150-летию Государственной Третьяковской галереи. К 200-летию со дня рождения художника. Каталог выставки. – М., 2006.

Мартыновский А. Об иконописании // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология // Сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. – М., 1993. – С. 71–100.

Мельник Т. Е. Воспоминания о царской семье и ее жизни до и после революции. – М., 1993.

Михайлов А. И. Баженов. – М., 1951.

Михайлов А. И. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. – М., 1958.

Молчанов К. Новый православный собор во имя благоверного великого князя Александра Невского в Варшаве. 1894–1912. – Варшава, б. д.

Моргунов Н., Моргунова-Рудницкая Н. Виктор Михайлович Васнецов. Жизнь и творчество. – М., 1962.

Морской собор в Кронштадте. 1903–1913. – Спб., б. д.

Мостовский И. История храма Христа Спасителя в Москве. – М., 1884.

Мухин В. Церковная культура Санкт-Петербурга. – СПб., 1994.

Назарова Т. Талашкино – «Афины русских крестьян» // Памятники Отечества. – М., 2002.

Нащокина М. В. Архитекторы московского модерна. Творческие портреты. – М., 1998.

Неклюдова М. Г. Разлад мечты и действительности и проблема утопизма в творчестве Иванова // Александр Андреевич Иванов. 1806–1858. К 150-летию Государственной Третьяковской галереи. К 200-летию со дня рождения художника. Каталог выставки. – М., 2006. – С. 19–27.

Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. – М., 1991.

Нестеров М. В. Воспоминания / Под ред. А. А. Русаковой. – М., 1989.

Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. – М., 1959.

Нестеров М. В. Письма. Избранное / Под ред А. А. Русаковой. – Л., 1988.

Никодим Павлович Кондаков. 1844–1925. Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. – СПб., 2001.

Новиков П. Архитектор Кричинский // Нева. – 2002. – № 12.

О церковной живописи. Сборник статей. Ч. 1–2. – СПб. 1998.

Одоевский В. Ф. Русские ночи. – М., 1913.

Очерк жизни Алексея Николаевича Оленина. – СПб., б. д.

Очерки истории русской иконы. Сост. и отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2011.

Павлов А. П. Храмы Санкт-Петербурга: художественно-исторический очерк. – СПб., 1995.

Панов Н. Виктор Михайлович Васнецов // Живописное обозрение. – 1905. – № 2.

Парланд А. А. Храм Воскресения Христова, сооруженный на месте смертельного поранения в Бозе почившего Императора Александра II на Екатерининском канале в С.-Петербурге. – СПб., 1907.

Пастон Э. Он первый из художников снова обратился к украшению жизни // Декоративное искусство СССР. – 1984. – № 2. – С. 37–42.

Переписка Н. и А. Романовых. Т. IV. – М. – Л., 1926.

Петров П. Н. Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ея существования. Ч. II. – СПб., 1864. – С. 405.

Петрова Т. А. Андрей Штакеншнейдер. – Л., 1978.

Пигалев В. А. Баженов. [Жизнь замечательных людей. Серия биографий. Вып. 5 (601)]. – М., 1980.

Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. – Л., 1984.

Платонов О. А. Русская цивилизация. История и идеология русского народа. – М., 2010.

Платонов О. А. Русский народ. История. Душа. Победы. – М., 2013.

Плотникова И. В. О религиозной живописи Васнецова во Владимирском соборе // Виктор Михайлович Васнецов. 1848–1926. Сборник материалов научной конференции, состоявшейся в сентябре 1990 года. – М., 1994. – С. 47–62.

Погодин М. П. Год в чужих краях. – М., 1844.

Погодин М. П. Месяц в Риме // Московитянин. – 1842. – № 2. – С. 360–410.

Погодин М. П. Русская церковь во имя Святого Николая Чудотворца в Вене // Искусство и художественная промышленность. – 1899. – № 9–10. – С. 735–741.

Поиски пера Жар-птицы: Жизнь и творчество художника И. Я. Билибина по материалам собр. Е. П. Климова. – М., 1981.

Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. – М., 2001.

Покровский Н. В. К вопросу о мерах к улучшению русского иконописания. – СПб., 1901.

Покровский Н. В. Материалы для истории русского иконописания. – СПб., 1904.

Покровский Н. В. Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII века. – СПб., 1887.

Покровский Н. В. Об иконопочитании // Нижегородский Новгородский церковно-общественный вестник. – 1910. – № 25, 26, 27, 28.

Покровский Н. В. Определение Стоглава о святых иконах (речь, произнесенная на годичном акте академии 17 февраля текущего года). – Б. м., б. д.

Покровский Н. В. Основные начала православно-русского иконописания // Православно-русское слово. – 1903. – № 3. – С. 17–24.

Покровский Н. В. Отзыв на Лицевой Апокалипсис Буслаева. – СПб., 1900.

Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства. – СПб., 2000.

Покровский Н. В. Практические меры к улучшению нашего иконописания // Православно-русское слово. – 1902. – № 2. – С. 99–106.

Покровский Н. В. Сийский иконописный подлинник. Вып. I. – СПб., 1895; Вып. II. – СПб., 1996; Вып. III. – СПб., 1897; Вып. IV. – СПб., 1998.

Покровский Н. В. Церковно-археологический музей СПбДА. – СПб., 1909.

Покровский Ф. И., Глубоковский Н. Н. Академик Никодим Павлович Кондаков. – СПб., 1911.

Поленов В. Д., Поленова Е. Д. Хроника семьи художников. – М., 1964.

Поленова Н. В. Абрамцево. 1996. – Музей-заповедник «Абрамцево», 2006.

Полное собрание законов Российской Империи. Т. 29: с 1806 по 1807 г. – СПб., 1830.

Попов А. Н. Иконописание. – СПб., 1849.

Поселянин Е. Краткое описание Барградского Николо-Александровского храма в Петрограде. – Пг., 1916.

Православная икона. Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа /Сост. А. Н. Стрижев. – М., 1998.

Прахов А. В. Киевский Владимирский собор. К истории его постройки. – Киев, 1896.

Прахов А. В. Открытие фресок Киево-Кирилловской церкви XII в., исполненное А. В. Праховым, действительным членом Русского археологического общества. – СПб., 1883.

Прахов Н. А. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. – Киев, 1958.

Преображенский П. Исаакиевский собор. История постройки храма, его святилища и художественные достопримечательности. – СПб., 1984.

Проект размещения живописей в новом православном соборе во имя Святого Благоверного князя Александра Невского в Варшаве с объяснительной запиской Н. В. Покровского. – СПб., 1900.

Проекты церквей, сочиненные архитектором... Константином Тоном. – СПб., 1838.

Пунин Н. Н. Александр Иванов // Русское и советское искусство. – М., 1976.

Пушкин А. С. Путешествие из Москвы в Петербург // Полн. собр. соч. Т. V. Дневники и материалы записных книжек. – М. – Л., 1936.

Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. – М., 1863.

Ранние славянофилы / Вступ. ст. Н. Бродского. – Л. – М., 1910.

Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. – М., 1978.

Ревельский Православный Александро-Невский собор. – СПб., 1902.

Редин Е. К. Заметки по христианской иконографии. – Харьков, 1894.

Редин Е. К. История искусства и русских художественных древностей. – Харьков, 1902.

Редин Е. К. Критико-библиографические заметки по истории и археологии искусств. – Харьков, 1902.

Редин Е. К. Критический разбор научных исследований. – Харьков, 1902.

Редин Е. К. Материалы для византийской и древнерусской иконографии. – М., 1893.

Редин Е. К. Материалы к истории византийского и древнерусского искусства. – СПб., 1902.

Редин Е. К. Профессор Никодим Павлович Кондаков. К 30-летней годовщине его учебно-педагогической деятельности. – СПб., 1896.

Редин Е. К. Ф. И. Буслаев. Обзор трудов его по истории археологии и искусства. – Харьков, 1898.

Рерих Н. К. Памяти М. К. Тенишевой // Художники жизни. – М., 1993.

Ровинский Д. А. История русских школ иконописания до конца XVII в. – СПб., 1856.

Рождественский Н. В. О значении Киевского Владимирского собора в русском религиозном искусстве // Вера и Церковь. Кн. 1, 4. – М., 1900.

Рубанова И. А. Федоровский Государев собор в Царском Селе. / Седьмые открытые слушанья «Института Петербурга». – СПб., 2000.

Русская идея. – М., 1992.

Русская икона. Сборник 1. – СПб., 1914.

Русская икона и религиозная живопись. Энциклопедия в 2 т. / Гл. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2011.

Русская карикатура эпохи Отечественной войны 1812 года // Авт.-сост. Е. М. Букреева. – М., 2012.

Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира / Под ред. Г. Ю. Стернина. – М., 1991.

Русские монастыри и храмы. Историческая энциклопедия, составитель и отв. ред. О. А. Платонов. – М., Институт русской цивилизации. 2010.

Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея. Каталог. – М., 1998.

Саблин И. Д. Степан Кричинский // Зодчие нашего Санкт-Петербурга XIX – начала XX века. – СПб., 1998.

Савельев Ю. Р. Николай Владимирович Султанов. – М., 2009.

Савельев Ю. Р. Николай Султанов (Архитектура Санкт-Петербурга). – СПб., 2003.

Савинов А. Н. Г. Гагарин [1810–1893]. – М., 1950.

Савинов А. Н. Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. – М., 1955.

Салохин Н. П. Самоуправление и самоорганизация труда в русской национальной традиции // Русское самосознание. – 2007. – № 13. – С. 161–177.

Сарабьянов Д. Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М., 1980.

Сарабьянов Д. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. – М., 1989.

Сахаров И. П. Исследования о русском иконописании. Кн. 1, 2. – СПб., 1849.

Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. – М. – Л., 1950.

Сборник постановлений Совета Императорской Академии художеств и учебной части с 1859 по 1890 год. – СПб., 1890.

Свиязев И. И. Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы в Семеновском полку в Петербурге, составленные и исполненные... Константином Тоном. – М., 1845.

Серафимов В., Фомин М. Описание Исаакиевского Собора в Санкт-Петербурге, составленное по официальным документам. – СПб., 1865.

Сикорский И. А. Богоматерь в художественных воспроизведениях Рафаэля и Васнецова. – Киев, 1905.

Синей Л. И. Из истории Федоровского городка (1913–1918) // Малые города России. Культура. Традиции. / Под ред. М. Г. Казакевича. – М. – СПб., 1994. – С. 20–22.

Славина Т. А. Константин Тон. (Зодчие нашего города). – Л., 1982.

Славянофильство и современность / Сб. статей. – СПб., 1994.

Смирнов С. В. Ф. И. Буслаев (1818–1897). – М., 1978.

Собко Н. П. Виктор Александрович Гартман. Архитектор. Биография и каталог всех произведений его. – СПб., 1874.

Соболев А. Живопись В. М. Васнецова в киевском соборе. – М., 1898.

Снегирев В. Л. Зодчий Баженов. – М., 1962.

Снегирев И. М. Памятники московских древностей. – М., 1842–1845.

Собор Святого Князя Владимира в Киеве. – Киев, 1905.

Соллогуб В. А. Воспоминания. – М., 1931.

Соллогуб В. А. Тарантас. – СПб., 1845.

Солнцев Ф. Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. – 1876. – № 1–3, 5–6.

Солоневич И. Л. Народная монархия. – М., 1991.

Справочная книга о лицах, получивших на 1873 г. купеческие свидетельства по 1 и 2 гильдиям в Москве. – М., 1873.

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. – М., 1948.

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

Стасов В. В. Виктор Михайлович Васнецов и его работы //Искусство и художественная промышленность. – 1898. – № 1–2.

Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 1–3. – М., 1983.

Стасов В. В. Нынешнее искусство в Европе. Художественные заметки о всемирной выставке 1873 года. – СПб., 1874.

Сто лет Таллиннскому собору Александра Невского: Альбом / Сост. А. Пантелеев. – Таллинн, 2000.

Столпянский П. Н. Старый Петербург – колыбель русской свободы. – Пг., 1922.

Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства Н. В. Покровского. – Одесса, 1887.

Строганов С. Г. Дмитриевский собор во Владимире (на Клязьме). – М., 1849.

Суздалев П. К. Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод. – М., 1984.

Султанов Н. Описание новой придворной церкви Свв. и Первоверховных Апостолов Петра и Павла, что в Новом Петергофе. – СПб., 1905.

Сумцов Н. Ф. Человек золотого сердца (О профессоре Егоре Кузьмиче Редине). – Харьков, 1909.

Тарабукин Н. М. Врубель. – М., 1974.

Тенишева М. К. (княгиня). Впечатления моей жизни. – Л., 1991.

Тенишева М. К. (княгиня). Эмаль и инкрустация. – Прага, 1930.

Тизик К. Ревельский Александро-Невский собор в Вышгороде. – Ревель, 1900.

Тренев Д. К. Несколько слов о древней и современной иконописи. – М., 1905.

Тренев Д. К. Несколько слов о современном иконописании. Реферат. – М., 1901.

Тренев Д. К. О русской иконописи по поводу вопроса о ней в Государственной Думе. – М., 1910.

Тренев Д. К. Русская иконопись и ее желаемое развитие. – М., 1902.

Трубинов Ю. В. Храм Воскресения Христова. (Спас-на-Крови). – СПб., 1997.

Успенские М. И. и *В. И.* Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения. Святой Алимпий. Андрей Рублев. – СПб., 1901.

Успенский А. И. Виктор Михайлович Васнецов. – М., 1906.

Успенский А. И. Значение иконописного подлинника в современной церковной живописи. Реферат. – М., 1901.

Успенский А. И. Изображение Богоматери. – М., 1905.

Успенский А. И. Иконописание в России до второй половины XVII в. // Золотое руно. – 1906. – № 7–8.

Успенский А. И. Подлинник иконописный. – М., 1898.

Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы. Т.1–4. – М., 1913–1916.

Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. – Переяславль, 1997.

Устав строительный. – СПб., 1911.

Федор Шехтель и эпоха модерна / Сост. Г. В. Есаулов, Н. К. Соловьев. М. – Архитектура. – 2009.

Федоров А. С. Москва в начале XX века. – СПб., 1997.

Федоровский Государев собор в Царском Селе. – М., 1915.

Федотова Е. Д. Назарейцы. – М., 2006.

Филимонов Г. Д. Иконописный подлинник. Новгородская редакция по софийскому списку конца XVI в. – М., 1873.

Филимонов Г. Д. Сводный иконописный подлинник XVIII в. по списку Г. Филимонова. – М., 1874.

Философов Д. Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа // Мир искусства. – 1901. – № 10. – С. 217–233.

Фрейлина ее величества Анна Вырубова / Сост. А. Кочетов. – М., 1993.

Хасанова Э. В. Религиозная проблематика живописи М. В. Нестерова советского периода. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Екатеринбург, 2005.

Хомяков А. С. О возможностях русской художественной школы // Полн. собр. соч. Т. 1. – М., 1961.

Храм-памятник. Строен в 1910–1911 гг. Издание Высочайше учрежденного Комитета по сооружению храма / Сост. по поручению комитета С. Смирнов. – Пг., 1915.

Художник (Ф. Львов). Воспоминания об Академии художеств // Русская старина. – 1880. – Октябрь. – С. 385–416.

Черкасов-Георгиевский В. Г. Русский храм на чужбине. – М., 2003.

Чуруксаев И. Навеяно Древней Русью // Строительство и архитектура Ленинграда. – 1977. – № 4. – С. 33–36.

Шаляпин Ф. И. Маска и душа. – М., 1997.

Шаталина Л. «Страшный суд» Виктора Васнецова // Художник. – 1990. – № 4. – С. 55–61.

Шереметев С. Д. Михайловское. – М., 1906.

Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы. – М., 1951.

Шмеллинг Л. В. Русские православные церкви за границей // Зодчий. – 1900. – № 7. – С. 90–91.

Шуйский В. К. Огюст Монферран. История жизни и творчества. – М. – СПб., 2005.

Шульц С. С. Храмы Санкт-Петербурга: история и современность. – СПб., 1994.

Энциклопедический словарь русской цивилизации / Сост. О. А. Платонов. – М.: Православное издательство «Энциклопедия русской цивилизации», 2000.

Эфрос А., Мюллер А. Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. – М. – Л., 1931.

Яремич С. П. Врубель. Жизнь и творчество. – М., 1911.

Яремич С. П. Оценки и воспоминания современников. – СПб., 2005.

Ярославцева Н. Бога надо выстрадать // Слово. – 1998. – № 4. – С. 82–86.

Ярославцева Н. Творчество В. М. Васнецова в 70–90-е годы XIX века. Формирование и развитие стиля // Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1987.

Ярославцева Н. Царица Небесная, женщина земная. Образ Богоматери в творчестве Виктора Васнецова // Советский музей. – 1991. – № 4. – С. 44–55.

Ярославцева Н. «Я ищу лик Христа...» Неизвестный Виктор Васнецов // Советский музей. – 1991. – № 2. – С. 44–53.

Ясинский И. И. (иерей). Виктор Михайлович Васнецов и его творчество. Очерк // Нива. – 1914. – № 43. – С. 1–3.

Maria von Gr•newaldt. Skizzen und Bilder aus dem Leben Carl Timoleon von Neff. Darmstadt, 1887.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

ИММК. Ф.16. Н. В. Султанов. Оп. 1. Д. 17. Лекции в Археологическом институте. 1882–1883.

ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 1. № 451. Л. 24.

НБА РАХ. Оп. 33. 1941. Д. А-17.

ОР ГРМ. Ф. 122. Записная книжка В. Т. Георгиевского. Ед. хр. 24.

ОР ГРМ. Ф. 122. Черновая рукопись В. Т. Георгиевского об открытии иконописных художественно-промышленных мастерских в епархиях. Ед. хр. 13. Б. д. 2 л.

ОР ГБЛ. Ф. 33. Карт. 63. Д. 25 г.

ОР ГРМ. Ф. 122. Ед. хр. 135. 2.III.1898 – 8.V.1918. 14 листов. Письма Н. Н. Харламова к В. Т. Георгиевскому.

ОР ГРМ. Ф. 112. Ед. хр. 332. Копии писем художников к П. П. Чистякову.

ОР ГРМ. Ф. 136. Ед. хр. 30. Л. 13.

ОР ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 2385. Л. 3.

ОР ГРМ. Ф. КПРИ. Ед. хр. 7. 1901. 146 л.

ОР ГРМ. Ф. КПРИ. Оп. 10. 30.V.01 – 1912. № 10. 106 л.

ОР ГРМ Ф. КПРИ. Оп. 10. Ед. хр. 4. 29/V.1901 – 18/IV.1902. Дело № 8. Об издании Лицевого иконописного подлинника. 176 л.

ОР ГРМ Ф. КПРИ. Об учебных мастерских в селе Холуе. Ед. хр. 17. 29 окт. 1901 – 10 окт. 1903. 88 л.

ОР ГРМ. Ф. 136. Ед. хр. 9. Л. 28.

ОР ИРЛИ. Ф. 230. Оп.1. Д. 422, 423. Н. В. Султанов. Письма к Е. П. Летковой-Султановой.

ОР РНБ. Ф. 757. Оп. 1. Д. 4, 5, 36. Н. В. Султанов. Дневники за 1893, 1894 годы. Письма.

ОР РНБ. Ф. 781. Ед. хр. 1356.1900–1905. Д. 4,5. 12 л. Н. Н. Харламов. Письма И. И. Толстому.

ОР РНБ. Ф. 781. № 290. № 183. 20 октября 1915 г. Петроград. П. Я. Заволокин. Райлян Фома. Автобиографическая запись на память А. Н. Волжину. 2 л.

Прибавление к «Церковным ведомостям». – 1907. – № 34.

ПФА РАН. Ф. 115. Оп. 4. № 98. Л. 6.

РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 5088, 5063, 6393. Переписка Н. В. Султанова и С. Д. Шереметева.

РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Д. 312, 320, 333 а.

РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 2. Д. 2. Л. 16.

РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Д. 1373. Л. 2.

РГИА. Ф. 229. Оп. 4. № 524. Л. 137–138.

РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 22; 23; 45

РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 2–4.

РГИА. Ф. 797. Оп. 3. Д. 11959. Л. 15, 20–21.

РГИА. Ф. 206. Оп. 1. № 650. Л. 12–17.

РГИА. Ф.489. Оп. 1. Д. 1. Л. 3.; Д. 110. Л. 6-6 об.

РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Ед. хр. 743. Л. 37.

РГИА. Ф. 789. Оп. 7. 1871 г. № 8. Л. 3.

РГИА. Ф. 796. Оп. 108. 1827 г. № 49. Л. 3–4.

РГИА. Ф. 1288. 1914. Оп. 5. Д. 114. Л. 4–4 об.; Ф. 1642. Оп. 1. Ед. хр. 152. 1913–1914.

РГИА. Ф. 1293. Оп. 116. Д. 9. Л. 4.

ПЕРИОДИКА

Архитектура Ленинграда. – 1937. – № 1.

Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. I. – СПб., 1906.

Записки Московского архитектурного общества / Ред. Н. С. Курдюков. – М., 1905–1909. Т. 2. Вып. 2. 1908: *Шехтель Ф. О.* О поездке на XVIII международный конгресс архитекторов в Вене.

Зодчий. – 1873. – № 7–8; 1881. – № 1; 1908. – № 41; 1910. – № 12. – С. 129–130; 1914. – № 11. – С. 122–123; 1924. – № 1. – С. 43–46.

Нива. – 1883. – № 47.

Петербургская газета. – 5 февраля 1899. – № 35.

Русская старина. Т. 41. – 1884.

Труды VI Археологического съезда. Т. 2. – Одесса, 1888.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Авраамий Палицын (?–1625/1626) – 34
Агафангел (Преображенский) (1854–1928) – 428
Адамини Лев Фомич (1820–1887) – 181
Адлерберг Александр Владимирович, граф (1818–1888) – 363
Адольф Нассауский, великий герцог Люксембургский (1817–1905) – 415
Адриан, патриарх (ск. в 1700) – 331
Айвазовский Иван Константинович (1817–1900) – 277
Айналов Дмитрий Власьевич (1862–1939) – 74, 321
Айнмиллер Макс-Эмануэль (1807–1870) – 417
Аксаков Константин Сергеевич (1817–1860) – 65, 450, 474
Аксаков Сергей Тимофеевич (1791–1859) – 65, 449, 450, 452, 474
Алевиз Фрязин (Алоизио да Карезано) (2-я пол. XV в. – 1531?) – 158
Александр I, император (1877–1825) – 28, 30, 31, 38, 108, 110, 115, 138, 139, 141–143, 146, 149, 153, 182, 184, 187, 269, 274, 421, 425, 730
Александр I Карагеоргиевич, король (1888–1934) – 425
Александр II, император (1818–1881) – 63, 64, 129, 146, 153, 162, 209, 220, 232, 251, 254, 266, 402, 409–411, 423–425, 431–433, 435, 439, 441, 446, 475, 598, 630, 730
Александр III, император (1845–1894) – 5, 6, 57, 61, 64, 68, 129, 130, 132, 146, 153, 155, 162, 175, 177, 226, 237, 246, 294, 353, 364, 378, 382, 402, 406, 408, 410, 411, 418, 423, 424, 426, 428, 433, 434, 437, 445, 468, 476, 487, 504, 555, 626, 647, 678, 694, 730
Александр Лебедев, протоиерей (род. в 1950) – 418
Александр Михайлович, великий князь (1866–1933) – 411
Александр Невский, князь (1221–1263) – 25, 49, 129, 151, 153, 154, 171, 174, 186, 187, 220, 242–244, 270, 274, 277, 278, 284–286, 364, 365, 411, 414, 420, 424–430, 442, 503, 512, 513, 523, 525, 535, 539, 541, 542, 549, 550, 556, 564, 581–585, 626, 627, 629–631, 665, 713
Александр Петрович, принц Ольденбургский (1844–1932) – 225, 621
Александра, царица, святая (IV в.) – 419, 715
Александра Иосифовна, великая княгиня (1830–1911) – 434
Александра Николаевна, великая княгиня (1825–1844) – 282
Александра Федоровна, императрица (Виктория Алиса Елена Луиза Беатриса Гессен-Дармштадтская) (1872–1918) – 417, 419, 717
Александра Федоровна, императрица (Фредерика Луиза Шарлотта Прусская) (1798–1860) – 182
Алексей Кибардин, священник (1882–1961) – 721
Алексей Михайлович, царь (1629–1676) – 6, 31, 50, 90, 91, 160, 242, 245, 400, 425, 488, 712
Алексей Николаевич, цесаревич (1904–1918) – 626, 712, 717
Алексий, митрополит, святитель Московский (1292– 1378) – 7, 73, 149, 154, 334, 500, 524, 626, 632, 673
Алексий II (Алексей Михайлович Ридигер), патриарх (1929–2008) – 532
Альбани Франческо (1578–1660) – 121
Альберт, принц (1819–1861) – 410
Амвросий, архиепископ (Андрей Зертис-Каменский) (1708–1771) – 19
Амвросий, митрополит Новгородский и С.-Петербургский (1742–1818) – 127
Амфилохий, архимандрит (1818–1893) – 314, 358
Анатолий (Мартыновский), архиепископ (1793–1872) – 46, 286
Андреев Василий Васильевич (1861–1818) – 478, 728
Андреев Николай Андреевич (1873–1932) – 462
Андрей Зертис-Каменский (*см.*: Амвросий, архиепископ)
Андрей Рублев (ск. ок. 1430) –10, 45, 46, 346, 541, 545, 565
Андросов Василий Михайлович (1872–?) – 397
Аннерт Эдуард Христианович (1790–1848) – 143
Антокольский Марк Матвеевич (1843–1902) – 410, 450
Антоний (Вадковский), митрополит (1846–1912) – 340, 358, 369, 389
Антоний Печерский, святой (983–1073) – 49, 282, 404, 515,

Антоний Храповицкий, митрополит (1863–1936) – 440, 593–595
Антонин, епископ Нарвский (1860–1927) – 631
Антония (Рейнбот), игуменья (?–1916) – 369, 557
Аплаксин Андрей Петрович (1879–1931) – 8, 29, 64, 72, 74, 375, 388–399
Аракчеев Алексей Андреевич (1769–1834) – 182, 187
Аргунов Иван Петрович (1729–1802) – 38
Артамонов Николай Степанович (1885–1971) – 727
Арцыбушев Константин Дмитриевич (1849–1901) – 473
Афанасьев Александр Николаевич (1826–1871) – 641
Афанасьев Алексей Федорович (1850–1920) – 444
Ашбе Антон (1862–1905) – 638

Баженов Василий Иванович (1737–1799) – 4, 6, 23, 27, 36, 78–106, 131
Базиль (Воскресенский Василий Григорьевич) (1888–1951) – 658
Бакарев Алексей Никитич (1762(1766)–1817) – 105, 106
Бакст Лев Самуилович (1866–1924) – 617
Балашов Александр Дмитриевич (1770–1837) – 694
Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942) – 617
Барщевский Иван Федорович (1851–1948) – 413, 484, 488, 489
Басаргина Анна Григорьевна (ск. в 1853) – 597
Басин Николай Петрович (1845–1917) – 375
Басин Петр Васильевич (1793–1877) – 279, 280
Бастьен-Лепаж Жюль (1848–1884) – 570, 577
Баташев Иван Родионович (ск. в 1734) – 227
Батюшков Константин Николаевич (1787–1855) – 298
Бахтерев Игорь Владимирович (1906–1996) – 660
Башкиров Василий Николаевич (1870–1917) – 530
Башуцкий Александр Павлович (1803–1876) – 228
Безобразов Владимир Павлович (1859–1918) – 345
Бейдеман Александр Егорович (1826–1869) – 231, 232, 426
Бекетов Владимир Владимирович (1878–1910) – 482, 489
Беклин Арнольд (1827–1901) – 638
Белецкий Александр Иванович (1884–1961) – 53
Беллер Александр Иванович (1804–1880) – 115
Беллини Джентили (ок. 1429–1507) – 53, 606
Беллини Джованни (1430–1516) – 53, 606
Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) (1880–1934) – 683
Беляев Василий Васильевич (1867–1928) – 295, 296, 443, 444, 544, 549, 550, 552, 556, 560, 564
Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) – 56, 76, 435, 476, 487, 645, 646, 649, 654
Бенуа Альберт Александрович (1888–1960) – 426
Бенуа Леонтий Николаевич (1856–1928) – 61, 260, 295, 406, 419, 420, 428, 429, 432, 435, 550, 551, 557, 560, 665, 668, 676, 693, 694
Бенуа Маргарита Александровна (1891–1974) – 426
Бенуа Николай Леонтьевич (1813–1898) – 487
Бердяев Николай Александрович (1874–1948) – 589
Беретти Александр Викентьевич (1816–1895) – 57
Беретти Викентий Иванович (1781–1842) – 57, 139, 143, 229
Бернгард Рудольф Богданович (1819–1887) – 57, 435
Бернини Джованни (1598–1680) – 139
Бернхейм Александр (*см.*: Бернхейм Младший)
Бернхейм Младший (1839–1915) – 658
Бетанкур Августин Августинович (1758–1624) – 125
Бетховен Людвиг ван (1770–1827) – 464, 517, 537
Бибиков Александр Ильич (1729–1774) – 109
Бибикова Александра Сергеевна (1780–1809) – 109
Билибин Иван Яковлевич (1876–1942) – 489, 490, 637–660
Билибин Яков Иванович (1838–1904) – 637
Блазнов Александр Петрович (1865–1939) – 423
Блок Александр Александрович (1880–1921) – 597, 618
Блок (Менделеева) Любовь Дмитриевна (1881–1939) – 728
Бове Осип Иванович (1784–1834) – 106, 143
Богарне Евгений (1781–1824) – 276
Богданов Владимир Сергеевич (1863–1921) – 343

Богданов-Лидин Василий Александрович (1777–1849) – 477
Боголюбов Алексей Петрович (1824–1896) – 426
Богомолов Иван Семенович (1841–1886) – 236, 259, 265, 427
Бодаревский Николай Корнилиевич (1850–1921) – 340, 444
Боде Лев Карлович (1787–1859) – 161, 299
Бок фон Александр Романович (1829–1895) – 410
Болховитинов Евфимий Алексеевич (*см.*: Евгений Болховитинов)
Большаков Сергей Тихонович (1842–1906) – 353
Бондаренко Илья Евграфович (1870–1947) – 73, 74, 389
Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич (1873–1955) – 531
Борис Годунов, царь (ок. 1552–1605) – 244, 245
Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870–1905) – 60
Боровиковский Владимир Лукич (1757–1825) – 38, 78–81, 108, 109, 119, 120
Бородин Александр Порфирьевич (1833–1887) – 468, 537, 657
Бороздин Константин Матвеевич (1833–1887) – 269
Босх Иероним (ок. 1450–1516) – 211
Боткин Евгений Сергеевич (1865–1918) – 719
Боткин Михаил Петрович (1839–1914) – 280, 295, 503
Боткин Сергей Петрович (1832–1889) – 431
Боттичелли Сандро (1445–1510) – 117, 511, 585
Браманте Донато (1444–1514) – 30, 139
Брандт Владимир Александрович (1874–?) – 658, 660
Брандт Карл Иванович (1810–1882) – 230, 399
Бренна Винченцо (1747–1818) – 97
Бродский Николай Леонтьевич (1881–1951) – 36
Бруни Николай Александрович (1856–1935) – 277, 278, 427, 444, 508, 564, 598
Бруни Федор Антонович (1856–1935) – 62, 150, 152, 276
Брюллов Александр Павлович (1798–1877) – 42, 125, 143, 215, 228, 229, 694, 695
Брюллов Карл Павлович (1799–1852) – 124, 202, 210, 211, 228, 229, 275–277, 283, 375, 434
Брюллов Федор Павлович (1793–1869) – 228
Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924) – 472, 617
Бугаев Борис Николаевич (*см.*: Белый Андрей)
Бугров Николай Александрович (1837–1911) – 345
Буланов Иван Иудович (1830–1893) – 382, 399
Булгаков Сергей Николаевич (1871–1944) – 593, 594
Бунин Иван Алексеевич (1870–1953) – 328, 657
Буслаев Федор Иванович (1818–1897) – 50, 51, 53, 64, 76, 208, 298–314, 318, 347, 349, 360, 517, 522, 525, 526, 540
Бутовский Виктор Иванович (1815–1881) – 248

Вааген Густав Фридрих (1794–1868) – 306
Ваганова Агриппина Яковлевна (1879–1951) – 728
Вагнер Отто Коломан (1841–1918) – 394
Валлен-Деламот Жан-Батист Мишель (1729–1800) – 83, 125
Валуев Петр Степанович (1743–1814) – 269, 271
Вальберг Александр Иванович (1844–1881) – 259, 260
Ван Дейк Антонис (1599–1641) – 238, 567
Варнава, патриарх Сербский (1880–1937) – 405, 425
Варнек Александр Григорьевич (1762–1843) – 238, 268
Варнек Иван Александрович (1819–1877) – 232
Варфоломей Кириллович (*см.*: Сергий Радонежский, святой)
Василий I Дмитриевич (1371–1425) – 157
Василий III Иоаннович (1479–1533) – 25
Василий Великий, святитель (330–379) – 152, 418, 441, 515, 696
Василий Миронович Войтковский, протоиерей (?–1904) – 417
Васильев Александр Васильевич (1853–1929) – 717
Васильев Григорий (*см.*: Сорока Григорий Васильевич)
Васильев Николай Васильевич (1875–1958) – 621, 624
Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856–1933) – 158–161, 450, 451, 459, 460, 532, 648, 728
Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926) – 12, 13, 36, 53, 56–59, 61, 65, 66, 68, 73, 74, 76, 77, 192, 197, 226, 288, 295, 299, 300, 310, 327, 330, 338, 341, 345, 347, 349, 350, 352, 361, 369, 419, 420, 427, 429, 441, 443, 444, 447, 450–459, 465–

467, 472, 474, 489, 491–565, 567, 569–572, 575, 577–582, 590, 596, 607, 610, 613, 627, 638, 648, 717, 720–722, 728, 730
Васнецова Татьяна Викторовна (1879–1961) – 508
Васнецова-Воинова Людмила Аркадьевна (1893–1980) – 537
Ваулин Петр Кузьмич (1870–1943) – 369, 372, 392, 460, 461
Вашков Сергей Иванович (1879–1914) – 70–74
Вейден Рогир ван дер (1399(1400)–1464) – 517
Вельтман Александр Фомич (1800–1870) – 161, 242
Веневитинов Дмитрий Владимирович (1805–1827) – 194, 195
Венецианов Алексей Гаврилович (1780–1847) – 6, 26, 38, 107–123, 190
Верди Джузеппе (1813–1901) – 468
Верещагин Василий Васильевич (1842–1904) – 130, 507
Верещагин Василий Петрович (1835–1909) – 39, 150, 152
Верещагин Петр Петрович (1836–1886) – 126, 163
Вернадский Владимир Иванович (1863–1945) – 654
Вернадский Георгий Владимирович (1887–1973) – 316, 321
Веронезе Паоло (1528–1588) – 53, 116
Веселовский Александр Николаевич (1839–1906) – 312
Виги Антон (1764–1844) – 187
Виктор-Эммануил II, король Сардинский и Итальянский (1820–1878) – 410
Виктория Алиса Елена Луиза Беатриса Гессен-Дармштадтская (*см.*: Александра Федоровна, императрица)
Вильгельм III Германский (Фридрих-Людвиг), король (1797–1888) – 182–184
Винкельман Иоганн Иоахим (1717–1768) – 306
Виньола Джакомо да (1507–1573) – 139
Виолле ле Дюк Эжен Эммануэль (1814–1879) – 251, 457
Вирениус Андрей Андреевич (1850–1919) – 421
Виррих Эрнест Францевич (1860–1949) – 621
Витали Иван Петрович (1794–1855) – 171
Витберг Александр Лаврентьевич (1787–1855) – 128, 139–143, 146, 155
Витрувий Марк (1 в. до н. э.) – 82, 265
Витте Сергей Юльевич (1849–1915) – 471, 472, 688
Владимир (Богоявленский), митрополит Московский (1848–1918) – 352
Владимир, равноапостольный князь (ок. 960–1015) – 149, 177, 340
Владимир Александрович, великий князь (1847–1909) – 294
Владимир Левицкий, священник (1843–1923) – 421
Владимир Мономах – (1053–1125) – 398
Воейков Владимир Николаевич (1868–1947) – 720
Воейкова Вера Николаевна (1792–1873) – 455, 456
Войневич Генрих Викторович (1853–1913) – 435
Волконская Анна Семеновна (1693–1763) – 268
Волконская Мария Петровна (1815–1856) – 246
Волконский Петр Михайлович, (1776–1852) – 115, 161, 246
Воробьев Максим Никифорович (1787–1855) – 239
Воронихин Андрей Никифорович (1759-1814) – 29, 30, 138–140, 268, 398
Воронцов Михаил Семенович (1782–1856) – 216, 277
Воронцов-Дашков Илларион Иванович (1837–1916) – 403, 405, 412
Воронцова-Дашкова Екатерина Романовна (1743–1810) – 268, 620, 622, 624, 625
Воскресенский Василий Григорьевич (*см.*: Базиль)
Врангель Николай Николаевич (1880–1915) – 107, 123
Врубель Михаил Александрович (1856–1910) – 12, 53, 57, 58, 60, 61, 66, 288, 310, 450–452, 458–464, 477–480, 483–485, 571, 576, 597–618, 637
Вырубова Анна Александровна (1884–1964) – 719
Вяземский Петр Андреевич (1792–1878) – 423

Гагарин Андрей Григорьевич (1855–1920) – 216, 226
Гагарин Григорий Григорьевич (1810–1893) – 7, 38, 40, 42, 44, 49, 210–226, 278, 290, 300, 379, 730
Гагарина Мария Дмитриевна (1864–1946) – 216
Гартман Виктор Александрович (1834–1873) – 8, 63, 236, 248–266, 450, 454, 664

Ге Николай Николаевич (1831–1894) – 58, 60
Гедике Роберт Андреевич (1829–1910) – 63, 435
Гельфрейх Владимир Георгиевич (1885–1967) – 155
Георгиевский Василий Тимофеевич (1861–?) – 325, 332, 335, 337, 338, 343, 344, 540, 542, 550, 553, 632, 718
Георгий Михайлович, великий князь (1863–1919) – 487
Герасимов Петр Александрович (1812–1869) – 161, 178
Гербер Юлий Густавович (1831–1883) – 255
Гете Иоганн Вольфганг фон (1749–1832) – 298, 597, 614
Гиляровский Владимир Алексеевич (1855–1935) – 535
Глаголь С. (*см.*: Голоушев Сергей Сергеевич)
Глазунов Иван Ильич (род. в 1969) – 179
Глазунов Илья Сергеевич (род. в 1830) – 179
Гликберг Александр Михайлович (*см.*: Черный Саша)
Глинка Василий Алексеевич (1790–1831) – 228
Глинка Михаил Иванович (1804–1857) – 255, 341, 464, 536, 653, 655
Гнедич Петр Петрович (1855–1925) – 497, 521
Говоруха-Отрок Юрий Николаевич (1850–1896) – 532
Гоген Александр Иванович фон (1856–1914) – 624, 669
Гоголинский Нил Алексеевич (1844–1895) – 476
Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) – 42, 198, 199, 206, 207, 215, 381, 482, 596
Голицын Александр Михайлович (1718–1783) – 105
Голицын Дмитрий Владимирович (1771–1844) – 146
Голицын Дмитрий Михайлович (1721–1793) – 105
Головачевский Кирилл Иванович (1735–1823) – 109, 238
Головин Александр Яковлевич (1899–1969) – 462, 478, 663
Голоушев Сергей Сергеевич (Глаголь С.) (1855–1920) – 571
Голубев Лев Викторович (1875 – после 1918) – 666
Голышев Иван Александрович (1838– 1896) – 331, 332, 345
Гольбейн Ганс (1497–1543) – 638
Гонзаго Пьетро (1751–1831) – 181
Гончарова Наталья Сергеевна (1881–1962) – 701
Горностаев Алексей Максимович (1808—1862) – 7, 42, 63, 215, 227–237, 251, 259, 292
Горностаев Василий Максимович (1795–1856) – 227
Горностаев Иван Иванович (1821–1874) – 225
Горностаев Максим Перфильевич (ск. в 1809) – 227
Городецкий Николай Николаевич (*см.*: Флавиан, митрополит Киевский и Галицкий)
Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) – 560
Горький Максим (1868–1936) – 472
Грабарь Игорь Эммануилович (1871–1960) – 3, 80, 141, 474, 676
Гране Франсуа Мариус (1775–1849) – 112, 113
Григорий Двоеслов (ок. 540–604) – 152
Григорович Виктор Иванович (1815–1876/1877) – 268
Гримм Герман Давидович (1865–1942) – 7
Гримм Давид Иванович (1823–1898) – 7, 9, 61, 63, 266, 278, 422, 423, 435
Гримм Фридрих Мельхиор фон (1723–1807) – 88
Грингмут Владимир Андреевич (1851–1907) – 532
Громов Илья Федулович (1819 (1821) – 1882) – 235, 432
Губкин Алексей Семенович (1816–1883) – 554
Гумпердинк Энгельберт (1854–1921) – 615
Гун Андрей Леонтьевич (1841–1924) – 266, 410, 432
Гурий, архиепископ (1828–1912) – 352
Гурко (Ромейко-Гурко) Иосиф Владимирович (1828–1901) – 428
Гурьянов Василий Павлович (1867–1920) – 7, 334, 342, 346–349, 352, 354, 627

Давыдов Иван Иванович (1794–1863) – 298
Давыдова Софья Николаевна (1795–1880) – 478
Даль Владимир Иванович (1801–1872) – 250
Даль Лев Владимирович (1834–1878) – 42, 63, 146, 154, 250, 251, 254, 260, 402
Дамаскин (Кононов) (1795–1881) – 230, 231, 341, 512, 514
Даниил Александрович, князь Московский (1261–1303) – 149, 152
Данте Алигьери (1265–1321) – 307, 598
Даргомыжский Александр Сергеевич (1813–1869) – 464, 465

Дашков Дмитрий Яковлевич (1853–?) – 626
Дашкова Софья Андреевна (1822–1908) – 215
Дворжицкий Адриан Иванович (183?–1887) – 431
Де-Вайи Шарль (1730–1798) – 83
Девяткин Сергей Ефремович (1870–1940) – 727
Дедюлин Владимир Александрович (1858–1913) – 721
Дезен Мария Морицовна фон (*см.*: Тенишева Мария Клавдиевна)
Делла Порта Джакомо (1533–1602) – 139
Дельфтский Ян Вермеер (1632–1675) – 114
Демидов Николай Никитич (1773–1828) – 421, 422
Дервиз Владимир Павлович фон (1918–1966) – 654
Дервиз Сергей Павлович фон (1863–1943) – 678–682, 692
Державин Гаврила Романович (1743–1816) – 139
Джентиле да Фабриано (1370–1427) – 511, 606
Дикарев Михаил Иванович (? –после 1917) – 350, 352
Димитрий (Павлович), митрополит (1709–1767) – 425
Димитрий Иоаннович, царевич Угличский (1582–1591) – 316
Дионисий – (2-я пол. XV – нач. XVI в.) – 369, 512, 557, 559, 565, 627
Дитрих Адам Иосифович (1866–1933) – 388
Дмитриев Александр Иванович (1878–1959) – 372
Дмитриев Николай Всеволодович (1856–1918) – 146
Дмитрий Донской, великий князь Московский (1350–1389) – 17, 137, 150, 153, 157, 159, 177, 291, 347, 542, 573, 695
Добужинский Мстислав Валерианович (1875–1957) – 654
Доре Поль Гюстав (1832–1883) – 347
Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) – 9, 19, 592, 596, 731
Дризен Николай Васильевич (1858–1935) – 653
Дурылин Сергей Николаевич (1886–1954) – 574, 593
Дюрер Альбрехт (1471–1528) – 197, 198, 638
Дягилев Сергей Павлович (1872–1929) – 469, 474, 648, 653
Евгений Болховитинов, митрополит (Болховитинов Евфимий Алексеевич) (1767–1837) – 82
Евгения Максимилиановна Романовская, принцесса Ольденбургская (1845–1925) – 225, 621
Евдокия, великая княгиня (1353–1407) – 177, 528
Евлампиев Николай Константинович (1866–1937) – 343
Евреинов Николай Николаевич (1879–1853) – 653
Егоров Алексей Егорович (1776–1851) – 194, 238, 283, 434
Еготов Иван Васильевич (1756–1815) – 106
Екатерина II, императрица (1729–1796) – 19, 85, 88, 90, 91, 94, 95, 101, 268, 274, 565
Екатерина Михайловна, великая княгиня (1827–1894) – 431, 432
Елена Павловна, великая княгиня (1806–1873) – 209, 282, 417
Елена, равноапостольная царица (ок. 250–330) – 149, 152
Елизавета Алексеевна, императрица (1779–1826) – 103, 187
Елизавета Михайловна, великая княгиня, герцогиня Нассауская (1826 – 1845) – 415, 417
Елизавета Петровна, императрица (1709–1762) – 83, 161, 488
Елизавета Федоровна, великая княгиня (1864–1918) – 411, 419, 508, 531, 589, 631, 632, 701–703, 705
Ермолаев Александр Иванович (1780–1828) – 269
Есенин Сергей Александрович (1895–1925) – 725, 727
Ефимов Николай Ефимович (1799–1851) – 44, 45, 332

Жегина Наталья Тимофеевна (1861–1936) – 682
Жибер Эрнест Иванович (1823–1909) – 435
Жильбер Виктор (1847–1935) – 476
Жилярди Доменико (1785–1845) – 227
Жиркевич Александр Владимирович (1857–1927) – 594
Жуковский Андрей Тимофеевич (1832–1873) – 730
Жуковский Василий Андреевич (1783–1852) – 111, 193, 298
Жуковский Павел Васильевич (1845–1912) – 410–412

Журавлев Фирс Сергеевич (1836–1901) – 444, 564

Забела-Врубель Надежда Ивановна (1868–1913) – 463, 464, 467, 477, 614, 615, 618
Забелин Иван Егорович (1820–1908) – 42, 215, 248, 250, 251, 314
Завьялов Федор Семенович (1810–1856) – 172, 177
Загоскин Михаил Николаевич (1789–1852) – 242
Замирайло Виктор Дмитриевич (1868–1939) – 527
Заруцкий Павел Александрович (1868–1934) – 418
Зарянко Сергей Константинович (1818–1871) – 122
Заусайлов Александр Николаевич (1860–1915) – 721
Захаров Андреян Дмитриевич (1761–1811) – 124
Зворыкин Борис Васильевич (1872–1942) – 644–646, 718, 728
Зеленцов Капитон Алексеевич (1790–1845) – 122
Зимин Сергей Иванович (1875–1942) – 653
Зиновьев Алексей Прокофьевич (1800–1941) – 482, 489
Зиновьев Николай Михайлович (1888–1979) – 344
Зосима Соловецкий (?–1478) – 49, 441

Иван Калита, князь Московский (1283–1340/1341) – 157
Иванов Александр Андреевич (1806–1858) – 6, 12, 34, 36, 46, 86, 87, 102, 119, 193–209, 281, 300, 360, 566, 577, 586, 611, 612, 730
Иванов Андрей Иванович (1775–1848) – 193
Иванов Иван Алексеевич (1780–1848) – 110, 111
Иванов Сергей Андреевич (1822–1877) – 208
Иванов Сергей Васильевич (1864–1910) – 648
Иванчин-Писарев Николай Дмитриевич (1794–1849) – 45
Игнатий, архимандрит (Малышев Иван Васильевич) (1811–1897) – 434–437
Игнатий Брянчанинов, святитель (1807–1867) – 230, 434
Игнатьев Алексей Павлович (1842–1906) – 54
Игнатьев Николай Павлович (1832–1908) – 631
Игнатьева Софья Сергеевна (1851–1944) – 54
Иенсен Давид Иванович (1816–1902) – 410
Измайлов Михаил Михайлович (1722–1800) – 96
Ильин Алексей Афиногенович (1834—1889) – 492
Ильин Иван Александрович (1882–1954) – 19, 587, 595
Ингигерда, княгиня (1001–1050) – 40
Иоаким, патриарх (ск. в 1690) – 330, 331
Иоанн III Васильевич, великий князь Московский (1440–1505) – 25, 157–159, 177, 651–653
Иоанн IV Грозный (1530–1584) – 25, 168, 174, 214, 242, 244
Иоанн, митрополит (Снычев Иван Матвеевич) (1927–1995) – 369
Иоанн Дамаскин (ок. 680–753) – 341, 512, 514
Иоанн Златоуст, святитель (ок. 347–407) – 152, 418, 515
Иоанн Кронштадтский, святой (Иван Ильич Сергиев) (1829 – 1908/09) – 363, 370, 381, 384, 385, 428, 626
Иоанн Орнатский (1871–1837) – 381
Иоанн Рыльский, святой (876–946) – 370, 371, 384, 385, 560
Иоанникий, митрополит (Руднев Иван Максимович) (1826–1900) – 409
Иона, святитель Московский (1390-е – 1461) – 87, 88
Иосиф Васильев, протоиерей (1821–1881) – 425
Иосиф Волоцкий, преподобный (1439/1440–1515) – 149
Иофан Борис Михайлович (1891–1976) – 155
Иоффе Абрам Федорович (1880–1960) – 654
Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859–1935) – 407
Исидор, митрополит С.-Петербургский и Новгородский (1799–1892) – 357, 421, 631

Кавос Альберт Катеринович (1800–1863) – 190
Казаков Василий Матвеевич (1772 – до 1812) – 106
Казаков Матвей Матвеевич (1781–1819) – 106
Казаков Матвей Федорович (1738–1812) – 4, 6, 27, 78–106, 131, 133
Казаков Павел Матвеевич (1783–1910) – 106
Казаков Родион Родионович (1758–1803) – 106
Казнаков Николай Иванович (1834–1906) – 370

Кайе Огюст Рене (1799/1800–1838) – 310
Калло Жак (1592–1635) – 211
Кальдерон де ла Барка Педро (1600–1681) – 653
Каминский Александр Степанович (1829–1897) – 678
Каминский Иосиф Степанович (1818–1898) – 161
Кантемир Дмитрий (?–1723) – 91
Каравелов Петко Стойчев (1843–1903) – 426
Карамзин Николай Михайлович (1766–1826) – 109, 238, 244, 298
Каржавин Федор Васильевич (1745–1812) – 83, 85
Карпаччо Витторе (ок. 1455/1465 – ок. 1526) – 606
Карпов Григорий Иванович (1824–1900) – 399
Карре Альбер (1852–1938) – 487
Кваренги Джакомо (1744–1817) – 125, 139, 141, 721
Кекушев Лев Николаевич (1862–1917) – 530
Келлер Федор Эдуардович (1850–1904) – 412
Кикин Петр Андреевич (1775–1834) – 138, 140
Киплик Дмитрий Иосифович (1865–1942) – 296, 423
Кипренский Орест Адамович (1782–1836) – 109, 268
Киреевский Иван Васильевич (1806–1856) – 65, 300
Кириков Борис Михайлович (род. в 1948) – 446
Кирилл, патриарх (род. в 1946) – 373
Кирпичников Александр Иванович (1845–1903) – 312
Кирсанов Михаил Герасимович (1889–1958) – 726
Киселев Александр Александрович (1838–1911) – 444
Китнер Иероним Севастьянович (1839–1929) – 432, 435, 668
Клапье де Колонь Ольга Михайловна (1892 – после 1972) – 475
Кларк Эдвард Даниэль (1769–1822) – 87
Кленце Франц Карло Лео фон (1784–1864) – 284
Клингер Макс (1857–1920) – 611
Клодт Петр Карлович (1805–1867) – 127, 147
Клуге Николай Карлович (1867–1947) – 353
Клюев Николай Алексеевич (1887–1937) – 725
Ключевский Василий Осипович (1841–1911) – 13, 18, 312, 569
Кнебель Иосиф Николаевич (1854–1926) – 648
Князьков Сергей Александрович (1873–1920) – 649
Ковалевская Софья Васильевна (1850–1891) – 412
Коваленский Владимир Иванович (1848–1934) – 338
Козловский Михаил Иванович (1753–1802) – 116
Козрое Дузи (1803–1860) – 220
Кокоринов Александр Филиппович (1726–1772) – 83, 125
Кондаков Никодим Павлович (1844– 1925) – 44, 52–54, 64, 224, 264, 295, 300, 303, 312–330, 334, 336–338, 341, 343, 345, 352–354, 413, 526, 540, 551, 552, 632, 725
Коненков Сергей Тимофеевич (1874–1971) – 588, 701, 703
Константин Великий, император (288? – 337) – 149, 151, 152, 358
Константин Константинович, великий князь (1858–1915) – 325, 411
Константин Николаевич, великий князь (1827–1892) – 246
Корин Алексей Михайлович (1865–1923) – 427
Корин Павел Дмитриевич (1892–1967) – 702, 703
Коровин Константин Алексеевич (1861–1939) – 66, 450, 451, 460, 465, 467, 468, 470, 474, 477, 478, 489, 530, 612, 688, 689, 725
Короленко Виссарион Галактионович (1853–1921) – 654
Корреджо Антонио (1489–1534) – 121, 282
Косяков Василий Антонович (1862–1921) – 8, 12, 63, 74, 192, 363–374, 409, 555, 557, 658
Косяков Владимир Антонович (1866–1922) – 372, 374
Косяков Георгий Антонович (1872–1925) – 372–374, 397
Котарбинский Вильгельм Александрович (1849–1921) – 58, 66, 610
Котляревский Александр Александрович (1837–1881) – 312
Котов Григорий Иванович (1859–1942) – 295, 543, 693, 694
Кочубей Виктор Павлович (1768–1834) – 111, 235
Кошелев Николай Андреевич (1840–1918) – 150, 152, 444, 549, 564
Кракау Александр Иванович (1817–1888) – 191

Крамской Иван Николаевич (1837–1887) – 60, 66, 114, 120, 150, 209, 456, 491, 495, 506, 527, 567
Красносельцев Николай Фомич (1845–1898) – 358
Краус Франц Ксаверий (1840–1901) – 357
Крендовский Евграф Федорович (1803 – после 1853) – 122
Кривошеин Григорий Григорьевич (1868–1940) – 670
Кричинский Степан Самойлович (1874–1923) – 8, 76, 619–636, 709, 711, 720, 721–723, 725, 728
Крыжановский Дмитрий Андреевич (1871–1942) – 74
Крылов Иван Андреевич (1769–1844) – 111
Крылов Никифор Степанович (1802–1831) – 115, 122
Ксения Александровна, великая княгиня (1875–1960) – 41
Кузнецова-Бенуа Мария Николаевна (1880–1966) – 657
Кузьмин Роман Иванович (1811–1867) – 425, 687
Куинджи Архип Иванович (1841/1842–1910) – 571
Кукольник Нестор Васильевич (1809–1868) – 131
Куприн Александр Иванович (1870–1938) – 654
Курбатов Владимир Яковлевич (1878–1957) – 65
Курдюков Николай Сильвестрович (1868–1941) – 690
Курилко Михаил Иванович (1880–1969) – 671
Курицын Владимир Николаевич (1866–1924) – 382
Курлов Павел Григорьевич (1860–1923) – 473
Кустодиев Борис Михайлович (1878–1927) – 469, 637, 648, 649
Кутепов Александр Сергеевич (1781–1855) – 137, 143, 537
Кутузов Михаил Илларионович (1745–1813) – 29, 127, 138, 148
Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797–1746) – 111

Лабзин Александр Федорович (1766–1825) – 139
Лалик Рене (1860–1945) – 486
Ламагин Александр Алексеевич (1878—1934) – 372
Лансере Евгений Евгеньевич (1875–1946) – 649
Лансере Николай Евгеньевич (1879–1942) – 654
Лапченко Григорий Игнатьевич (1804–1879) – 194
Лахтина Мария Тихоновна (1810–1852) – 447
Лебедев Клавдий Васильевич)1852–1916) – 73
Лебединцев Петр Гаврилович (1819–1896) – 521, 601
Левитан Исаак Ильич (1860–1900) – 447, 451, 465, 571
Левицкий Дмитрий Григорьевич (1736–1822) – 79
Левшин Петр Георгиевич (*см.*: Платон, митрополит)
Ленне Петер Йозеф (1789–1866) – 184
Лентовский Михаил Валентинович (1843–1906) – 678
Леонид (Краснопевков), архиепископ (1817–1876) – 146
Леонтий (Лебединский), епископ (1822–1893) – 425
Леонтьев (Щеглов) Иван Леонтьевич (1856–1911) – 508
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) – 537, 613, 614
Лесков Николай Семенович (1831–1895) – 568
Леткова-Султанова Екатерина Павловна (1856–?) – 402, 412
Липгарт Эрнест Карлович (1847–1932) – 295
Лихачев Николай Петрович (1862–1936) – 224, 345, 346, 349, 351, 352, 515, 728
Лобанов-Ростовский Алексей Николаевич (1862–1921) – 717
Логановский Александр Васильевич (1812–1855) – 131, 147, 149–151, 153
Ломан Дмитрий Николаевич (1868–1918) – 710–712, 715, 718, 720, 721, 725, 727, 728
Ломан Юрий Дмитриевич (1906–1980) – 711, 728
Ломоносов Михаил Васильевич (1711–1765) – 119, 298
Лопе де Вега (1562–1635) – 653
Лукомский Владислав (Владимир) Крескентьевич (1882–1946) – 651
Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) – 111
Лыгин Константин Константинович (1854–1932) – 263, 265, 365
Львов Георгий Евгеньевич (1861–1925) – 652

Львов Николай Александрович (1753–1803) – 139, 268, 461
Любатович Татьяна Спиридоновна (1859–1932) – 464, 465
Любимов Сергий Всеволодович (1888–1943) – 423
Людмила Чешская, княгиня, святая (ок. 860–921) – 418
Людовик XV (1710–1774) – 84

Мадерна Карло (1556–1629) – 139
Мазаччо (1401–1428) – 517
Майков Аполлон Николаевич (1821–1897) – 464
Майков Леонид Николаевич (1839–1900) – 345
Майков Николай Аполлонович (1796–1873) – 284
Макаренко Николай Емельянович (1877–1938) – 649
Макарий Египетский (ок. 300–391) – 518
Макаров Степан Осипович (1848–1904) – 370, 507
Маковская (Леткова) Юлия Павловна (1859–1954) – 402
Маковский Владимир Егорович (1846–1920) – 68
Маковский Константин Егорович (1839–1915) – 43, 45, 50, 51, 57, 58, 60, 68, 132, 175, 296, 431, 433, 476
Маковский Сергей Константинович (1877–1962) – 76, 402, 446
Максимилиан Лейхтенбергский, герцог (1817–1852) – 276, 277, 373
Максимов Василий Максимович (1844–1911) – 35, 183, 192
Максимов Владимир Николаевич (1882–1942) – 708, 711, 717, 718, 728
Малышев Иван Васильевич (*см.*: Игнатий, архимандрит)
Мальцев Анисим Михайлович (1857–1914) – 690
Мальцев Паисий Михайлович (1856–1919) – 690
Малютин Сергей Васильевич (1859–1937) – 457, 478, 480–484, 487, 488
Мамонтов Андрей Саввич (1869–1891) – 448, 451, 457
Мамонтов Всеволод Саввич (1870–1951) – 448
Мамонтов Иван Федорович (1796–1869) – 447, 448
Мамонтов Савва Иванович (1841–1918) – 65, 66, 253, 255, 447–474, 402, 494, 495, 498, 501, 611, 612, 614–616, 661, 664, 687, 688
Мамонтов Сергей Саввич (1867–1915) – 448
Мамонтов Федор Иванович (1760–1811) – 253, 448
Мамонтова Александра Саввишна (1878–?) – 448, 474
Мамонтова Вера Саввишна (1875–1907) – 448, 474
Мамонтова (Сапожникова) Елизавета Григорьевна (1847–1908) – 448, 453, 458, 474, 501, 506, 522, 569, 570
Мария Александровна (Максимилиана Вильгельмина Августа София Мария Гессенская), императрица (1824–1880) – 162, 246, 419
Мария Николаевна, великая княжна, герцогиня Лейхтенбергская (1819–1876) – 219, 220, 246, 276, 282, 283, 288, 290, 421
Мария Федоровна, императрица (1847–1928) – 115, 130, 132, 162, 175, 238, 423
Маркези де Кастроне Матильда (1821–1913) – 476
Марков Алексей Тарасович (1802–1878) – 151
Мартынов Алексей Александрович (1820–1895) – 241
Мартыновская (Нестерова) Мария Ивановна (1862–1886) – 567, 568, 579
Марфельд Роберт Робертович (1852–1921) – 365, 366
Матвеев Александр Терентьевич (1878–1960) – 462, 701
Матейко Ян (1838–1893) – 425
Мельник-Боткина Татьяна Евгеньевна (1898–1986) – 719
Мельников Абрам Иванович (1784–1854) – 139, 143, 144, 229
Мельников Павел Иванович (1819–1883) – 568
Мемлинг Ганс (1433/1435–1494) – 307
Микеланджело Буонарроти (1475–1564) – 139, 194, 198, 506, 517, 520
Микелуччи Джованни (1891–1990) – 421
Микешин Михаил Осипович (1836–1896) – 410
Мильтон Джон (1608–1674) – 298
Милюков Николай Петрович (1802–1889) – 108, 113, 122
Милюков Павел Николаевич (1859–1943) – 652
Милюков Петр Иванович (1773–1849) – 115, 120

Михаил (Йованович), митрополит Сербский (1828–1896) – 425
Михаил Александрович, великий князь (1878–1918) – 626, 711
Михаил Павлович, великий князь (1798–1849) – 431
Михаил Федорович, царь (1596–1645) – 34, 160, 242, 245, 537, 567, 625, 626
Михаил Черниговский, князь (1179–1246) – 28
Мокрицкий Аполлон Николаевич (1810–1870) – 118
Моллер Федор Антонович (1812–1874) – 171, 174
Монигетти Ипполит Антонович (1819–1878) – 251, 265, 375–377
Монферран Анри Луи Огюст Рикар де (1786–1858) – 21, 147, 181, 186, 284
Морозов Савва Тимофеевич (1862–1905) – 345, 458, 664, 683
Морозова Зинаида Григорьевна (1867–1947) – 683, 684
Мотылев Василий Иванович (1878 – после 1937) – 73
Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791) – 464, 517
Мрквичка Ян (1856–?) – 427
Мумриков Иван Егорович (1888–1918) – 347, 349
Мунц Оскар Рудольфович (1871–1942) – 660, 668
Мурашко Николай Иванович (1844–1909) – 599, 607
Мурильо Бартоломе Эстебан (1618–1682) – 121, 282
Мусин-Пушкин Алексей Иванович (1744–1817) – 238, 269
Мусоргский Модест Петрович (1839–1881) – 258, 464, 468, 470, 648, 653, 657
Мюллер Александра Петровна (1889/1890–1941) – 111
Мясоедов Григорий Григорьевич (1834–1911) – 31, 581
Мясоедов Николай Александрович (1834–1911) – 400

Назарий, преосвященный, епископ Олонецкий и Петрозаводский (1850–?) – 385
Наполеон Бонапарт (1769–1821) – 5, 19, 20–23, 28, 29, 109, 110, 127, 128, 138, 139, 141, 142, 151, 153, 155, 182–184, 276, 421, 671
Нарбут Георгий (Егор) Иванович (1886–1920) – 651, 725
Нарышкина Александра Николаевна (?–1919) – 702
Наумов Павел Семенович (1884–1942) – 727
Начич Елизавета (1878–1955) – 425
Неврев Николай Васильевич (1830–1904) – 30, 500
Неелов Петр Васильевич (1749–1848?) – 721
Нелидов Александр Иванович (1835–1910) – 421
Немирович-Колодкин Николай Васильевич (1-я четв. XIX – нач. XX в.) – 405
Нерадовский Петр Иванович (1875–1962) – 656, 657
Нестеров Михаил Васильевич (1862–1942) – 12, 13, 54, 58, 66, 74, 192, 197, 226, 300, 310, 441, 443, 444, 447, 450, 459, 461, 501, 537, 541, 544, 565–596, 610, 702, 703, 728
Нефф Тимолеон Карл фон (*см.*: Нефф Тимофей Андреевич)
Нефф Тимофей Андреевич (Нефф Тимолеон Карл фон) (1804–1876) – 49, 150, 277, 279–290, 293, 417, 420, 509
Нечаев Степан Дмитриевич (1792–1860) – 694
Нечаев-Мальцев Юрий Степанович (1834–1913) – 338, 352, 513, 520
Никитин Николай Васильевич (1907–1973) – 192
Никитин Петр Романович (1727–1784) – 85, 99–101
Николай I, император (1796–1855) – 5, 21, 25, 26, 29, 34, 38, 45, 57, 87, 120, 125, 128, 129, 131, 137, 143, 144, 146, 147, 150, 153, 161, 163, 174, 177, 179, 180, 187, 188, 190, 194, 197, 202, 215, 219, 229, 240, 242, 274, 276, 282–284, 292, 388, 411, 415, 418, 421, 433, 694, 697, 717, 730
Николай II, император (1868–1818) – 4, 6, 155, 178, 334, 337, 370, 409–411, 417–419, 422–424, 473, 487, 505, 530, 551, 555, 581, 594, 626, 631, 653, 684, 711, 712, 717, 719–721, 727, 730
Николай Александрович, цесаревич (1843–1865) – 303, 418, 423, 504
Николай Мирликийский, святой (ск. в 345 г.) – 73, 74, 153, 284, 560, 620
Никольский Леонид Дмитриевич (1876–1953) – 354
Никонов Николай Никитич (1849–1918) – 8, 63, 259, 375–399
Новиков Николай Иванович (1744–1818) – 19

Новоскольцев Александр Никонорович (1853–1919) – 428, 444
Нотгафт Федор Федорович (1886–1942) – 651

О'Коннель Рене Рудольфовна (1891–1981) – 652
Обер Александр Лаврентьевич (1835–1898) – 63
Овербек Иоганн Фридрих (1789–1869) – 198
Одоевский Владимир Федорович (1803–1869) – 197, 314
Окнов Павел Васильевич (*см.*: Питирим)
Оленин Алексей Николаевич (1763–1843) – 44, 61, 115, 125, 126, 143, 194, 238–242, 245, 246, 268, 269, 271, 273–276
Оленина (Полторацкая) Елизавета Марковна (1768–1838) – 275
Олсуфьев Юрий Александрович (1878–1938) – 694
Ольбрих Йозеф Мария (1867–1908) – 394
Ольга, равноапостольная княгиня (ок. 890 – 969) – 49, 149, 152, 153, 220, 277, 420, 515, 528, 578–580, 718
Ольга Константиновна, королева греческая (1851–1926) – 507
Ольга Николаевна, великая княгиня (1895–1918) – 246, 282, 283, 711, 718
Ольгерд Альгирдас (1345–1377) – 210
Опекушин Александр Михайлович (1838–1923) – 155, 410, 411
Опперман Карл Иванович (1765–1831) – 143
Орлов Григорий Григорьевич (1734–1883) – 84
Орловский Борис Иванович (1793–1837) – 21, 127
Островский Александр Николаевич (1823–1886) – 448, 464, 465, 614
Остроухов Илья Семенович (1858–1929) – 571
Отмар Валериан Осипович (Иосифович) (1858–?) – 444, 538–564

Павел I (1754–1801) – 29, 96, 97
Павел Александрович, великий князь (1860–1919) – 411
Палладио Андреа (1508–1580) – 82
Панин Петр Иванович (1721–1789) – 96
Панселин Мануил (кон. XIII – нач. XIV в.) – 324, 346
Парилов Михаил Петрович (1889–1968) – 343, 344
Парланд Альфред Александрович (1842–1919) – 8, 59, 410, 433–437, 440–446, 543, 545
Пашков Григорий Павлович (1886–1925) – 716, 724
Пашков Николай Павлович (1880–1960) – 716
Перепеловский Владимир Васильевич (1863–1918) – 712
Перетяткович Мариан Марианович (1872–1916) – 504, 507
Перов Василий Григорьевич (1833–1882) –527, 566, 567
Петр I, император (1672–1725) – 3, 31, 85, 99, 147, 161, 174, 251, 254, 352, 417, 418, 626, 660
Петр, святитель, митрополит Московский (?–1326) – 88
Петров Иван Николаевич (*см.*: Ропет Иван Павлович)
Петров Петр Николаевич (1827–1891) – 278
Пилявский Владимир Иванович (1910–1984) – 250
Пискатор Николас (1587–1652) – 331
Питирим (Окнов Павел Васильевич) (1858–1920) – 389
Плавильщиков Василий Алексеевич (1768–1823) – 110
Платов Матвей Иванович (1751–1818) – 127
Платон, митрополит (Левшин Петр Георгиевич) (1737–1812) – 106, 153, 287
Платонов Олег Анатольевич (род. в 1950) – 2–4, 34
Плахов Лавр Кузьмич (1810–1881) – 37, 122
Плевако Федор Никифорович (1842–1908) – 473
Плотников Владимир Александрович (1866–1917) – 633
Плюшкин Федор Михайлович (1837–1911) – 68
Победоносцев Константин Петрович (1827–1907) – 378
Погодин Михаил Петрович (1800–1875) – 49, 65, 192, 293, 298, 299, 314
Погожев Евгений Николаевич (*см.* Поселянин Евгений)
Подберезский Никаз-Владислав Леонардович (1874–1952) – 372
Пожарский Дмитрий Михайлович (1578–1642) – 34, 137, 150, 153, 210, 213, 232, 236
Покровский Владимир Александрович (1871–1931) – 8, 9, 74, 192, 389, 394, 489, 661–676, 705, 708–713, 717, 718, 726, 728
Покровский Николай Васильевич (1848–1917) – 46, 54, 56, 74, 300, 303, 312, 338, 345, 347, 350, 352, 354–362, 390, 507, 525, 526, 540, 545, 549, 551, 557

Покрышкин Петр Петрович (1870–1922) – 697, 698, 721, 722
Поленов Василий Дмитриевич (1844–1927) – 42, 58–61, 162, 197, 447, 450–452, 455, 461, 474, 499, 500, 506, 571
Поленова Елена Дмитриевна (1850–1898) – 450, 451, 455–460, 466, 471, 472, 499, 570
Поленова Наталья Васильевна (1898–1964) – 450, 452, 454, 457, 499
Померанцев Александр Никанорович (1848/1849–1918) – 8, 266, 427, 668, 711, 712, 728
Поселянин Е. (Погожев Евгений Николаевич) (1870–1931) – 635
Постников Андрей Михайлович (2-я четв. XIX в. – ?) – 439
Постников Сергей Петрович (1838–1880) – 193
Потемкин Петр Иванович (1617–?) – 425
Потоцкий Мстислав Николаевич (1916–1998) – 660
Поярков Владимир Александрович (1869–?) – 626
Прахов Адриан Викторович (1846–1916) – 54, 57, 58, 66, 67, 74, 450, 483, 488, 501, 506, 569, 572, 575, 598–601, 604–606, 608
Прахов Николай Адрианович (1873–1957) – 578, 610, 612
Прахова Елена Адриановна (1871–1948) – 54, 67, 527, 580
Прахова Эмилия Львовна (1849–1927) – 53, 68, 605, 606
Преображенский Михаил Тимофеевич (1854–1930) – 265, 421, 423, 428, 435
Протасов Николай Александрович (1798–1855) – 235
Прохоров Василий Александрович (1818–1882) – 225, 292–294, 296
Пруссак Дмитрий Константинович (1859 – после 1913) – 364, 365
Прянишников Илларион Михайлович (1840–1894) – 185
Прянишников Федор Иванович (1793–1867) – 153
Путятин Михаил Сергеевич (1861–1938) – 111, 115, 710, 711, 727
Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) – 20, 36–38, 137, 211, 212, 238, 244, 493, 537, 594, 614, 617, 646–649, 652, 653, 657, 658, 660

Радищев Александр Николаевич (1749–1802) – 37
Разумовский Александр Владимирович (1907–?) – 660
Райлян Владимир Фомич (1893–1968) – 557, 561
Райлян Дмитрий Родионович (?–1815) – 561
Райлян Фома Родионович (1870 – ок. 1930) – 353, 369, 538–564
Рамазанов Николай Александрович (1815–1867) – 25, 135, 147
Растрелли Франческо-Бартоломео (Варфоломей Варфоломеевич) (1700–1771) – 161, 251, 397, 435
Рафаэль Санти (1483–1520) – 53, 116, 117, 139, 194, 198, 283, 287, 299, 506, 509–511, 517, 520, 570, 602, 638
Рахманинов Сергей Васильевич (1873–1943) – 447, 467
Регель Эдуард Людвигович (1815–1892) – 478
Редин Егор Кузьмич (1863–1908) – 53, 312, 321, 540
Резанов Александр Иванович (1817–1887) – 146, 191, 432, 435
Рейман Федор Петрович (1842–1920) – 421, 422
Рембрандт Харменс ванн Рейн (1606–1669) – 238, 638
Репин Илья Ефимович (1844–1930) – 6, 114, 120, 295, 447, 448, 450, 451, 454, 455, 465, 475, 477, 492, 495, 499, 500, 527, 638, 645, 693
Репина (Шевцова) Вера Алексеевна (1854–1918) – 499, 500
Рерих Елена Ивановна (1879–1955) – 486
Рерих Николай Константинович (1874–1947) – 484–486, 489, 652, 654, 666, 698, 700, 701, 728
Реформатский Сергей Николаевич (1860–1934) – 607
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) – 447, 463, 465–468, 487, 537, 614, 615, 653–655, 657, 658
Рихтер Федор Федорович (1808–1868) – 161, 229, 241
Ровинский Дмитрий Александрович (1824–1895) – 46, 110, 314
Розанов Василий Васильевич (1856–1919) – 587, 589
Рокотов Федор Степанович (1735–1808) – 108
Романов Петр Михайлович (1851–1911) – 651
Ропет Иван Павлович (Петров Иван Николаевич) (1845–1908) – 8, 63, 236, 248–266, 376, 377, 454
Рославлев Александр (?–1855) – 647

Росси Александр Карлович (1816–1846) – 125, 191
Росси Джованни Баттиста де (1822–1894) – 316, 357
Росси Петр Осипович (Пьетро де) (1761–1831) – 269, 299
Росси Карл Иванович (1775–1849) – 180, 181, 183, 185, 187
Ростан Эдмон (1868–1918) – 614
Ростовцев Михаил Иванович (1870–1952) – 654
Ростовцева Мария Михайловна (1823–1894) – 565
Ростопчин Федор Васильевич (1726–1863 – 110
Ротштейн Адольф Юрьевич (1857–1904) – 472
Рошефор Николай Иванович (1846–1905) – 406
Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894) – 476
Руднев Иван Максимович (*см.*: Иоанникий, митрополит)
Рухлядев Алексей Михайлович (1882–1946) – 701
Рябушинский Николай Павлович (1877–1951) –617, 690–692
Рябушкин Андрей Петрович (1861–1904) – 50

Савинов Александр Иванович (1881–1942) – 701
Савинский Василий Евмениевич (1859–1937) – 427, 444, 598
Сазиков Игнатий Павлович (1793–1868) – 246
Самарин Александр Дмитриевич (1868–1932) – 473, 474
Самарин Юрий Федорович (1819–1876) – 65, 474
Сахаров Иван Петрович (1807–1863) – 45, 46, 268
Сахаров Сергей Семенович (*см.*: Софроний, архимандрит)
Сведомский Александр Александрович (1848–1911) – 58, 66, 610
Сведомский Павел Александрович (1849–1904) – 58, 66, 609
Свиньин Павел Петрович (1787/1788–1839) – 227, 228
Свиязев Иван Иванович (1797–1875) – 137, 146
Святополк-Мирский Петр Дмитриевич (1857–1914) – 626
Святополк-Четвертинская Екатерина Константиновна (1857–1942) – 476–478, 489, 490
Святослав Игоревич, князь (942–972) – 34, 241, 486
Севастьянов Петр Иванович (1811–1867) – 225, 292, 310, 314
Сеид-Абдула-Ахад-Богодур (1859–1910) – 625
Семевский Михаил Иванович (1837–1892) – 241
Семирадский Генрих Ипполитович (1843–1902) – 150, 154
Серафим Саровский (1754/1759–1833) – 388, 635, 705, 710, 712, 715, 717
Сергей Александрович, великий князь (1857–1905) – 358, 403, 411, 531, 532, 631
Сергиев Иван Ильич (*см.*: Иоанн Кронштадтский, святой)
Сергий Радонежский, святой (Варфоломей Кириллович) (1314–1392) – 13, 15–17, 149, 153, 155, 220, 233, 234, 241, 341, 347, 411, 420, 428, 500, 501, 515, 526, 528, 542, 569, 572, 573, 575, 586, 694–696, 724
Серебрякова Зинаида Евгеньевна (1884–1967) – 654
Серлио Себастьяно (1475–1554) – 82
Серов Александр Николаевич (1820–1871) – 255
Серов Валентин Александрович (1865–1911) – 233, 447, 450, 451, 460, 467, 473, 474, 617, 649, 688
Сидорчук Семен Юлианович (1882–1932) – 708, 723, 728
Сизов Владимир Ильич (1840–1904) – 488
Сикорский Иван Алексеевич (1842–1919) – 510
Сипягин Дмитрий Сергеевич (1853–1902) – 409, 412
Скалон Дмитрий Антонович (1840–1919) – 626, 727
Славянский Федор Михайлович (1817–1876) – 122
Сладкопевцев Владимир Владимирович (1876–1957) – 727
Слепян Сергей Николаевич (1852–1912) – 379
Сназин Иван Терентьевич (1774–1834) – 111
Снегирев Иван Михайлович (1793–1868) – 45, 46, 95, 242, 250, 268
Снычев Иван Матвеевич (*см.*: Иоанн, митрополит)
Собольщиков Василий Иванович (1813–1872) – 235

Соймонова Екатерина Петровна (*см.*: Гагарина Екатерина Петровна)
Соколов Александр Петрович (1829–1913) – 6, 487
Соколов Петр Федорович (1791–1848) – 246
Соллогуб Владимир Александрович (1813–1882) – 38, 42, 190, 212, 214, 215, 653
Солнцев Федор Григорьевич (1801–1892) – 44, 128, 131, 161, 178, 238–248, 275, 283, 291
Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900) – 19, 53, 527, 565, 586
Соловьев Лев Николаевич (1894–1967) – 444
Соловьев Михаил Сергеевич (1820–1879) – 510
Соловьев Сергей Михайлович (1820–1879) – 298
Соловьев Сергей Устинович (1859–1912) – 389, 663–676
Солоневич Иван Лукьянович (1891–1953) – 25
Сорока (Васильев) Григорий Васильевич (1823–1864) – 121, 122
Сорокин Василий Семенович (1833–?) – 426
Сорокин Евграф Семенович (1822–1892) – 426
Сорокин Павел Семенович (1836–1886) – 13, 426, 566
Софроний, архимандрит (Сахаров Сергей Семенович) (1896–1993) – 12
Спарро Павел Иванович (1814–1887) – 57
Спиро Петр Антонович (1844–1894) – 452
Станиславский Константин Сергеевич (1863–1938) – 448, 451, 464, 467, 469, 473
Стародубский Федор Иванович (1315–1330) – 210
Стасов Василий Петрович (1769–1848) – 42, 125, 127, 142, 143, 181, 186, 187, 227–229
Стасов Владимир Васильевич (1824–1906) – 63, 227, 236, 237, 248, 250, 251, 253–255, 258, 261, 292, 321, 375–377, 466, 495, 499, 571, 646
Стеллецкий Дмитрий Семенович (1875–1947) – 482
Стен Ян (1626–1679) – 114
Стенбок-Фермор Мария Александровна (1839–1904) – 388
Столыпин Петр Аркадьевич (1778–1825) – 626
Стравинский Игорь Федорович (1882–1971) – 658, 701
Стреблов Иван Богданович (1875–1951) – 726
Строганов Александр Сергеевич (1733–1811) – 268, 269, 299
Строганов Сергей Григорьевич (1794–1882) – 242, 268, 299, 300, 303, 310, 349, 358, 725
Стягов Евгений Ипполитович (1869–?) – 343, 344
Султанов Николай Владимирович (1850–1907) – 5, 54, 64, 266, 338, 347, 352, 364, 368, 400–413, 419, 694, 729
Сумароков Александр Петрович (1717–1777) – 112
Суриков Василий Иванович (1848–1916) – 58, 114, 150, 153, 451, 466, 495, 571, 572
Суслов Владимир Васильевич (1859–1921) – 69, 70, 295, 296, 483, 721, 722
Суффло Жак-Жермен (1713–1780) – 139
Сырнев Леонид Александрович (1887–1941) – 718
Сытин Иван Дмитриевич (1851–1934) – 692
Сюзор Павел Юльевич (1844–1919) – 440, 668

Таисия, игуменья (1842–1915) – 381
Тамерлан (Тимур) (1336–1405) – 153, 693
Тенишев Вячеслав Николаевич (1843/1844–1903) – 476, 477, 486–488
Тенишева Мария Клавдиевна (Дезен Мария Морицовна фон) (1858–1928) – 67, 68, 452, 475–490, 638
Теофиль Готье Пьер Жюль (1811–1872) – 31
Тепляков Сергей Прокофьевич (1885–?) – 540
Теребенев Иван Иванович (1780–1815) – 110, 111
Терещенко Иван Николаевич (1854–1903) – 496
Тинторетто Якопо Робусти (1518–1594) – 116, 606
Тициан Вечеллио (1488/1490–1576) – 116, 194, 506
Толстой Алексей Николаевич (1882–1945) – 660
Толстой Иван Иванович, граф (1858–1916) – 321, 338, 352, 539, 551, 582, 583
Толстой Лев Николаевич (1828–1910) – 527, 589, 592, 593, 598
Толстой Федор Петрович (1783–1873) – 111, 116, 150
Томишко Антон Осипович (1851–1900) – 432
Томон Тома Жан (1760–1813) – 124
Томский Николай Васильевич (1900–1984) – 392
Тон Александр Андреевич (1790–1858) – 124
Тон Андрей Андреевич (1800–1858) – 124
Тон Константин Андреевич (1794–1881) – 7, 29, 30, 34, 40, 45, 63, 124–137, 143, 144, 147, 150, 155–157, 160, 161, 177, 191, 192, 199, 201, 202,

227, 229, 232, 236, 237, 390, 415, 417, 444, 704, 730
Трезини Доменико (1670–1734) – 100
Тренев Дмитрий Капитонович (1867–?) – 54, 345
Третьяков Павел Михайлович (1832–1898) – 459, 527, 565, 573, 574, 663
Третьякова Вера Павловна (1866–1940) – 726
Троицкий Николай Иванович (1851–1920) – 74
Тройницкий Сергей Николаевич (1882–1946) – 651
Трощинский Дмитрий Прокофьевич (1749–1829) – 108
Трубецкой Евгений Николаевич (1863–1920) – 313, 593
Трубецкой Павел Петрович (1866–1938) – 313
Труффи Иосиф Антонович (1850–1925) – 465
Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) – 312, 476
Тыранов Алексей Васильевич (1808–1859) – 115, 122, 281
Тютчев Федор Иванович (1803–1873) – 571

Уваров Алексей Сергеевич (1828–1884) – 46, 64, 320
Уваров Сергей Семенович (1786–1855) – 25, 38, 76, 320
Уварова Прасковья Сергеевна (1840–1924) – 296
Усов Сергей Алексеевич (1827–1866) – 44
Ухтомский Дмитрий Васильевич (1719–1774) – 82, 99, 100
Ухтомский Константин Андреевич (?–1879) – 133, 418
Ушаков Симон (Пимен) Федорович (1626–1686) – 48, 178, 346, 424

Федор Алексеевич, царь (1661–1682) – 160
Федор Иоаннович Блаженный, царь (1557–1598) – 176, 177
Федор Ростиславович Черный, князь (между 1233 и 1240–1298) – 40
Феодор Черниговский (?–1245) – 149
Феодосий Печерский, святой (1008–1074) – 49, 282, 404, 515
Фердинанд, царь болгарский (1861–1948) – 427
Фигнер Николай Николаевич (1857–1918) – 412
Филарет (Амфитеатров) митрополит Киевский и Галицкий (1779–1857) – 57
Филарет (Дроздов), митрополит Московский и Коломенский (1782–1867) – 162, 169, 179
Филимонов Георгий Дмитриевич (1828–1898) – 177, 314, 349
Филипп, святитель, митрополит Московский (1507–1569) – 49, 104, 149, 154
Фишер Карл Андреевич (1850–1920) – 352
Флавиан, митрополит Киевский и Галицкий (Городецкий Николай Николаевич) (1840–1915) – 367
Флоренский Павел Александрович (1882–1937) – 593, 594
Фокин Михаил Михайлович (1880–1942) – 658
Фомин Иван Александрович (1872–1936) – 663
Фра Беато Анжелико (1400–1455) – 611
Франс Анатоль (1844–1924) – 614
Фредерика Луиза Шарлотта Прусская (*см.*: Александра Федоровна, императрица)
Фридрих Вильгельм III (1770–1840) – 182–184, 186
Фролов Александр Александрович (1861–1897) – 443
Фролов Александр Никитич (1830–1909) – 428
Фролов Владимир Александрович (1874–1942) – 8, 366, 369, 371, 372, 419, 434, 446, 485, 513, 549, 666, 690
Фундуклей Иван Иванович (1804–1880) – 245

Харитоненко Павел Иванович (1852–1914) – 590, 700
Харламов Иван Николаевич (1855–1887) – 538
Харламов Николай Николаевич (1863–1935) – 296, 310, 444, 538–564
Харламов Федор Семенович (1835–1889) – 259
Хлебников Иван Петрович (1819–1881) – 244, 405, 423, 634, 717
Хомяков Алексей Степанович (1804–1860) – 36, 65, 192, 209
Хох Питер де (1629–1684) – 114

Цветаев Иван Владимирович (1847–1913) – 422, 471
Цветков Иван Евменьевич (1845–1917) – 530
Церетели Алексей Акакиевич (1864–1942) – 658

Чайковский Петр Ильич (1840–1893) – 537, 614
Чарыков Николай Валерьевич (1855–1930) – 631

Чевакинский Савва Иванович (1709 или 1713–между 1772 и 1780) – 83
Черепнин Николай Николаевич (1873–1945) – 656
Черный Саша (Гликберг Александр Михайлович) (1880–1932) – 657
Чернышев Иван Григорьевич (1717 или 1726–1797) – 83
Черняев Михаил Григорьевич (1828–1898) – 424
Чехов Антон Павлович (1860–1904) – 472, 482, 685, 691
Чехов Николай Павлович (1858–1889) – 465
Чехонин Сергей Васильевич (1878–1936) – 392, 462, 627, 630
Чижов Федор Васильевич (1811–1877) – 34, 46, 448, 449, 469
Чима да Конельяно (1459–1517/1518) – 606
Чириков Евгений Николаевич (1864–1932) – 654, 655
Чириков Осип Семенович (ск. в 1903) – 352
Чистяков Павел Петрович(1832–1919) – 291, 439, 492, 495, 549, 556, 557, 564, 567, 598, 599
Чичагов Дмитрий Николаевич (1835–1894) – 254, 677, 678
Чичагов Михаил Николаевич (1837–1889) – 410
Чичагов Николай Иванович (1803–1858) – 161

Шадов Альберт Дитрих (1797–1869) – 183, 184
Шаляпин Федор Иванович (1873–1938) – 448, 464, 466, 467, 474, 535
Шарден Жан Батист Симеон (1699–1779) – 109
Шарлемань Иосиф Иосифович (1824–1870) – 134, 143, 144, 382
Шаховской Николай Павлович (1850–1923) – 269, 444, 564
Шаховской Сергей Владимирович (1852–1894) – 427
Шевченко Тарас Григорьевич (1814–1861) – 121, 345
Шевырев Степан Петрович (1806–1864) – 45, 298, 300, 303
Шекспир Уильям (1564–1616) – 597, 614
Шепелев Дмитрий Дмитриевич (1881–1841) – 227
Шервуд Владимир Осипович (1832–1897) – 63, 266, 410
Шереметев Сергей Дмитриевич (1844–1918) – 54, 325, 336, 338, 341, 345, 351, 352, 401–403, 405, 409, 413, 526, 540
Шереховский Николай Вячеславович (1870–1920) – 712
Шехтель Федор (Франц-Альберт) Осипович (1859–1926) – 74, 663, 673, 677–692, 704
Шибанов Павел Петрович (1864–1935) – 690
Шиллинговский Павел Александрович (1881–1942) – 560
Шинкель Карл Фридрих (1781–1841) – 186
Шипов Иван Павлович (1865–1919) – 352
Ширинский-Шихматов Алексей Александрович (1862–1930) – 345, 631, 632, 634, 635, 711, 721, 722, 728
Шишко Лев Петрович (1872–1943) – 388
Шишков Александр Семенович (1754–1841) – 138, 139
Шнорр Юлиус фон Карольсфельд (1794–1872) – 347
Шохин Николай Александрович (1819–1895) – 63
Шретер Виктор Александрович (1839–1901) – 594, 665
Штакеншнейдер Андрей Иванович (1802–1865) – 23, 38, 131, 188–190, 192, 219, 220
Штейнке Эмиль Карлович (1865–1945) – 428
Штиглиц Александр Людвигович фон (1814–1884) – 476, 489
Штром Иван Васильевич (1824–1887) – 425, 435
Штук Франц фон (1863–1928) – 638
Штюлер Фридрих (1800–1865) – 183, 184
Шубин Федот Иванович (1740–1805) – 105
Шувалов Иван Иванович (1727–1797) – 83

Щекатихина-Потоцкая Александра Васильевна (1892–1967) – 656
Щербаков Всеволод Сергеевич (1904–1963) – 627, 628, 633, 716
Щербов Павел Егорович (1866–1938) – 622–624
Щукин Степан Семенович (1758–1828) – 238, 270, 282
Щуко Владимир Алексеевич (1878–1939) – 155
Щурупов Михаил Арефьевич (1815–1901) – 410, 435
Щусев Алексей Викторович (1873–1949) – 74, 389, 390, 489, 587, 589, 591, 632, 673, 676, 693–707, 720, 728

Эфрос Абрам Маркович (1888–1954) – 111, 113

Юон Константин Федорович (1875–1958) – 185, 468

Юсупова-Эльстон Зинаида Николаевна (1861–1939) – 19, 233, 412

Языков Николай Михайлович (1803–1846) – 34, 200, 203
Яковлев Александр Александрович (1879–1951) – 85, 427
Яновский Борис Карлович (1875–1933) – 477
Янушкевич Николай Николаевич (1868–1918) – 727
Янышев Иоанн Леонтьевич (1826–1910) – 352, 357, 358, 406, 417
Яремич Степан Петрович (1869–1939) – 606
Ярослав Всеволодович, великий князь Владимирский (1191–1246) – 243, 244
Ярослав Мудрый, великий князь Киевский (ок. 978–1054) – 40, 138
Ященко Александр Александрович (1842–1893) – 435

Содержание

Предисловие 3
Введение. Общий взгляд на эпоху 5
Глава 1. Национальный романтизм Василия Ивановича Баженова и Матвея Федоровича Казакова 78
Глава 2. Алексей Гаврилович Венецианов – поэт народной жизни и красок 107
Глава 3. Константин Андреевич Тон и русско-византийский стиль 124
Глава 4. Храм Христа Спасителя – национальный памятник Русскому Православию 138
Глава 5. Большой Кремлевский дворец – национальный памятник русскому самодержавию . 157
Глава 6. Образцовая деревня – национальный памятник русской народности 180
Глава 7. Александр Андреевич Иванов – «Вознесение до Богочеловека» 193
Глава 8. Князь Григорий Григорьевич Гагарин – «столп византинизма» в России 210
Глава 9. Алексей Максимович Горностаев – самобытный выразитель православно-национальных идей в архитектуре 227
Глава 10. «Летописец Древней Руси» Федор Григорьевич Солнцев 238
Глава 11. Русское направление Гартмана–Ропета 248
Глава 12. Роль Академии художеств в развитии русского православно-национального искусства 267
Глава 13. Федор Иванович Буслаев и его сравнительно-исторический метод. Изображение Страшного Суда по русским подлинникам 298
Глава 14. Никодим Павлович Кондаков и его иконографический метод – истолкование русско-византийского искусства 313
Глава 15. Комитет попечительства о русской иконописи 330
Глава 16. Николай Васильевич Покровский – основоположник отечественной церковной археологии и музейного дела 355
Глава 17. Синодальный архитектор Василий Антонович Косяков – строитель имперских храмов в византийском духе 363
Глава 18. Епархиальные архитекторы Николай Никитич Никонов и Андрей Петрович Аплаксин 375
Глава 19. Николай Владимирович Султанов – идеолог и практик русского православно-национального искусства 400
Глава 20. Русское православно-национальное искусство за рубежом. Воздвижение и украшение православных храмов за границей 414
Глава 21. Церковь-мемориал Спас-на-Крови – «апофеоз идеи русского православного храма» 431
Глава 22. Абрамцево – очаг культурного бытия «великолепного Саввы» 447
Глава 23. Талашкино – «Русские Афины» Марии Клавдиевны Тенишевой 475
Глава 24. Виктор Михайлович Васнецов – величие русского православно-национального искусства 491
Глава 25. Художники – последователи Виктора Васнецова. Николай Николаевич Харламов, Фома Родионович Райлян, Валериан Осипович Отмар 538

Глава 26. Певец русской души Михаил Васильевич Нестеров 565
Глава 27. Михаил Александрович Врубель – «вестник иных миров» 597
Глава 28. Степан Самойлович Кричинский и храмы – символы русского православно-национального искусства: Федоровский собор и Николо-Александровский храм 619
Глава 29. Иван Яковлевич Билибин – художник тридесятого царства 637
Глава 30. Начало неорусского стиля. Сергей Устинович Соловьев и Владимир Александрович Покровский 661
Глава 31. Федор Осипович Шехтель – отец русского модерна 677
Глава 32. Лидер неорусского стиля Алексей Викторович Щусев. 693
Глава 33. Образ Святой Руси – Федоровский городок в Царском Селе. 708
Заключение 729
Библиография 732
Список источников. 743
Именной указатель 745

Институт русской цивилизации создан в октябре 2003 г. для осуществления идей и в память великого подвижника Православной России митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Иоанна (Снычева). Предшественником Института был Научно-исследовательский и издательский центр «Энциклопедия русской цивилизации» (1997—2003).

Целью Института является творческое объединение ученых и специалистов, занимающихся изучением истории и идеологии русского народа, проведение научных исследований, конференций, семинаров и систематизация знаний по всем вопросам русской цивилизации, истории, философии, этнографии, культуры, искусства и других научных отраслей, связанных с жизнедеятельностью русского народа с древнейших времен до начала XXI века. Приоритетным направлением деятельности Института является создание 30-томной «Энциклопедии русского народа» (вышли 14 томов), а также научная подготовка и публикация самых великих книг русских мыслителей, отражающих главные вехи в развитии русского национального мировоззрения и противостояния силам мирового зла, русофобии и расизма (вышли более 160 томов).

Виктория Гусакова

РУССКОЕ ПРАВОСЛАВНО-НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО XIX – начала XX веков

Редактор Л. А. Попенова
Корректор А. А. Полякова
Подбор иллюстраций О. А. Платонов, В. О. Гусакова
Компьютерная верстка А. Е. Успенский

Институт русской цивилизации
Тел.: 8-495-605-25-35
e-mail: info@rusinst.ru
для писем: Москва, 121170 а/я 18

Подписано в печать 10.10.2013
Формат 60 x 90 1/8. Тираж 1000 экз.

СОЧИНЕНИЯ КЛАССИКОВ РУССКОЙ МЫСЛИ И ОСНОВНЫЕ ТРУДЫ, ПОДГОТОВЛЕННЫЕ ИНСТИТУТОМ РУССКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ:

Большая энциклопедия русского народа в 30-ти томах (вышли 14 томов):

Русская цивилизация, 1040 с.
Русское Православие (в трех томах), т. 1 – 864 с., т. 2 – 832 с., т. 3 –752 с.
Русское государство, 944 с.
Русский патриотизм, 928 с.
Русское мировоззрение, 1008 с.
Русский образ жизни, 886 с.
Русская икона и религиозная живопись (в двух томах), т. 1 – 880 с., т. 2 – 880 с.
Русское хозяйство, 1136 с.
Русская литература, 1104 с.
Русский народ. Этнографическая энциклопедия в 2-х тт. (т. 1 – 792 с. , т. 2 – 696 с.)

Исторические энциклопедии и календари

Славянофилы, 736 с.
Черная сотня, 640 с.
Русские святые и подвижники Православия, 896 с.
Русский государственный календарь, 728 с.

Классика русской мысли

Аверкий (Таушев), архиепископ. Современность в свете Слова Божия, 720 с.
Аксаков И. С. Наше знамя – русская народность, 640 с.
Аксаков К. С. Государство и народ, 680 с.
Антоний (Храповицкий), митр. Сила Православия, 688 с.
Аскоченский В. И. За Русь святую, 784 с.
Бабурин С. Н. Возвращение русского консерватизма, 832 с.
Безсонов П. А. Русский народ и его творческое слово, 608 с.
Белов В. И. Лад., 512 с.
Беляев И. Д. Лекции по истории русского законодательства, 896 с.
Бердяев Н. А. Философия неравенства, 624 с.
Бондаренко В. Г. Русский вызов, 688 с.
Будилович А. С. Славянское единство, 784 с.
Булацель П. Ф. Борьба за правду, 704 с.
Булгаков С. Н. Философия хозяйства, 464 с.
Бутми Г. Кабала или свобода, 400 с.
Валуев Д. А. Начала славянофильства, 368 с.
Васильчиков А. Русское самоуправление. 960 с.
Величко В. Л. Русские речи, 400 с.
Венелин Ю. И. Истоки Руси и славянства, 864 с.
Вязигин А. С. Манифест созидательного национализма, 400 с.
Ганичев В. Н. О русском, 832 с.
Гильфердинг А. Ф. Россия и славянство, 496 с.
Гиляров-Платонов Н. П. Жизнь есть подвиг, а не наслаждение, 720 с.
Гоголь Н. В. Нужно любить Россию, 672 с.
Григорьев Ап. Апология почвенничества, 688 с.
Грингмут В. А. Объединяйтесь, люди русские!, 544 с.
Данилевский Н. Я. Россия и Европа, 816 с.
Достоевский Ф. М. Дневник писателя, 880 с.
Дубровин А. И. За Родину. Против крамолы, 480 с.
Жевахов Н. Еврейская революция, 480 с.
Жеденов Н. Гроза врагов русского народа. 704 с.
Замысловский Г. Борьба с ненавистниками России. 720 с.
Зеньковский В. В. Христианская философия, 1072 с.
Иван Грозный. Государь, 400 с.
Игнатий Брянчанинов. Особенная судьба народа русского. 752 с.
Иларион Троицкий. Преображение души, 480 с.
Иларион митрополит. Слово о Законе и Благодати, 176 с.
Ильин И. А. Путь духовного обновления, 1216 с.
Ильин И. Национальная Россия: наши задачи, 464 с.
Иоанн (Снычев), митр. Самодержавие духа, 528 с.
Иоанн Кронштадтский. Я предвижу восстановление мощной России, 648 с.
Иосиф Волоцкий, преподобный. Просветитель, 432 с.
Кавелин К. Д. Государство и община, 1296 с.
Карамзин Н. М. О любви к Отечеству и народной гордости, 796 с.
Катков М. Н. Идеология охранительства, 800 с.
Киреев А. А. Учение славянофилов, 640 с.
Киреевский И. Духовные основы русской жизни, 448 с.
Книга русской скорби. 1136 с.
Кожинов В. В. Россия как цивилизация и культура, 1072 с.
Концевич И. М. Стяжание Духа Святого, 864 с.
Кошелев А. И. Самодержавие и Земская дума, 848 с.
Коялович М. О. История русского самосознания по историческим памятникам и научным сочинениям, 688 с.
Крупин В. Н. Книга для своих, 512 с.
Куняев С.Ю. Русский дом. 912 с.
Ламанский В. И. Геополитика панславизма, 928 с.
Леонтьев К. Н. Славянофильство и грядущие судьбы России, 1232 с.
Лешков В. Н. Русский народ и государство, 688 с.
Личутин В. В. Размышления о русском народе. 576 с.
Лобанов М. П. Твердыня духа, 1024 с.

Ломоносов М. В. О сохранении русского народа, 848 с.
Марков Н. Е. Думские речи. Войны темных сил, 704 с.
Меньшиков М. О. Великорусская идея в 2-х томах, т. т. 1 – 688 с., т. 2 – 720 с.
Мещерский В. П. За великую Россию. Против либерализма, 624 с.
Миллер О. Ф. Славянство и Европа, 880 с.
Нечволодов А. Д. Император Николай II и евреи, 400 с.
Никольский Б. В. Сокрушить крамолу, 464 с.
Никон Рождественский. Православие и грядущие судьбы России. 640 с.
Нил Сорский, преподобный. Устав и послания, 240 с.
Нилус С. А. Близ есть, при дверех..., 576 с.
Нилус С. Царство антихриста «Близ есть при дверех...», 528 с.
Осипов В. Н. Возрождение русской идеологии, 720 с.
Пасхалов К. Н. Русский вопрос, 720 с.
Победоносцев К. П. Государство и Церковь в 2-х томах, т. 1 – 704 с.; т. 2 – 624 с.
Повесть временных лет, 544 с.
Погодин М. П. Вечное начало. Русский дух, 832 с.
Проханов А. А. Слово к народу. 896 с.
Пушкин А. С. Россия, встань и возвышайся! 976 с.
Розанов В. В. Народная душа и сила национальности, 992 с.
Ростопчик Ф. В. Мысли вслух на красном крыльце, 704 с.
Самарин Ю. Ф. Православие и народность, 720 с.
Святые черносотенцы. Священный Союз Русского Народа, 1136 с.
Сенин А. А. Служить правде. 416 с.
Серафим Саровский. Стяжание Духа Святого, 480 с.
Соловьев В. С. Оправдание добра, 656 с.
Солоневич И. Л. Народная монархия, 624 с.
Страхов Н. Н. Борьба с Западом, 576 с.
Суворин А. С. Россия превыше всего, 912 с.
Тихомиров Л. А. Руководящие идеи русской жизни, 640 с.
Трубецкой Е. Н. Смысл жизни, 656 с.
Тютчев Ф. И. Россия и Запад, 592 с.
Уваров С. С. Государственные основы, 656 с/
Фадеев Р. А. Государственный порядок. Россия и Кавказ, 992 с.
Феофан Затворник. Добротолюбие, 752 с.
Филарет митр. Московский. Меч духовный, 720 с
Филиппов Т. И. Русское воспитание, 448 с.
Флоровский Г. В. Пути русского богословия, 848 с.
Фотий (Спасский), архимандрит. Борьба за веру. Против масонов, 400 с.
Хатюшин В. В. Вехи окаянных лет , 608 с.
Хомяков А. С. Всемирная задача России, 800 с.
Хомяков Д. А. Православие. Самодержавие. Народность, 576 с.
Чванов М. А. Русский крест. Очерки русского самосознания, 608 с.
Черкасский В. А. Национальная реформа, 592 с.
Черняев Н. И. Русское самодержавие, 864 с.
Шарапов С. Ф. После победы славянофилов, 624 с.
Шарапов С. Ф. Россия будущего, 720 с.
Шафаревич И. Р. Русский народ в битве цивилизаций, 936 с.
Шиманов Г. М. Записки из Красного дома. 1024 с.
Шишков А. С. Огонь любви к Отечеству, 672 с.
Шмаков А. С. Международное тайное правительство, 944 с.
Щербатов А. Г. Православный приход – твердыня русской народности, 496 с.

СЕРИЯ МОНОГРАФИЙ «ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ»

Аладьин В. В. и др. Пределы сокращения, 496 с.
Антонов М. Ф. Экономическое учение славянофилов, 416 с.
Бухарин С. Н., Ракитянский Н. М. Россия и Польша. Опыт политико-психологического исследования феномена лимитрофизации, 944 с.
Васильев А. А. Государственно-правовой идеал славянофилов, 224 с.
Виноградов О. Т. Очерки начальной истории русской цивилизации, 544 с.
Евдокимов А. Ю. Биосфера и кризис цивилизации, 480 с.
Евдокимов А. Ю. Русская цивилизация: экологический аспект, 672 с.
Игумен Даниил (Ишматов). Просветительская и педагогическая деятельность преподобного Сергия Радонежского, 192 с.
Каплин А. Д. Мировоззрение славянофилов, 400 с.
Каплин А. Д. Славянофилы, их сподвижники и последователи, 624 с.
Катасонов В. Экономическая теория славянофилов и современная Россия. «Бумажный рубль» С. Шарапова, 656 с.
Катасонов В. Ю. Капитализм. История и идеология денежной цивилизации. 1072 с.
Крыленко А. К. Денежная держава, 368 с.
Лебедев С. В. Слово и дело национальной России, 576 с.
Минаков А. Ю. Русская партия первой трети XIX века. 528 с.
Мокеев Г. Я. Русская цивилизация в памятниках архитектуры и градостроительства, 480 с.
Морозова Г. А. Третий Рим против нового мирового порядка, 272 с.
Олейников А. А. Политическая экономия национального хозяйства, 1184 с.

Олейников А. А. Экономическая теория. Политическая экономия национального хозяйства. Учебник для высших учебных заведений, 1136 с.
Очерки истории русской иконы, 592 с.
Пецко А. А. Великие русские достижения. Мировые приоритеты русского народа, 560 с.
Платонов О. А. Экономика русской цивилизации, 800 с.
Платонов О. Почему погибнет Америка, 528 с.
Платонов. О. Загадка сионских протоколов, 800 с.
Романов И. Стратегия восточных территорий, 320 с.

Институт русской цивилизации. Итоги научной деятельности и каталог изданий. 1993–2013 гг., 576 с.

СЕРИЯ «РУССКАЯ ЭТНОГРАФИЯ»

Ермолов А. С. Народная сельскохозяйственная мудрость, 880 с.
Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях, 1056 с.
Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях, 704 с.
Зеленин Д. Русская этнография. 672 с.
Калинский И. П. Церковно-народный месяцеслов, 384 с.
Коринфский А. А. Народная Русь, 944 с.
Максимов С. По русской земле. 960 с.
Пассек В. В. Очерки России, 448 с.
Риттих А. Ф. Славянский мир, 544 с.
Сахаров И. П. Сказания русского народа. В 2-х томах, т. 1 – 809 с, т. 2 – 928 с.

РУССКАЯ БИОГРАФИЧЕСКАЯ СЕРИЯ

Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова..., в 3-х томах. Т. 1 – 1120 с., т. 2 – 1120 с. , т. 3 – 1280 с.
Воспоминания о Михаиле Каткове, 624 с.
Русская артель. 672 с.
Русская община. 1376 с.
Синодикъ или Куликовская битва в лицах, 736 с.
Сохряков Ю. И. Русская цивилизация: философия и литература, 720 с.
Стогов Д. И. Черносотенцы: жизнь и смерть за Великую Россию, 672 с.
Троицкий В. Ю. Судьбы русской школы, 480 с.
Черевко К. Е. Россия на рубежах Японии, Китая и США (2-я половина XVII – начало XXI века), 688 с.
Ягодинский В. Н. Космология духа и циклы истории, 320 с.

ПЛАТОНОВ О. А. СОБРАНИЕ ТРУДОВ

Платонов О. А. Русская цивилизация. История и идеология русского народа, 944 с.
Платонов О. А. Россия и мировое зло. Труды по истории тайных обществ и подрывной деятельности сионизма, 1120 с.
Платонов О. А. Масонский заговор в России. Труды по истории масонства. Из архивов масонских лож, полиции и КГБ, 1344 с.
Платонов О. А. Разрушение Русского царства, 912 с.
Платонов О. А. Война с внутренним врагом, 1296 с.
Платонов О. А. Русский народ. История. Душа. Победы, 816 с.

АВТОРСКАЯ СЕРИЯ О. ПЛАТОНОВА «РУССКАЯ ПРАВДА»

Эпоха Сталина. 416 с.
Почему погибнет Америка. 384 с.
Покушение на русское царство, 416 с.
Будем жить при коммунизме, 320 с.
Государственная измена, 448 с.
Еврейский вопрос в русском государстве, 400 с.
Разрушение русского государства, 320 с.
Под властью зверя, 352 с.
Революция против России, 384 с.