

Фещенко В.С.

Историко-художественное значение неовизантийского стиля в храмовых росписях М.М. Васильева

Аннотация: Предметом исследования является храмовая живопись, выполненная в неовизантийском стиле в конце XIX – начале XX века М.М. Васильевым. Своеобразный художественный подход этого мастера представляется уникальным явлением среди живописных образцов, обращенных к византийской манере письма. В данной работе предполагается впервые целостно осветить факты биографии и этапы творческого пути художника, а также на примерах некоторых работ провести искусствоведческий анализ особенностей живописной манеры М.М. Васильева в сравнении с образцами неовизантийского стиля в творчестве В.М. Васнецова. Опираясь на неоспоримую духоносность образцов храмовой живописи Византии X–XII веков и их социально-художественную значимость, методика исследования данной работы представляет собой сравнительный анализ живописи М.М. Васильева с манерой неовизантийского стиля, выработанной В.М. Васнецовым. Критическая оценка творчества этих художников будет способствовать выявлению сущностно-идеологической значимости и эффективности их подходов письма, необходимых для духовного подъема общества внутри храмовой среды. В результате исследования примеров росписей неовизантийского стиля предполагается отделить творческий подход М.М. Васильева от общепринятого понятия «васнецовская школа», так как между ними есть принципиальные отличия в трактовке образов и композиций. Также представляется целесообразным определить круг сотрудничавших с М.М. Васильевым художников, в который входят А.П. Блазнов, Ф.М. Вахрушев, Ф.Р. Райлян, Л.А. Пьяновский и др. Росписи храмов, выполненные с участием Васильева, отмечены глубоким проникновением в средневековый образ. Не уходя от современных тенденций, мастер сохраняет идейность васнецовского национального направления, одновременно преломляя, подчиняя и приобщая к идее Богообщения стиль модерн. Для современного искусства то подлинное, что выделяет росписи Васильева и художников его круга, может явиться, образно выражаясь, оборванным концом нити, протянув которую к современному религиозному искусству, появится возможность возродить понятный, живой, творческий язык храмовых образов, не умствуя и не бездумно копируя, но творя свободно и истинно.

Ключевые слова: Академизм, византийская манера письма, васнецовский стиль, храмовая живопись, неовизантийский стиль, идеологические поиски, искусствоведение, модерн, иконописная условность, богословская теория образа.

Review: The subject of this study are temple paintings, drawn in neo-Byzantine style in the late XIX – early XX century by M.M. Vasiliev. Master's artistic original is unique among pictorial samples presented to the Byzantine mode of execution. This work is supposed integral to shed light on biographical facts and stages of the creative path of the artist, as well by the examples of some works of art, to conduct analysis of the features brushwork by M.M. Vasilyev in comparison with samples of neo-Byzantine style in the works of V.M. Vasnetsov. Based on the undeniable Spirit-bearing samples temple painting Byzantine X-XII centuries and their social and artistic significance, research methodology of this study is a comparative analysis of the painting MM Vasilyev style neo-Byzantine style, generated by V.M. Vasnetsov. Critical appraisal of these artists works will contribute to the identification of essentially ideological importance and the effectiveness of their approaches of mode of execution wich are necessary for the upliftment of the society within the temple environment. The result of investigation of neo-Byzantine style of painting is supposed to separate M.M. Vasiliev creative approach from the conventional concept of "Vasnetsov school", as between them there are fundamental differences in the interpretation of images and compositions. Also, it seems appropriate to define a circle collaborated with M.M. Vasiliev, artists, which includes A.P. Blaznov, F.M. Vahrushev, F.R. Railean, L.A. Pyanovsky et al. Mural temples accomplished with Vasiliev, marked by deep penetration into the medieval image. Without departing from current trends, the master saves

ideological Vasnetsov national direction, simultaneously breaking, subordinating and an introduction to the idea of communion with God Nouveau style. For contemporary art is genuine, what distinguishes painting Vasilev and artists of his circle, can be a, figuratively speaking, the ragged ends of the thread, which stretched to the modern religious art, it will be possible to revive the friendly, lively, creative language of temple imagery, without philosophize and not mindlessly copying but creating freely and truly.

Keywords: *Academic, Byzantine style of writing, Vasnetsov style, Temple painting, neo-Byzantine style, ideological searches, art history, Nouveau, iconographic convention, theological theory of image.*

На рубеже XIX–XX вв. редкий художник не попадал под влияние идеологических настроений времени и религиозно-философских поисков нового мировоззрения. В этот период многочисленных «псевдо-» и «неостилей» и ретроспективизма по всей России и в союзных странах Европы возводятся храмы, возвращающие к христианскому прошлому Руси – наследницы Византийской империи. «Политическая злободневность диктовала государству необходимость подчеркнуть преемственность с Константинополем, обосновывая свою активность на Балканах» [5, с. 207]. Вместе с тем это отвечало желанию Святейшего синода совершить «презентацию» Русской Церкви в заграничном инославном мире, провозглашая чисто русский, национальный стиль московского и ярославского зодчества XVII в., одновременно утверждалась и самобытность русского искусства в контексте его преемственности. Проекты подобных храмов на рубеже веков осуществлялись в Таллине, Буэнос-Айресе, Бухаресте, Ницце, Флоренции и других зарубежных городах.

Отреставрированные в 2013 г. фрески Никольского Морского собора в Кронштадте, выполненные группой художников во главе с М. М. Васильевым в начале XX в., являются примером особого художественного переосмысления византийского стиля. Своеобразный художественный подход Васильева отразился не только в российских, но и в посольских храмах за рубежом. Творчество этого мастера представляется уникальным явлением среди живописных образцов, обращенных к византийской манере письма.

Согласно архивным данным [10], Михаил Меркулович Васильев родился 14 января 1861 г. в селе Нечаевка Саратовского уезда. В 1888 г., Васильев принят вольнослушающим по живописи в Императорскую Академию художеств, где учился сначала в историческом, а потом в натурном классе. В 1893 г.

ввиду крайне расстроенного здоровья он прекращает учебу в Академии и занимается преподавательской деятельностью. В 1895 г. он подает прошение в Академию о присуждении ему звания художника, однако получает отказ по причине изменения устава Академии – подобные свидетельства теперь выдаются только ученикам высших учебных заведений, окончившим курс.

Несмотря на это, творческая биография художника только начинается. Уникальные по своей значимости плоды принесло его сближение с братьями Василием, Георгием и Владимиром Косяковыми, ведущими гражданскими инженерами начала XX в., а также сотрудничество с художником Фомой Родионовичем Райляном, чей творческий язык формировался под влиянием художественной манеры Виктора Васнецова – родоначальника религиозно-национального направления в церковной живописи. Согласно автобиографии и письмам Райляна, в 1899 г. он вместе с Васильевым работал в церкви Смоленской иконы Божией Матери на Смоленском кладбище Санкт-Петербурга. По данным исследователей считается, что кисти Васильева принадлежат образы для иконостаса придела Иоанна Богослова [3]. Следуя классицистическому архитектурному решению храма, художники выполняли живопись в академическом стиле, однако общее орнаментальное оформление храма, выполненное в русско-византийском стиле, уже говорило о новых тенденциях в искусстве.

В 1900–1903 г. по проекту В. А. Косякова возводится Свято-Никольский морской собор в Лиенае (Латвия). Росписи главного и южного алтарей, а также внешние мозаики – «Свт. Николай», «Богоматерь Знамение», «Св. князь Александр Невский» – приписываются сотворчеству Райляна и Васильева. Известно, что за роспись этого

собора «Михаил Васильев получил звание почетного гражданина города» [8, с. 130]. Из живописного декора собора сохранилась только роспись центральной алтарной апсиды «О Тебе радуется». Эта композиция писалась Райляном и Васильевым приблизительно в одно время с созданием росписей собора Александра Невского в Варшаве (1904–1912), где Райлян работал вместе с Васнецовым, который в новаторском ключе, в духе времени переосмысливал иконографию подобного сюжета. В изображении данной композиции в Лиенапе, несомненно, прослеживается влияние васнецовской художественной идеологии, однако роспись Райляна и Васильева более близка своей иконографией к русскому средневековью по сути художественной передачи. Композиционно она разделена на две зоны – небесную и земную. В нише апсиды в верхней зоне изображена Богородица в Божественной славе на небесном престоле с предвечным Младенцем Эммануилом на коленях. Собор архангелов обрамляет фигуру Богородицы, создавая над Ней сферический ареол из склоненных глав и веера распавших крыл и образуя тем самым, как это было принято в классической византийской традиции, композиционное единство с архитектурным углублением апсиды, которую венчает благословляющий образ Бога Отца. Центр композиции представляет Дух Святой в виде голубя, нисходящий от Бога Отца на святую Церковь. Отобразив догмат о Боговоплощении, авторы поместили Пресвятую Богородицу в центре изображенного пятикупольного храма, так как, приняв Духа Святого, Она сама является одушевленным Храмом. В нижней зоне Богородицу прославляет «человеческий род». Из всего сонма святых художники выделили ветхозаветных пророков; среди них на первом плане изображен пророк Исайя со свитком, на котором начертаны его слова о Пресвятой Богородице: «Се, Дева во чреве зачнет и родит Сына, и наречеша имя Ему Еммануил» (Ис. 7:14). Расположенные по обеим сторонам алтарной ниши группы пророков также «вливаются» в границы композиции, воспроизводя вместе с архангелами гимническое прославление Богородицы. Торжественная атмосфера величия происходящего в горнем мире подчеркнута статуарностью, иератичностью, строгой композиционной симметрией преклоненных арханге-

лов, объединившихся вокруг центральной вертикальной оси, выражающей догмат о Боговоплощении. Эффект неземного, потустороннего предстояния усиливается динамикой дольного мира, что выражается свободной постановкой фигур, хаотичной направленностью бород и расположением свитков у пророков. Архангелы и пророки изображены в ярких одеяниях, украшенных набивными орнаментами, очевидно воспринятыми художниками от характерного узорочья костромских и ярославских фресок XVII в.. Одежды Богородицы и Богомладенца Христа, а также Господа Саваофа, напротив, лаконичны, цельны по цветовому пятну и лишены орнаментальной разделки, что на контрасте с окружением создает особый оптический эффект выдвигания центральных образов вперед. Личному письму в рассматриваемой композиции присущи скорее иконописная условность и светоносность, нежели академическое живоподобие и эмоциональность, однако жесткость рисунка, ярко выраженный абрис и подчеркнутая красота черт, плавность жестов и изящество поз свидетельствуют о переосмыслении авторами иконного языка через линейную пластику модерна. Архангелы недвижимо молитвенно предстоят Богородице. В их опущенных и открытых взглядах, выражении ликов соблюдена строгая симметрия. В образах пророков при сохранении условности черт, напротив, ощущается взволнованность, вдохновенное молитвенное обращение, все взоры устремлены к Богородице. В изображении же самой Пречистой Девы, Богомладенца Христа и Бога Отца авторами учтена принятая в догмате иконопочитания строгая фронтальность, необходимая для поклонения и позволяющая осуществить мистическое единение с молящейся общиной.

Специфика творческих поисков В. М. Васнецова в разработке композиции «О Тебе радуется» для варшавского храма находилась в иной плоскости. «Васнецов стремился прославить многовековую историю православной России, а древние мастера выражали в красках церковный догмат» [3, с. 50–51], – отмечает В. О. Гусакова. В отличие от вытянутой по горизонтали васнецовской композиции, композиция, разработанная Райляном и Васильевым, в большей степени выражает хорое литургическое действие и иконописную сконцентрирован-

ность вокруг Пречистой Девы – одушевленного Храма Божия – и имеет живописную согласованность с полукруглой формой апсиды. Автором похвального гимна, который был взят за основу при создании данного сюжета, считается византийский богослов и гимнограф Иоанн Дамаскин (около 675 – около 753).

В 1899–1903 г. во Флоренции была построена в неорусском стиле посольская церковь Рождества Христова и Святителя Николая Чудотворца, над декоративным убранством и настенной живописью которой Васильев трудился вместе с художниками А. П. Блазновым, Д. И. Кипликом, П. С. Шарвароком. По их картонам в 1902–1903 г. выполнялись орнаменты и расписывались своды храма. По рекомендации Преображенского эта команда была скомплектована из питерских мастеров, но они работали и в союзе с местными художниками.

Несмотря на обращение к васнецовской стилистике, росписи флорентийского храма обнаруживают более лаконичную и иконографичную собранность. Особый подход был применен Васильевым при создании икон на Царских вратах. В образах архангела Гавриила и Пресвятой Девы просматривается иконографическое изящество, сходное с изображениями сюжета Благовещения у мастеров Проторенессанса и Раннего итальянского Возрождения и созвучное в то же время общей ретроспективной направленности эпохи. Евангелисты же изображены в духе Высокого Возрождения. Обращают на себя внимание и сложные специфические цветовые отношения в одеждах евангелистов: горчично-охристый и коралловый Матфея, темно-мареновый и розовый у Марка, темно-бордовый и оливковый у Иоанна. Подобные сочетания обнаруживаются и в алтарной композиции «О Тебе радуется» храма в Лиенае, которая выполнялась Васильевым в команде с Райляном, что позволяет сделать вывод об авторстве Васильева в вопросе о колорите изображения.

Образа евангелистов и их тетраморфов, представленных в парусах, в создании картонов которых также участвовал Васильев, отличны от стихийности, мощи и титанической напряженности васнецовских евангелистов на парусах купола Владимирского собора в Киеве. Свойственная общему настрою изображений флорентий-

ской церкви сдержанность интерпретации препятствовала широкому жесту, уводя художников от стилизованного академизма к более самоуглубленному и бесстрастному выражению божественной духовности в святых образах. Эта особенность творческого подхода, отражавшаяся в росписях питерских мастеров, неминуемо выделяет флорентийский храм из многочисленного ряда живописных образцов, базирующихся на васнецовской манере.

В том же 1903 г. Васильев принимает участие в художественном оформлении Свято-Николаевского собора в Ницце, заложенного под покровительство императора Николая II в память о скончавшемся от болезни в Ницце в 1865 г. цесаревиче Николае Александровиче, сыне Александра II. По эскизам Васильева в петербургской мастерской В. А. Фролова были изготовлены мозаичные иконы, украшающие фасады храма: «Спас Нерукотворный на фасаде колокольни», «Святая Мария Магдалина» и «Святой Александр Невский под шатрами на крыльцах, фланкирующих колокольню», и «Святая мученица Александра» и «Святитель Николай Чудотворец» над выходами на восточном фасаде. Композиция «Спас Нерукотворный» на убрусе, чудотворный Мандилион, является истинным украшением фасада храма. Разработанный Васильевым образ передан в каноническом духе в соответствии с общецерковным преданием о переданном во исцеление царю Авгарю плате, на котором в момент отирания чудесным образом отпечатался лик Христа. Коленопреклоненное предстояние архангелов с зеркалами представляет собой отличительную особенность композиции, так как в традиционной иконографии данного изображения, известной уже с XV в., архангелы держат драпированный плат за верхние концы. Можно предположить, что такой замысел возник у автора под влиянием двусторонней новгородской иконы XII в. с «Нерукотворным Спасом» на лицевой стороне и «Поклонением Кресту» – на оборотной: художник объединил эти две композиции в одну. Подобное умозаключение позволяет сделать вывод, совместив ангельское поклонение с Нерукотворным Образом, Васильев стремился укрепить иконографическую связь с более ранними изображениями в Византии и древней Ру-

си. Стоит обратить внимание на своеобразную манеру передачи художником молитвенного предстояния архангелов, выраженную в характере нарочито склоненных поз, изображении крыл в виде павлиньих перьев, утонченности и иконности личного письма, а также на характерное для модерна ковровое орнаментальное покрытие одежды и фонов. Эти черты, впоследствии проявившиеся и в других работах Васильева, станут его «визитной карточкой». Большой близостью к васнецовской манере письма отмечены мозаичные иконы на фасадах храма: «Св. Мария Магдалина», «Св. Александр Невский», «Св. мученица Александра» и «Свт. Николай Чудотворец». Их отличает более реалистичная трактовка ликов, более свободное расположение фигур внутри иконного пространства, однако несмотря на заимствование у Васнецова стилизации византийской манеры, его поэтики и лиризма («Св. мученица Александра»), национально-патриотического духа («Св. Александр Невский»), образа Васильева лишены васнецовской мощи в передаче характеров святых, более сдержаны в моделировке объемов и декоративны, что собственно и выводит их в отдельную линию неовизантийского направления, ориентированную на выполнение вневременной задачи подлинной иконописи – учитывая стилистическую направленность эпохи, создавать при помощи особых материальных средств атмосферу духовного мира для погружения человека в молитвенное общение с Первообразом.

Говоря о декоративном убранстве Свято-Николаевского собора, невозможно не сказать о единственном живописном украшении интерьера храма – центральной заалтарной композиции «Богородица Оранта» в иконографии «Знамение», выполненной итальянским художником Дезиньори по картонам художника Л. А. Пьяновского. Помещенные в среду изысканных растительных орнаментов образы Богородицы, Богомладенца и ангелов, написанные в духе монументальной живописи храмов Ярославля XVII в., колеблются между традицией и современностью, но при этом они далеки от стилизации, наполнены иконописной сдержанностью и условностью, что, на мой взгляд, выводит их «за пределы временной ограниченности» и устанавливает духовное родство с высшими образцами религиозного искусства.

Посольскую церковь Святителя Николая Чудотворца в Бухаресте в 1905–1909 г. возводили по проекту М. Т. Преображенского. М. М. Васильеву приписывают авторство всех ее росписей, а также керамических панно в тимпанах закомар с наружной стороны. Фасад храма украшают композиции, выполненные в технике полихромной керамики. Над центральным входом в храм, повторяя форму арочного полукружия портала, в люнете изображен окруженный херувимами благословляющий образ Николая Чудотворца, держащего на ладони левой руки освященный в его честь бухарестский храм. В закомарах по левую и правую стороны от входа помещены керамические панно, связанные с житием святителя Николая, и избранные святые. На северной стене в центральной закомаре изображен хрестоматийный сюжет явления Николаю Чудотворцу Христа и Божией Матери, возвращающих святителю знаки его сана – омофор и Евангелие, которых он был лишен за ревностную пощечину, нанесенную еретика Арию на Первом Вселенском соборе в Никее. Христос и Богородица пребывают в светящихся золотыми лучами мандорлах, окруженных огненными серафимами. Архитектоника основных объемов изображения строго симметрична, цветовые оттенки созвучны между собой, позы всех персонажей композиции сдержаны, жесты Божией Матери и Христа синхронны, образу свт. Николая придана четкая фронтальность – все эти черты сообщают современной трактовке сюжета иконописную структурность. Центральную композицию фланкируют образы святой равноапостольной Марии Магдалины и святой равноапостольной княгини Ольги – небесных покровительниц императорской семьи.

На западной стене в центральной закомаре помещено панно с изображением представления святителя Николая. Васильев наполняет этот сюжет динамикой развернутого во времени движения, свойственного обратной перспективе, о чем свидетельствует изображенная над головой святителя базилика итальянского города Бари, куда спустя семь столетий были перенесены его мощи из Мир Ликийских. Фланкируют центральную композицию иконные панно с образами святого равноапостольного князя Владимира с левой стороны и святого благоверного князя Александра Невского – по-

кровителя императора Александра III – с правой. Изображение князя Владимира получило широкое распространение в конце XIX века в связи с торжествами, посвященными 900-летию Крещения Руси. Манера, написания образов святых на фасаде храма во многом сходна с иконописной манерой В. М. Васнецова, однако особенность художественного почерка М. М. Васильева состоит в том, что в его интерпретации выражения лиц более эмоционально сдержаны, черты более условны, личное письмо графично, лишено глубоких объемов и по цветовому пятну функционирует как самая высокая световая константа.

Исполненные в технике масляной живописи росписи, густо заполняющие пространство храма, дают широкое поле для исследования. Сюжетные композиции евангельского цикла не разделены на регистры и, перетекая одна в другую, сплошным ковром покрывают стены.

В конхе апсиды над трехчастным окном, символизирующим Святую Троицу, выполнено традиционное для византийских и древнерусских храмов поясное изображение Богоматери «Оранта». В нижней зоне апсиды представлена поклоняющаяся процессия святителей и архиереев со свитками в руках, изображенных на фоне архитектурного пейзажа с русскими церквями. В интерьерах жертвенника и диаконника в полусферических куполах изображен крест, окруженный четырехкрылыми серафимами. В центральной части храма в куполе – благословляющий Христос-Вседержитель (Пантократор), в барабане между оконными проемами изображены серафимы, их верхние крылья, перекрещиваясь друг с другом, обрамляют края сферы купола. Низ барабана опоясывают окруженные растительным орнаментом поясные фигуры апостолов со свитками. В парусах представлены серафимы, торцы сводов украшают расположенные друг напротив друга кресты, окруженные растительным орнаментом. В сводах – евангелисты с тетраморфами: на восточной стороне – Матфей, на западной Лука, на южной – Марк и на северной – Иоанн. От первоначальной живописи Васильева лучше всего сохранился образ евангелиста Марка. Глядя на него, можно сказать, что образы всех евангелистов были написаны в средневековой иконописной манере, а нарядное узорчье

ангельских одежд, необычная трактовка нимба, орнаментальные рамы, в которые помещены композиции, создают новаторский дух современной трактовки изображения. Под сводами храма на восьми мощных угловых консолях находятся профильные изображения серафимов, создающие настенным росписям декоративное архитектурное и живописное обрамление.

Центральную часть восточной стены занимает масштабная композиция «Воскресение Христово (Сошествие во ад)», разработанная Васильевым в соответствии с иконографическими образцами этого сюжета, развивавшегося с IX века на основе литургической поэзии и пасхальных песнопений в византийских храмах, на Руси и на Афоне. Изображенный фронтально Христос в белых одеждах и в сияющей мандорле, попирает врата ада. Согласно апокрифическим сказаниям, претерпевший крестные страдания Христос выводит из ада прародителей Адама и Еву, по правую руку от Него в нижней части композиции представлены предстоящие праведники, ветхозаветные цари, праотцы и пророки, держащие в руках свитки с текстами пророчеств о Воскресении, по левую руку изображены поклоняющиеся Христу первые свидетельницы его воскресения – жены-мироносицы. Христа окружает ангельское воинство. Подобно композиции в Лиенае, Собор архангелов обрамляет «Солнце правды» – воскресшего Христа, образуя зеркальный ритм склоненных глав, нимбов, распахнутых в виде павлиньих перьев крыл и создавая тем самым торжественное хоровое единство. С правой стороны изображен традиционный для икон XVII в. сюжет, составленный по Евангелию от Никодима. Праведники, попавшие в рай, встречают у врат благоразумного разбойника, стоящего, как заповедал ему Христос, со знаменем Креста в руках, чтобы его пропустил ангел, охраняющий вход в рай. Сцена Воскресения развернута на фоне Иерусалимского храма, представленного наподобие русских церквей XVI–XVII в., на что указывает ярусное расположение кокошников под малыми главами трехкупольного храма. Выше, на фоне звездного неба, изображен восседающий на троне Господь Саваоф в пурпурной мандорле, в окружении серафимов. Венчает композицию семикупольный храм – прообраз Церкви небесной, Горнего Иерусалима.

Вся композиция исполнена в гимнологическом духе с соблюдением иконографической условности в трактовке персонажей, наполнена пасхальной торжественностью, величием и соборным единством. Несмотря на обращение к иконописным приемам XVII в., композиция Васильева достаточно выразительна, разработана в соответствии с древней византийской традицией, в нее весьма умеренно введены новаторские приемы и расширения сюжета, характерные для XVII в.. При сравнении росписи М. М. Васильева с разработками сюжета «Воскресение», которые в те же годы осуществлял В. М. Васнецов для церкви Святого Георгия Победоносца в городе Гусь Хрустальный (1900–1906), в работе первого становится очевидна совершенно иная, по академически свободная трактовка, повышенная эмоциональность, отступление от канона, что является важным аргументом для причисления Васильева к особой категории мастеров неовизантийского стиля.

Внутреннее пространство храма украшает цикл росписей с изображением-новозаветных праздников, расположенных с соблюдением евангельской последовательности событий из жизни Богородицы и Христа. Живописный характер некоторых композиций по причине неоднократных поновлений и реставрационных вмешательств сильно отстает от живописи Васильева, однако росписи в целом выдержаны в едином стиле и позволяют судить о своеобразии авторского стиля художника.

В храме имеются небольшие боковые приделы, посвященные святым, изображенным по правую и левую стороны от северных и южных оконных проемов. В северном приделе изображены святая мученица Татьяна и святой благоверный князь Александр Невский, на западной стене северного придела представлена композиция «Крещение Руси» – копия фрески В. М. Васнецова, написанной над входом на хоры во Владимирском соборе в Киеве. С наружной стороны храма Свт. Николая Чудотворца этой композиции отвечает изображение святого равноапостольного великого князя Владимира на керамическом панно. Южный придел посвящен святым равноапостольным царице Елене и императору Константину. Создавая смысловую и идейную параллель, в западной части храма, в притворе, художник изобразил крестного отца

и зачинателя христианства русского народа, нового Константина – святого равноапостольного князя Владимира и святую княгиню Ольгу. Своды притвора, северного и южного приделов украшает звездное небо, в центре которого в сияющем голубом ореоле изображен Крест. На южной стене притвора, напротив выхода из храма, написаны образы святителя Николая Чудотворца и святого целителя Пантелеймона.

Главным украшением храма является резной позолоченный низкий иконостас византийского типа и написанные для него иконы высокого художественного вкуса и мастерства. Иконостас разделен на два ряда. Верхний ряд включает в себя иконы праздничного цикла «Воскресение Христово» и «Рождество Христово» слева от Царских врат и «Крещение» и «Вознесение» с правой стороны. Над Царскими вратами – «Тайная вечеря», слева и справа от которой в небольших медальонах помещены изображения творцов литургии – святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста. На Царских вратах традиционно изображены сцена «Благовещение» и евангелисты. Особенной выразительностью отмечены иконы местного ряда иконостаса. Справа от Царских врат расположена икона «Спас на Престоле», слева – «Богородица с Младенцем Христом на Престоле». В художественном оформлении резных Престолов на этих иконах, украшенных изящными растительными орнаментами, прочитываются стилистические приемы XVII в.. Здесь можно отметить, как во всем убранстве храма (не только в настенных росписях и наружных керамических панно, но и в иконах иконостаса) Васильев остается верен своим приемам при изображении ангельских крыл в виде павлиньего пера у архангелов предстоящих Спасителю и Божией Матери и насыщенной орнаментики ангельских риз. По правую сторону от Богородицы – икона Святой мученицы Александры (Римской), являвшейся небесной покровительницей императрицы Александры Федоровны. При создании образа этой святой Васильев, очевидно, ориентировался на мозаичную икону Святой Александры, разработанную в сходной иконографической манере на фасаде Свято-Николаевского собора в Ницце. Изображения роднят одинаковые типы

корон, идентичные архитектурные сооружения на заднем плане, сходна также форма крестов с расширяющимися трапециевидными концами в руках святой. По левую сторону от образа Спасителя находится главная храмовая икона Святителя Николая Чудотворца, изображенного на фоне православных храмов, окруженных южным пейзажем с кипарисами. На диаконских дверях – иконы архидиаконов Стефана и Лаврентия. Все иконы иконостаса обнаруживают стилистическую близость и внешнее сходство с живописными религиозными образами В. М. Васнецова, но в преломлении творческой индивидуальности М. М. Васильева они обретают сущностно иную специфику. Не уходя от современных тенденций, Васильев сохраняет идейность религиозно-национального движения внутри главенствующего стиля модерн, однако делает образы и схемы композиций более условными.

Значительным событием для храмового искусства начала XX в. становится открытие Никольского Морского собора в Кронштадте, возведенного по проекту В. А. Косякова в 1902–1913 г. Уже в процессе реставрационных работ, проводившихся в 2009–2013 г., выяснилось, что первоначальная программа росписей являлась самостоятельной по отношению к эскизам архитектора. Изучение архитектуры и живописи Морского собора, особенно в связи с его возрождением, в настоящее время проведено многими историками искусства, среди которых А. В. Гамлицкий, А. Е. Завьялова, И. Л. Кызласова, Е. И. Кириченко, Н. С. Кутейникова, Ю. Р. Савельев.

Как отмечают современные исследователи, «система и манера исполнения росписей сразу заставили думать, что ничего подобного в истории русской монументальной живописи второй половины XIX – начала XX века не существует» [8, с. 266]. В архивном документе 1913 г. о награждении за выдающиеся труды художников, расписывавших собор подарками из кабинета Николая II помимо Васильева, упомянуты Александр Блазнов, Феодосий Вахрушев (ученик Васильева), Мария Пець (Пец-Блазнова) и иконописец Болотов [13] (его имя не указано). В художественном оформлении собора принял участие и Ф. Р. Райлян, задействованный в создании образов иконостаса вместе с художником А. В. Тро-

ицким. По картонам Райляна в мастерской В. А. Фролова выполнялись также мозаичные и майоликовые иконы фасада [3, с. 179]. Мозаики над центральным входом в открытом притворе-часовне были набраны там же по эскизам Васильева.

Согласно историческим документам, особого внимания заслуживает установление авторства фигур архангела Гавриила и Богоматери в сцене Благовещения, фланкирующих изображение Христа в центральной апсиде. «Благовещение» принадлежит кисти К. С. Петрова-Водкина, о чем свидетельствуют данные из его переписки с женой (27–28 апреля 1913 г.) о получении заказа на изображение этой сцены [9].

Исторические материалы запечатлели сближение Васильева с младшим из братьев Косяковых – Георгием, который также принимал участие в художественном оформлении собора. Как сообщалось в журнале «Солнце России» в 1913 г., Васильев и Косяков предприняли поездку в Константинополь (Стамбул) и на старый Афон, чтобы «строже войти» в стиль собора и «проникнуться духом афонской иконописи» [11, с. 1]. Они посетили большинство монастырей, где «Г. А. Косяков интересовался архитектурной и живописной стороной дела, а М. М. Васильев – иконописью» [11, с. 1]. Сообщается, что Васильев привез целый альбом зарисовок старинных афонских икон.

Реставрационные исследования, сохранившихся до нашего времени остатков живописи, показали, что собор был расписан не полностью: «Алтарная апсида, северная и южная части, два западных полукружия и западные хоры были покрыты росписью» [2, с. 24]. Авторству Васильева исследователи приписывают росписи в алтаре, в малых восточных куполах, малых восточных парусах, на сводах галерей первого яруса, а также северных и южных хорах.

Характер византийского стиля прослеживается во всех настенных росписях. Необычный подход был избран для более правдоподобного воспроизведения фактуры византийских храмовых декораций. Так, в сцене «Евхаристия», росписях малых восточного и западного куполов, на фоновых изображениях для усугубления визуального эффекта имитировалась мозаика, а одежды и лики исполнялись темными красками.

Нежными красочными переливами, изощренностью и тонкостью рисунка отличаются разработанные Васильевым мозаичные изображения над порталом главного входа. На восточной стене в люнете – композиция «Спас Нерукотворный» на убрусе. В отличие от композиции «Спас Нерукотворный» над входом в Свято-Никольский собор в Ницце, где ангелы коленопреклоненно предстоят Спасителю, в мозаике Морского собора Васильев обращается к более традиционной иконографии: изображает ангелов в рост и поддерживающими плат за края. Они облачены в богато украшенные ризы, с крылами в виде павлиньих перьев.

В своде изображен традиционный для Византии четырехконечный равносторонний греческий Крест – символ знамения Креста Господня. Углы композиции венчают тетраморфы евангелистов в пурпурных медальонах. В боковых нишах изображены сцены из жития святителя Николая Чудотворца.

Внутри храмовых декораций грандиозностью своего масштаба и мощью более всего поражает воображение образ Спасителя на Престоле в иконографии «Великий Архиерей», помещенный в конхе алтаря. О величественном центральном изображении Христа на Престоле журнал «Солнце России», памятуя о путешествии Васильева на Афон, писал: «Иконопись Афона строга, почти сурова. Для нас (более) характерен запрестольный образ Спаса, написанный М. М. Васильевым, по образцам катакомб, Нередицы и Равенны» [11, с. 1].

В нишах галерей первого яруса, а также на северных и южных хорах изображены сцены из жития святителя Николая. В этих живописных панно ярко проявились художественные приемы, свойственные манере Васильева и наблюдавшиеся в его работах в вышеперечисленных храмах, – это особая согбенность тел и голов, типовая лаконичность образов, иконописная структурированность сюжетных композиций, спектрально сдержанная колористическая палитра, сохраняющая грань между иконописным и живописным подходами. «Превосходная по качеству живопись отличается сильно выраженным декоративным началом – пишет о работах Васильева историк искусства и научный консультант проекта по воссозданию росписи собора А. В. Гамлицкий. – Здесь замечательно сочетаются приемы и пространственные принципы иконы и стиля модерн» [8, с. 270].

Композиции в своде центрального восточного барабана «Спас Эммануил с предстоящими архангелами» и шествие трубящих ангелов к Жертвенному Агнцу на Престоле и ветхозаветные пророки, росписи евангельского цикла в малых восточных парусах разработаны Васильевым в совершенно новаторском духе, с особой экспрессией в складках одежд, совершенно отличных по стилю письма от изображений в центральной части западной стены («Страшный Суд») и в западных куполах («Шествие праведников в Рай», «Лонно Авраамово»).

Графически строгие образы фриза трубящих ангелов несвойственны мягкой и пластически гибкой линии Васильева, однако остаются неизменны его излюбленные приемы в изображении ангельских «павлиньих» крыл и нарядной орнаментики жестких по форме риз и орарей, на контрасте с которыми круглящиеся складки подолов подризных стихарей ангелов создают живописное созвучие с решением одежд центрального образа Спаса Эммануила.

В процессе исследования росписей Морского собора современные искусствоведы пришли к выводу о стилевой неоднородности композиций, связывая некоторые из них с живописью ранневизантийского, романского периода, русского средневековья, религиозной живописью эпохи Раннего Возрождения и памятниками немецкого модерна. Однако, как уже упоминалось выше, из архивных данных известно, что с Васильевым работали и другие художники. Среди них в контексте уточнения атрибуции некоторых сцен хочется выделить имя А. П. Блазнова, с которым Васильев работал и раньше. Исследуя руку этого мастера в росписях Васильевской церкви в Овруче (1190), восстановленной и расписанной в 1911 г. А. П. Блазновым и К. С. Перовым-Водкиным, можно провести сравнительный анализ этих росписей с некоторыми росписями Морского собора. В первую очередь в росписях Васильевской церкви обращает на себя внимание декоративно решенная круглящаяся разделка складок одежд святых, отвечающая стилизованной живописи эпохи модерна. Подобная стилизация активно используется и в изображении одежд в некоторых сценах в Морском соборе. Учитывая более раннюю датировку росписей Васильевской церкви, можно предположить, что эта особенность была привнесена именно Блазновым.

С особенной монументальной выразительностью, мистическим единством и согласованностью между собой изображены апостолы в центральной алтарной композиции «Евхаристия». Иконографически композиция близка к ранневизантийским и древнерусским изображениям этого сюжета, в частности к алтарной мозаике Киевской Софии. Брутальные греческие типы ликов с крупными чертами в точности близки к живописи в Васильевской церкви, в особенности сходство касается вытянутых, расширяющихся книзу носов с глубоким изгибом на переносице, тяжелого взгляда из-под полуопущенных век, резко очерченных скул, надбровных дуг со специфической ямкой между ними, лобных и носогубных складок. Надо отметить, что лики в большинстве живописных работ и мозаичных панно Васильева носят совершенно иной характер – их отличает собранность, простота выражения, открытость взгляда и утонченные национальные черты. «Строгие афонские образцы в своих фресках Морского собора, – писал журнал «Солнце России», – Васильев слегка модернизирует <...> получается чрезвычайно изощренная и спокойная в то же время живопись» [11, с. 1]. Сравнительный анализ деталей росписей собора позволил сделать вывод, что при поиске художественного решения композиций «Евхаристия», «Великий Вход» и «Вынос Плащаницы», изображений святителей и апостолов в барабанах малых восточных конх М. М. Васильев как главный художник руководствовался разработками, сделанными им в результате изучения фресок и мозаик греческих храмов Афона и Равенны, а также испытывал влияние творческой манеры А. П. Блазнова, которая способствовала воплощению новаторского замысла Васильева творческим составом художников на стенах собора.

Проводя аналогии с живописными образцами византийской и древнерусской живописи, росписи Васильева по монументальности можно сопоставить с образами конца XII в. – стилем времени Ангелов, которые отличаются укрупненными масштабами, ощущением величия и предельной монументальностью. Неслучайны созвучия этой монументальной направленности со стилистическими приемами новгородской живописи конца XII в. – росписями церкви Спаса Преображения

на Нередице (1199), храма Благовещения в Аркажах (1189). «Тяжелые изгибы материи “вздымаются”, оформляются светом, духом. – описывала росписи Аркажей Г. С. Колпакова. – Укрупнение черт ликов – огромные глаза, носы, выступающие скулы, уширение обводок вызваны попытками сдержать эту “возмущенную” энергию» [7, с. 377]... «При однотипности поз, поворотов, общей типологии ликов поражает резкая индивидуализация, даже конкретность персонажей, придающая им актуальность, созвучность драматическим представлениям конца эпохи, трагическому предчувствию катастрофы» [7, с. 376]. Невольно возникает мысль о предрешенности выбора Васильевым именно этой направленности в алтарной зоне Морского собора. Как в начале XIII в. Византийская империя была захвачена латинянами, как в первой трети XIII в. Русь вступила в двухсотлетнее противостояние с татарами, так и великая Российская империя в начале XX в. находилась на тот момент в преддверии краха духовных основ, революций и мировых войн.

По мнению современных исследователей, Морской собор является синтетическим произведением, подводящим итог развитию «византийского стиля» в целом, где модерн и «византийский стиль» формируют и архитектуру, и внутреннее убранство [5, с. 206]. Таким образом в Морском соборе выступает на первый план то яркое переосмысление образа Софии Константинопольской, которое выразилось в гармоническом соединении сложных внешних пластических форм со стилистикой внутреннего убранства в контексте влияния стиля модерн.

Вышеперечисленные примеры росписей неовизантийского стиля призваны отделить творческий подход М. М. Васильева от общепринятого понятия «васнецовская школа», так как между ними есть очевидные отличия в манере подачи образов и композиций. Не уходя от современных тенденций, росписи этого автора, отмеченные более глубоким проникновением в средневековый образ, сохраняют идейность васнецовского религиозно-национального направления, одновременно преломляя, подчиняя и приобщая к идее Богообщения стиль модерн; образы и схемы композиций становятся более условными, не иллюстративными и подлинно духовными.

Также вместе с Васильевым представляется целесообразным определить круг сотрудничавших с ним художников, в который входят А. П. Блазнов, Ф. М. Вахрушев, Ф. Р. Райлян, Л. А. Пьяновский.

Особая важность выделения этих черт в храмовых росписях неовизантизма объясняется перспективой грядущей революции и разрухи. Однако пока живо Православие будет живо и устремление к духовному подъему и соборному единству внутри храмовой среды, где будет

торжествовать подлинное молитвенно вдохновляемое творчество, устремленное «вперед и вверх». Для современного искусства то подлинное, что выделяет росписи Васильева и художников его круга, может явиться, образно выражаясь, оборванным концом нити, протянув которую к современному религиозному искусству, появится возможность возродить понятный, живой, творческий язык храмовых образов, не умствуя и не бездумно копируя, но творя свободно и истинно.

Библиография:

1. Гамлицкий А.В. Роспись Кронштадтского морского собора // XI Филевские чтения: материалы научной конференции. 24–26 декабря 2012, Москва [Электронный ресурс] URL: <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569962&fl=5&sl=1> (дата обращения 18.09.2013).
2. Горохов В.А., Крестьянинов В.Я. Кронштадтский Морской собор // Исторический альманах. – СПб.: Цитадель, 1997. – № 6.
3. Гусакова В.О. Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX – начала XX века. – СПб.: Аврора, 2008.
4. Забелин С.Н. Русские церкви в Европе // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: альманах. – М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1999. – С. 589–600. – [Т.] IX [Электронный ресурс] URL: http://runivers.ru/new_htmlreader/?book=5613&chapter=84445 (дата обращения 05.01.12)
5. Кишкинова Е.М. «Византийское возрождение» в архитектуре России. Середина XIX – начало XX века. – СПб.: Искусство-СПБ, 2007.
6. Колпакова Г.С. Искусство Византии: Ранний и средний периоды. – СПб.: Азбука-классика, 2004.
7. Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период. – СПб.: Азбука-классика, 2007.
8. Крестьянинов В.Я., Гамлицкий А.В., Завьялова А.Е., Савельев Ю.Р., Соколов А.Р. Кронштадтский Морской собор во имя святителя Николая Чудотворца. – СПб.: Лики России, Фонд «Спас», 2013.
9. Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / сост. сб., вступ. ст. и коммент. Е.Н. Селизаровой. – М.: Советский художник, 1991.
10. РГИА. Ф. 789. Оп.
11. Д. 79 (1888 г.). 11. Солнце России: еженедельный журнал. – 1913. № 32.
12. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. – 2-е изд. – М.: Дарь, 2008.
13. ЦГА ВМФ СССР. Ф. 227. Оп. 1. Д. 307. С. 56 от 9 июня 1913 г. О награждении подарками художников, принимавших участие в сооружении Морского собора в Кронштадте.
14. А. В. Макеенкова Феномены «классического» и «современного» в истории изобразительного искусства // Культура и искусство. – 2013. – 2. – С. 215–227. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.02.10.

References (transliterated):

1. Gamlitskii A.V. Rospis' Kronshtadtskogo morskogo sobora // XI Filevskie chteniya: materialy nauchnoi konferentsii. 24–26 dekabrya 2012, Moskva [Elektronnyi resurs] URL: <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569962&fl=5&sl=1> (data obrashcheniya 18.09.2013).
2. Gorokhov V.A., Krest'yaninov V.Ya. Kronshtadtskii Morskoi sobor // Istoricheskii al'manakh. – SPb.: Tsitadel', 1997. – № 6.
3. Gusakova V.O. Viktor Vasnetsov i religiozno-natsional'noe napravlenie v russkoi zhivopisi kontsa XIX – nachala XX veka. – SPb.: Avrora, 2008.
4. Zabelin S.N. Russkie tserkvi v Evrope // Rossiiskii Arkhiv: Istoriya Otechestva v svidetel'stvakh i dokumentakh XVIII–XX vv.: al'manakh. – M.: Studiia TRITE: Ros. Arkhiv, 1999. – S. 589–600. – [T.] IX [Elektronnyi resurs] URL: http://runivers.ru/new_htmlreader/?book=5613&chapter=84445 (data obrashcheniya 05.01.12)

5. Kishkinova E.M. «Vizantiiskoe vrozozhdenie» v arkhitekture Rossii. Seredina XIX – nachalo XX veka. – SPb: Iskusstvo-SPB, 2007.
6. Kolpakova G.S. Iskusstvo Vizantii: Rannii i srednii periody. – SPb.: Azbuka-klassika, 2004.
7. Kolpakova G.S. Iskusstvo Drevnei Rusi: Domongol'skii period. – SPb.: Azbuka-klassika, 2007.
8. Krest'yaninov V.Ya., Gamlitskii A.V., Zav'yalova A.E., Savel'ev Yu.R., Sokolov A.R. Kronshtadtskii Morskoi sobor vo imya svyatitelya Nikolaya Chudotvortsya. – SPb.: Liki Rossii, Fond «Spas», 2013.
9. Petrov-Vodkin K.S. Pis'ma. Stat'i. Vystupleniya. Dokumenty / sost. sb., vstup. st. i komment. E.N. Selizarovoi. – M.: Sovetskii khudozhnik, 1991.
10. RGIA. F. 789. Op.
11. D. 79 (1888 g.). 11.Solntse Rossii: ezhenedel'nyi zhurnal. – 1913. № 32.
12. Uspenskii L.A. Bogoslovie ikony Pravoslavnoi Tserkvi. – 2-e izd. – M.: Dar'', 2008.
13. TsGA VMF SSSR. F. 227. Op. 1. D. 307. S. 56 ot 9 iyunya 1913 g. O nagrazhdenii podarkami khudozhnikov, primavshikh uchastie v sooruzhenii Morskogo sobora v Kronshtadte.
14. A. V. Makeenkova Fenomeny «klassicheskogo» i «sovremennogo» v istorii izobrazitel'nogo iskusstva // Kul'tura i iskusstvo. – 2013. – 2. – С. 215-227. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.02.10.