



А. Л. Павлова

Росписи храма Воскресения Словущего в с. Сертякине Московской обл. и проблемы современного церковного искусства

Степень изученности современного церковного искусства в настоящее время совершенно не соответствует многообразию направлений и огромному числу восстановленных и заново созданных храмов¹. Если обновленные столичные и крупные монастырские комплексы и храмы хорошо известны в художественной среде, то современное «сельское» церковное искусство практически не рассматривается специалистами. Особенности монументальной живописи и иконописи именно сельского храма — тема данной статьи. В истории формирования внутреннего убранства храма Воскресения Словущего в с. Сертякине Подольского р-на Московской обл. нашли отражение многие основные проблемы, присущие современному церковному искусству в целом.

В числе первых из них следует назвать проблему согласования первоначального интерьера и современных росписей и икон. Храм возведен в 1847–1859 гг., в 1937 г. его закрыли, затем он использовался как склад, в 1980-е годы находился в заброшенном состоянии². В советское время были разобраны главы, разрушилась кровля, протекли своды, почти полностью осипались живопись и штукатурка внутри. Иконостасы были уничтожены, утварь — вывезена, оконные рамы — выломаны, разобраны полы, печи, лестница, ведущая на

колокольню. Когда в 1989 г. храм передали общине верующих, началось его восстановление силами прихожан, как в других подобных случаях (если не во всех), вопрос о сохранении остатков первоначальной живописи даже не возникал. Первые годы восстановления храма совпали со временем тяжелого экономического кризиса в России, что наложило отпечаток на его реконструкцию. Кроме того, с. Сертякино находится в стороне от основных автодорог, до ближайшего города Климовска нужно добираться на автобусе, откуда до Москвы на электропоезде еще 40 км. Срочный ремонт крыши, пола, проведение отопления и прочие хлопоты заслонили собой вопросы реставрации. Как и во многих других сельских храмах, на первом этапе возобновления не был составлен проект иконостаса, не продумывалась система росписи храма. Штукатуры и столяры, а тем более архитекторы и реставраторы не соглашались работать за предлагавшееся вознаграждение³. С большим трудом удалось оштукатурить стены и своды известково-цементным раствором, сверху побелить мелом. Казалось, что полное отсутствие средств лишило надежды на будущее общее художественное решение внутреннего убранства храма.

Дело не двигалось, пока в храм не пришел молодой талантливый иконописец, который не по-

¹ В распоряжении исследователей почти нет специальных работ, посвященных проблемам современного церковного искусства, в частности, иконописи. В качестве исключения можно назвать книгу И. Языковой «Се творю все новое» (М., 2002) и главу «Икона XX» в книге «История иконописи» (М., 2002) того же автора. В Санкт-Петербурге проблемами современного церковного искусства занимается Н.С. Кутейникова.

² Исторические данные о храме с. Сертякино взяты из паспорта храма как памятника истории и культуры России, составленного в 1989 г. М. Г. Карповой и хранящегося в отделе Свода памятников архитектуры и монументального искусства Института искусствознания Министерства культуры РФ.

³ В 1993 г. был спроектирован пятиярусный иконостас резчиком, а ныне иереем Владимиром Сахаровым, но из-за отсутствия средств приняли решение два верхних яруса не делать. Деисусный чин стал верхним ярусом, в результате иконостас лишился художественного решения. Часть икон в иконостасе была написана иконописцами из мастерской храма свт. Николая в Кленниках. Курьезная ситуация сложилась с оконными рамами: едва удалось договориться с рабочими, согласившимися их вставить, как выяснилось, что окна не будут открываться. Теперь приходится с большим трудом вырезать в них форточки.

боялся работать в стесненных условиях. В 1994 г., примерно через 5 лет после возобновления богослужений, настоятель сергиевского храма — протоиерей Борис Трецанский — предложил расписать трапезную часть храма иконописцу А.А. Белашову — художнику в третьем поколении⁴. Отец Борис увидел в А.А. Белашове доброго христианина и почти сразу предложил ему помочь в алтаре и на клиросе. До этого о. Борис называл Александру Александровичу иконы, которыми остался доволен. Хотя в это время А.А. Белашов уже сформировался как иконописец и имел опыт работы в монументальном искусстве, именно сергиевский храм стал «школой» для художника, здесь сформировался его художественный язык и основные методы работы. Настоятель дал полную творческую свободу художнику, не стесняя его сроками исполнения. Внимательная церковная жизнь и пономарское послушание позволили иконописцу ближе познакомиться с православным богословием и богослужением, что углубило понимание значения иконописи. Интерес к наследию древнерусской и византийской иконы А.А. Белашов развивал со временем учебы в Строгановском училище. Вдали от столичной суэты 10 лет (с 1993 по 2003 г.) художник постепенно создавал уникальный ансамбль росписей и икон, в котором соединились древние традиции и современные черты церковного искусства. В работе ему помогала его супруга — Д.А. Ефремова — также иконописец, которая

написала ряд икон в храме и некоторые монументальные композиции.

Храм Воскресения Словущего принадлежит к распространенному в середине XIX в. стилю позднего классицизма с элементами эклектики. Основная особенность его архитектурного решения — противопоставление кирпичных неоштукатуренных стен и белокаменных широких рустованных наличников арочных окон и входных проемов. Храм имеет традиционную трехчастную объемную композицию, в которой по оси запад—восток соединены двухъярусная колокольня, прямоугольная в плане трапезная часть и центральный двусветный четверик, завершенный полуокруглой апсидой и увенчанный куполом с луковичной главкой. Архитектурное решение храма, не имеющее ярких стилистических особенностей, не обязывало художника следовать принципам XIX в. Напротив, возможность обогатить заурядный памятник архитектуры примером возрожденных древних принципов иконописи и фрески с самого начала представлялась достойной целью работы. Кроме того, когда встал вопрос о выборе сюжетов, выяснилось, что никто не может хотя бы описать те остатки росписей, которые совсем недавно были на стенах.

Своеобразно и одновременно характерно для современности преломилась в истории создания сергиевских росписей проблема выбора сюжета и образца. Было решено начать стенопись с пробной фрески в среднем восточном крестовом

⁴Александр Александрович Белашов родился 30 января 1963 в г. Москве, в 1981 г. закончил Московскую среднюю художественную школу при Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова, а в 1986 г. — монументальное отделение Московского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова (МГХПУ) в мастерской В.К. Васильцева. А.А. Белашов вырос в художественной среде: помогал в работе отцу, скульптору А.М. Белашову (ныне — действительный член Российской академии художеств), хорошо знал наследие своей бабушки скульптора Е.Ф. Белашовой и деда — М.Г. Белашова. Склонность к искусству с детства воспитывала мать художника — О.Н. Перова. По словам А.А. Белашова, на формирование его юношеского творческого мировоззрения повлияла школа В.А. Фаворского и творчество К.С. Петрова-Водкина. Интерес к иконописи возник в ранней юности, при посещении выставок и лекций, посвященных иконописи, устраивавшихся работниками Рублевского музея (ЦМиАР). После службы в рядах Советской Армии художник участвовал в выставках, где выставляли керамику и мозаики (с 1988 г.). Тогда же работал над художественным оформлением нескольких залов в столовой Тимирязевской Академии в соавторстве с супругой — художницей Д.А. Ефремовой. В 1990 г. А.А. Белашов вступил в Московское объединение союза художников (МОСХ).

В 1989 г. А.А. Белашов начал писать иконы по благословению иерея Алексея Василенко для его храмов в Переяславском р-не Ярославской обл. Иконописные приёмы художник осваивал под руководством реставратора и иконописца М.В. Наумовой, сотрудника Всероссийского художественного научно-реставрационного центра (ВХНРЦ). А.А. Белашов в течение многих лет обменивался опытом с мастерами иконописной школы под руководством игумена Луки (Головкова) при Московской духовной академии, неоднократно бывал в иконописных мастерских Оптиной пустыни, в частности у иеромонаха Илариона (Ермолаева), работал в творческом содружестве с Д.А. Ефремовой, что, несомненно, имело большое значение в сложении его художественного языка. Определённую роль в творчестве А.А. Белашова играли впечатления, полученные в поездках по Сибири и Русскому Северу, в Константинополь и на Святую Землю.

В начале 1990-х годов художник писал отдельные иконы для московских храмов, а также исполнил несколько композиций в технике фрески в храме Святой Троицы в Вешняках. Вместе с ним в это же время в храме работал художник Борис Алексеев. С 1993 по 2003 г. работал над росписями и иконами в храме Воскресения Словущего в с. Сергиево. В 1999 г. несколько месяцев прожил в Иерусалиме, где занимался реставрацией и нововлением живописи в алтаре Троицкого собора в Русской миссии. В 2001 г. работал над росписями приделов в храме прп. Марона Пустынника в Москве вместе с иконописцем А.Ф. Дворниковым, а позднее в алтаре этого храма.

своде трапезной части, там, где открывается проем в основной объем храма⁵. Первоначально на этом месте планировалось поместить традиционную для притворов фреску с изображением Богоматери Знамение в окружении пророков, что символизирует переход от Ветхого к Новому Завету. При выборе сюжетов и подборе образцов А.А. Белашов консультировался с известным реставратором и иконописцем А.Н. Овчинниковым, который охотно делился опытом и предоставлял книги и фотографии. Интересно, что протоиерей Борис счел предложенную композицию непонятной для большинства прихожан и просил выбрать более распространенный в современном церковном обиходе сюжет. После этого возникла идея написания в этом месте образа Божией Матери Неопалимой Купины. Работа над изучением данного сюжета показала, что иконография и богословский смысл не менее, а может быть, более сложные, чем содержание образа Божией Матери Знамение – Воплощение. Фреска в Сертякино – единственный масштабный пример этого сюжета в современном церковном монументальном искусстве.

Форма крестового свода соответствовала композиции, основу которой создают два перекрещающихся ромба. Образцами послужили несколько древнейших (иконография известна с XVI в.) икон Неопалимой Купины, главной среди них была икона из Сольвычегодского музея XVII в., находившаяся в то время (в 1994–1996 гг.) во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре им. И.Э. Грабаря. Копия-реставрация этого образа находится в Сретенском монастыре в Москве. Естественно, что фреска во многом отличается от иконописного прообраза: были изменены пропорции, цвет, а изображения пророков Моисея, Иезекииля, Иессея и пророка Иакова перемещены в восточную и западную арки. Как показали последние исследования специалистов, Неопалимая Купина является Матерью Божией в окружении различных ангельских сил и символов евангелистов как заступнице от геенны огненной в день Страшного суда, подобно



Образ Святой Троицы

образу Спасителя в Силах⁶. Различные атрибуты в руках ангелов символически изображают способы спасения человечества, а подписи, взятые в основном из Псалтири, дают этому пространные объяснения. Таким образом, содержание фрески не исчерпывается прообразом Воплощения Сына Божия от Приснодевы Богородицы, уподобленной горевшей, но не сгоравшей купине. В центре композиции на лоне Богоматери помещено символическое изображение Горнего Иерусалима, внутри стен которого находится Спаситель в царской короне. Лестница в правой руке Божией Матери олицетворяет не только эпитеты, которые пророки относили к ней, но и указанием на путь спа-

⁵ Биографические данные и сведения об истории возрождения внутреннего убранства храма были любезно предоставлены А.А. Белашовым.

⁶ Об иконографии Богоматери Неопалимая Купина см.: Полякова О.А. Богоматерь Неопалимая Купина. Кат. 43 // София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. М., 2000, С. 146. Новая иконографическая концепция была изложена в докладе И.Л. Бусевой-Давыдовой на юбилейной конференции в институте теории и истории изобразительных искусств Академии художеств РФ в феврале 2002 г., основные тезисы доклада содержатся в её же статье каталога «По плодам узнается древо. Русская иконопись XV–XX вв. из собрания Виктора Бондаренко», М., 2003, С. 320–327. И.Л. Бусева-Давыдова пишет: «Можно предположить, что в иконографии “Богоматерь Неопалимая Купина,” главное место занимает идея конца мира и Страшного Суда, что подчеркивается и отмечавшейся в литературе генетической связью центральной композиции “Купины,” с иконографией “Спаса в силах,... Богоматерь в таком контексте воспринимается как избавительница от адского огня... и повелительница ангельских сил” (с. 324).



Образ Божией Матери «Неопалимая купина»

сения человечества. Именно тема избавления от адского огня с помощью Царицы Небесной – повелительницы Ангельских Сил – является основной во фреске. Уже в процессе подготовки картонов художник постепенно приходил к осмыслению образа в сoteriологическом ключе, что отразило одну из центральных проблем современной церковной жизни.

Во фреске заметны главные черты художественного языка иконописца. Образ Божией Матери решён А.А. Белашовым цельно и монолитно, что было крайне сложно при обилии символических изображений на лоне и в руке Богородицы (неопалимый куст, гора, лестница, Горний Иерусалим). Бело-голубые, местами темно-синие облака, сплошь покрывающие темно-красный мафорий Богородицы, трактованы плоскостно, что не нарушает монументальность образа, но придает ему торжественное звучание. Контур нижней части полуфигуры размыт, отчего изображение Матери Божией кажется выступающим из густого синего фона центрального ромба. Лики Младенца Христа

и Богородицы отличаются спокойствием, умиротворённостью и тихой печалью, соответствующим основной теме фрески – моления Божией Матери о спасении человечества. Внимательный взор Богородицы, устремлённый на молящихся, и ровный лик, лишённый складок, выражают тонкое настроение трезвения в молитве. Образы А.А. Белашова почти всегда лишенны драматизма, поэтому в лицах не бывает резких притенений или, наоборот, ярких пробелов. Умиротворенное, торжественное и трезвенное настроение господствует и во всех образах сергиевских росписей.

Хотя основной образец Неопалимой Купины относится к XVII в., лица написаны в традициях более древней иконописи: высветления сделаны путем наложения тонких длинных штрихов, пропорции лица удлинены. Форма тонкого прямого носа, ровные правильные дуги бровей, разрез глаз роднят образ с московской иконописью XIV–XV вв.

Кроме того, среди главных образцов, повлиявших на сложение иконописного языка в целом, художник называет прославленный мозаический иисус в южной галерее собора св. Софии Константинопольской второй четверти XII в. и Владимирскую икону Божией Матери. Эти образы привлекают художника органическим соединением античной живописной традиции и основных иконописных принципов. Иконописцу близки также идеалы палеологовского ренессанса, в частности в своей работе он неоднократно обращался к мозаикам Каире джами (1316–1321 гг., храм монастыря Хоры в Константинополе), в которых сильно эллинистическое начало. Однако художник не пытается копировать или слепо подражать искусству древности, повторяя набор приемов определенной школы. А.А. Белашова в первую очередь интересует живой язык древних мастеров, для которых иконописное изображение мира было единственно правдивым.

Одна из коренных для современного церковного искусства – это проблема возрождения древних технологий, в частности, фрески. В первые годы работы в с. Сергиево художник работал в технике фрески, что было вызвано бедностью этого сельского прихода⁷. Еще в институте А.А.

⁷ В 1996 г. на территории храма в с. Сергиево подготавливали яму 3 на 2 м и глубиной 2 м., и в нее поместили известку (пушёнку засыпали в бочку с водой, после чего выливали ее в яму). В течение года (хотя по правилам полагается, по крайней мере, три года) она гасилась. Затем известку вынули, сделали раствор по консистенции напоминающий кефир, после чего в него добавлялись различные компоненты в одинаковом количестве – цемянка (битый кирпич), песок, рубленая пакля. Впоследствии при работе в основном объеме храма, стали добавлять битый мрамор.

По утрам А.А. Белашов « заводил » раствор в пластиковой ванне, штукатурил кусок стены приблизительно 1 × 1 метр, и в течение полутора дней мог с ним работать. В первую очередь делался « набрызг » жидким раствором, который выравнивал стену. Последним был слой левкаса с просеянной цемянкой. Пигменты в мешках были куплены на заводе «Черная речка» в Санкт-Петербурге. Правда, кое-что приходилось дописывать яичной темперой после просыхания фрески.

Белашов увлекался фреской, делал копии произведений Феофана Грека, росписей ростовских храмов XVII в., фресок из Пафнутьево-Боровского монастыря, хранящихся сейчас в храме св. Троицы в Никитниках в Москве. Штукатурку, нанесенную всего за несколько лет до начала реставрационных работ в сертякинском храме, сколотили до кирпича, затем художник самостоятельно занимался штукатурными работами в древних традициях. Сочетать труд иконописца и штукатура было достаточно сложно.

Фреска образа Божией Матери «Неопалимая Купина» писалась плотно, поэтому колорит приобрел насыщенное, густое звучание. В некоторых местах синий фон получился слишком темным, что в последующем мешало при общем колористическом решении. Система росписей не была разработана на первом этапе работы, и в том числе не было выверено общее колористическое решение. Стесненные материальные условия сделали невозможной проектную деятельность. Интересно, что с началом работ деньги стали постепенно появляться, и одновременно работа вышла на более профессиональный уровень. Убранство центрального объема храма было предварительно обдумано, созданы эскизы и макет росписей⁸.

В технике фрески были исполнены две первые композиции: «Неопалимая Купина» и «Троица» (1998 г.), расположенная в крестовом своде трапезной части с западной стороны. Приделы и центральный объем храма были оштукатурены бригадой грузинских мастеров, сохранивших навыки работы с чистым известковым раствором. Однако из-за большой трудоемкости от техники фрески пришлось отказаться, и остальные композиции были исполнены казеиново-масляной росписью.

Следующая композиция — «Притча о разумных и неразумных девах» — была выполнена в простенке западной стены трапезной части над входом в храм. Роспись вписана в полукруг стене под распалубкой свода. В центре, над дверью, помещено изображение рая со Спасителем-Эммануилом, сидящим на престоле в окружении сонма ангелов. Справа и слева от него ведут отверстые и затворенные врата, по ступеням к ним поднимаются, соответственно, разумные и неразумные девы. Динамическая, ступенчатая композиция удачно



Евангелист Иоанн Богослов

вписывается в полукруглую форму простенка и парадно оформляет вход в храм⁹. По словам художника, образцом для этой композиции послужили одноименные фрески Дионисия на северном склоне западного свода Рождественского собора Ферапонтова монастыря.

Внутреннем пространстве храма господствует центральный двусветный четверик, перекрытый сомкнутым сводом. В центре его художник поместил монументальный образ Христа Пантократора, заключенный в медальон, окруженный фигурами стоящих архангелов и серафимов, в парусах расположены образы евангелистов (роспись исполнилась в 2000 г.). Всю западную стену четверика занимает обширная композиция «Страшный Суд», напротив нее, на восточной стене над иконостасом, располагается роспись, соответствующая посвящению храма — «Обновление храма Воскресения Христова в Иерусалиме» (2002 г.). Внутренние углы четверика скошены так, что с севера и юга образованы арки, на которых в ме-

⁸ Макеты внутреннего пространства храма в уменьшенном масштабе с росписями представляют собой уникальные произведения церковного искусства. К сожалению, есть опасения за их сохранность.

⁹ В том же 1998 г. было принято решение привлечь для росписи южного Никольского придела художников М.М. Дедову-Дзедушинскую и И.В. Николаева. Убранство придела выполнено в другой манере и, к сожалению, выпадает из единого ансамбля росписей храма.



Св. благ. кн. Петр и св. благ. княгиня Феврония

дальонах помещены полуфигуры святых. В верхней части восточных откосов под парусами с двух сторон от центральной композиции находится Благовещение. Северные и южные стены разделены на два регистра. В верхней части южной стены над окнами и между ними размещены «Распятие» и «Снятие с Креста», это же место на северной стене занято композицией «Воскресение Христово» и фигурами четырех, соединенных парами в простенках между окон новомучеников Подольского благочиния (священномученики Александр, Николай, Петр и Сергий). В нижней части южной стены написаны полуфигуры святых Петра и Февронии, великомученика Пантелеимона и архиепископа Луки (Войно-Ясенецкого). Между ними над дверью помещен образ Божией Матери «Неупиваемая чаша», которому на северной стене

соответствует образ Семистрельной Богородицы. По сторонам от неё располагаются полуфигуры святых мучениц Веры, Надежды, Любви и матери их Софии, а также праведного Феодора Ушакова и великомученика Георгия.

Образ Пантократора в куполе органически развивает направление, заложенное во фресках трапезной части. Фигура занимает большую часть медальона, что подчеркивает её крупный масштаб. Синий гиматий широко лежит на плечах, можно сказать развеивается, как бы являясь частью голубого фона всего купола. Сочетание ярко-красного обреза Евангелия с синим гиматием и темно-красным хитоном придает образу торжественное звучание. Лик Спасителя трактован более объемно, чем у Божией Матери во фреске «Неопалимая Купина». Возможно, в этом проявилась эволюция художественного языка мастера, идущего в сторону освоения наследия академической живописи. Открытые части тела написаны густо и плотно, а хитон, напротив, — легко и полупрозрачно. Необычным в облике Спасителя можно считать передачу волос густой массой. Выражение лика несет в себе отпечаток духа трезвения, пронизывающего все образы иконописца. Складки между бровей и на лбу придают образу традиционные строгость и серьезность, что отличает Пантократора от всех остальных изображений.

Как отмечает художник, прообразами для архангелов, окружающих Спасителя, служили фрески Дионисия в куполе собора Рождества Богородицы в Ферапонтово. Преемственность особенно заметна в колорите, составе одежд, атрибутов, в изображении крыльев. Однако фигуры и лики архангелов в Сергиево выглядят более объемно, в целом они трактованы в общем для храма стиле¹⁰.

Особого внимания заслуживает центральная роспись восточной стены четверика — «Обновление храма Воскресения Христова в Иерусалиме»¹¹. Опыт работы над ней показывает интересный пример осмыслиения и творческой переработки иконописного сюжета в рамках традиции как решение проблемы преобразования образца в монументальную форму. Прообразом послужила икона второй половины XVII в. из Сольвычегодского

¹⁰ Через некоторое время после завершения работы над росписями в куполе, на голубом фоне стали появляться темные пятна. Оказывается, на переломе крыша протекала, а на своде образовался грибок. Было решено переписывать эти места, и пришлось снова ставить леса. «Попасть в колер», сравнять разводы с основным тоном фона было очень трудно, так как на свежей стене и хорошо просохшей один и тот же тон схватывается и выглядит совершенно по-разному.

¹¹ «Словущее (т. е. так называемое) воскресение — так называется в простом народе день, посвященный церковью торжественному воспоминанию освящения храма, построенного Константином Великим на Голгофе, в память преславного Воскресения Христова и освященного собором в 13-й день сентября». Дьяченко Григорий, протоиерей. Полный церковно-славянский словарь. М., 2000. С. 618.



Святые мученицы матери София и дочери Вера, Надежда, Любовь

музея. (Когда икона находилась в ВХНРЦ, Д.А. Ефремова сняла с неё кальку. Эта же икона послужила образцом для местного образа из иконостаса храма в Сертякино, написанного в 2002 г. Д.А. Ефремовой.) Поскольку сюжет многочастной иконы нельзя было механически развернуть на полуциркульной верхней части стены над иконостасом, для росписи выбрали центральную часть — символическое изображение Литургии, что раскрывает главную тему образа — значение искупительной жертвы Христа. В полуциркульном алтаре вокруг престола, на которомложен младенец Христос в чаше, предстоят творцы Литургии — святители Иоанн Златоуст, Василий Великий и Григорий Двоеслов, в центре изображен автор первой Литургии — апостол Иаков, брат Господень, воздевающий крест. В иконе, служившей образцом, по сторонам от изображения Литургии помещены «Распятие» и «Воскресение Христово». Так как место не позволяло поместить эти сюжеты на восточной стене, А.А. Белашов расположил их соответственно в люнетах южной и северной стен четверика. В верхней части иконы-прообраза в двух кругах, образованных из облаков, находятся изображения Небесного Иерусалима и сонма ангелов. Образ Пантократора в окружении ангельских сил в куполе имеет одно значение с перечисленными сюжетами. В нижней части иконы помещено изображение храма Соломона и ветхозаветного жертвоприношения, в росписях храма эта тема является частью значения фрески «Троица Ветхозаветная» в трапезной части. Таким образом, состав многочастной иконы престольного праздника храма Воскресения Словущего обнимает весь ансамбль росписей в с. Сертякино, объединяя основные его части в единый комплекс.

На иконе-образце «Обновление храма» из Сольвычегодского музея изображены сцены «Распятие апостола Петра» и «Усечение мечом апостола Павла». Заданный размерами иконостаса узкий формат иконы «Обновления храма» в сертякинском иконостасе не позволил поместить эти сюжеты. Не было возможности их написать и в центральном четверике, так как свободными оставались лишь простенки между окон на северной стене под композицией «Воскресение Христово» (Сошествие во ад). А.А. Белашов постарался заменить эти сюжеты изображениями, имеющими общее с ними содержание. Размышляя над содержанием образа Воскресения Словущего, художник выделил в нем три основных части одной темы: искупительная жертва Иисуса Христа, Ветхозаветное жертвоприношение и пожертвование жизнью из верности Христу. Росписи создавались почти сразу после канонизации четырех Новомучеников Подольского района, и именно их изображения художник решил поместить в простенках между окон. Таким образом, тема самопожертвования за Христа приобрела в комплексе росписей современное звучание, что очень характерно для церковной жизни и искусства сегодняшнего дня.



Священномученик Сергий Фелицын



Страшный суд

Проблема изображения новомучеников (и других новых святых) в иконописи и фреске является одной из самых актуальных: свое отражение в с. Сергикино она получила не только в росписях, но и в иконах. Из числа многих новых икон в храме выделяется образ последнего послереволюционного настоятеля храма, новомученика протоиерея Сергия Фелицына (1883–1937), расстрелянного на Бутовском полигоне под Москвой. При написании иконы художник пользовался единственной фотографией, сохранившей до нашего времени облик священномученика Сергия. Иконописцу удалось передать портретное сходство святого, не нарушив при этом иконную одухотворенность образа. На поясной иконе святой представлен фронтально, его лик едва заметно повернут вправо, в правой руке он держит крест, в левой – Евангелие. На нем пасхальное облачение, что сочетается с образом мученика и посвящением храма. Как известно, престольный праздник в храмах Воскресения Словущего слу-

жится по пасхальному чину. Для иконы был выбран золотой фон, что в сочетании с ярко-красным цветом фелони и оливково-зеленым цветом позёма создаёт торжественное звучание. Заслуживает внимания и то, что на заднем плане иконописец поместил точные изображения храма Воскресения Словущего в с. Сергикине и нового деревянного храма в честь Новомучеников Российских в Бутове. Иконописец не обошёл вниманием и, на первый взгляд, малозначащие детали, которые, однако, придают иконе особенную точность и документальность: под храмом он изобразил пруд и старую, склонённую над ним, иву. Дерево с опущенными к земле ветвями служит выразительным олицетворением отданной жизни, но не сломленного духа. В левой части иконы его дополняет изображение деревянного креста, установленного в Бутове. Священномученик Сергий изображён на фоне двух основных для его жизненного пути мест – храма, где протекало его тридцатилетнее священническое служение, и бутовского полигона, где ему было суждено пострадать за Христа, и где, по всей вероятности, покоятся его честные останки. Многолетняя работа в храме Воскресения Словущего, непосредственное участие в его духовной жизни позволило А.А. Белашову, оставаясь в рамках традиции, достичь глубокого проникновения в образ святого и как живущего в Вечности, и как существующего в узнаваемых реалиях сергикинского храма, делая его тем самым особенно близким каждому современному прихожанину.

Хочется ещё раз обратить внимание на то, что весь комплекс сложнейших работ – изучение иконографии редких сюжетов, создание системы росписей храма, освоение традиционных материалов и технологий, наконец, собственно роспись больших площадей сводов и стен храма – выполнен художником целиком самостоятельно. Фундаментальный подход А.А. Белашова к задаче росписи храма Воскресения Словущего в с. Сергикине, воплощению которой художник посвятил 10 лет, позволил успешно решить рассмотренные важнейшие проблемы современного монументального искусства.