



А. Л. Павлова

Русская церковная монументальная живопись XIX — начала XX в.: проблемы изучения, основные периоды развития и многообразие направлений (храмы Тверской, Рязанской, Владимирской и Калужской областей)

В отечественной церковной культуре Синодального периода значительное место занимают храмовые росписи: как и в прежние эпохи, стенопись была призвана выразить основные направления богословской мысли и духовные задачи времени. Роспись одухотворяет архитектурные формы; художник оживляет их, раскрывая для зрителя невидимый мир. Иконографические программы, отдельные сюжеты и выбор определённых святых проясняют главную идею, которую стремились донести до людей заказчики и вложить в искусство современники. Так через искусство приоткрывается внутренняя жизнь Церкви, которая всегда представляет особый интерес, тем более что речь идёт о таком масштабном и сложном времени, каким стал для России XIX в. Значение росписей с их размахом, а главное — постоянством (ведь они создавались и для многих последующих поколений) трудно переоценить.

В настоящий период, напротив, восприятие росписей в Церкви совершенно изменилось. Из-за обилия зрительных впечатлений, которых были лишены прихожане прежних веков, нынешний богомолец скользит взглядом по стенам, почти не видя их. Характерно, что сейчас при простой фиксации сюжетов даже настоятель храма часто не может помочь нам в работе¹. Для большинства неизвестны места размещения росписей и названия композиций.

В научной литературе последнего десятилетия всё чаще можно услышать слова в защиту не только так называемых поздних росписей, но и в целом церковной культуры того времени. Об этом говорят крупные реставраторы, иконопис-

цы и художники, искусствоведы, которые много путешествуют по русской глубинке. С чем связаны эти опасения? Казалось бы, росписей XIX в. сохранилось довольно много, наконец, многие из них вроде бы не блещут художественными достоинствами. Что о них тревожиться, когда поводов для беспокойства о русской культуре и так предостаточно? Однако сложившаяся ситуация в реставрации и в воссоздании храмов и монастырей, а также натурные наблюдения специалистов во время поездок по регионам дают очень печальные результаты.

Позднее церковное искусство только недавно стало предметом изучения. По разным причинам оно выпадало из поля зрения искусствоведческой науки. Хотя ещё во второй половине XIX столетия и позже, когда возникло увлечение допетровской культурой, слышались голоса в защиту и сравнительно недавнего для того времени искусства. В конце XIX в. архитектор М. Т. Преображенский писал, что провинциальные священники под предлогом ремонтных работ полностью переделывали церковные интерьеры. Тогда на это следовало брать особое разрешение, но ни одна Археологическая комиссия не могла уследить за подобными процессами. Конечно, храмы — не музеи, и к раннехристианским базиликам пристраивали пышные барочные фасады. Правда, в современных российских условиях, когда тысячи церквей по-прежнему лежат в руинах, в так называемых реставрациях до сих пор теряются целые пласты отечественной культуры. Естественно, росписи в храмах, которые не закрывались, как правило, нигде не описаны и во время ремонтов видоизменяются и уничтожаются.

¹ Речь идёт о работе во время экспедиций по разным областям России отдела свода памятников архитектуры и монументального искусства в Институте искусствознания в Москве.

Динамика разрушений хорошо видна по архивам отдела свода памятников художественной культуры России в Институте искусствознания в Москве. Десятилетия экспедиций разных поколений сотрудников сектора накопили богатейший материал по архитектуре и монументальному искусству, в первую очередь ближайших к Москве областей. Кроме уже полностью изданных томов по Ивановской, Брянской и Смоленской областям ведётся активная работа по освоению и публикации памятников Тверской, Калужской, Владимирской, Ярославской, Костромской, Нижегородской, Рязанской. Разнообразные по характеру произведения монументального искусства в этих регионах дают возможность сделать некоторые предварительные выводы об общих художественных течениях эпохи и составить представление о картине церковного искусства в XIX столетии. Именно пристальное изучение заставляет оценить церковные росписи.

В разные периоды с различных позиций было высказано много критики в адрес искусства росписи. Либерально-демократическое крыло (крупные живописцы, например, И.Н. Крамской, критик В.В. Стасов) громили его за безвкусие и антихудожественность. Славянофилы С.П. Шевырёв, К.С. Аксаков и специалисты по средневековому искусству, знатоки рубежа XIX — XX вв., например, Н.В. Покровский, — за подражательность западноевропейскому искусству и эклектизм. Их наследники в русском зарубежье — за непонимание смысла религиозного искусства и бездуховность (Л.А. Успенский, князь Е.Н. Трубецкой). Взгляды мыслителей Зарубежья были безоговорочно и широко восприняты нашими церковными кругами в 1980-е годы. Наконец, сейчас подобные мысли высказываются в церковной печати, на радио и в духовных учебных заведениях². Следует заметить, что до недавних пор большая

часть этого наследия критикуется, оставаясь не только не изученным, но и не известным³. В спорах о ценности поздних церковных росписей не следует забывать, что «условный», «символический» язык искусства на протяжении всей истории сосуществовал в той или иной мере с языком, стремившимся подражать природе, т.е. «иконописный» и «живописный» подходы — части единого целого и присутствуют в разной степени в каждой эпохе.

Сейчас лучше всего представить монументальную живопись XIX в. не на столичном материале, а на разнообразном провинциальном, весьма удалённом от цивилизации искусстве, сохраняющем в незамутнённом виде художественный язык того времени. Росписи дошли до нашего времени и в совершенно заброшенных храмах, и в тех, которые никогда не закрывались. В полуразрушенных церквях, как правило, почти не бывает позднейших поновлений, но росписи находятся в руинированном состоянии; в действующих храмах, напротив, может быть много переделок разного времени. Именно нетронутая стенопись доносит самобытный, живой язык веры народа, выраженный в ярких красках.

Монументальная живопись XIX столетия пережила несколько этапов, вобрала множество направлений и школ, прошла длинный путь развития, что ещё недавно было неизвестно искусствоведческой науке. В научной литературе, например, в вышедших томах „Свода памятников России“, почти все росписи, выполненные не в «иконописной» (т.е. древнерусской) стилистике, принято объединять термином «академические», выделяя при этом в особую группу наиболее изысканные классицистические росписи конца XVIII — начала XIX в. Для живописи конца XIX — начала XX столетия иногда используется обозначение «позднеакадемические». В данной статье

² Преподавая церковное искусство в Николо-Перервинской духовной семинарии в Москве, я не раз сталкивалась с отторжением синодального периода даже у самых юных воспитанников из дальних уголков России. Семинаристы привыкли без рассуждений воспринимать догматические дисциплины. Изменчивость положений, двойственность и дискуссионность искусствознания студентам мало понятна. Если синодальный период оценивается отрицательно для Церкви, а иконы этого времени — бездуховны, то этот вопрос для большинства закрыт, как ереси Ария и Нестория. Понятно, что судьба церковной культуры синодального времени в целом и росписей в частности находится в руках вчерашних семинаристов, которым предстоит служение в основном в «поздних» храмах.

³ М.М. Красилин справедливо отметил: «Хотя в последние годы интерес к церковному искусству синодального периода резко возрос и стал стабильным, внимание к монументальной его части ещё не нашло своего осмысления в специальной литературе за исключением отдельных редких публикаций» // Росписи и надписи в Казанском соборе Тамбова (предварительная публикация) // Русское церковное искусство Нового времени: Сб. ст. Отв. ред. А.В. Рындина. М., 2004. С. 174–182. В настоящее время в Институте искусствознания готовится к изданию многотомная «История русского искусства», где будут главы, написанные Н.Н. Исаевой и И.Л. Бусевой-Давыдовой, по провинциальному монументальному церковному искусству первой четверти XIX в., 40–50-х годов, 60–70-х годов того же столетия, а также конца XIX — начала XX в. Кроме того, вышла книга-каталог Р.Ф. Алитовой и Т.Л. Никитиной «Церковные стенные росписи Ростова Великого и Ростовского уезда XVIII — начала XX века». (М., 2008).

не предлагается введение новой терминологии, но подчеркивается важность не ограничиваться рамками прежних обозначений, учитывая их обобщённость и условность. Направлений в живописи только XIX в. гораздо больше, чем принято считать, и для них ещё предстоит подобрать подходящее название.

В изучении русских церковных росписей представляется особенно важным рассмотрение главных вех в их истории, что приблизит создание чёткой периодизации и может стать основой при дальнейших исследованиях⁴. Стенопись настолько мало исследована, что простая попытка предварительно отметить даже в самом обобщённом виде периоды её развития и перечислить главные направления в Центральной России может стать ещё одним шагом на пути её научного освоения.

Один из самых ярких периодов охватывает первую половину XIX в. — ведущим направлением тогда стало проакадемическое, условно связанное со стилистикой классицизма, сохраняющего традиции барокко и рококо. Расцвет церковной монументальной живописи наступил не во всех регионах России, но связан в первую очередь с рядом центров, прямо или косвенно связанных с академическим образованием. Прежде всего это — школа академика Александра Васильевича Ступина (1776—1861) в Арзамасе (Нижегородская обл.), открытая в 1802 г. и просуществовавшая до 1862 г.⁵ Другим крупнейшим мастером стал Тимофей Алексеевич Медведев (1776—1845), собравший художников, работавших в новой стилистике в Ярославской и сопредельных областях⁶.

Возможно, под влиянием росписей круга Медведева в 1820 — 1850-е годы сформировалась мощная школа на северо-востоке Тверской области. В экспедициях отдела свода памятников



Александр Васильевич Ступин

было выявлено в храмах разных районов свыше 20 сохранившихся живописных комплексов в одном стиле, который пока не удаётся связать с самостоятельным центром в Тверском крае⁷. Следует упомянуть, что известная школа А.Г. Венецианова, существовавшая приблизительно с 1824 г. до смерти основателя в 1847 г., располагалась поблизости от этих мест, в нынешнем Удомельском р-не Тверской обл. Вопрос о степени взаимосвязи тверских росписей со

⁴ При написании данной работы использовались в основном натурные наблюдения в экспедициях отдела свода памятников художественной культуры Института искусствознания по Тверской, Калужской, Рязанской и Владимирской областям в 2003—2006 гг.

⁵ Опубликованы автобиографические записки А.В. Ступина, в которых подробно описано создание школы, особенности преподавания, состав учащихся и т.д. (Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина. Писаны в 1847-м году им самим // Шукинский сб. Вып. III. М., 1904. С. 369—482).

⁶ Росписям Т.А. Медведева посвящена статья Н.Н. Исаевой, в которой есть обобщения, касающиеся эпохи в целом. Н.Н. Исаева. Церковные стенописи Т.А. Медведева и мастеров его круга // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М. (в печати).

⁷ **Краснохолмский р-н:** церковь Покровская — с. Болонино; церковь Казанская — с. Грудино; церковь Вознесения — с. Башарово; церковь Богоявления — с. Мицино; церковь Зосимы и Савватия Соловецких — с. Слобода; церковь Казанская — с. Шаблыкино; церковь Рождества Христова — с. Хабоцкое; **Бежецкий р-н:** церковь Успения — с. Бежицы; церковь Благовещения — с. Белое; церковь Воскресения — с. Сулега; ц. Смоленская — с. Георгиевское; церковь Троицкая — с. Градницы; церковь Благовещения — с. Княжево; церковь Успения — с. Присеки; церковь Троицы — с. Поречье; церковь Тихвинская — с. Сукромны; церковь Богоявления — с. Еськи; церковь Смоленская — с. Алабузино; церковь великомученика Никиты — с. Лозьёво; церковь Спасская — с. Константиново; **Молоковский р-н:** церковь Вознесения — с. Новокотово; церковь Троицы — Троицкого погоста; **Весьегонский р-н:** церковь Преображения — с. Никола-Высока.



Евангелист Лука. Храм иконы Смоленской Божьей Матери.
С. Кочемли Кашинского р-на Тверской обл. Вторая пол. XIX в.
(здесь и далее фото А. Л. Павловой)

школой Венецианова пока остаётся не выясненным и требует серьёзной архивной работы. Росписи северо-востока Тверской обл. находятся в аварийном состоянии и практически не известны даже специалистам, поэтому именно ими хочется проиллюстрировать данную статью.

Как замечает Н. Н. Исаева, «с появлением живописцев, подготовленных в отечественной Академии художеств, их участие в работах по оформлению церковных интерьеров проявляется в написании академических композиций на религиозные сюжеты... Искусство Нового времени, локализовавшееся на протяжении XVIII в. в столицах, губернских городах и усадьбах, искусство остававшееся предметом потребления очень тонкого социального слоя людей избранных, наконец-то (т. е. в начале XIX в. — *Примеч. А. П.*) достигло уездных городов и сёл»⁸. В той же статье Н. Н. Исаева пишет, что изменился социальный статус заказчиков и тех, для кого начали создаваться росписи в новой стилистике: ими были купцы, мещане и крестьяне. Можно сказать, что это искусство становится подлинно народным, а не рафинированным усадебным творчеством отдельных, главным образом иностранных мастеров.

Росписи в провинции оказываются ведущим и стилиобразующим видом искусства: они полностью преобразовывают интерьер храма, во многих случаях играют главную роль в любых архитектурных формах — и в более архаичных, и в современных и прежде всего в более скромных. Речь идёт не о простой модернизации интерьера в духе новых стилей, а о демонстрации нового восприятия мира. Основным художественным средством в достижении этой цели служит изображённая росписью архитектурная ордерная декорация, создающая особое пространство между стеной храма и людьми. Полихромная ордерная конструкция, включающая множество разнообразных видов орнаментов и гризайли, имитирующих как рельефы, так и круглую скульптуру, объединяет архитектуру с росписями и структурирует их.

Если в византийских и древнерусских мозаиках и росписях невидимый мир словно нисходит на молящихся, то здесь, как в итальянских росписях эпохи Возрождения, человек сам заглядывает в Горний мир посредством буквально изображённых проёмов. Так обычно решается роспись сводов, благодаря которым раскрываются главные многофигурные композиции на фоне нату-

⁸ Там же.

ралистически написанных небес. Композиции на стенах часто располагаются в виде картин в роскошных гризайльных рамах, развешенных в изображённых средствам живописи великолепных чертогах, понимаемых в данном случае, конечно, не как дворцовый интерьер, а как Царствие Небесное.

Центральной темой новой стилистики можно назвать мотив преобразования средствами настенной росписи интерьера храма в невиданный по красоте и богатству храм Небесного Царя. Естественно, во все эпохи церковные интерьеры уподоблялись райским обителям, но в русской глубинке впервые в таком новом виде и масштабе выражается представление об этом. В различных иконографических программах интерьеры преобразовываются по-разному. Например, в Богоявленском храме в с. Еськи (Бежецкий р-н) западная стена четверика зрительно раздвигается и перед молящимися разворачивается действие сюжета «Изгнание торгующих из храма». Композиция изображается как часть церковного интерьера, который для молящихся объединяется с иерусалимским храмом.

Если судить по сохранившимся ансамблям, то к редким по оригинальности и красоте следует

отнести решение росписи западной стены церкви Рождества Христова в с. Хабоцкое (Краснохолмский р-н). Центр стены, подобно триумфальной арке, занимает живописный ризалит с арочным входным проёмом, над которым, вторя его форме, написана большая главная композиция «Чудо умножения хлебов», а по краям стены в три ряда помещены шесть малых композиций. Арка входного проёма отделена от верхних композиций широким раскрепованным карнизом, под которым на лиловом фоне помещены гризайлевые вставки с церковными атрибутами. Рисунок, цвет и уровень размещения карниза точно соответствует карнизу под окнами второго света на северной и южной стенах. Если все композиции храма решены в виде картин в пышных рамах, наложенных на стены, то композиция «Чудо умножения хлебов» воспринимается как вид, открывающийся в пышно декорированную витыми полуколонками большую арку. Композиция отличается пространственной глубиной за счёт изображения удалённых холмов в голубой дымке, большим числом лиц в различных позах, гармоничным колористическим решением.

Как известно, с XVII в. в качестве иконографических источников для росписей и икон стали



Фрагмент композиции «Омовение ног» в алтаре храма иконы Смоленской Божьей Матери. С. Кочемли Кашинского р-на Тверской обл. Вторая пол. XIX в.

активно использоваться западноевропейские гравюры, в частности Библия с иллюстрациями Николая Иоанниса Пискатора (1650). В первой половине XIX столетия по-прежнему можно встретить росписи, выполненные по гравюрам того же автора (например, росписи в барабане Благовещенского собора г. Мещовска Калужской обл. и многие другие). В XIX в. художественный язык сменился на западноевропейский, ставший гораздо ближе к гравюрным образцам. Хотя, понятно, это не отменяло переработки образца в интересах русского художника-монументалиста. Из гравюр воспринималось в первую очередь главное, второстепенные подробности и некоторые детали, свойственные именно западноевропейскому искусству и религиозной практике (например, тип молитвенного сложения рук и др.), не переносились в монументальную форму. Внимательно относились и к более серьёзным конфессиональным различиям, если они находили место в гравюрах. Русский мастер мог добавить в композицию «Богоявления» фигуру Бога-Отца в облаках над Святым Духом, чтобы подчеркнуть слова «в Духа Святаго, иже от Отца исходящего», исключая возможность намёка на «и от Сына». Не следует думать, что вместе с западноевропейскими образцами в Россию проникали отступления от православия, тем более что речь идёт о провинциальном, самом консервативном искусстве.

Расширилось число разнообразных гравированных Библий, бывших в арсенале мастеров. Особую популярность в первой половине XIX в. получили Библия с гравюрами Христофера Вайгеля и гравюра Филиппа Андреаса Килиана, благодаря которым в обиход вошли работы многих западноевропейских мастеров разного времени, например, С. Пьяцетты, Ф. Салимены, Креспи, П. Рубенса, Я. Тинторетто, Ж. Жувене, К. Шонфельда, Г. Рени, Ван Дейка, Доменикино, Н. Пуссена, Б. Пикарта и многих других⁹. Популярностью пользовались некоторые прославленные произведения Леонардо да Винчи («Тайная вечеря») и Рафаэля («Преображение»). Среди работ отечественных мастеров в первой половине XIX в. в качестве прообразов в Тверской обл. часто служили изображения евангелистов с Царских врат иконостаса Казанского собора в Санкт-Петербурге В.Л. Боровиковского, переведённые в 1818 г. в литографические изо-

бражения и многократно издававшиеся в XIX столетии¹⁰. Встречается и повторение иконографии запрестольного образа «Взятие Богоматери на небо» К.П. Брюллова (не позднее 1842 г.) для того же собора. Как об этом писал И.Е. Репин, работавший как церковный художник в середине XIX в., «у каждого живописца сундучок наполнен гравюрами»¹¹.

Иконографические программы росписей северо-востока Тверской области отличаются самобытностью и одновременно общими чертами: они всегда узнаваемы благодаря любви художников к иллюстрированию молитв, что не характерно для позднего времени. Для всех главных частей — центральных крупных и алтарных сводов, верха арок и стен — выбирались такие обширные композиции, как «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь», «Тебе, Бога, хвалим», заповеди блаженств, молитвы «Отче наш», Символ веры и «Величит душа моя Господа», в большинстве своем основанные на гравюрах Библии Х. Вайгеля. Для первой половины XIX в. в этих частях интерьеров традиционно также подробное изображение отдельных строф 25-й главы Евангелия от Матфея, воспринятое из того же источника. Названные циклы приобретают ведущее для своего времени значение, становятся отличительной чертой росписей первой половины XIX в.

Конечно, это связано с архитектурными формами, в частности, со структурой сводов, влияющих на форму композиций и выбор сюжетов. Если свод основного объёма храма состоит из нескольких частей, как часто бывало в храмах конца XVIII — начала XIX столетия в Тверской обл. (например, из восьми или четырёх лотков), то выбираются сюжеты, включающие несколько сцен, каждую из которых можно разместить на поверхности одного лотка. По этой причине излюбленными композициями для сводов храмов и верхних частей стен данного периода стали перечисленные многосоставные циклы, которые не были новостью и для древнерусского искусства. Стремление проиллюстрировать не только текст Священного Писания, но именно молитвы — литургические гимны, либо взятые из него и вошедшие в богослужение, либо написанные впоследствии, в целом характерно для Древней Руси. Эта традиция была унаследована от позднечи-

⁹ Weigel Ch. Biblia Ectipa. Augsburg, 1695.; Historische Abbildungen der Geschichte des Alt. und Neu. Testamentu. Augsburg: Kilian, Ph. And. 1758.

¹⁰ Об этом см.: Потькалова А.В. Религиозная живопись В.Л. Боровиковского. М., 1996. С. 6.

¹¹ Репин И.Е. Далекое близкое. Л., 1982. С. 113.

зантийского искусства. Так, например, распространенные сюжеты на слова Акафиста Божьей Матери появляются на рубеже XIII—XIV вв.¹² Многообразные толкования литургических гимнов получают особое развитие в искусстве XVI в. в так называемых символических иконах Благовещенского собора Московского Кремля, а затем и в разнообразных направлениях искусства XVII столетия. Икона «Отче наш» по гравюрам Х. Вайгеля была написана мастерами Оружейной палаты ещё в третьей четверти XVII в.¹³ Очевидно, предпочтение данных сюжетов не столько продиктовано традицией, сколько связано с религиозными идеалами, продолжавшими принципы XVIII в., по которым искусство было призвано посредством наглядных аллегорических картин сделать понятными основы вероучения. Склонность к аллегоризму хорошо известна в светском искусстве XVIII в.

Церковное искусство XIX в., в отличие от предшествующих эпох, не старается показать смысловое богатство и дать разнообразные толкования, но стремится разъяснить церковные догматы. Характерно, что для этого выбирались наиболее важные и часто употребляемые во время богослужения молитвословия. Сюжеты «О Тебе радуется», «Тебе, Бога, хвалим» (иллюстрации гимна святителя Амвросия Медиоланского из чина благодарственного молебна) дают возможность изобразить полноту Церкви Небесной — Богоматерь или Новозаветную Троицу в окружении ангельских сил и разных чинов святых. Композиции были призваны догматически правильно, наглядно и доступно для народа продемонстрировать православное учение о Троице, Божьей Матери и Царстве Небесном. Для этого предпочитались достаточно ясные, часто буквальные и неизменные иконографические схемы.

Можно сказать, что классический памятник в данном ряду — Казанский храм с. Грудино

(Краснохолмский р-н), иконографическая программа которого практически целиком выстроена на взаимосвязи трёх рассмотренных сюжетов — «О Тебе радуется» на своде, «Отче наш» и заповедей блаженств на стенах, «вытеснив» все остальные циклы и «распространившись» на все зоны монументального убранства. Хотя «блаженны» присутствуют в разных богослужениях, в первую очередь — это начало Литургии — главной службы, её важная, «можно сказать, самая праздничная часть»¹⁴. По словам М. Скабаллановича, «нет более живописного и трогательно-радостного учения о царстве Божиим, чем данное заповедями блаженства», в целом, заповеди блаженства — «новозаветная картина царства небесного»¹⁵. Молитва Господня («Отче наш») как главная христианская молитва, входя во все богослужения, является и, так сказать, кульминационной частью Божественной Литургии. «О Тебе радуется» — песнь в честь Богородицы на литургии Василия Великого — «приходится на самую священную часть Литургии, занятую исключительно молитвами и песнями к самому Богу и преимущественно к Богу Отцу. Введение сюда песни пресвятой Богородице говорит о высшей степени почитания Её Православной Церковью»¹⁶. Таким образом, соединение данных молитв в иконографической программе может служить символическим изображением Литургии, а через неё — Царства Небесного, что традиционно является одной из основных задач церковного искусства. Интересно, что «Блаженны» и «О Тебе радуется» не используются в римо-католическом богослужении.

Общим для разных периодов и направлений XIX в. было расположение в простенках барабана или восьмерика фигур апостолов, а в парусах — евангелистов. Для первой половины XIX в. характерно в верхних частях храма изображение пророков, что не свойственно более

¹² «Иллюстрации литургических гимнов, появившиеся в искусстве последних веков существования Византии, отличаются от сформировавшихся ранее иконографических типов изображений многими новыми чертами: свободой разработки изобразительных мотивов, но при этом строгой догматичностью в передаче темы, обилием символических деталей и одновременным обращением к современным изображениям (и) реалиям». (Громова Е.Б. История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. «Индрик». М., 2005. С. 17). «Иллюстрирование Рождественской стихиры, канона и проповедей на Успение, написанных Иоанном Дамаскиным, представляет начальный этап процесса воплощения в искусстве богословской учёности, усиления проповеднических возможностей изображений, естественным продолжением которого является создание больших циклов — Страстного, Акафиста, иллюстраций хвалебных псалмов и отдельных гимнографических композиций „Предста царица“ и „О Тебе радуется“» (Там же. С. 25).

¹³ Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV — начала XX века: Каталог выставки в ЦМиАР. М., 2004. С. 216. «Наиболее ранний пример — икона из церкви Григория Неокесарийского в Москве 1668—1669 гг. (ГРМ)».

¹⁴ Скабалланович М. Толковый типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Вып. III. Киев, 1915. Репринт. М., 2003. С. 19.

¹⁵ Там же. С. 17.

¹⁶ Там же. С. 46.

позднему времени. На периферийных участках стен могли находиться изображения на сюжеты из книги апостольских Деяний и на ветхозаветные темы, что практически отсутствует в росписях второй половины XIX — начала XX в. В монументальной живописи первой половины XIX столетия почти не воспроизводились двенадцатые праздники, что, вероятно, объясняется их частым изображением на иконах. Появляются сюжеты, отсутствовавшие в допетровские времена, например, «Благословение детей».

Если судить по материалам сохранившихся ансамблей, то в первой половине XIX в. «Страшный суд» занимает подчинённое положение. В частности, данный сюжет не был единственным на западной стене, но присутствовал в сочетании с другими. В нижних частях стен, наиболее близких к молящимся, особенно часто изображали некоторые евангельские сюжеты и притчи, ставшие ведущими в иконографических программах второй половины XIX в. Возможно, они были призваны заменить изображение Страшного суда, столь традиционное для западной стены храмов в древнерусской стилистике. Был выбран круг притч, в которых говорилось о грядущей участи праведников и грешников. Например, одним из распространённых сюжетов, располагавшихся преимущественно в нижней части западной стены, стали композиции по притче о богаче и нищем Лазаре: «Пир в доме богача» и «Нищий Лазарь на лоне Авраамовом» (церкви в селах Башарово, Болонино в Краснохолмском р-не, Белое Бежецкого р-на и множество других). Иной часто встречающийся сюжет нижней части западной стены — притча о блудном сыне (с. Лозьёво Бежецкого р-на, с. Болонино Краснохолмского р-на и др.). Интересно, что перечисленные сюжеты часто объединены в один комплекс подобно тому, как евангельские чтения о мытаре и фарисее, блудном сыне и Страшном суде расположены подряд в богослужебном круге в преддверии Великого поста. Фигуры мытаря и фарисея при входе в храм, пожалуй, наиболее неизменный мотив монументальной живописи всего XIX в. в самых разных регионах России. Ещё более распространены при входе в храм изображения ангелов со свитками, что присуще всему XIX в.

Характерной чертой росписей северо-востока Тверского края стало исключительное колористическое богатство при минимуме красок. В этом регионе работали клеевыми красками, при изображении как сюжетных композиций, так и орнаментальных частей. Причём популярность клеевых красок была столь велика в Тверском

крае, что ими продолжали работать даже в начале XX в. (например, в Бежецком р-не). Рисунок делался охрой, объём достигался посредством белил, основные колористические задачи выполняли изумрудная зелень, ультрамарин, пурпур и их оттенки; совершенно не использовались лимонно-жёлтая и алая, появившиеся позже. В одном из наиболее выдающихся памятников монументального искусства — росписях Казанского храма в с. Грудино (Краснохолмский р-н) — благодаря колориту поверхность стен приобрела драгоценное сияние с матовым оттенком, присущим технике клеевой живописи. Колорит росписей строится на сочетании нежнейших светлых тонов: небесно-голубого фона, наложенного на него золотистого цвета гризайлевых рам и карнизов с яркими пробелами, рубинового фона для орнаментов в виде ромбовидных решёток, изумрудного — для подписей, фиолетового тона спиралевидных орнаментов в восьмерике и коралловых фонов для композиций из орудий страстей и церковных атрибутов, написанных, в свою очередь, тоном со стальным отливом. Гризайлевые орнаменты из пышных листьев аканта и раковин включают «подробности» в виде головок херувимов, букетов, курильниц, гроздьев винограда. Замысловатый рисунок гризайли не имеет высокого рельефа, отчего росписи уподобляются тончайшему, великолепному и чудесному видению.

Различия между гравюрными образцами и росписями особенно сильно заметны в рисунке и выражении ликов, которые невозможно слепо повторить хотя бы потому, что в гравюрах такие детали недостаточно крупны. В образах отдельных святых — настоящих шедеврах эпохи, таких как святители Василия Великий и Григорий Богослов из Богоявленского храма с. Еськи — проступают необычайная сила духа, мужество, подлинность и достоверность при характерности, самобытности и простоте их внешнего облика. Кажется, их лики сияют подобно тому, как светилось лицо преподобного Серафима Саровского в момент его беседы с Мотовиловым.

Представляется особенно замечательным совпадение по времени расцвета церковного искусства с религиозным возрождением, связанным со старчеством и традицией умного делания. С одной стороны, из глубин самой простой крестьянской среды, из которой в массе происходили художники и для которой они работали, произрастало новое мощное искусство, с другой стороны, из недр духовного сословия поднялась волна нового подвижничества, открывшего одну из славнейших страниц истории русской святости Нового времени. Конечно, прямая связь



Композиция «Воскресение Христово».
С. Огарево-Почково Сасовского р-на Рязанской обл. Начало XX в.



Фрагмент композиции «Воскресение Христово».
С. Огарево-Почково Сасовского р-на Рязанской обл. Начало XX в.

между этими явлениями отсутствует. Однако та новизна, с которой зазвучала в ту эпоху цель христианской жизни как обожение через Иисусову молитву, и пасхальная радость, торжество и красота Царствия Небесного в искусстве удивительно близки. Творческая энергия и жизнь, заложенные в духе росписей проакадемического направления, сродни силе молитвенного делания, доступного в любом месте, во всякое время для каждого человека, ищущего спасения.

Проакадемическое направление могло принимать различные формы, например, в отдельных случаях более рафинированные и напрямую связанные со стилистикой классицизма без примесей барочных традиций в орнаментальной части. Ярчайшим примером такого рода росписей может служить уникальная для Рязанской обл. клеевая живопись 1830-х (?) годов в церкви Рождества Христова в с. Желудёво (Шиловский р-н). Вместе с иконостасом они составляют ансамбль, который по высочайшему художественному уровню не имеет аналогов на территории края. Росписи здесь — органичная часть стены, в каждом её отрезке подчеркивается связь с конструкцией здания. Пафос преобразования храмового пространства за счёт росписей, который есть в живописи Т.А. Медведева и в памятниках тверского круга, явно уступает место желанию подчеркнуть единство архитектуры и стенописи. Живопись воспроизводит лепной декор, словно помогая раскрыть архитектуре эстетические возможности конструктивной основы. Расписанный гризайльными кессонами свод кажется легче. Гризайль имеет самостоятельное значение, имитируя рельефы (парящие ангелы) и круглую скульптуру (фигуры пророков в барабане). Рисунок отличается необычайным благородством и свободой, колорит — тончайшими оттенками и полутонами.

Одновременно с бурным расцветом проакадемического и чисто классицистических направлений, во многих местностях продолжают существовать росписи в русле древнерусского искусства. Как и в архитектуре, где допетровские черты развиваются до времени государственного поощрения русской самобытности, т. е. до активного внедрения тоновских образцовых проектов с 1840-х годов, так и в росписях по крайней мере до этого же времени существует иконописная манера письма. По словам Н.Н. Исаевой, «мастера этого

направления (например, потомки П.И. и М.И. Сапожниковых) постепенно переходят в особую сферу деятельности, связанную с „возобновлением“ древних живописных ансамблей»¹⁷. В таком духе выполнены, например, темперные росписи церкви Рождества Богородицы Перынского скита в Новгороде, которая была расписана, возможно, В.П. и И.П. Сапожниковыми в 1828 г.

В Рязанской области, как, вероятно, и в Калужской, расцвета проакадемического направления и единой школы клеевой живописи не существовало, зато хорошо видны другие тенденции. В частности, на территории Рязанской области до начала XIX в. продолжали существовать древнерусские традиции, что видно по небольшим уникальным фрагментам темперной живописи в главном алтаре Спасской церкви в с. Калиновка (Кобылинский погост) Рыбновского района. Несмотря на утраты, хорошо видны характерные иконописные приёмы передачи пространства, фигур и одежд. Допетровские черты могут присутствовать в живописи и в более скрытом виде, например, сказываться в приверженности древнерусской иконографии, что заметно в сильно пострадавшей от времени стенописи алтарной части Казанской церкви с. Ижевское Спасского р-на Рязанской обл., где в композиции «Се агнец Божий» Иоанн Предтеча представлен как Ангел пустыни¹⁸.

Перелом в истории русской монументальной живописи приходится не строго на середину XIX в., — явные изменения художественного языка относятся, скорее, к началу 1860-х годов. Как и в первой половине века, в разных областях были свои пути развития форм настенной росписей, но в тот период, как и в архитектуре, наметилось большее стремление к объединению, созданию общего стиля в разных местностях Российской империи. В тех районах, где был наблюдался расцвет клеевой школы, как например, в Тверской обл., продолжали жить в новом виде её традиции. Там же, где, напротив, не было подобных центров, стали развиваться академические традиции в новом для периферии виде. Академизм, проповедуемый в первой половине XIX в. в столицах в творчестве таких крупных и разных мастеров, как А.И. Иванов, К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни, К.Т. Нефф и других, в полностью переработанном виде, можно

¹⁷ Исаева Н.Н. Указ соч.

¹⁸ Храм был расписан, возможно, в самом начале XIX в. Андреем Григорьевичем Ходыревым и поновлен в 1866—1867 гг. московским художником Ф.П. Курковым. Ходырев — единственный мастер в Рязанском крае первой половины XIX в., работы которого сохранились до настоящего времени.



Роспись северной стороны храма.
Удомельский р-н Тверской обл.
Руинированное состояние храма и росписи синодального периода — обычное явление нашего времени

сказать, пережил в провинциальном церковном искусстве второе рождение. Одним из значительных центров подобного направления, благодаря деятельности школы Николая Васильевича Шумова (1827—1905), стала Рязанская губ. В Калужской обл. в это время подъём переживало оригинальное течение академической живописи, черпавшее вдохновение в народном искусстве, а благодаря ему, пронизанное традициями древнерусского искусства. При всех различиях указанных направлений их объединяет ряд присущих времени черт.

Академическая живопись второй половины XIX в. обнаруживает гораздо меньшую чем было принято в классицизме, взаимосвязь с архитектурными формами. Не претендует роспись и на создание особого пространства внутри изображённой живописью ордерной конструкции, способной преобразовать церковный интерьер. Архитектурная декорация, изображённая живописно, перестаёт играть роль единого каркаса для композиций и не имеет общей ордерной структуры, как это было ранее. Обрамления для композиций, хотя и могут иметь разнообразные формы, а также сложные декоративные вставки, лишаются изысканности и завершенности. В Тверской обл. уже не существует школа декоративной (альфрейной, как иногда её называют художники) росписи: налицо изменения, происшедшие в методах работы мастеров. Полностью исчезает пышная гризайльная отделка, а вместе с ней и барочные черты. Возможно, это связано с кризисом артелей как таковых, после отмены крепостного права в 1861 г. Параллельно с постепенно изменявшимся жизненным укладом трансформировался и стиль живописи. Роспись начинает преобладать над архитектурой, заслонять её, а не выявлять, как это было ранее. Стены и своды стали восприниматься как холст для живописи, как фон для размещения композиций и отдельных фигур. Стены перекраиваются для удобства размещения сюжетов. Такие конструктивные элементы, как рёбра сводов, углы стен и другое, могут скрываться росписью.

Орнаментальная часть только обрамляет композиции, а не вписывает их в стены и своды. Для сцен и фигур чаще всего используются скромные гризайльные профилированные рамы. В рисунках орнаментов, которые, как правило, выполнены в светлых, разбелённых тонах, преобладает геометрическое начало, но могут быть немногочисленные растительные завитки, кресты и херувимы. В некоторых случаях, когда художники стремились развернуть на стенах как можно больше композиций, орнаментальная часть практически

отсутствует, как, например, в церкви Успения в с. Казарь (Рязанский р-н Рязанской обл.) или в Казанском храме Вышенского монастыря (Шацкий р-н той же обл.), где стены выглядят перегруженными из-за множества композиций и фигур. Вполне в духе времени и противоположные примеры — рамы для сюжетов на стенах сплетаются в оригинальную гипертрофированную орнаментальную композицию, тоже свободную от следования архитектурным членениям и скрывающую их, как, например, в храме с. Бетино Касимовского р-на Рязанской обл.

Для художников было важно избежать контрастов в колорите сюжетной и орнаментальной частей — их, как правило, старались объединить в общее светлое цветовое решение. Большая часть сюжетов не отличалась развитием вглубь, их не перегружали деталями и объёмностью фигур. Мастера боролись в первую очередь за цельность общего монументального решения, что демонстрируют близкие по стилистике росписи в храмах Бориса и Глеба с. Суйск Старожиловского р-на, Архангела Михаила с. Змеёвка Милославского р-на и Троицы с. Байдики (Глебово городище) Захаровского р-на (все — в Рязанской обл.) В отличие от предыдущего периода фигуры часто старались писать статично для придания большего величия. Однако сохранились примеры противоположного понимания роли поз и жестов, что хорошо заметно, например, в полных движениях росписях Казанского храма в с. Солотча Рязанского р-на Рязанской обл.

Цвет фона мог быть различным для отдельных частей храма — свода, алтаря и стен, но чаще выбирался единый тон. Особенно популярным и в это время стали пурпурный, пурпурно-лиловый или пурпурно-розовый, встречается также жёлто-охристый и зелёно-серый тона. На них располагались рамы для композиций, написанные белилами под лепнину, а орнаменты покрывали незаполненные сюжетами и фигурами части — арки, края стен и сводов и т. д.

Как и в иконописи, важнейшей вехой в монументальной живописи во всех областях России, была смена гравюрных образцов. На первый план среди них выдвинулась иллюстрированная Библия Юлиуса Фейта Ханса Шнорра фон Карольсфельда (1852—1860); использовалась также Библия Поля Гюстава Доре (1864—1866). Если из Библии Шнорра брались очень многие новозаветные сюжеты, то из Доре — единичные примеры композиций. Гравюры Шнорра более удобны для переноса в монументальные формы — крупные фигуры действующих лиц всегда выдвинуты на передний план. У Доре, напротив, при-



Ангел. Собор Рождества Христова. Г. Рязань. Мастерская Н.В. Шумова.
Вторая пол. XIX в.

существуют многочисленные дальние планы, а фигуры могут быть измельчёнными. Гравюры Шнорра приобрели такое широкое распространение, что появились программы росписей, практически целиком составленные из них, как, например, в Успенском храме с. Казарь (Рязанский р-н Рязанской обл.), в трапезной церкви Благовещения в с. Княжево (Бежецкий р-н Тверской обл.). В 1880-е годы названные гравированные Библии отошли на второй план, уступив место альбому с фототипиями росписей храма Христа Спасителя (1883 г.). Среди композиций из него по частоте повторений в Рязанской, Тверской, Владимирской и Калужской областях

лидирует «Отечество», изображения евангелистов, сюжеты «Рождество Христово. Поклонение пастухов», «Успение Богородицы», «Введение Богородицы во храм» и др. Кроме того, сформировался круг образцов из картин отечественных живописцев. Особенно популярными были композиции «Явление Христа Марии Магдалине» и «Явление Христа народу» А.А. Иванова, «Моление о чаше» Ф.А. Бруни, «Воскресение Христово» и «Воздвижение Креста» Т.А. Неффа, «Христос в доме у Марфы и Марии» Г.И. Семирадского. Часто можно видеть повторение картины К.К. Штейбена «На Голгофе». Значительно реже среди образцов встречаются



Фрагмент композиции "Рождества Христова" (по гравюре Ю. Шнорра).
Роспись Казанского храма. С. Княжево Бежецкого р-на Тверской обл. Вторая пол. XIX в.

картины «Жертвоприношение Авраама» А.П. Лосенко, «Христос в пустыне» И.Н. Крамского, иконы «Снятие с креста» В.П. Верещагина и «Тайная вечеря» В.К. Шебуева. Характерно, что названные иконографические источники обычно объединялись в программах росписей. Пример типичной иконографической програм-

мы сохранился в росписях храма Вознесения с. Затишье (Рязанский р-н Рязанской области), где сочетаются композиции по перечисленным картинам Г.И. Семирадского и Ф.А. Бруни, изображение Христа по образцу из храма Христа Спасителя и сюжет по самой распространенной гравюре Г. Доре «Лепта вдовицы». Постепенно

произошёл процесс стандартизации и упрощения иконографии отдельных сюжетов и программ в целом.

Для некоторых частей храма определился ряд наиболее часто употребляемых сюжетов, например, для алтаря — по-прежнему фигуры святителей, в меньшей степени — страстные сюжеты, для свода — Новозаветная Троица или Отечество в окружении архангелов. Наблюдалось постепенное «укрупнение» сюжетов, в то время как многофигурные композиции выходили из употребления. На стенах не всегда центральное положение занимали двенадцатые праздники, но широкое распространение получило иллюстрирование ряда притч и таких евангельских историй, как «Беседа Христа с самарянкой», «Беседа Христа с Никодимом», «Христос в доме у Марфы и Марии», «Проповедь в лодке», «Нагорная проповедь», «Исцеление у Овчей купели», композиция «Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные», и др. За редким исключением из употребления ушло изображение ветхозаветных сцен («Жертвоприношение Авраама», «Жертвоприношение Авеля» сохранялось в алтарях). В выборе и трактовке сцен подчеркивалось повествовательное начало и усиливалось их дидактическое значение. Сюжеты и избранные святые в монастырских храмах традиционно подчеркивали монашескую тематику (например, в росписях Казанского-Явленского монастыря в Рязани и Вышенского в Шацком р-не Рязанской обл.).

В отдельных случаях в программах росписей во второй половине XIX в. вводятся редчайшие изводы и новая для монументального искусства иконография. Например, появляются сюжеты из житий достаточно редких для росписей святых, что было совершенно не принято в первой половине указанного столетия. Например, в Казанском соборе Казанского-Явленского монастыря в Рязани написан ряд композиций из жития преподобномученицы Евгении и уникальный сюжет «Прибытие Божией Матери на Афон». В Троицком храме с. Ряхово (Камешковский р-н Владимирской обл.) на стенах четверика развернут цикл из жития Параскевы Пятницы, что не характерно для монументального искусства более ранних эпох. Житийные циклы даже в основных объёмах храмов могут полностью вытеснять остальные сюжеты, как, например, в композиции по житию Георгия Победоносца в храме в его честь в с. Ильинское Киржачского р-на Владимирской обл.

В 1860-е годы наметилось угасание клеевой проакадемической школы северо-востока

Тверской обл. Примеров росписей становится меньше, их размеры скромнее, а стиль видоизменяется. Но сила школы настолько велика, что её приёмы просуществовали до конца XIX в. (например, в Бежецке). Примерами последующего развития самобытного тверского стиля могут служить росписи в храмах Покрова Богородицы в с. Озеряево Вышневолоцкого р-на (расписана в 1868 г.) и Богоявления в с. Перхово (Удомельский р-н, ранее — Вышневолоцкий у.), вероятно, выполненные одной артелью. По стилю росписей можно предположить, что здесь работали ученики, младшие современники или отдельные мастера из артелей, существовавших в северо-восточной части губернии в первой половине XIX в. Живопись отразила переломную эпоху: прежние традиции тверской живописи ещё существовали, но уже в переработанном виде. Можно предположить, что изменились условия заказа и перестала существовать школа, а её мастера продолжали работать.

От предыдущей эпохи живопись в Озеряево и Перхово унаследовала богословское осмысление иконографии и её связи с богослужением. Традиционно для алтаря в нём расположены сюжеты, связанные с Литургией. Самый центр конхи в Озеряево занимает Святой Дух в виде голубя, от которого исходит широкое и яркое сияние. В изображении голубя использован пространственный приём — написан его вид снизу, служивший, видимо, наглядным способом передачи момента схождения Святого Духа прямо на престол. Эту тему продолжают расположенные вокруг фигуры парящих ангелов и херувимов, прославляющие Святого Духа. В руках у двух центральных — большой плат с крупными буквами тропаря третьего часа «Господи, иже пресвятаго твоего Духа в третий час апостолом твоим ниспославый, того, благий, не отыми от нас, но обнови нас молящих ти ся». Тропарь читается священником в центральный момент Литургии, во время Евхаристического канона, когда молятся о пресуществлении вина и хлеба в Тело и Кровь Христовы. Эта же молитва поётся во время Великого поста на Литургии Преждеосвященных Даров. Основным её содержанием является прошение о даровании Духа Святого, изображённого рядом. Таким образом, роспись устанавливает непосредственную связь церковного искусства с богослужением.

Система расположения сюжетов и фигур в Озеряево и Перхово демонстрирует более позднюю и упрощённую схему, по сравнению с традицией первой половины XIX в., что не мешало мастерам вписать росписи в архитектурные



Роспись свода Крестовоздвиженского храма.
Г. Кашин. Начало XX в.

формы. Колорит изменился в сторону «потемнения» палитры, но сохранилось искусство в ограниченном наборе клеевых красок добиться неожиданных колористических эффектов. Особого внимания заслуживает способность выразительной и глубокой передачи внутреннего состояния изображённых лиц, также унаследованная от предыдущего периода. Росписи, близкие по стилю к живописи в Озеряево и Перхово, встречаются и в других районах Тверской обл., например, в Кашинском (Смоленская церковь с. Кочемли). Подобное направление в той же клеевой технике развивалось во второй половине XIX столетия и в иных областях, например, во Владимирской. В Камешковском р-не в отдельную группу в

общей стилистике можно объединить росписи Рождественской церкви Веретьевского погоста, упоминавшегося Троицкого храма в с. Ряхово и верхнего Казанского храма в с. Усолье.

Ярким и одновременно характерным явлением для второй половины XIX в. стала школа Н.В. Шумова в Рязани¹⁹. С наибольшей долей вероятности кисти самого Н.В. Шумова можно отнести только один памятник монументального искусства — росписи собора Рождества Христова в Рязани и небольшой фрагмент в Архангельском соборе (также в кремле). Однако, кажется, что на многих ансамблях живописи того времени в Рязанской обл. лежит печать его школы, существовавшей с 1859 г. до начала XX в. Почти полвека

¹⁹ Н.В. Шумов родился в крестьянской семье; первые художественные навыки получил в иконописной мастерской родного для него Солотчинского монастыря, по ходатайству братии которого в 1850 г. поступил в мастерскую А.Т. Маркова в Петербургской Академии художеств. В 1854 г. молодой Н.В. Шумов преподавал живопись президенту Академии художеств — великой княгине Марии Николаевне и её детям. Шумова принято считать основателем Дивеевской иконописной школы (Нижегородская область), так как в 1855 г. он давал уроки живописи сёстрам монастыря. Через три года после этого художник переехал в Рязань, где прожил до своей смерти. В 1859 г. он открыл иконописную мастерскую в собственном доме напротив здания духовной семинарии, в которой впоследствии преподавал иконопись. Школа объединяла учеников и мастеров различных направлений — живописцев, резчиков, столяров, позолотчиков и др. Их количество иногда доходило до 70 человек. Многие художники жили у Н.В. Шумова целыми семьями в течение многих лет (Подробнее см.: *Сабчаков А.* Художник Николай Васильевич Шумов. Рязань, 1915).

Н.В. Шумов, сформировавший особый стиль, возглавлял крупнейшую школу и мастерскую в губернии, которая расписывала храмы, снабжала иконостасами весь Рязанский край и была известна далеко за его пределами.

Степень изученности монументальных работ мастерской Н.В. Шумова не позволяет дать точную характеристику их стиля и динамики его развития на протяжении полувека. Но некоторые особенности всё же поддаются выявлению. Работая в русле академической традиции, Н.В. Шумов активно использовал широко распространённые в то время образцы. В отличие от большинства провинциальных мастеров художник иногда подвергал сложившуюся иконографию серьёзному переосмыслению — например, при изображении архангелов в Архангельском соборе Рязанского кремля вводил новые символы и атрибуты²⁰. Сохранился замечательный рисунок, подписанный Н.В. Шумовым, с композицией по сюжету 7-й главы Евангелия от Иоанна (ст. 16 и далее), где приводится проповедь Спасителя в Иерусалимском храме на празднике кушеч²¹. Художнику не только удалось найти почти не известный изобразительному искусству эпизод Евангелия, но суметь выразить в жесте поднятой правой руки Христа главную идею Его слов: «Мое учение — не Мое, но Пославшего Меня». Н.В. Шумову принадлежит создание иконографии Василия Рязанского, получившей повсеместное распространение. Почти в каждом храме области есть изображение святителя, повторяющее икону кисти Н.В. Шумова (ныне — в Рязанском музее). Благодаря шумовской иконе князя Романа Рязанского его образ также вошёл в иконографические программы храмов.

Хотя изображения местных святых всегда были одной из отличительных черт региональных школ, именно во второй половине XIX в. почитание покровителей края стало занимать заметное место в иконографических программах росписей. Подобная тенденция наблюдается и в Тверской области, где начали не только более активно изображать преподобных Нила Столобенского, Макария Калязинского, святителя Арсения и князя Михаила Тверских, но и вводить в росписи эпизоды из жития послед-

него, образцом для которых служили иконы «Смерть князя Михаила Тверского в Орде» и «Напутствие князя Михаила Тверского» кисти П.Н. Орлова для Спасо-Преображенского собора Твери (1847 г., сохранились в Тверской картинной галерее)²². Любовь к местным святым и к замечательным событиям в истории губерний нашла отражение и в других областях, например, в Калужской и Владимирской.

Язык произведений Н.В. Шумова, несомненно, подвергся влиянию стилистики петербургской мастерской М.С. и В.М. Пешехоновых, что в первую очередь сказалось на использовании золотых фонов не только в иконописи, но и в росписях, в частности, на своде трапезной собора Рождества Христова в Рязанском кремле²³. Н.В. Шумов придавал особое значение взаимодействию росписей и архитектурных форм, точно устанавливал соответствие их масштаба и пропорций. Действуя в духе своего времени, Шумов и мастера его круга не изображали крупных и рельефных рам для композиций и фигур, поэтому они не воспринимаются как отдельные «картины», развешенные по стенам. В то же время, как уже говорилось, пространственное решение сюжетов излишне не развивалось в глубину во избежание зрительного разрушения единства художественного решения стены.

Художники старались найти меру между крайностями в понимании места монументальной живописи, пытались создать для неё условную среду между архитектурой и молящимися, т. е. писать не слишком плоско, но и не увлекаться иллюзионизмом. Подобный приём использован Н.В. Шумовым в росписи западной стены собора Рождества Христова в Рязани: фигуры двух ангелов, изображённые чуть крупнее человеческого роста, едва заметно выступают в сторону зрителя со своих постаментов из серо-голубой дымки нейтрального фона, но не выраженная объёмность, бесплотность тел приглушает эффект их реального присутствия в храме. Для работ художника характерны мягкость кисти и сдержанность колористической гаммы в немногочисленных, но точно найденных композициях и орнаментах, тщательность в отделке деталей. Шумовский вариант акаде-

²⁰ Подробное описание см.: Рязанские епархиальные ведомости. 6 сентября 1865 г. Прибавление. № 6. С. 184.

²¹ Рязанский историко-краеведческий музей.

²² В частности, композиции с такой иконографией фрагментарно сохранились на столбах трапезной в церкви Рождества Богородицы в с. Зиновьево Калининского р-на Тверской обл.

²³ Подробнее о Пешехоновых см.: *Белик Ж. Г.* Возрождение древнерусских традиций в иконе XIX столетия. (На примере иконописного наследия мастерской Пешехоновых). Автореф. дис. канд. искусств. М., 2006.

мизма лишён столичной жёсткости и отстранённости. Благодаря личной религиозности художника, хорошо известной современникам, его внимание всегда было сосредоточено на передаче внутреннего содержания образов, заметного в необыкновенном благоговении ликов²⁴.

Хронологические рамки, можно сказать, противоположного течения в живописи — росписей с элементами народного искусства — весьма широки. Подобная стенопись могла быть создана как в середине XIX, так и в начале XX в. Однако, как правило, наибольшее число росписей в духе народного искусства создавалось во второй половине XIX — начале XX в. Росписи, включающие элементы народного искусства, объединяют целый «куст» различных течений, которые весьма условно можно объединить в одно направление. Примеров подобного рода росписей сохранилось в провинции значительное число, что свидетельствует об их широком распространении на территории России. В них отсутствует классицистическая архитектурная декорация, что характерно для «народного академизма». Художественная сила образов в данном направлении живописи усиливается необыкновенным колористическим решением. Часто художники используют насыщенные и свежие «горящие» локальные цвета без полутонов в смелых соотношениях, что придаёт росписям торжественное, праздничное звучание.

Если в Тверской обл. стилистика народного искусства не была столь популярна в церковном искусстве, то Калужская и Рязанская области богаты разнообразными течениями этого направления. Среди них выделяются росписи, укоренённые в древнерусской традиции, как, например, святительский чин в алтаре Никольского собора в Серпейске (Мещовский р-н Калужской обл.) или росписи алтаря и четверика церкви Нерукотворного Спаса в с. Копцево (того же района). Живопись здесь являет собой выдающийся пример местного церковного искусства второй половины XIX в., лишь косвенно соприкасавшегося с отдельными чертами столичной академической традиции. В какой-то степени данное направление, как и многие росписи в

народном духе, можно обозначить словом «примитив». Основные черты росписей — простота и лаконичность приёмов при необычайной выразительности ликов святых, что в целом свойственно народному искусству.

Отдельную группу можно объединить росписи ряда храмов Калужской обл., демонстрирующие совершенно другое направление в том же русле народного искусства (Знаменский храм с. Хордово, Владимирская церковь с. Кудрино, церковь Космы и Дамиана с. Клетино — все в Мещовском р-не; Тихвинская церковь с. Стрельна, Сухиничский р-н, и др.) Основываясь на западноевропейских образцах, художникам был интересен в первую очередь драматизм евангельских событий, что особенно ярко выражено в живописи храма в с. Хордово. Масштаб, выразительность композиций и относительно хорошая сохранность ставят живопись в Хордове в ряд наиболее значительных памятников Калужской обл. Традиционно для «народного академизма» росписи расположены на стенах свободно, практически без соотнесения с архитектурными членениями. Мастера исходили не из масштаба и размера стен, не следовали общей системе расположения росписей. Разворачивая сюжеты, художники диктовали архитектурным формам свои принципы, заключавшиеся прежде всего в желании показать важность изображаемых событий.

Как уже упоминалось, в Рязанской обл. также достаточно широко представлены примеры академических росписей, выполненных в манере, близкой к народному искусству. Среди них выделяются фрагменты росписей церкви с. Заполье (Шиловский р-н), где вообще нет орнаментальной части и отсутствует соотнесение масштаба сюжетов и фигур, однако ценность живописи восполняется выразительностью отдельных фигур святых, присущей провинциальному искусству. К более крупным комплексам данного направления следует отнести стенопись Введенской церкви в с. Борисково (Рязанский р-н). Особое место занимают уникальные для Рязанской области росписи церкви с. Огарево-Почково (Сасовский р-н, после 1904 г.), в которых наи-

²⁴ Кисти Н.В. Шумова и его мастерской, вероятно, принадлежат росписи основного объема церкви иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радость» в Рязани и почти точно повторяющие их росписи четверика церкви Успения в Шацке (Рязанская обл.), правда, сохранившие только общее решение и иконографию. Близка к шумовской стилистике живопись свода четверика церкви Вознесения с. Санское (Шиловский р-н Рязанской области), Преображенского и Богоявленского соборов в Рязанском кремле, упоминавшегося Казанского собора Казанского-Явленского монастыря. Сходство с работами Н. В. Шумова обнаруживает стенопись церкви в с. Китово (Титово) (Старожиловский р-н Рязанской области), выполненная, вероятно, на рубеже XIX — XX вв. и несущая на себе отпечаток следующего этапа церковного искусства, что сказалось в первую очередь на развитых архитектурных фонах в композициях и в изображениях отдельных фигур святых.



Прп. Сергий Радонежский.
Роспись Благовещенского собора в Благовещенском м-ре.
Г. Киржач Владимирской обл. Живописец А. Я. Стороженко. 1885 г.

более ярко проявляются черты народного искусства с элементами примитива. Тут применена архаичная для начала XX столетия клеевая техника росписей. Живопись отличается своеобразным иконографическим составом, сочетающим новейшие образцы (изображение Порт-Артурской Богоматери) и традиционные, например, композиция «Воскресение Христово» изображена как «Сошествие во ад», что встречается в данном контексте достаточно редко. Непосредственность, присущая народному искусству, сказалась в расположении композиций и наивности в изображении фигур и лиц. Особенного внимания заслуживают самобытные элементы растительного орнамента и смелое

колористическое решение, построенное на соотношении ярчайших тонов.

Росписи в стилистике народного искусства, перешагнув за пределы XIX в., несут на себе черты следующего этапа монументального искусства, развивавшегося в начале XX в. В целом картина монументального искусства начала XX в. выглядит значительно пестрее картины в предыдущий период, отличавшийся единством художественного и технического уровня. Однако и в это время можно выделить общие черты, которые не отрицают индивидуальных особенностей отдельных комплексов росписей. Особенности росписей начала XX в. в данной статье рассмотрены на

примере малоизвестной живописи Рязанской обл., поскольку общие проблемы этого периода исследованы в работе И. Л. Бусевой-Давыдовой для новой «Истории русского искусства».

Следуя общероссийскому пути, рязанские мастера в качестве образца стали предпочитать альбом Лазовского со снимками росписей и икон В. М. Васнецова и М. В. Нестерова во Владимирском соборе в Киеве, но продолжали использовать и прежние иконографические схемы. Среди росписей Владимирского собора особенно популярны изображения Христа Вседержителя, Божьей Матери в рост с Христом-Младенцем на руках, композиции «Блаженство праведных», «Страшный суд», «Спаситель на кресте, поддерживаемый ангелами» и «Так бо возлюби Бог мир...» (Саваоф, окружённый херувимами) и др. Наиболее стереотипные примеры камерных ансамблей в васнецовской стилистике — росписи 1914 г. в храме Воскресения с. Старое Зимино (Захаровский р-н Рязанской обл., далее везде — Рязанская обл.), в трапезных церквях Успения в Шацке и Вознесения в с. Санское (Шиловский р-н). Стенопись Троицкой церкви с. Тума (Касимовский р-н) — крупнейшего комплекса монументальной живописи начала XX в. в Рязанском крае — также в основном выполнена по образцу росписей Владимирского собора в Киеве.

В иконографических программах начала XX в. постепенно усиливается тема Русской Православной Церкви и её места в общецерковной и библейской истории, трактуемая с оттенком монархизма, что отвечает развитию русского и неорусского стилей в искусстве. Популярность приобретают изображения русских святых — как древних, так и Нового времени, особое место среди них занимают князья и цари. Типичным становится сюжет «Благословение Дмитрия Донского Сергием Радонежским на Куликовскую битву» (по одноимённой работе А. Н. Новоскольцева 1882 г.). Характерной особенностью времени стало объединять русских и общехристианских святых, например, князей Владимира и Ольгу, Бориса и Глеба, Василия Рязанского, Александра Невского с Николаем Чудотворцем, Константином и Еленой, царицей Александрой, Кириллом и Мефодием. Часто изображались в росписях того времени образы таких святых синодального периода, как Дмитрий Ростовский, Тихон Задонский, Митрофан Воронежский, и др. Так, например, только их изображения предпочли для стен основного объема церкви Рождества Христова в с. Саблино (Сасовский

р-н). Среди иконографических программ и сюжетов продолжают встречаться уникальные изводы, особенно широко представленные в церкви Троицы в с. Незнаново (Старожиловский р-н), среди них — композиции «Возвращение Божьей Матери и Иоанна Богослова с Голгофы», «Давая милостыню нищему, подаешь Христу» и «Страшно осуждать брата твоего прежде Суда Божия». Не менее интересны такие редчайшие иконографические варианты, как «Блудный сын», где вместо отца изображен Христос (там же и в Успенском храме г. Шацка) и композиция «Сестоя у двери и стучу», основанная на картине У. Х. Ханта «Свет мира» (1853; повторение для собора святого Павла в Лондоне — 1901—1904), и, возможно, на иконе И. Н. Крамского «Христос с фонарём в поисках пристанища на утренней заре» (1869) (иконография использована и в храме с. Данилово Ермишенского р-на).

Значение и количество орнаментов в стенописи начала XX в. возрастают, особенно в росписях васнецовской стилистики. Из обихода почти исчезает гризайль в прежнем понимании, а её место занимают яркие полихромные орнаменты с преобладанием условных растительных элементов. Ордерные пропорции в размещении орнаментов и их масштаб, соотносённый с архитектурой храма, всё чаще уступают место нарочито декоративным широким лентам разнообразных, достаточно плоскостно трактованных узоров с применением позолоты. Распространение получают орнаментальные рамы для композиций и фигур. В начале XX в. встречаются примеры орнаментов из классицистических элементов, например, в Дмитриевской церкви с. Хворощёвка (Скопинский р-н). Декоративная отделка может контрастировать с характером передачи пространства в отдельных композициях и в фонах для фигур святых. Увеличивается глубина проработки фонов, и возрастает число изображаемых деталей.

В целом цветовая палитра художников начала XX в. стала шире, чем было принято в предыдущем столетии. Появились неприемлемые ранее тёмные оттенки вплоть до глубокого чёрного цвета; широко применялись цветовые контрасты, в некоторых случаях использовались почти локальные цвета, что явно отличается от практики разбелённых тонов XIX в.

Кроме росписей, выполненных под влиянием Владимирского собора в Киеве, в рязанской монументальной живописи выделяется не менее характерная для своего времени группа памятников, представляющая иссякающий источник традиций второй половины XIX в., например,

живопись основных объемов храмов Рождества Богородицы в с. Перевлес (Старожиловский р-н), Троицы в с. Зорино (Ухоловский р-н), Покрова в с. Смыково (Смышово) (Сапожковский р-н) и в с. Калиновка (Рыбновский р-н). Если для «васнецовского» направления характерны пространственно проработанные фоны и наличие деталей, данные росписи решены обобщенно и плоско. Орнаментальная часть упрощена, связи с архитектурными формами ослаблены.

Типично для регионов смещение академизма XIX в. с приемами начала XX в., что видно на примере росписей церкви Константина и Елены в с. Нагорное (Рязанский р-н). Здесь сочетаются плоскостность пространственного решения композиций с общей декоративностью, полихромией орнаментов и яркостью цвета.

Интересно, что монументальную живопись Рязанской обл. не затронуло наиболее новаторское направление искусства того времени, ориентировавшееся на древнерусское искусство, в частности, на образцы росписей XVII в. Возможно, это течение не успело в полной мере

распространиться на данный регион. Как и храмовая архитектура, церковное монументальное искусство в России было прервано на взлёте событиями 1917 г. Пройдя свой путь в Русском Зарубежье, оно снова переживает расцвет в настоящее время. Несмотря на то что современные монументалисты часто критически оценивают наследие XIX — начала XX в., их работы по древнерусским и византийским образцам стали продолжением художественного процесса, начавшегося именно в ту эпоху.

Всё чаще при восстановлении храмов настоятели и художники стараются сохранить росписи синодального времени или создавать новые в стилистике, соответствующей архитектуре храма и его истории. Ярчайшим примером подобного подхода могут служить росписи храма Вознесения Господня (Большое Вознесение) в Москве, выполненные А.В. Артемьевым в конце 1990-х — начале 2000-х годов. Можно надеяться, что переоценка живописного наследия XIX — начала XX в. скажется не только на его охране, но и на будущем русского церковного искусства.