практиками познания хтонических праначал бытия, словно бы противопоставляя себя кубизму, с его строгой геометризацией и внутренней пустотой. Однако — и в этом состоит парадокс — и футуристы, и кубисты, и абстракционисты со своими способами революционного видения мира также были лишь ответами на духовные и социальные вызовы времени. Эти два антагонистических взгляда: движение «органики», которая диалектически противостояла «механике» (природа — цивилизация), были, по своей сути, лишь диагнозом явления трагического распада единого христианского культурного пространства [3, с. 270].

Примечания:

1. *Валериус С.* Монументальная живопись. Современные проблемы. — М.: Искусство, 1979. — С. 87.

2. *Васнецов А.* Молодые художники служат народу // Правда. — 1965. — 14 января.

3. *Цветаева М.Н.* Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда. — СПб.: Издательство РГХА, 2012. — 304 с.

4. *Круглов В.* Марк Шагал в его печали и радости. Альманах. Выпуск. 116. — СПб., 2005. — С. 16.

5. Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. — Л., 1988. — С. 38.

6. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. — М.: Трилистник, 2002.

7. *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм. 1920–1930: Проблемно-тематические очерки и портреты. — М.: КомКнига, 2007. — 140 с.

А.Л. ПАВЛОВА

Кандидат искусствоведения, зав. отделом словаря художников НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств; старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва
e-mail: annapava@yandex.ru

A.L. PAVLOVA

Ph.D., head of department, Scientific Research Institute for Fine Arts Theory and History of the Arts Academy of Russia; senior researcher, The State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation
e-mail: annapava@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_291_310

ЭКЛЕКТИКА В ЦЕРКОВНОЙ СТЕНОПИСИ: РОСПИСИ ЦЕРКВИ БЛАГОВЕЩЕНИЯ С. КНЯЖЕВО ПОД БЕЖЕЦКОМ

ECLECTICISM IN CHURCH WALL PAINTING: THE MURALS OF THE ANNUNCIATION CHURCH IN THE VILLAGE OF KNYAZHEVO NEAR BEZHETSK

Монументальная живопись основного объема церкви Благовещения с. Княжево под Бежецком (Тверская область), созданная в 1887 г., — выдающийся пример искусства стенописи в формах эклектики. В статье сопоставлены приемы работы художников с различными графическими прообразами, реконструирована программа росписи и анализируются особенности стиля. Впервые публикуется схема расположения стенописи, выполненная автором.

The murals painted in 1887 in the main volume of the Annunciation church in the village of Knyazhevo near Bezhetsk (Tver region) are the outstanding examples of the art of wall-painting in the forms of eclecticism. The devices of artists' work with different graphical prototypes are compared, the murals programme is reconstructed and the style features are analyzed in the article. The wall-paintings layout diagram performed by the author is being published for the first time.

Ключевые слова: эклектика в стенописи, церковь Благовещения с. Княжево, Тверская область, Бежецк, схемы росписей.
Keywords: eclecticism in wall-painting, Annunciation church in Knyazhevo near Bezhetsk (Tver region), murals layout.

Стенопись Благовещенской церкви в с. Княжево в пригороде Бежецка Тверской области — выдающийся и никогда не поновлявшийся памятник монументального искусства, созданный в последней четверти XIX в. В росписях сочетаются композиции, написанные по самым разным образцам, в том числе, по гравюрам Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда (1860) [4], что характерно для живописи второй половины — конца XIX в., и архаичным для того времени, но излюбленным в первой половине XIX в. гравюрам Библии Кристофа Вайгеля «в четвертях» (1695) [3]. Возможно, в основе живописи центрального объема лежит иконографическая программа первой половины XIX в., полностью переписанная около 1887 г.

Проблемы стиля и языка монументальной живописи последней четверти XIX в. начали разрабатываться в специальной литературе сравнительно недавно [8], поэтому изучение подобного крупного памятника позволит углубить представления о характере стенописи в стилистике эклектики.

Богатая строительная история церкви и краткая характеристика монументальной живописи изложены в статье Свода памятников [11, с. 444–451]. Однако подробный сравнительный анализ росписей с памятниками региона, рассмотрение стилистики и проблем иконографии в энциклопедическом издании Свода не предполагались. Сопоставление с гравюрами, рассмотрение приемов орнаментальной живописи и колорита, связь с архитектурными формами требуют отдельного изучения, предложенного в данной публикации. Кроме того, специально для статьи были выполнены подробные схемы расположения росписей, которые публикуются впервые. Росписи в Княжеве находятся в аварийном состоянии, что делает их научную фиксацию особенно актуальной.

Первые архивные сведения о монументальной живописи относятся к 1877 г. и сообщают о бежецком (?) художнике Александре Алексеевиче Бархатове, который в это время выполнил росписи приделов пророка Илии и преподобного Сергия в главном храме на средства прихожан крестьян Якова Ивановича Першина и Ивана Ниловича Серова [11, с. 445]. Однако далее, в 1881 г., первоначальный объем был значительно перестроен, что в первую очередь коснулось приделов, так как конфигурация



Рис. 1. Роспись свода восьмерика. Цикл «Отче наш»

их сводов и стен была полностью изменена. От первоначального объема 1776 г. сохранились только восьмерик и четверик, в котором в южной и северной стенах пробили крупные арки, а старую полукруглую апсиду разобрали. Центральный объем оказался в футляре новых стен. Таким образом, роспись Бархатова в приделах сохраниться не могла. Здесь роспись выполнена в 1887 г., о чем было сказано на закладных досках, оформленных орнаментами и выполненных в единой стилистике с росписями основного объема. Доски были изображены средствами живописи: в настоящее время они не сохранились, но хорошо читались в начале 2000-х гг.

Данная публикация посвящена стенописи церкви 1887 г., расположенной в восьмерике и четверике, алтаре, приделах и западной части центрального объема. Живопись в трапезной выполнена в 1893 г. и требует отдельного рассмотрения, выходящего за рамки данной статьи.

Вероятно, церковь была закрыта еще до Великой Отечественной войны, и с того времени роспись в ней не поновлялась, что предоставляет уникальный материал для изучения. До 1938 г. в церкви служил ныне канонизированный священник Яков Яковлевич Бойков: в Княжеве он совершал свои последние богослужения перед арестом [5, с. 26].

В настоящее время можно только предполагать наличие под сохранившейся росписью центрального объема первоначального слоя. Каждому из восьми лотков сомкнутого свода восьмерика соответствует одна из композиций цикла «Отче наш» (рис. 1). Подобная живопись могла быть выполнена во второй четверти XIX в., когда данная иконография приобрела популярность, сохранявшуюся и в последующие десятилетия [9, с. 194–205]. Для Бежецка и округи присуще длительное использование в качестве образцов архаичных гравюр Кристофа Вайгеля, которые послужили иконографической основой для цикла «Отче наш». С приемами классицизма во многом перекликается и характер изображения фигур. Возможно, свод прописали в 1887 г. и объединили с новой стенописью.

Традиционный для верхних регистров церквей северо-восточного региона Тверского края цикл «Отче наш» идеально вписывается в восемь лотков. В центре свод имеет круглое отверстие, через которое виден малый свод барабана и изображенный на нем Саваоф, воспринимающийся в данном случае как иллюстрация первой фразы молитвы «Отче наш». Композиции свода органично вплетены в новую структуру размещения стенописи, характерную для эпохи эклектики. В ней не используется ордерный каркас, как было принято в классицизме: основную роль структуры играют разнообразные орнаменты, прихотливо покрывающие все участки сводов и стен. В некоторых местах фон стен оставлен не занятым: на границе фона и гризайльных орнаментов хорошо виден их объем. Они незначительно «выступают» относительно стен. В Княжеве орнаменты не «свисают» со стен, как в памятниках 1840–60-х гг. Например, как в Преображенской церкви с. Никола-Высока, где бурные барочные орнаменты выполнены очень объемно [7]. Орнаменты в Княжеве — легкие и эфемерные, в них нет той основательности, которая отличает приемы классицистической росписи. Хотя в расположении стенописи, как почти всегда в эклектике, в основе сохраняются принципы классицизма, здесь они перестали играть ведущую роль. Главным принципом стало разнообразие декоративных эффектов.

В размещении росписей в восьмерике архитектурные формы не игнорируются, но используются живописцами как основа. В качестве фона свода выбран нежный охристо-розовый тон — такой же, как на северной и южной стенах церкви и на своде центрального нефа, который находится у западной арки четверика. По характеру изображения растительных орнаментов перечисленные зоны монументального убранства имеют значительное сходство, в то время как орнаменты на сводах северного и южного приделов отличаются более жесткой геометрической плетёнкой.

Композиции, подобно лепесткам, окружают центр свода восьмерика с миниатюрным световым барабаном. Обрамления для композиций сверху скруглены, а внизу немного расширяются. Их нижний край скрыт за выносом карниза, который передан средствами живописи и находится над окнами. Разделение регистров живописи карнизами — стандартный прием классицизма, но в эклектике он пережил существенные изменения. Как и все архитектурные части росписей, карниз перестал играть самостоятельную роль: он становится частью общего декоративного замысла. Рамы для композиций также перестают быть отдельной формой: нижний край рам цикла «Отче наш» закрыт карнизом. Карниз

проходит прямо по нижней части композиции для того, чтобы при взгляде снизу усилить иллюзионистический эффект и зрительно увеличить вынос карниза. Подобный прием следует отнести к типичным «хитростям» эклектики, невозможным в системе классицистической росписи, где каждая часть обладает законченной формой. В эклектике разные части росписи могут свободно «накладываться» друг на друга. Обрамления для композиций выполнены просто, а орнаменты вокруг них сплетаются в прихотливый узор. Между композициями цикла «Отче наш» прямо на ребрах свода проходят ленты растительного гризайльного орнамента в виде завитков аканта с небольшими шариками ягод. Ленты объединены с широким поясом из сложной орнаментальной плетёнки вокруг светового барабана. Здесь листья и раковины заплетены в сложный кружевной геометрический узор, который служит выразительным завершением системы росписи восьмерика. Подобное решение свода в классицизме имело бы четкую систему арок, опирающихся на карниз. Другим вариантом размещения композиций в своде могли быть сюжеты, вырезанные внутри иллюзорной конструкции свода. Тогда сцены бы воспринимались внутри «просветов» в небо, как это сделано, например, на своде четверика Тихвинской церкви с. Сукромны (Бежецкий район) [11, с. 496–512]. В Княжево сюжеты цикла «Отче наш», скорее, выполнены как картины в рамах, наложенные на условный фон, покрытый в свободных местах орнаментами, причем все картины собраны в композицию, подобную цветку с круглым вырезом барабана в середине. Главным в художественной системе эклектики стал декоративный эффект, а не создание структуры расположения сюжетов.





Рис. 2. Вид на северную стену четверика. В центре композиция «Пригвождение к Кресту»

Рис. 3. Вид на южную стену четверика. В центре композиция «Христос на Голгофе»

Грани восьмерика заняты избранными композициями христологического цикла (рис. 2, 3). Евангельские события из жизни Христа

изображены и в нижних регистрах: они представлены в хронологическом порядке сверху вниз. Число композиций в XIX в. всегда более ограничено, чем в предыдущие столетия. В простенках между четырех окон восьмерика написаны четыре прямоугольных композиции — «Рождество Христово» на восточной стороне, «Поклонение волхвов» на западной, «Христос подаёт ключи апостолу Петру» на северной и «Если…не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное» на южной. Основное внимание в данном регистре росписей отведено теме воплощения Христа, которая дана в сотериологическом контексте, что было излюбленным для иконографических программ второй половины XIX в. Выбор композиций отвечает на мысленный вопрос о спасении человечества: человеку следует в смирении и искренности уподобиться ребенку, жить внутри Церкви, основанной на вере апостола Петра, тогда во Христе человек достигнет райского совершенства и спасения.



Рис. 4. Композиция «Рождество Христово» на восточной грани восьмерика

Две композиции по известным прообразам иллюстрируют обстоятельства Рождества Христова (рис. 4–7). В качестве образца, вероятно, ис-







Рис. 5. Гравюра Филиппа Андреаса Килиана «Рождество Христово» с оригинала Джузеппе Мария Креспи

Рис. 6. Композиция «Поклонение волхвов» на западной грани восьмерика

Рис. 7. Гравюра Филиппа Андреаса Килиана «Поклонение волхвов» с оригинала Паоло Веронезе

пользовались гравюры Филиппа Андреаса Килиана: «Рождество Христово» выполнено с оригинала Джузеппе Мария Креспи (1665–1747), а «Поклонение волхвов» — с оригинала Паоло Веронезе (1528–1588) [2]. Оригинал Веронезе хранится в Государственном Эрмитаже (1570-е, медный лист, переведен с дерева, масло, 45 х 34,5, инв. ГЭ-159; был приобретен императрицей Екатериной II в 1772 г. вместе с французским собранием Кроза). Обращение к работам прославленных мастеров — характерная черта иконографических программ Бежецкого уезда в XIX в. Так, в Богоявленской церкви с. Еськи, расположенной недалеко от Бежецка, в 1840-е гг. были воспроизведены «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи и «Ассунта» Тициана. Использование в качестве образцов работы Креспи и Веронезе — вполне в духе времени, хотя во второй половине XIX в. подобная традиция постепенно стала вытесняться другими, более современными европейскими и русскими образцами. Выбор образцов вполне закономерен, но использование данных работ Креспи и Веронезе среди прообразов ранее обнаружено не было.

Гравюры имеют вертикальный формат: в росписях требовалось придать композициям более горизонтальную форму. Кроме того, фигуры в стенописи должны находиться на некотором расстоянии друг от друга — иначе они плохо читаются на большом расстоянии. Как всегда в церковных росписях, ведущее место занимает композиция на восточной грани, которая подписана цитатой из пасхального Евангелия от Иоанна (Гл. 1, ст. 14) — «И Слово стало плотию», которую для ясности можно обозначить как «Рождество Христово». Как и в гравюре по работе Джузеппе Креспи, центр композиции занимает Богоматерь с Младенцем-Христом, сидящим в яслях. Одной рукой Богоматерь придерживает Христа, другой — свою склоненную голову. На переднем плане справа изображен сидящий праведный Иосиф с раскрытой книгой в руках: вероятно, он читает ветхозаветные пророчества о Христе. Все собравшиеся вокруг внимательно слушают его чтение. В оригинале изображено девять слушателей, в росписи в настоящее время читается семь фигур. Наибольшие изменения коснулись фигуры на переднем плане справа. Напротив Иосифа в прототипе написана коленопреклоненная старуха, опирающаяся на посох. В росписях художники повторили позу, но изобразили старика. Некоторые важные детали небольшого размера мастера сохраняли: в частности, воспроизвели цветы на посохе Иосифа-обручника.

Сюжет «Поклонение волхвов» служит продолжением темы и располагается напротив, на западной грани восьмерика. Специалисты

отмечали [6, с. 166, 167] оригинальность композиции Веронезе — Богоматерь изображена не в центре, а слева, при этом отчетливо и выразительно изображена группа волхвов. Последовательность расстановки фигур была важна для монументальной живописи, что использовали художники в Княжеве, так как композиция находится на большой высоте. Формат росписи горизонтальный: часть второстепенных изображений не вошло в роспись, поэтому фигуры можно было написать с большей дистанцией друг от друга. По этой причине, например, фигуры воинов справа лучше видны, чем в оригинале. В образце — только две головы, а в росписи хорошо виден торс одного из воинов. Художники отказались от изображения верблюдов, быка, осла и лошадей, что позволило более четко обозначить фигуры основных действующих лиц. Интересно, что в гравюре Килиана тоже не повторяли некоторые периферийный фрагменты: в частности, не изобразили собаку в левом нижнем углу сцены. У Килиана слева внизу срезана фигура мальчика: его левая рука не видна. Художники из Княжево, возможно, имели еще одну, пока не выявленную гравюру, на которой работа Веронезе была воспроизведена полностью, поэтому они изобразили левую руку почти в полном соответствии с оригиналом. Практически каждый персонаж композиции «Поклонение волхвов» был существенно переработан мастерами, чтобы лучше войти в монументальную форму. Речь не идет о копировании образца: скорее, это — вольное переложение прославленных композиций на язык регионального церковного академического искусства.

Т.К. Кустодиева отнесла «Поклонение волхвов» Веронезе к числу «празднично решённых религиозных сцен» [6, с. 166]: такая характеристика полностью соответствует росписям северо-восточного региона Тверского края и, в частности, живописи в Княжеве.

Среди обилия евангельских сюжетов, которые веками использовались для росписей, в XIX в. получила популярность их часть, ранее никогда не выдвигавшаяся в число основных композиций. Одно из главных мест в них занимают сцены, изображающие Христа с детьми. В частности, в Тверском крае важную роль в монументальном убранстве играл сюжет «Если…не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное», который здесь введен в верхнюю зону монументальной живописи на южной грани восьмерика. Данный сюжет часто изображали на стенах церквей северо-восточного региона Тверского края, в частности, он есть в клеевых росписях 1850–60-х гг. в церкви Рождества Христова с. Хабоцкое

(Краснохолмский район) и Троицком храме Погоста Троица (Молоковский район). Композиции выполнены по одному образцу — гравюре Библии Кристофа Вайгеля «в четвертях» (1695). Прообраз настолько вольно трактован местными мастерами, что с трудом угадывается в росписях. Состав второстепенных действующих лиц и их позы, пейзаж и архитектурные постройки на втором плане в Княжеве не имеют ничего общего ни с гравюрой, ни со сценами в Хабоцком и Троице. Единственное, что их объединяет, — непременное присутствие Христа и мальчика на первом плане. Однако среди всех отличий в Княжеве выделяется почти дословное воспроизведение позы мальчика из гравюры Вайгеля, чего нет в росписях в Троице и Хабоцком. Фигура ребенка — единственное, что было воспринято из гравюры: остальное, как и в других памятниках, — плод уверенной самостоятельной трактовки сюжета местными художниками. Сцена развернута на природе, за городом: справа фигуры осеняет крона большого дерева. Архитектурные кулисы переданы в античных формах. Задний план придает динамизм композиции: он пересечен диагональю городской стены, расчлененной аркадой. За стеной возвышается пирамидальное сооружение, а слева выдвинут мощный цоколь ворот или некоего сооружения. В число персонажей слева на первом плане введена сидящая женская фигура, протягивающая руку ко Христу: возможно, мать мальчика. Разнообразные движения апостолов запечатлели их внимание к словам Спасителя.

Огромную роль в монументальном убранства в Княжеве играет разнообразное орнаментальное оформление, что составляет отличительную особенность стилистики эклектики. По сторонам окон восьмерика изображены прямоугольные декоративные панели с решетками, на которые «сверху» наложены растительные завитки вокруг изображений херувимов. Ромбовидный рисунок решеток обнаруживает незначительную «глубину» орнаментальной части, что подчеркивает основной принцип эклектики — усиление декоративного начала. Оконные откосы не расписаны под камень, как обычно выполнялось в классицизме, но подчеркнуты нежными лаконичными графичными небесно-голубыми линиями с крестами на белом фоне. Под окнами и композициями восьмерика проходит широкий орнаментальный фриз, который отделяет живопись от уровня тромпов. Основной рисунок фриза составлен из сплетения горизонтально вытянутых ромбов, чередующихся с изображениями крестов и головок херувимов. Нижняя часть восьмерика и верх четверика отли-

чаются высокой концентрацией разновидностей гризайльных орнаментальных форм, что усиливает декоративное начало в живописи. Геометрические ромбовидные орнаменты сочетаются с изгибами листьев аканта двух типов. Одни — более объемные — имитируют лепные спиралевидные завитки вокруг изображения евангелистов в тромпах. Другие — плоские и схематичные — декорируют верхнюю часть (между тромпами) обрамления композиции «Страшный Суд» на западной стене. Возможно, различия связаны с соседством работ нескольких мастеров.



Рис. 8. Композиция «Страшный Суд» на западной стене четверика

Предпочтения эпохи хорошо заметны в выборе иконографической программы. Страстной цикл и тема Страшного Суда вновь начали играть ведущую роль, которая была утрачена в составе росписей первой половины XIX в. Всю западную стену занимает обширная композиция «Страшный Суд», которую с двух сторон сопровождают соответствующие пространные евангельские цитаты (Мф., 25) в виде вертикальных столбцов, забранных в рамки (рис. 8). Если ранее вместо Страшного Суда могли подробно изобразить цикл «Дел милосердия», то в Княжеве их перечисление осталось только в словах евангельской цитаты. Главное место, как в допетровские времена, на западной стене вновь занял большой сюжет, где основное место отведено разделению праведников и грешников. Их фигуры соответственно занимают южную и северную стороны композиции. В верхней части написано изображение восседающего на херувимах Христа, справа от Него — Богоматерь. Особенностью прочтения сюжета можно считать многочисленные ангельские образы, занимающие всю центральную часть композиции. Их фигуры крупно написаны в разнообразных сложных ракурсах, по которым можно предположить образец — гравюру Филиппа Андреаса Килиана с оригинала Иоганна Генриха Шёнфельда. Гравюра активно использовалась мастерами Тверского края [9, с. 60]: каждый раз она воспроизводилась в различной степени близости к оригиналу. В Княжеве сходство угадывается только в позах ряда ангелов:

сидящих по сторонам от Христа с раскрытыми книгами в руках и парящих трубящих ангелов на первом плане. В гравюре они изображены вверху в мелком масштабе, а в росписи, напротив, значительно увеличены и выведены в центр сюжета. Отечественная интерпретация сюжета в академическом ключе имела свою историю: в частности, известна большая работа Т.Е. Мягкова (1811–1865) «Страшный Суд» (1840-е гг.), послужившая образцом для ряда росписей в церквях Рязанской области [13, с. 120]. В работе Мягкова важное место также отведено ангельским фигурам.

В эпоху классицизма не только «Страшный Суд» находился, как правило, на периферийных местах в монументальном убранстве, но и страстная тематика, столь популярная в барочной стилистике. Во времена эклектики многие барочные традиции вновь обрели актуальность. Например, в Княжеве страстные композиции заняли основное место на южной и северной стенах четверика. Здесь сюжеты расположены в два ряда. В первом, внизу, написаны более крупные композиции страстного цикла — «Христос на Голгофе перед распятием» и «Пригвождение к Кресту», во втором — «Уверение Фомы» и «Исцеление слепого». Важно, что сюжеты центрального объема взаимосвязаны с темами композиций приделов. Страстной цикл продолжается на сводах северного придела, целиком посвященного данной теме. Трагизм сюжетов четверика уравновешен темой надежды на спасение. Если рассматривать композицию «Страшный Суд», то в арочном проеме под ней отчетливо виден сюжет «Небесный Иерусалим», а над композицией «Христос на Голгофе перед распятием» расположен пасхальный сюжет «Уверение Фомы».

Черты эклектики ярко проявились в характерных сложных рамах для композиций. Обрамления в эклектике значат гораздо больше, чем простое ограничение для сюжетов и фигур. Рамы и орнаменты берут на себя те функции, которые в классицизме играл ордер. Полосы орнаментов в сочетании с рамами образуют структуру для размещения сюжетов. Отказ от ордерных форм и построения четкой системы размещения композиций позволил мастерам увеличить размер сюжетов. Сцены не ограничивались прямоугольным форматом, но могли «растягиваться» более свободно по различным участкам стен. Сюжеты приобрели сложные формы, а вслед за ними и рамы, что стало одной из особенностей эклектики.

Новый принцип расположения композиций на стенах церквей — часть глобального стилистического процесса, который проявился практически во всей архитектуре. В частности, как замечали специалисты, «в

интерьере данного периода (1850–1860-е гг. — прим. А.П.) происходят качественные изменения. Отказ от применения ордерной системы классицизма сказался на общей трактовке внутреннего пространства здания» [15, с. 308]. Например, в жилых зданиях «парадность анфилады постепенно уступает место принципу расположения комнат в соответствии с их функциональным назначением» [15]. Подобный ряд новшеств эпохи эклектики можно продолжить на разных примерах.

На северной и южной стенах «Страшному Суду» соответствуют по два сюжета один над другим. Здесь рамы приобретают подчеркнуто причудливые очертания. Как и на западной стене, внизу композиции повторяют широкий вырез арочного проема. В верхней части рамы имеют многолопастную форму, что тоже типично для эклектики, причем в данном случае лопасти имеют вогнутые формы. Два регистра сюжетов северной и южной стен составляют единую сложную композицию, как будто перехваченную пояском с подписью к сюжету. В этом проявилось свойство художников при размещении росписей — учитывать поверхность стены целиком. Малые верхние сюжеты словно продолжают большие нижние. Сложные по формам рамы для композиций в росписях времени эклектики — одно из проявлений наследия барокко, получившего популярность во второй половине XIX в. на волне отказа от классицизма.

Крупнейшие страстные композиции в Княжеве написаны по широко распространенным образцам: сюжет «Христос на Голгофе перед распятием» воспроизводит известнейшую картину «На Голгофе» (1841) К.К. Штейбена (1788–1856), а композиция «Пригвождение к Кресту» воспринята из альбома хромолитографий Е.И. Фесенко [1]. По картине К.К. Штейбена выполнены композиции в церквях Троицы с. Любегощи Весьегонского района (роспись третьей четверти XIX в.) Тверской области [12, с. 81], Троицы с. Байдики (Глебово городище) Захаровского района Рязанской области [14, с. 330], Спаса Нерукотворного с. Калиновка Рыбновского района Рязанской области, Петропавловской церкви в пос. Дугна Ферзиковского района Калужской области.

В княжевской композиции «Христос на Голгофе», как всегда в росписи, по сравнению с оригиналом, изменен формат, и справа добавлен пейзаж с несколькими удаляющимися вглубь планами. Фигура Христа в Княжеве занимает более значительное место, чем в прообразе. Спаситель изображен как победитель: Его небесно-голубые глаза воздеты к небу, вокруг головы — золоченое сияние из тонких лучей. Христос облачен в ярко-алый гиматий, что сразу выделяет его фигуру среди других. У Штейбена, согласно западноевропейской традиции, написан страдающий Христос: мертвенно-бледный, с опущенным взором и наклоненной головой.

Одни из самых оригинальных в художественном отношении росписи расположены на центральном своде при входе из трапезной с западной стороны четверика. Интересно, что их своеобразию не помешало то, что они основаны на самом популярном образце XIX в. — Библии Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда [4; 10]. По гравюрам этой же Библии выполнены почти все композиции северного и южного приделов церкви. Росписи настолько самобытно трактуют общеизвестный прототип, что это помогает им занять ведущее место в наследии монументального искусства северо-восточной части Тверского края в последней четверти XIX в.

На примере росписи западного свода хорошо видно, как именно гризайльные обрамления формируют структуру расположения композиций. Реальные архитектурные формы оказываются скрыты роскошью живописи. Свободного места оставлено минимально: практически вся поверхность свода и отчасти западной стены покрыты росписью. Граница между сводом и западной стеной отсутствует: она перекрыта композицией «Небесный Иерусалим», которая переходит со свода на стену. Подобный прием — признак новой стилистики: в классицизме стены и своды всегда отделялись карнизами. Свод можно уподобить шатру, сотканному из изысканных картин, которые скрывают архитектурную основу. Композиции на восточной и западной сторонах заключены в рамы, стилизованные под углубления в своде. Их четыре профиля, перспективно сокращаясь, как будто уходят внутрь изображения. Сюжеты на северной и южной сторонах, напротив, находятся в объемных рамах, которые зрительно немного выступают над поверхностью фона, тонированного нежным теплым розово-охристым тоном. Колорит гризайльных орнаментов, украшающих рамы, выполнен в той же гамме, но в более светлых тонах — от золотисто-песочного до цвета слоновой кости.

Исключительно яркий и прекрасно сохранившимся колорит усиливает выразительность стенописи. Сила цвета складывается из соседства яркого холодного небесно-голубого и теплого коричнево-розового тонов, а все остальные оттенки находятся «в подчинении» у главного цветового сочетания. Особенно показательна в отношении цвета композиция «Небесный Иерусалим» (рис. 9, 10). Здесь колорит выделяет сцену как одну из главных в ансамбле росписей, подчеркивает ее центральное положение.

Хорошо видна работа мастеров над приспособлением графического образца для монументальной формы. При перенесении сюжета с листа на стену важно было не просто отказаться от второстепенного, необходимо при этом заново сформировать смысловой и композиционный центр или, по крайней мере, не утратить того, что заложено в гравюре. В сцене «Небесный Иерусалим» не только колорит заставляет по-новому увидеть гравюру, но и композиционные новшества. Художники не стали изображать дробный второй план с фигурой Иоанна Богослова, панорамой Небесного града с множеством зданий, но написали большое объемное облако, которое объединило центральные фигуры Христа и символический образ Церкви, знаменующий новую жизнь. Облако в росписи восходит над горой, вершина которой изображена внизу в центре на первом плане. Далее за горой простирается изысканно переданный пейзаж, что характерно для всей росписи в Княжеве. Справа в нижней части на горе растет небольшое дерево: оно написано монохромно, только темно-коричневой охрой, часть его веток оголены, на остальных чуть намечены листья. Сквозь угнетенные ветви открывается вид на желтеющее поле, камни пустыни и горы на заднем плане: все окутывает голубоватая дымка. Деревья в княжевских росписях придают композициям своеобразие и, одновременно, сближают фоны с привычными для молящихся пейзажами. Изображение стен Небесного града отодвинуто к линии горизонта в глубину сюжета, что усиливает объемность пространства внутри композиции. Таким образом, фон передан сложнее, чем на гравюре, хотя, на первый взгляд, кажется, что все подробности заднего плана художники не стали изображать ради простоты. Характерная для композиции «Небесный Иерусалим» удлиненность фигур в Княжеве подчеркнута и усилена, что придает бесплотность и изящество изображаемым лицам (рис. 11, 12).





Рис. 9. Композиция «Небесный Иерусалим» на центральном своде при входе из трапезной
Рис. 10. Гравюра «Небесный Иерусалим» Библии Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда

На западной стене южного придела располагается еще одна композиция на сюжет Апокалипсиса — «Победа архангела Михаила над дьяволом», выполненная по образцу гравюры Библии Юлиуса Шнорра фон Карольсфельфа, которая предшествует иллюстрации «Небесный Иерусалим». Аналогичное место на западной стене в северном приделе занимает единственный ветхозаветный сюжет среди росписей церкви — «Видение лестницы Иакову». Нижняя часть живописи на стенах скрыта побелкой: трудно сказать, насколько роспись сохранилась под ней.

Простенки между окнами на северной и южной стенах заняты композициями на сюжеты христологического цикла и сценами по книге Деяний апостолов. Сюжеты с большим искусством вписаны в узкие участки стен между проемами. Роспись сводов северного и южного приделов, расположенных по два по сторонам от центрального объема, отличается от остальных росписей храма орнаментальным оформлением. Широкие полосы графичных геометрических орнаментов разделяют своды на четыре части, в каждой из которых размещено по одной композиции. Почти все из них следуют гравюрам Библии Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда. Своды северного нефа целиком занимают композиции страстного цикла (рис. 13). Сюжеты композиций сводов южного нефа посвящены Рождеству и Воскресению Христовым.



Рис. 11. Вид на центральный свод при входе из трапезной



Рис. 12. Фрагмент орнамента со свода при входе из трапезной

Росписи Благовещенской церкви в Княжеве отличаются традиционностью и полнотой иконографической программы, профессионализмом и свободой живописи, разнообразием орнаментальной части, торжественным и насыщенным колоритом. Стенописи не только унаследовали приемы классицизма, пережившего расцвет в данном регионе Тверской области, но, главным образом, выразили новые черты форм эклектики. Роспись структурирована разнообразными орнаментальными формами. Растительные и геометрические орнаменты взаимодействуют с архитектурными формами и усиливают зрительные эффекты восприятия стенописи. В программе росписей сосуществуют архаичные и новые иконографические прообразы, которые свободно трактуются художниками. Богатая и яркая цветовая палитра подчеркивает выразительность росписи. Сочетание прочного художественного фундамента традиций, живое восприятие новых течений и мастерство местных художников позволили создать незаурядный ансамбль эпохи эклектики, который во многом может служить эталоном стиля.



Рис. 13. Композиция «Снятие с Креста». Свод северного придела

Примечания:

1. Альбом изображений святых икон: издание хромолитографии Е.И. Фесенко в Одессе. — Одесса: Хромолитографии Е.И. Фесенко, 1894. — 122 с.

2. *Kilian Ph.And.* Historische Abbildungen der Geschichte des Alt und Neu. Testamentu. — Augsburg, 1758 (ИЗО РГБ).

3. *Weigel C(hristophor)*. Biblia Ectipa: Bildnusser aus Heilige Schrifft Alt und Neuen Testaments. — Augsburg, Selbstverl, 1695. — 452 s.

4. *Шнорр фон Карольсфельд Ю*. Библия в иллюстрациях. Гравюры на дереве. — Корнталь: Свет на востоке, 2002. — 255 с.

5. *Дамаскин (Орловский), архимандрит*. Новомученики и исповедники Бежецкой епархии. — Бежецк: Творческая мастерская Людмилы Юга, 2022. — 98 с.

6. *Кустодиева Т.К.* Итальянское искусство эпохи Возрождения XIII–XVI веков. Очерк-путеводитель. — Л.: Искусство, 1985. — 184 с.

7. *Павлова А.Л.* Иконография и стиль монументальной живописи Преображенской церкви села Никола-Высока / Архитектурное наследство. Выпуск 75. — СПб.: КОЛО, 2021. — С. 79–101.

8. *Павлова А.Л.* Синтез церковной стенописи и архитектуры в классицизме и эклектике / XXXII Алпатовские чтения. Международная научно-практическая конференция. Монументальное искусство и архитектура. Проблемы синтеза искусств в истории и в XXI веке 25–26 ноября 2021. Коллективная монография. — М.: РАХ, 2022. — С. 72–82.

9. *Павлова А.Л.* Церковная стенопись северо-востока Тверского края в XIX веке. — М.: КУРС, 2022. — 440 с.

10. *Пуганова Е.Л.* «Библия в лицах» по рисункам Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда как образец для иконописания // Румянцевские чтения — 2021: материалы Международной научно-практической конференции: в 2 частях. Часть 2. — М.: Пашков дом, 2021. — С. 206–211.

11. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Государственный Институт искусствознания. Тверская область. Часть 2 / ответственный редактор Г.К. Смирнов. — М.: Наука, 2006. — 742 с.

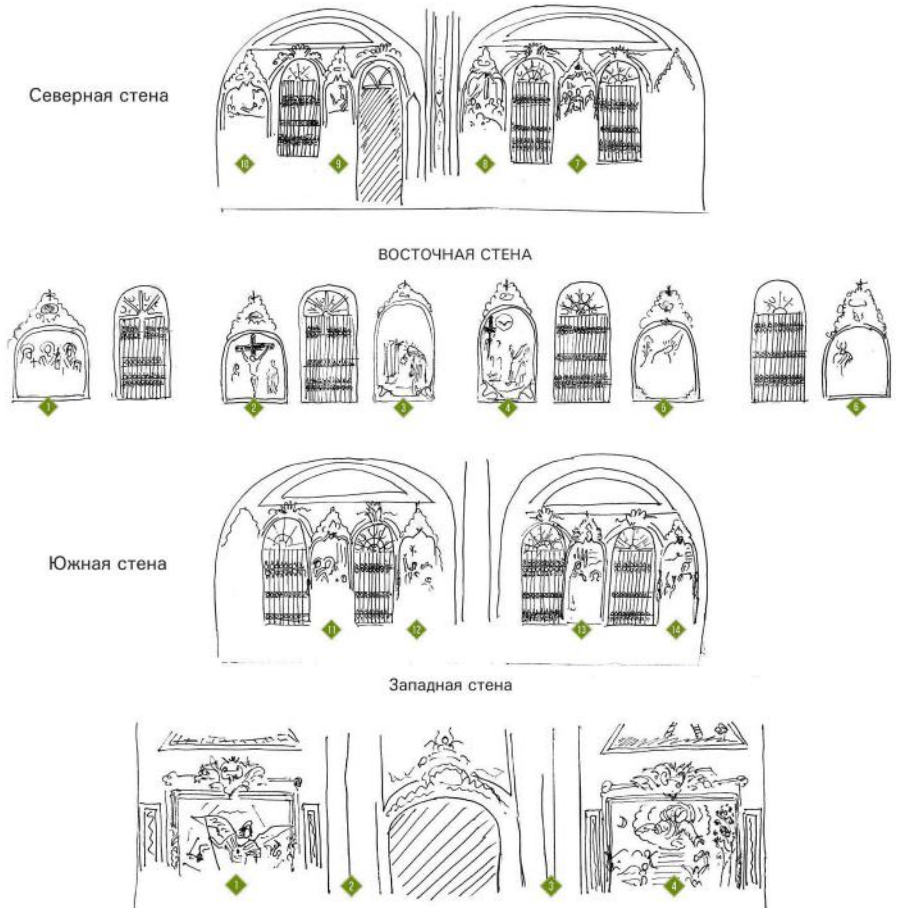
12. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России (СПАМИР). Тверская область. Часть 3 / ответственный редактор Г.К. Смирнов. — М.: Индрик, 2013. — 752 с.

13. СПАМИР. Рязанская область: Часть 1 / ответственный редактор В.И. Колесникова. — М.: Индрик, 2012. — 880 с.

14. СПАМИР. Рязанская область: Часть 2 / ответственный редактор А.Н. Яковлев. — М.: Государственный институт искусствознания, 2020 — 544 с.

15. *Торбик В.С.* Ситуация стиля в русской мебели 1830–1850 годов // Архитектурное наследие и реставрация. Выпуск 3. Сборник научных трудов под редакцией В.М. Дворяшина. — М.: Росреставрация, 1988. — 356 с.

ЭКСПЛИКАЦИЯ К СХЕМАМ РАСПОЛОЖЕНИЯ РОСПИСЕЙ БЛАГОВЕЩЕНСКОЙ ЦЕРКВИ С. КНЯЖЕВО



ГЛАВНЫЙ АЛТАРЬ

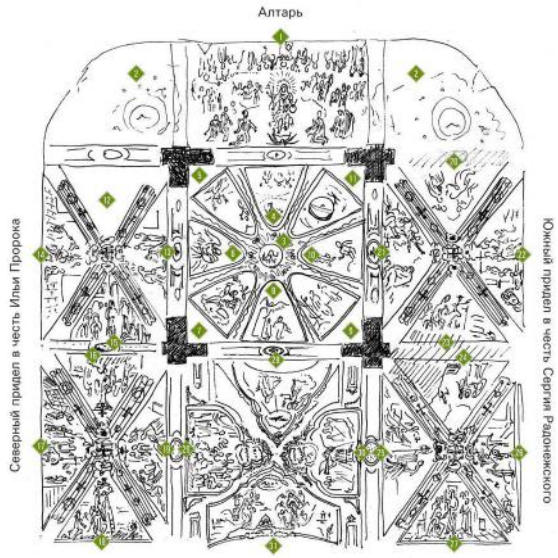
СЕВЕРНАЯ СТЕНА
7. «Христос исцеляет немого»
8. «Воскрешение дочери Иаира»
9. «Христос и грешница»
10. «Апостолы Павел и Варнава в Листрах»

ВОСТОЧНАЯ СТЕНА
1. Три святителя: в том числе, Арсений Тверской, справа — Димитрий Ростовский
2. «Распятие»
3. «Благовещение»
4. «Новозаветная Троица»
5. «Моление о чаше»
6. Три апостола (сохранился один из них слева – Петр, ?)

ЮЖНАЯ СТЕНА
11. «Апостол Петр исцеляет хромого»
12. «Христос исцеляет бесноватого» (?)
13. «Беседа Христа с самарянкой у колодца»
14. «Убиение архидьякона Стефана»

СЕВЕРНАЯ СТЕНА
7. «Христос исцеляет немого»
8. «Воскрешение дочери Иаира»
9. «Христос и грешница»
10. «Апостолы Павел и Варнава в Листрах»

ЗАПАДНАЯ СТЕНА
1. «Лестница Иакова»
2. «Архангел Михаил, побеждающий дьявола»
3. Закладные надписи «1. Начало устройства сего храма во имя Благовещения Пресвятыя Богородицы в 1776 г., в этом году и освящен с благословения митрополита новогородскаго Димитрия в царствование Екатерины II-й, в 1881 г. трудами и усердием Священника Иоанна Алексеевича Лебедева и церковнаго Старосты Ивана Ниловича Серова с прихожанами и с помощью церковной суммы» (не сохр.)
4. «2. храм был обновлён в 1887 г.» (не сохр).



СВОДЫ (основной объём)

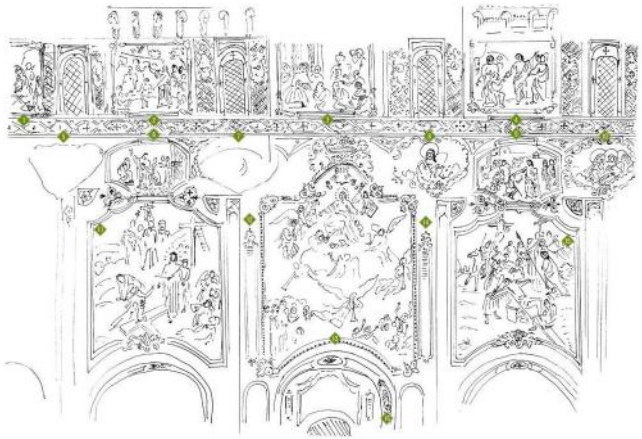
АЛТАРЯ
1. «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь»
2. Святой Дух в окружении херувимов

ВОСЬМЕРИКА
3. Саваоф («Отче наш, Иже еси на небесех!»
4. «Да святится имя Твое»
5. «Да приидет Царствие Твое»
6. «Да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли»
7. «Хлеб наш насущный даждь нам днесь»
8. «И остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим»
9. «И не введи нас во искушение»
10. «Но избави нас от лукаваго»
11. «Яко Твое есть Царство и сила, и слава, Отца, и Сына, и Святаго Духа, ныне и присно, и во веки веков. Аминь»

СЕВЕРНОГО ПРИДЕЛА (в честь Ильи Пророка)
12. «Установление Таинства Евхаристии» (не сохр.)
13. «Омовение ног»
14. «Одевание тернового венца»
15. «Отречение апостола Петра»
16. «Распятие» («Смерть Господа на Кресте»)
17. «Народ требует от Пилата смерти Иисуса Христа»
18. «Снятие с Креста»
19. «Положение во гроб»

ЮЖНОГО ПРИДЕЛА (в честь Сергия Радонежского)
20. «Рождество Христово»
21. «Видение Иосифу»
22. «Избиение младенцев»
23.«Бегство в Египет»
24. «Явление ангела жёнам-мироносицам»
25. «Явление Христа Марии Магдалине»
26. «Явление Христа на пути в Эммаус»
27. «Уверение Фомы»

ЦЕНТРАЛЬНОГО НЕФА
28. «Благовещение»
29. «Сошествие Святого Духа на апостолов»
30. «Снятие седьмой печати»
31. «Небесный Иерусалим»



СТЕНЫ ВОСЬМЕРИКА И ЧЕТВЕРИКА

1. «Рождество Христово» («И Слово стало плотию»)
2. «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное»
3. «Поклонение волхвов»
4. «Христос вручает апостолу Петру ключи от Царствия Небесного»
5. Евангелист Иоанн (?; не сохр.)
6. «Уверение Фомы»
7. Евангелист Марк (?; не сохр.)
8. Евангелист Лука
9. «Исцеление слепого»
10. Евангелист Матфей
11. «На Голгофе»
12. Цитата из евангелия от Матфея, гл. 25, ст. 34(?)–36.
13. «Страшный Суд»
14. Цитата из евангелия от Матфея, гл. 25, ст. 41–43.
15. «Пригвождение ко Кресту»
16. Пророк Илия

М.Ю. СИВКОВА
Аспирант кафедры «Монументально-декоративная живопись»
РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: sivkovamashaart@mail.ru

M.Y. SIVKOVA
Postgraduate student of the Department of Monumental Painting of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: sivkovamashaart@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_311_325

ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ 1970–1980-х НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ МОЗАИКИ В ПОЗДНЕСОВЕТСКОМ МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

THE INFLUENCE OF ARTISTIC TRENDS OF THE 1970–1980s ON THE WORKS OF FLORENTINE MOSAICS IN THE LATE-SOVIET MONUMENTAL ART

Статья посвящена анализу тенденций, витков интереса к различным пластам искусства прошлого, которые повлияли на характер произведений монументального искусства, созданных в технике флорентийской мозаики в позднесоветский период. Эти работы в архитектуре являются продолжением традиций монументального искусства, сложившихся в 1960–1970-е годы. Флорентийская мозаика редко применялась в произведениях монументального искусства, но тем не менее основные художественные искания эпохи нашли воплощения в мозаиках, созданных в данной технике. Наиболее сильное влияние на пластический язык и композиционные особенности флорентийских мозаик в монументальной живописи оказали следующие художественные тенденции: «формализм», интерес к искусству эпохи Возрождения и искусству модернизма (кубизм, футуризм), «новый монументализм» как особый подвид сурового стиля.