

Искусствоведение

УДК 75.03

ББК 85.14

Степанова Светлана Степановна,

доктор искусствоведения,

старший научный сотрудник,

Государственная Третьяковская галерея,

Лаврушенский пер., д. 10, 119017 г. Москва, Российская Федерация

E-mail: svetlan-stepan@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОГРАММА РОСПИСЕЙ ВЛАДИМИРСКОГО СОБОРА В КИЕВЕ

Аннотация: Статья посвящена одному из наиболее значимых и интересных памятников монументальной живописи последней четверти XIX в. В ней рассматривается проблематика, связанная с актуальной идеей возрождения национальной традиции церковного искусства, которую наиболее глубоко воспринял В. М. Васнецов. Приглашённый Адрианом Праховым в качестве основного исполнителя работ, он создал не стилизацию «под Византию», а оригинальный «васнецовский» стиль. В статье отмечается глубоко личный интерес мастера, движимого стремлением выразить в монументальных живописных образах и своё индивидуальное религиозное чувство. Сложность стоявших перед художником задач и противоречивость творческого метода обусловили специфику образного и живописного решения росписей, определивших новый этап развития монументального церковного искусства. В разработке программы росписей и художественном оформлении собора отразились творческие и духовные искания эпохи. В качестве образцов избиралась не конкретная художественная система или типологически родственные памятники, а разновременные сюжетные мотивы, композиционные схемы или иконографические признаки персонажей, взятых из византийской и древнерусской иконописи. В образы смирения и жертвенности нередко привносилась нота страстного порыва и страдания, придавая им тот яркий оттенок внешнего психологизма, которого чуждался средневековый православный художник. Восприятие религии как священной реликвии, окрашенной национальным колоритом, вносит «музейный» оттенок в художественное решение памятника. Собор предстаёт собранием эпизодов русской духовной истории, где религиозная, мистическая суть принятия христианства соединяется с мыслью об исторической значимости этого события для русской государственности и культуры.

Ключевые слова: храм, византийская и древнерусская традиция, художественный образ, иконография, сакральные и исторические персонажи, творчество В. М. Васнецова.

Художники конца XIX столетия, решившие обратиться к церковной живописи, оказывались в весьма сложной ситуации, связанной с тем, что некогда великая традиция древнерусского монументального искусства после XVII в. оскудела. Храмовой живописью занимались или иконописцы-ремесленники, или профессионалы, культивировавшие в иконах-картинах академический итальянизированный стиль, далёкий как от православной эстетической традиции, так и от величайших прототипов итальянского Ренессанса. Но при этом в культурном сообществе всё активнее звучали идеи самобытности отечественного искусства и призыв к восстановлению национальной традиции религиозного искусства. Для русского сознания в решении назревших задач немаловажен был этический аспект. То размежевание между образованными слоями русского общества и народом, которое наметилось в Петровскую эпоху и впоследствии трагически расширилось, было особенно ощутимо в сфере религии. Не случайно художественный критик Д. В. Философов называет труд В. М. Васнецова во Владимирском соборе «замечательнейшей попыткой после двухсотлетнего разрыва снова подойти к народу и поискать у него, в его церковных традициях, сил и средств для объединения двух столь мало понимающих друг друга лагерей» [10, с. 229]. За идеей обновления современной церкви средствами искусства просматривается попытка пробиться сквозь догматизм отвлечённого церковного академизма к древнему искусству, согретому «тёплой верой» и к «живому телу церкви». Поэтому росписи Владимирского собора стали не только фактом истории изобразительного искусства, но и документом религиозного сознания своей эпохи.

За долгие годы строительства храма сложились те творческие силы, которым было дано осуществить второй этап его создания. В эти десятилетия история Руси, словно дремавшая в архитектурных и археологических памятниках киевской земли, подвергается основательному изучению, памятники древности всё чаще вызывают не только научный, но и эстетический интерес. Фрески Кирилловской церкви XII в. были случайно обнаружены ещё в 1860-е гг., но научная работа над ними ещё не велась. В 1880-е начинается новый этап реставрации Софийского собора. Мозаики Михайловского Златоверхого монастыря находились под слоем копоти и пыли, дожидаясь расчистки и реставрации. И со всеми названными памятниками так или иначе была связана деятельность А. В. Прахова — археолога, историка искусства, много путешествовавшего по Ближнему Востоку и Италии. Н. И. Мурашко, создатель художественной школы в Киеве, вспоминал, что Прахов и его друзья-художники открыли им глаза на их же исторические сокровища. Личная заинтересованность Адриана Прахова¹ определила общую концепцию и направление работ по художественному оформлению Владимирского собора. Уровень поставленной

¹ Вопрос о внутреннем убранстве собора решался Церковно-археологическим обществом. В 1883 г. Прахов представил первые чертежи мраморных иконостасов и кивория, однако его проект не был одобрен: общество предпочло проект архитектора В. Н. Николаева. Но Прахов воспользовался покровительством министра внутренних дел гр. Д. А. Толстого и благожелательной оценкой Петербургского Археологического общества. В 1885 г. он уже является руководителем отделочных работ и входит в состав Комитета по постройке.

задачи — создать современный памятник, достойный древности и возрождающий её традиции, — требовал привлечения творческих сил, не подверженных рутине храмовой живописи. Местные художники Прахова не устраивали. Но собрать вокруг столь значимого дела неординарных творческих людей, определяющих «лицо» современного искусства, оказалось практически невозможно. Несмотря на интерес к религиозной теме как таковой и даже участие некоторых художников в церковных работах, преодолеть внутреннее отчуждение от церковной живописи оказывалось весьма трудной задачей. В. И. Суриков и В. Д. Polenov отказались участвовать в этом деле. На несколько лет собор стал точкой притяжения творческих интересов М. В. Врубеля, увлечённого Византией и тяготевшего к «большому стилю», но ему довелось написать лишь несколько орнаментов, а его идеи, воплощённые в эскизах, слишком расходились по своему драматизму с общей стилистикой. В результате, по приглашению Прахова здесь трудились В. М. Васнецов и М. В. Нестеров, П. А. и А. А. Сведомские и В. А. Котарбинский. Выполнить основной объём работ и создать образное решение храма в целом довелось Васнецову и отчасти Нестерову. Этот труд занял десять лет жизни Васнецова, всего им расписано около 3 тыс. квадратных метров стен². Кроме того, выполнено свыше 150 картонов и десятки эскизов (всего картонов и эскизов около 400). Большая часть работ была приобретена в 1893 г. П. М. Третьяковым, который считал Васнецова «сильнейшим русским художником».

Следует отметить, что, несмотря на горячую личную заинтересованность Прахова в результатах затеянного предприятия, многое для него самого оставалось неясным и непродуманным. Уже приступая к подготовке эскизов, Васнецов постоянно в письмах спрашивал его о программе, о перечне (хотя бы примерном) предполагаемых сюжетов и персонажей³. В результате художник оказался активным создателем системы росписей, выразив свою «формулу православия» в живописных образах.

В период празднования 900-летия Крещения Руси собор должен был предстать памятником духовной истории России, где религиозная, мистическая суть принятия христианства соединялась бы с мыслью об исторической значимости этого события для русской государственности и культуры. Поэтому общехристианские сюжеты и образы соседствуют здесь с русскими персонажами, а исторические события окружены священными. История России, пребывая под защитой и благословением небесных сил, предстаёт как часть общечеловеческой истории, границы которой обозначены Днями творения (южный неф, справа от входа) и Страшным

² Первый контракт с Васнецовым был заключён 30 марта 1885 г. на роспись главного алтаря масляными красками, шесть образов главного иконостаса и 14 образов для царских врат на цинковых досках. По ходу дела объём работ увеличивался.

³ Работа над росписями постоянно затягивалась из-за нерегулярного финансирования, её окончание откладывалось от года к году. Постоянные отлучки Прахова, выезды за границу с целью накопления материала тормозили ход дела при том, что Васнецов за это время не выехал ни разу. Пышность и дороговизна внутренней отделки увеличивались, хотя не все грандиозные затеи Прахова удалось осуществить.

судом (западная стена), а сердцевиной является земная жизнь и крестные страдания Христа (плафон центрального нефа). Слава Бога утверждается через славу Святой Руси, а весь собор становится благодарственной молитвой высшим силам за Россию.

При установке на возрождение древней православной традиции, в реализации своих замыслов Прахов и художники не могли быть последовательны, в силу препятствий как внешнего, так и внутреннего характера. Котарбинскому и Сведомским, воспитанным на италянизирующей академической традиции и большую часть жизни проживших в Риме, увлечение Византией вообще было чуждо. Их живопись иллюстрирует сюжеты Священной истории с большей или меньшей убедительностью, но не выходит за рамки академизма, хотя некоторые из композиций отличаются психологизмом и живописной экспрессией. Эти сюжеты заполняют боковые нефы: «Суд Пилата», «Распятие» и др.

В качестве образца для программы росписей Праховым и Васнецовым избиралась не конкретная художественная система или типологически родственные памятники, а разновременные сюжетные мотивы, композиционные схемы или иконографические признаки персонажей, взятых из византийской и древнерусской иконописи. В действительности византийский стиль и древнерусское искусство служили лишь отправными точками и оправданием для построения собственных концепций и стилистических исканий. Когда Прахов приглашал Васнецова, он искал в нём не копииста и стилизатора старых художественных форм, а яркую творческую индивидуальность с ясно выраженной национальной направленностью.

В подражание древним киевским храмам — Софийскому собору и Кирилловской церкви — в центральной апсиде размещена «Богоматерь с младенцем» (но не Оранта с поднятыми руками или «Знамение», как это было принято). Первоначально, по требованию комиссии, в качестве алтарного образа предполагалось изобразить святого благоверного князя Владимира. Но Прахов настаивал на образе Богоматери по васнецовскому эскизу. На принятие решения повлияло «чудо»: на штукатурке появились линии, напоминавшие силуэт васнецовской Богоматери⁴. Прототипом этого образа послужила небольшая икона, выполненная Васнецовым для церкви в усадьбе Абрамцево. По воспоминаниям художника, импульсом к первому замыслу послужила увиденная им семейная сцена — жена с ребёнком на руках, вышедшая на крыльцо. Фигура Богоматери с младенцем словно нисходит с золотого фона алтаря. Характером лица, почти монашеским одеянием она близка византийскому иконографическому типу, хотя и напоминает по силуэту Сикстинскую мадонну, идущую по облакам. Однако неожиданно резкий жест младенца у неё на руках — скорее призывный, чем благословляющий, — вносит в образ смирения и жертвенности ноту страстного порыва, т. е. тот яркий оттенок внешнего психологизма, которого чуждался средневековый православный художник.

⁴ Об этом сообщает В. Дедлов в книге «Киевский Владимирский собор и его художественные творцы» [3]. В 1885 г. в Киеве вышла брошюра за подписью А.И.К. «Чудесное явление изображения Богоматери с Предвечным младенцем на руках в строящемся Владимирском храме в Киеве».

Композиция «Евхаристии» в апсиде решена в византийском двухчастном варианте (когда по левую сторону апостолы получают хлеб, а по правую — вино), однако здесь мы видим одну фигуру Христа, раздающего одновременно обеими руками хлеб и вино и потому обращённого не к апостолам, а к зрителям. Видимо, символический смысл раздвоения фигуры Христа в старой иконографии остался чужд художнику и непригоден для его реалистической живописной манеры. На боковых стенах конхи апсиды — библейские пророки и русские святители, на пилонах перед апсидой — Благовещение и Сретение. Вопреки исторической стилевой логике, в алтарной части помещены также мотивы, взятые из доиконоборческой христианской символики — двенадцать агнцев и крест, повторяющие иконографию мозаик церкви Сан Аполлинаре ин Классе (Равенна) VI в. По-видимому, причина этого кроется не столько в идее создать некий исторически замкнутый иконографический цикл, сколько в романтическом пристрастии к тем или иным художественным реликвиям.

Проповедь о Святом Владимире предстаёт в больших и красочных композициях у входа в храм: «Крещение князя Владимира» и «Крещение Руси». В первой картине Васнецов воссоздаёт интерьер херсонесской крестильни по аналогии с византийскими памятниками, помещает в центре князя Владимира, как главное действующее лицо, а за ним вдоль стены — группу свидетелей события и византийского священника с дьяконом и служками. В тех же приёмах решена сцена с крещением киевлян, только на первом плане располагается полукольцом группа крещаемого народа и священник, а в верхней части — Христос на облаках, окружённый ангелами. Тем самым используется западноевропейская схема сочетания горнего и дольного мира. Многолюдные сцены, несколько сумбурные в отдельных частях, предстают как финальные акты исторической драмы. Это впечатление не нарушается даже мистической группой на облаках, затесненной под арку стены. Стремясь убедить зрителя в достоверности исторических сцен, художник насыщает композиции массой подробностей и деталей, включая в декор и орнамент мотивы, почерпнутые в археологических материалах — вплоть до надписей на стенах и решёток на окнах. Однако не точность исторического документа, а образность исторического предания служит основой васнецовской фантазии. «Мысль церковно-народн[ого] торжества выражена ясно, просто, величественно, — писал о «Крещении Руси» Нестеров. — Лучшей иллюстрацией этого отдаленного события нашей церковной истории выдумать трудно; красивость красок и строгая приятность форм дополняет впечатление» [7, с. 93].

Святой Владимир представлен также в алтарной иконе как суровый ликом, властный, державный правитель в византийской короне, с крестом в руках. Древнюю историю Руси отражают и многочисленные изображения русских святых на столпах центрального нефа, на хорах. Эта обширная галерея лиц воплотила все формы подвижничества и духовного служения: Нестор-летописец и художник Алипий Печерский, княгиня Ольга и князь Александр Невский, митрополиты Пётр и Алексей, просветитель вятичей преподобный Кукша и юродивый Прокопий, князь-мученик Михаил Черниговский, святые страстотерпцы Борис и Глеб. Занимая значитель-

ное место в храме, галерея святых образует своего рода стержень исторической части росписей. Из всех сторон христианской жизни особое внимание уделено святости — наиболее почитаемому в народной традиции нравственному идеалу. «Чудесный памятник по себе оставит Васнецов русским людям, — писал М. В. Нестеров. — Они будут знать в лицо своих святых, угодников и мучеников, всех тех, на кого они хотели бы походить и что есть их заветный идеал... все они переносят зрителей своими образами в далекое прошлое, дают возможность представить себе целые народы, их обычаи и характеры» [7, с. 63]. Всем персонажам Васнецова свойственно активное начало — сдерживаемое или прорывающееся наружу. Так, изображая князей-воинов Александра Невского, Андрея Боголюбского и других, художник наделяет их не только богатырским обликом, но и христианским смирением или суровым благочестием. Русский тип лиц, национальный стиль одежды, бесхитростные и трогательные мотивы русского пейзажа сливаются в торжественный и красочный гимн России. В выборе исторических персонажей есть одна особенность: этот круг практически ограничивается киевским периодом и отчасти татаро-монгольским. В таком подходе косвенно отразилась определённая идеализация Киевской Руси в нравственно-политической оценке разных периодов русской истории в трудах мыслителей рубежа века. Так, Н. А. Бердяев писал: «Лучше был киевский период и период татарского ига, особенно для церкви... Киевская Россия не была замкнута от Запада, была восприимчивее и свободнее, чем Московское царство, в удушливой атмосфере которого угадала даже святость (менее всего святых было в этот период)» [1, с. 79].

Центральное место в системе росписей занимают темы Жертвы и Святости. Они раскрываются в алтарных сюжетах «Богоматерь с младенцем» и «Евхаристия», а также в композиции «Крестная смерть Христа», расположенной на своде центрального нефа. Художник был знаком с трудами Ф. И. Буслаева, чья личность и научный авторитет влияли на его образное мышление и формировали понятия о природе русской церковной живописи. Увлечательность научной мысли учёного, даже эстетический консерватизм его православного сознания импонировали Васнецову. И хотя Буслаев любил искусство Италии, но «первобытную чистоту иконописных принципов» и неповреждённость церковного предания, сохраняемого в русской иконе, он ставил выше «бессмысленной идеализации» западного искусства. Непосредственно по следам буслаевских изысканий и на основе его описания иконы XVI в. «Единородный Сын — Слово Божие» Васнецов задумал композиции плафонов центрального нефа с образом Христа-юноши («Бог-Слово»), Богом-Саваофом и Распятием. Они должны были, по мысли Васнецова, выразить главную идею христианства — идею искупления. Но в художественном решении мистическая идея Жертвы обернулась, скорее, жертвенностью, с её неизбежным психологическим оттенком⁵. И в этом отразилось не столько мышление самого Васнецова, сколько религиозное самочувствие современной ему эпохи, нередко подменявшей духовное религиоз-

⁵ «...грозовая метафизика Ветхого завета, — как писал критик Сергей Маковский, — вся перелилась в религию страдания» [4].

ное чувство душевным религиозным переживанием. Отсюда — нота личной эмоциональной чувствительности. Не случайно С. Н. Булгаков считал, что психология живого, индивидуального религиозного чувства и «составляет область настоящего господства таланта Васнецова», что «целые гаммы различных <...> оттенков этого великого чувства выражены им на стенах Владимирского собора» [2, с. 122].

В стремлении усилить символичность образов создатели росписей порой нарушали программную ориентацию на православие и византизм, сбиваясь на иную образно-смысловую традицию. Усложнённость композиций, аллегорическая «зашифрованность» сюжетов, иллюстрирующих тот или иной догмат веры, усиление патетики в лицах и жестах священных персонажей служили выразительными средствами того академического реализма, которым владели художники в силу своего образования (Котарбинский, Сведомский). Тогда как духовная глубина религиозных идей по своей отвлечённости и сокровенности требовала искусства символического, владеющего приёмами преобразования формы. Очевидное тяготение к символизму Нестерова, создавшего 4 иконостаса для боковых приделов и на хорах, выразилось в хрупкости, какой-то почти женственной нежности созданных им образов, что должно было, по мысли художника, олицетворять и выражать духовные переживания и состояния. И если у Васнецова присутствует активное начало, то у Нестерова — пассивное, созерцательное, многими современниками воспринятое как молитвенное. Кроме того, молодой, только начинающий работать в монументальной живописи Нестеров (и поначалу только помогавший Васнецову писать по его эскизам фигуры святых) всячески стремился отойти от влияния своего старшего собрата по искусству. Свой труд для храма он делал с большим воодушевлением, понимая, что «иначе шаблон, холодность и внешние преимущества подавят то, чем только и можно <...> подействовать на чувства и настроения молящихся» [7, с. 90]. Этот настрой на «воодушевление и экстаз» сказался на личностном характере прочтения им священных образов, «личной симпатии» к тем или иным сюжетам и персонажам.

Несмотря на то что для православного храма строгая регламентация символики имела гораздо большее значение, чем для католического, соблюдение канона в содержании и расположении сюжетов сочетается в соборе с его нарушением и авторскими фантазиями. Так, в храме отсутствует образ Покрова Богородицы, а одноярусная алтарная преграда, воссозданная, благодаря изысканиям Прахова, по византийскому образцу, не позволяла поместить иконы двенадцатых праздников. В. В. Розанов, в свою очередь, сетовал на то, что из Ветхого Завета создателями росписей не взяты многие важные персонажи, и прежде всего Иов: «Мне, моей христианской душе, может быть, особенно скорбной, он нужен для вразумления, для успокоения, для утешения... Что за избегание тем, что за сужение их? Оно-то и показывает, что знаменитый Собор более выражает русскую “манеру” молиться, нежели русскую потребность молиться, во всей бесконечности ее мотивов» [9, с. 186]. Сюжеты, близкие византийской иконографии, сосуществуют с росписями, более характерными для западноевропейских храмов, например, плафоны «Шесть дней творения» работы Сведомского и Котарбинского. Наряду с прямыми

цитатами из древних памятников (символическое изображение Христа и евангелистов в виде агнцев), здесь можно встретить в кольце барабана центрального купола столь необычную композицию, как «Преддверие рая», которая является авторской интерпретацией сюжета «души праведников у райских врат» (эпизод из «Апокалипсиса»). «Это целая поэма, величественная и трогательная», — писал Нестеров [7, с. 88]. По признанию автора сочинения об иконописи «Умозрение в красках» Е. Трубецкого, он в течение многих лет был под сильным впечатлением от этой васнецовской композиции — до того, как увидел фрески Андрея Рублёва и пришёл к пониманию древнерусской живописи.

Археологическая достоверность важна художнику этого времени для достижения правдивости изображения, как он её понимает, создавая свою версию исторического события, облика и костюма персонажей. Можно сказать, что даже священные образы суть в большинстве своём персонажи, т. е. действующие лица Священной истории, а не мистические существа. Восприятие религии как священной реликвии, окрашенной национальным колоритом, вносит «музейный» оттенок в художественное решение памятника, а собор предстаёт своеобразным собранием эпизодов русской духовной истории, воспроизведённых в живописи. Автор статьи из «Нового времени» писал: «Владимирский собор продолжает украшаться <...> обещая сделаться музеем интереснейших образцов нашей новой религиозной живописи» [8].

Ни к одному традиционному сюжету Васнецов не подошёл без своих поправок иконографии и дополнений. Так, жест взметнувшейся руки Христа-Пантократора в куполе, созданном по образцу собора в Монреале, нарушает привычную иератическую сдержанность этого образа. Евангелисты на парусах объединены с их апокалиптическими символами в эффектную геральдическую композицию. В главном иконостасе Богоматерь с Младенцем на иконе изображена сидящей в пол-оборота, глядя на ребёнка и почти отвернувшись от зрителя. Почти в профиль изображён и князь Владимир. В ракурсе, в позе, более характерной для жанровой сцены, пишет Богоматерь с Младенцем и Нестеров⁶. Пространство собора наполнено движением. Бурно жестикулируют библейские пророки в алтарных композициях, взмахивают крыльями апокалиптические звери, им вторит беспокойный «шум» от колебания множества крыльев встревоженных серафимов и херувимов, взметнулась благословляющая рука Христа Вседержителя в главном куполе. Человеку, уходящему из храма, предстают мятущиеся фигуры «Страшного суда» и грозный тёмный ангел с весами и мечом. Поначалу Васнецов предполагал поместить сюжеты из «Апокалипсиса» на сводах центрального нефа — «как в древних церквях». Неясно, что он имел в виду, поскольку среди русских памятников «Апокалипсис» встречается в храмах XVI–XVII вв. на сводах и стенах крытых папертей, в притворах или на западной стене. Частично свой замысел художник осуществил в композиции «Страшный суд». Васнецов как будто стремится быть понятным и доступным

⁶ «...в смысле стиля, в ней нет, конечно, Византии, а скорее — Франция», — признавался сам художник [7, с. 96].

народу, но прибегает при этом к той псевдолобучности и натурализму, которые упрощают саму идею Откровения Иоанна. Многосложный смысл эсхатологического чувства, присущего русской религиозности, свёлся к наивным устрашениям в духе поучительных историй для народа. Опираясь на свой предыдущий художественный опыт, Васнецов попытался выразить строй мыслей и чувств христианской веры на языке былины и сказки. Но храмовое искусство по своей природе принадлежит иному уровню народной культуры, чем фольклорное народное творчество. И нарочитое привнесение фольклорных элементов в иконописную культуру принципиально невозможно. Неглубокий и нарядный стиль сказочной изобразительной лексики оказался в противоречии с многогранным смыслом и серьёзностью религиозных понятий.

Желая «воспроизвести» могучую духовность Византии и глубину религиозного чувства Древней Руси, Васнецов прибегает к тем средствам, которые естественны для его понимания как художника-реалиста, — к внешней экспрессии и композиционным усложнениям. Ради соответствия отвлечённой образности средневекового искусства он использует такие приёмы, как разномасштабность, соединение объёмной моделировки фигур с уплощением, «вырезанностью» их на орнаментально трактованном фоне. По мнению критика С. К. Маковского, именно передвижничество мешало художнику постигнуть главную суть древней изобразительности, состоящую не в условности «внешних отступлений от реализма», а в «неральности самой изначальной формы» [5, с. 54–55].

Опыт, полученный в работе для театра и музея, Васнецов использует и во Владимирском соборе. Но здесь ему пришлось столкнуться с гораздо более сложным архитектурным пространством и совершенно иной системой масштабных построений. Законы пространственных ракурсов и смещений усложняют задачу живописи, поскольку активно влияют на её восприятие зрителем. Живописные композиции не всегда согласуются с особенностями архитектуры храма. Художник, с одной стороны, уплощает пространство — фронтальностью фигур, орнаментацией и цветовой насыщенностью, но одновременно нарушает плоскостность стены натурализмом трёхмерного изображения, множеством излишних подробностей или композиционных случайностей. Пренебрежение законами архитектурного пространства настолько очевидно, что порой возникают смысловые нелепости: так, в группах библейских пророков главного алтаря две фигуры оказываются «спрятаны» за оконными проёмами (т. е. «закрыты» дырой, из-за которой выглядывают только натурально выписанные головы). А в композиции «Страшного суда» подножием центральной фигуры ангела с весами оказывается пустота — дверной проём, никак изобразительно не обыгранный. Некоторые композиции вообще визуально пропадают в пространстве храма («Преддверие рая», «Евхаристия»). Причудливое разнообразие орнамента «съедает» архитектуру, в его дробном, бесконечном многоцветье тонут стены, столбы, все детали конструкций. Собор, по сути, предстаёт монументальным иллюстрированным альбомом, в котором помещены разностильные листы, испещрённые ярким декором. Не случайно Нестеров напишет: «Желал бы я жить лет через двести и посмотреть собор св. Владимира когда вся эта позолота

утратит свою новизну, краски излишнюю яркость, рассчитанную на много веков» [7, с. 63]. Определённую цельность этому пёстрому пространству придаёт то, что оно подчинено алтарному образу Богоматери, который по масштабу и общему цветовому пятну «держит» весь ансамбль центрального нефа.

В художественной жизни последней четверти XIX в. Владимирский собор остался заметным явлением. Его живописное оформление и подвижнический, по общему мнению, труд Васнецова получили признание и имели широкий общественный резонанс. На фоне всех предыдущих попыток возрождения национального стиля васнецовская живопись выделялась и новой по языку, и более органичной по духу народной традиции, породив многочисленные повторения. Для его создателей Византия стала стилистическим мифом. Но для большей части русского общества, смутно представлявшего себе старое искусство и доверявшего мнению знатоков (во многом исторически ограниченному), Владимирский собор был памятником, возрождавшим Византию и Древнюю Русь. Беспokoйная переизбыточность орнамента, заимствованного у византийских мозаик, русских икон, лицевого шитья и рукописей, архаизм васнецовских персонажей оказались близки по настроению той исторической ситуации перехода от язычества к христианству, от варварства к новой культуре, которую отражают росписи.

В 1920-е гг. С. К. Маковский скажет: «Расстаться с представлением о Васнецове — возродителе религиозной живописи в народно-византийском духе — было тем более обидно для национального самолюбия, что с Васнецова началось, в 90-е гг., целое движение нео-русского Ренессанса, полоса влюбленности в допетровскую теремную Русь, в образы седых былин и сказок» [5, с. 53]. А журнал «Мир искусства» писал: «С Владимирским собором можно не соглашаться, но с ним надо считаться, как со значительным художественным произведением и выдающимся памятником современного русского религиозного сознания. Это — выдержанное, цельное творение, в котором чувствуется живой порыв и большое декоративное чутье. Мы имеем в виду, конечно, работы настоящих мастеров... — В. Васнецова и М. Нестерова...» [6, с. 245].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бердяев Н. А. Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 1. С. 77–144.
- 2 Булгаков С. Н. Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев и Толстой (параллели) // Литературное дело: сб. СПб.: Тип. Каллинского, 1902. С. 119–139.
- 3 Дедлов В. Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. М.: Изд-е книжного магазина Гроссман и Кнебель, 1901. 86 с., 7 л. ил.
- 4 Маковский С. В. Васнецов и Владимирский собор // Мир Божий. 1898. № 3, март. С. 201–219.
- 5 Маковский С. Силуэты русских художников. Прага: Наша речь, 1922. 158 с.; 18 л. ил.
- 6 Мир искусства (Литературный отдел и художественная хроника). 1900. Т. 3. № 1–12.
- 7 Нестеров М. В. Письма. 2-е изд., перераб. и доп. / вступ. статья, сост., комм. А. А. Русаковой. Л.: Искусство, 1988. 535 с.
- 8 Новое время. 1891. № 5362. 1 февраля.

- 9 *Розанов В. В. Среди художников: Итальянские впечатления, Среди художников // Розанов В. В. Собр. соч.: в 11 т. / сост., подгот. текста и вступ. ст. А. Н. Николюкина, коммент. В. А. Фатеева («Итальянские впечатления») и А. Н. Николюкина («Среди художников»)*. М.: Республика, 1994. Т. 1. 494 с.
- 10 *Философов Д. Иванов и Васнецов в оценке Бенуа // Мир искусства. 1901. № 10. С. 217–233.*

* * *

*Stepanova Svetlana Stepanovna,**PhD in Art History,**Senior researcher,**The State Tretyakov gallery,**Lavrushenskiy per. 10, 119017 Moscow, Russian Federation**E-mail: svetlan-stepan@yandex.ru*

ART PROGRAM OF PAINTING OF VLADIMIR CATHEDRAL IN KIEV

Abstract: The article is devoted to one of the most important and interesting monuments of monumental painting of the last quarter of the XIX century. It addresses issues related to the actual idea of the revival of the national traditions of religious art, which was most deeply perceived by V. M. Vasnetsov. Invited by Adrian Prahov as the main performer of the works, he didn't create a stylization «Byzantium-style», but his own original «Vasnetsov» style. The article mentions a deep personal interest of the painter, who was motivated by the desire to express his own individual religious feeling in the monumental scenic images. The complexity of the tasks facing the artists and inconsistency of his creative method led to the specifics of figurative paintings and scenic solutions, which defined a new stage in the development of monumental religious art. Development of the program of painting and decoration of the Cathedral reflected the creative and spiritual quests of the era. Not a particular art system or typologically related monuments were selected as samples, but plot motifs of different periods, compositional schemes or iconographic features of characters taken from the Byzantine and ancient Russian icon painting. The images of humility and sacrifice often brought a note of passionate impulse and suffering, giving them a bright shade of the external psychology, which were alien for a medieval Orthodox artist. Perception of religion as sacred relics, having national coloring, introduced a «museum» shade in the artistic monument decision. Cathedral appears as a meeting point of episodes of Russian sacred history, where the religious, mystical essence of the adoption of Christianity is connected with the idea of historical significance of this event for Russian statehood and culture.

Keywords: the temple, Byzantine and Russian medieval tradition, art, iconography, sacred and historical characters, the work of V. M. Vasnetsov.

REFERENCES

- 1 Berdiaev N. A. Russkaia idea [Russian idea]. *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], 1990, no 1, pp. 77–144.
- 2 Bulgakov S. N. Vasnetsov, Dostoevskii, Vl. Solov'ev i Tolstoi (paralleli) [Vasnetsov, Dostoevsky, Vl. Solovyov and Tolstoy (parallels)]. *Literaturnoe delo* [Literary Work]. St. Petersburg, Tipografiia Kallinskogo Publ., 1902, pp. 119–139.
- 3 Dedlov V. *Kievskii Vladimirskii sobor i ego khudozhestvennye tvortsy* [The Kiev Vladimirsky Cathedral and its artistic creators]. Moscow, Izdanie knizhnogo magazina Grossman i Knebel' Publ., 1901. 86 p., 7 p. il.
- 4 Makovskii S. V. Vasnetsov i Vladimirskii sobor [Vasnetsov and St. Vladimir's Cathedral]. *Mir Bozhii* [The World of God], 1898, no 3, mart, pp. 201–219.
- 5 Makovskii S. *Siluety russkikh khudozhdnikov* [Silhouettes of Russian artists]. Praga, Nasha rech' Publ., 1922. 158 p.; 18 p. il.
- 6 *Mir iskusstva (Literaturnyi otdel i khudozhestvennaia khronika)* [World of art (Literature and art Department of the chronicle)]. 1900. Vol. 3. No 1–12.
- 7 Nesterov M. V. *Pis'ma* [Letters]. 2nd edition, revised and enlarged, in., comp., c. A. A. Rusakovoi. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1988. 535 p.
- 8 *Novoe vremia* [New time], 1891, no 5362, 1 February.
- 9 Rozanov V. V. Sredi khudozhdnikov: Ital'ianskie vpechatleniia, Sredi khudozhdnikov [Among the artists: the Italian experience, Among the artists]. Rozanov V. V. *Col. works: in 11 vol. / col. tekst i introductory article A. N. Nikoliukina, komment. V. A. Fateeva («Ital'ianskie vpechatleniia»* [The Italian experience] i A. N. Nikoliukina («Sredi khudozhdnikov» [Among the artists]). Moscow, Respublika Publ., 1994. Vol. 1. 494 p.
- 10 Filosofov D. Ivanov i Vasnetsov v otsenke Benua [Ivanov, Vasnetsov in assessing Benoit]. *Mir iskusstva* [The World of Art], 1901, no 10, pp. 217–233.