

УДК: 75

ББК: 85.103(2) 1

А43

DOI: 10.18688/aa200-2-28

А. Л. Павлова

За рамками гравюрного образца: лики в росписях Богоявленского храма села Еськи Бежецкого района Тверской области (1843–1847)

Росписи церкви Богоявления села Еськи — наиболее яркие и самобытные в монументальном искусстве эпохи классицизма в Тверской области, однако, кроме краткой статьи в Своде памятников архитектуры и монументального искусства России [7, с. 434–438], специальной литературы по ним до сих пор не существует. В Государственном архиве Тверской области (ГАТО) сохранились только наименования дел, касающихся росписи, а сами документы до настоящего времени не дошли¹. В названиях дел указаны датировки, благодаря которым известно точное время создания стенописи — с 1843 по 1847 г.² В статье предлагается рассмотрение памятника с точки зрения стилистики, сравнения с гравюрными образцами и аналогами, что приобретает особую актуальность в условиях отсутствия документов, специальной литературы, охраны и реставрации памятника. Выявленные автором статьи образцы впервые подробно сопоставляются с росписями. Лики в стенописи — сфера самого яркого и самостоятельного художественного творчества. Их анализ позволяет отчётливо показать принципы церковной монументальной живописи второй четверти XIX в. — малоизвестной сферы русской культуры.

Роль различных немецких гравированных Библий XVII–XVIII вв. и других прототипов для церковных росписей первой половины XIX в. широко известна (например, см.: [3]). Однако то, что остаётся за рамками гравюрного прототипа, представляет не меньший интерес для исследования. Гравюра служила в первую очередь для создания основной композиционной схемы сюжета. Многие задачи, касающиеся программы росписей, формата, масштаба, орнаментального оформления и колорита, художники решали самостоятельно³. Есть и более конкретные основные отступления

¹ Паспорт памятника истории и культуры СССР. Богоявленская церковь. Калининская область (ныне — Тверская), Бежецкий район, село Еськи. Сост. О. Ф. Якунин. 1977. Архив Свода памятников архитектуры и монументального искусства России (СПАМИР ГИИ МК РФ), Москва.

² ГАТО. Ф. 160. Оп. 4. Дела 119 (1843 г.), 125 (1844 г.) и 139 (1847 г.).

³ В определённом смысле работа художников по гравюрным образцам в то время — продолжение вечной темы истории искусства, которая началась в отечественном церковном искусстве, когда русские мастера осваивали византийскую живопись. Об этом не раз говорилось в специальной литературе.

от образца, заметные в деталях. Они касаются прежде всего ликов, которые никогда в точности не воспроизводили гравюры. Таким образом, характер написания ликов — одна из наиболее типичных черт для той или иной школы, артели или мастера. Композиции в Богоявленской церкви были написаны по образцу гравюр Библий Кристофа Вайгеля (1695) [10], Филиппа Андреаса Килиана (1758)⁴ и др., а лики в них демонстрируют художественный язык регионального классицизма. Во многом именно лики делают росписи села Еськи неповторимыми, несмотря на то что сами сюжеты выполнены по образцу известных гравюр. Сравнение гравюры и росписи позволяет проникнуть в суть творческого метода региональных художников и увидеть их незаурядное мастерство. Задача данной публикации — внимательно рассмотреть живопись ликов в контексте художественной культуры региона, что даст возможность вписать стенопись Богоявленского храма в общую картину отечественного искусства.

Основные образы, находящиеся на близком расстоянии от зрителя, были доверены лучшему мастеру артели, чья рука хорошо читается в целом ряде изображений. Среди них следует назвать ряд фигур из алтарного пространства: Христа-Младенца из композиции «Поклонение ангелов Младенцу Христу», ангела из сюжета «Поклонение ангелов Святому Духу», Богоматери из «Взятия Божией Матери на небо», написанных отдельно святителями Григория Богослова, Василия Великого и другие образы. На их примере можно наглядно рассмотреть и показать характер изображения разных типов — младенца, ангела, женского образа, человека средних лет и старца. При явном сходстве приёмов каждый лик отличается индивидуальностью и имеет черты, присущие соответствующему типу святости.

Сюжеты сводов алтаря решены в виде прямоугольных просветов в небо, им, как и во всех алтарях первой половины XIX в., вполне логично отведены композиции, действие которых разворачивается на небесах. На центральном своде помещена композиция «Поклонение ангелов Святому Духу», на северном — «Поклонение ангелов Младенцу Христу», на южном — «Взятие Божией Матери на небо» (по образцу центральной части знаменитой композиции Тициана «Вознесение Богоматери» — «Ассунты»).

Интересно, что для сюжетов первых двух сводов образцом, как удалось установить, послужила одна гравюра Библии Кристофа Вайгеля «в четвертях» — «И Слово стало

В частности, применительно к древнерусскому монументальному искусству об этом писал В. Д. Сарабьянов: «Приглашение византийских мастеров на Русь <...> было явлением довольно частым — русская школа живописи находилась тогда ещё в стадии становления, и, работая под руководством греков, русские художники овладевали не только техническими навыками, но и богатейшими иконографическими, богословскими и художественными знаниями, приобщаясь к многовековой культуре Византии. Это отнюдь не значит, что стенопись русских храмов механически повторяла византийские фрески; каждый памятник имел свою программу росписей, лишь в общих чертах следующую канону» [6, с. 3]. С течением времени ситуация менялась: место непосредственных носителей культуры, служивших прообразом, заняли сборники образцов — «Иконописные подлинники». Затем, с конца XVII в., постепенно сменились ориентиры, и в контексте сближения с западноевропейской культурой возникли вновь непосредственные контакты художников друг с другом. Появился основной образец — гравюра. Однако, как бы ни воспринимал мастер прообраз — непосредственно от более опытного иконописца или через изображение, — каждый раз он воспроизводил его в своём ключе. Как и в древности, художник Нового времени, глядя на образец, интерпретировал его по-своему.

⁴ Фотографии гравюр для статьи предоставил О. Р. Хромов, за что автор приносит ему благодарность.

плотию»⁵ (Ин. I:14) [10, л. 176]. Использование одной гравюры для двух различных, хотя и близких по сюжету, композиций — редчайший случай обращения художника с образцами, выявленный только в данном храме региона. По иконографии гравюре больше соответствует «Поклонение ангелов Младенцу Христу» (Рис. 1), однако детали композиции, например позы ангелов или Христа, не воспроизводят гравюрный прообраз. В то же время положения центральных фигур в другой композиции — «Поклонение ангелов Святому Духу» — как было выявлено нами, очень близки к прототипу (Рис. 2). Цент-

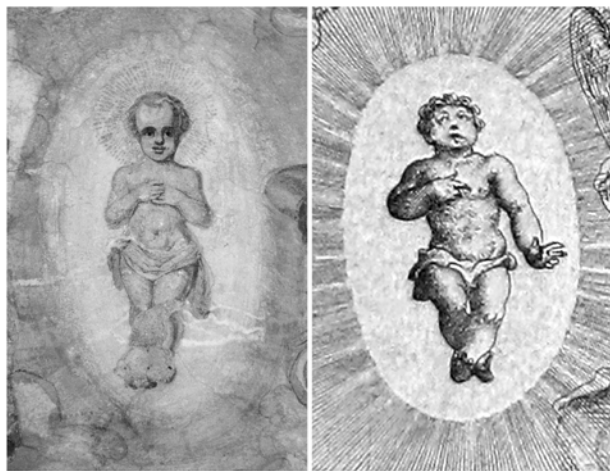


Рис. 1. Фрагмент композиции «Поклонение ангелов Младенцу Христу». 1843–1847. Клеевая роспись Богоявленского храма с. Ески. Фото А. Л. Павловой (слева). Фрагмент гравюры «И Слово стало плотию» К. Вайгеля из Библии 1695 г. Частное собрание, Москва. Фото О. Р. Хромова (справа)

ральная апсида немного длиннее боковых и выступает с восточной стороны, поэтому и композиция на своде здесь крупнее и более вытянута. Тогда как формат композиции на северном своде «Поклонение Младенцу Христу» близок к квадрату, что продиктовано разницей размеров и форм алтарных апсид. Соответственно, в средней композиции «Поклонение ангелов Святому Духу» было размещено по сторонам по три фигуры ангелов⁶, а в сюжете «Поклонение Младенцу Христу» — по две. Как всегда при работе с гравюрой, художник-монументалист убирал мелкие детали второго плана: в данных композициях опущен миниатюрный сонм херувимов в верхней части гравюры.

Изображение фигуры Младенца Христа сохранилось только на архивной съёмке автора, впервые публикуемой в данной статье. Ныне утраченная фигура Христа из композиции «Поклонение ангелов Младенцу Христу» соответствует гравюре Вайгеля только по общей характеристике. Почти обнажённая (только в набедренной повязке) фигура Младенца примерно трёхлетнего возраста написана в рост и окружена сиянием. Поза, черты лика, жесты, отдельные части тела в росписи

⁵ Гравюра К. Вайгеля «И слово Стало плотию» («Слово плоть бысть») часто использовалась в качестве образца в разных регионах России на протяжении XIX в. Например, подобное изображение сохранилось на своде четверика Успенской церкви (1756–1775) в г. Касимове (Рязанская область), роспись — 1830-е гг. (?); на своде Смоленского храма в урочище Веретьево (1802; Камешковский район Владимирской области), роспись — 1840–1850-х гг. (?); на своде алтаря церкви Троицы (1809) с. Губачёво (Угличский район Ярославской области), роспись — середины XIX в. (?); на своде церкви Покрова Богородицы (1777) в с. Сера (Мышкинский район Ярославской области), роспись — второй половины XIX в. (?); на своде Софийского храма на Софийской набережной в Москве (1682, 1891, роспись раскрыта во время реставрации в 2010-е гг.) и др.

⁶ До настоящего времени из всех фигур ангелов дошла только одна.



Рис. 2. Композиция «Поклонение ангелов Святому Духу». 1843–1847. Клеевая роспись Богоявленского храма с. Еськи. Фото А. Л. Павловой (слева). Гравюра «И Слово стало плотью» К. Вайгеля из Библии 1695 г. Частное собрание, Москва. Фото О. Р. Хромова (справа)

и гравюре изображены совершенно по-разному (Рис. 1). Понятно, что наиболее очевидные различия касаются колористического решения росписи по сравнению с чёрно-белой гравюрой. Заметна и явная разница в стилистике произведений, которые разделяет полтора столетия. Изображение на гравюре, относящееся к концу XVII в., полно барочной экспрессии. Фигура написана устремлённой вверх — голова чуть приподнята, глаза заведены наверх, правая рука согнута в локте и указывает на сердце, левая — опущена и отведена в сторону, ноги скрещены и немного согнуты в коленях. Сияние, состоящее из множества исходящих лучей, собранных в пучки, пронизывает фигуры ближайших ангелов.

Христос-Младенец в росписи, напротив, изображён в глубоком покое. Фигура передана фронтально и развёрнута в сторону зрителя: не летящая, как в гравюре, а скорее лежащая. На гравюрах нет нимбов, а в росписи вокруг головы изображено сияние из тонких лучей, подобно тем, что есть в прообразе, но в Еськах лучи образуют круглый нимб в восточно-христианской традиции. Мягкие золотисто-рыжие волнистые волосы обрамляют очень высокий выпуклый лоб (Илл. 31). Крупные голубые глаза подчеркнуты притенениями на веках, небольшой широкий нос и по-младенчески округлые щёки тонированы светло-розовым цветом, чуть припухшая нижняя губа и едва заметно приподнятые края верхней губы намекают на полуулыбку. Руки с изящными пальчиками сложены на груди, а ноги вытянуты и не согнуты в коленях. Изображение обнажённых частей тела, в первую очередь рук, в Еськах выполнено очень тщательно, что, несомненно, являлось частью художественного образа. Выписаны ногти, на них положены световые блики: такие подробности воспроизводятся в монументальном искусстве крайне редко. Вокруг всей фигуры написано светло-розовое равномерное овальное свечение наподобие мандорлы.

Показательно сравнение данной росписи и живописи Никольского храма Николо-Теребенского монастыря (в настоящее время — с. Труженик Максатихинского района; клеевая роспись 1835 г.) — крупного и значительного ансамбля, так же как и Еськи, относящегося к северо-восточному региону Тверского края [4]. Живопись в данных храмах создавалась в одну эпоху в близкой стилистике, однако художники продемонстрировали совершенно разный подход к аналогичным изображениям. При сопоставлении ликов Христа-Младенца хорошо заметна свободная манера мастера из Есек и аккуратное, изящное, более «правильное» письмо художников Николо-Теребенского монастыря. Еськовский мастер не боится эксперимента: он пишет неправильную форму черепа с большим лбом, широкой переносицей и глубокими тенями на веках. Черты лика в Теребенском монастыре выписаны старательно, но не так уверенно, образ получился очень уравновешенным, но немного кукольным, что иногда встречается в живописи эпохи классицизма в провинции. Черты лика свидетельствуют, что образ Младенца Христа был выполнен тем же мастером, что и наиболее значительные фигуры храма села Еськи: при всём разнообразии отдельных ликов, исполненных ведущим мастером артели, их отличает некоторое физиогномическое сходство. В первую очередь — подчёркнуто крупные глубоко посаженные глаза, очень своеобразный широкий нос и верхняя губа в форме лука. При изображении голов мастер из Есек использовал определенную систему обобщения форм для большей выразительности, которая имеет принципиальное значение в монументальной живописи, так как она расположена на большом расстоянии от зрителя. В разной степени это заметно в живописи и других памятниках региона. Возможно, сказывалась одна школа и общие принципы образования мастеров, проходивших обучение по одним книгам. В начале XIX в. таким пособием мог служить популярный в России труд Иоганна Даниила Прейслера «Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству» 1734 г. (об этом подробнее см.: [2, с. 20–26]). Как заметила О. В. Михайлова, «в основу рисования Прейслер ставит геометрию, как позволяющую первоначально обобщить изображаемый предмет. Для обобщённого изображения человеческого тела Прейслер предлагает применять геометрические фигуры и требует от художника знания анатомии и перспективы» [2, с. 21]. В основе изображения голов у тверских художников-монументалистов лежат именно обобщённые геометрические фигуры: овал для лика, цилиндр для шеи и т.д.

К самым лучшим и выразительным образам, пока хорошо сохранившимся в алтаре, следует отнести коленопреклонённого ангела на первом плане центральной композиции «Поклонение ангелов Святому Духу» (Илл. 32). Поза, поворот головы и молитвенное западнохристианское сложение рук у ангела в росписях совпадает с изображением ангела на гравюре Вайгеля. Однако при общем сходстве ещё заметнее поразительное своеобразие облика ангела из села Еськи. Обычно для академического церковного искусства характерна идеальная правильность черт лика, что здесь совершенно отсутствует. Напротив, сразу заметны характерные особенности в изображении ангела. Для искусства эпохи классицизма типично изображать лоб и нос в одной плоскости, у ангела также линия лба переходит в линию носа. Однако форма крупного носа столь своеобразна, а глаза так широко расставлены, что облик выглядит явно не в духе

столичной академической идеализации. Ангельское бесстрашие традиционно подчёркнуто полным отсутствием складок на ровном лице овальной формы. Лишь на щеках в уголках рта заметны нежно-розовые притенения, придающие облику естественность. Характерная форма верхней губы создаёт ощущение полуулыбки, а большие тёмные глаза, возведённые вверх, говорят об отрешённости, но без всякой экзальтации.



Рис. 3. Фрагмент фигуры Василия Великого. 1843–1847. Клеевая роспись Богоявленского храма с. Еськи. Фото А. Л. Павловой

Типы ликов в Еськах столь характерны, что невольно заставляют предположить, что они написаны с натуры. При этом хорошо видна «открытость» письма, характер которого отличается условностью без всяких заигрываний с натурой, в чём содержится сила и оригинальность убедительных образов. Особый мир провинциального монументального искусства дополняет клеевая техника и её цветовая палитра, которая во многом определяет манеру письма.

При сопоставлении близких по типу ликов отличия зачастую проявляются в едва заметных деталях. Особенно показательны сравнение равных по высокому художественному уровню памятников. В одном ряду с Богоявленским храмом в Еськах среди самых выдающихся примеров стенописи в регионе стоит монументальное убранство церкви Рождества Христова в селе Хабоцкое (Краснохолмский район), исполненное, вероятно, несколько позднее — в 1850-е гг. Разница в стилистике сказалась в первую очередь в декоративной отделке — орнаментах и рамках для композиций. Характер написания ликов остался в том же стилистическом ключе, что не помешало изобразить лики по-иному. В композиции «Если... не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное» на западной стене церкви в Хабоцком над фигурой мальчика написан юный Иоанн Богослов в изумрудном гиматии. Его лик и поворот головы очень схожи с рассмотренным выше ангелом из композиции «Поклонение ангелов Святому Духу». Черты лица, обращённые вверх глаза, немного приподнятая голова сближают образы. Хорошо видно, что в основе лежат принципы одной школы. Однако в деталях можно рассмотреть существенные различия. Необычайно притягательный образ Иоанна Богослова значительно более обобщённый и не столь характерный. Живопись в Хабоцком избегает контрастов света и тени, линии и рисунок черт очень мягки. Глаза не столь велики и не так ярко очерчены, нос имеет более правильную форму, уста чуть более припухлы. На фоне изящной утончённости стенописи в Хабоцком роспись в Еьках воспринимается как проявление большой свободы и смелости рисунка.

Ещё ближе по иконографии к ангелу из храма в Еськах изображение коленапреклонённого ангела со свода алтаря в Преображенской церкви села Никола-Высока (Романовское, Весьегонский район), клеевая роспись — 1840–1850-е гг. (?). Положение фигур отличается лишь сложением рук: в Никола-Высока у ангела левая рука отведена в сторону, а правая покоится на груди. Такой жест более распространён в провинциальном монументальном искусстве, где старались избегать западноевропейского жеста молитвенного сложения. Интересно, что в Еськах при чрезвычайном своеобразии изображений жест, характерный для гравюры, был сохранён. Детали образа столь расходятся с гравюрным прототипом, что сходство только усиливает различия. Для трактовки образов в Еськах не характерно движение, которое передано в изображении ангела в Никола-Высока: его одежды и волосы развеваются от дуновения ветра, фигура как будто выдерживает напор, чтобы устоять. Ангел в Еськах совершенно спокоен, фигура статична и погружена в предстояние перед Богом. Черты лика ангела в Никола-Высока нейтральны и вполне типичны. Различия особенно заметны при сопоставлении глаз: в Никола-Высока взгляд ангела обращён вверх, и положение глаз написано в соответствии с законами перспективы. В Еськах для достижения большей выразительности сознательно увеличен размер глаз: ангел смотрит вверх, но его глаза продолжают быть развёрнуты к зрителю, нижнего века почти не видно.

В сравнении с другими образцами, в частности с ангелом в Никола-Высока или ангельскими образами упомянутого выше Николо-Теребенского монастыря, в Еськах необычно написаны волосы. Они кажутся объёмными, очень плотными, завитыми в тугие локоны, в то время как обычно волосы ангелов изображались воздушными, струящимися лёгкими волнами. Густые локоны ангела в Еськах очень хорошо читаются на расстоянии, и, кажется, усиливают сверхъестественность образа.

Если образы Младенца-Христа и ангела при всём своеобразии и характерности бесстрастны и спокойны, то в обликах святых в Еськах как будто отразился тот труд, который полагается совершить человеку, чтобы взойти на пьедестал святости. Особенно характерны в данной связи лики святителей, чьи фигуры помещены на внутренней поверхности центральной алтарной арки, которая закрывается царскими вратами. Фигуры написаны в рост — Григорий Богослов с крестом в руках (Илл. 33) и Василий Великий с потиром (Рис. 3).

Для большей части сюжетных композиций в храме удалось определить гравюрные прообразы, но далеко не всегда можно найти аналог для отдельных фигур святых [7, с. 434–439]. Подобные гравюрные прототипы существовали, однако в случае с традиционными популярными восточно-христианскими святыми их образцы брались не из немецких Библий, а возможно, из русских старопечатных книг и других, более поздних источников [9]. Поиск образца для изображения святителей пока не дал результата, однако очевидно, что такой образец существовал, так как сохранился ряд росписей, в которых используется аналогичная иконография. Например, тот же прототип лежит в основе образа святителя Василия Великого из Смоленского храма села Кочемли (Кашинский район; клеевая роспись — 1850–1860 гг.) и церкви Рождества Христова в селе Хабоцкое.

В типе лика святителя Василия Великого не только нашёл отражение другой, следующий возрастной этап — средний возраст, возраст зрелости, отличный от младенца

и ангела, но проявилась другая природа — человеческая. Хорошо видна знакомая рука и характерные черты ликов, описанные выше: крупные глубоко посаженные глаза и широкий нос. Однако в изображении святителя Василия всё передано в гипертрофированном виде.

Выделяются резко очерченные широкие скулы, впалые щёки, нет присущей ангельскому образу идеальной геометрии формы овального лица. В изображении Василия Великого как будто сквозь кожу проступает череп. Лоб избородили морщины, глубокие носогубные складки создают резкие тени, отчего нос, паразитально схожий по форме с носом ангела, кажется более мясистым и крупным. Тень от морщин между бровей придаёт суровость аскетичному и отрешённому облику. Усы закрывают уголки губ, в форме которых нет и намёка на улыбку.

Лик ангела пронизан светом, а на лик святителя Василия свет падает сверху, при этом видно, что часть лица имеет естественный, немного желтовато-охристый оттенок с коричнево-красными притенениями. Интересно, что среди портретов духовных лиц конца XVIII — середины XIX в. есть ряд изображений, так же лишённых идеализации как дань стремлению достоверно и точно запечатлеть облик того или иного персонажа⁷. Вряд ли художник в Еськах старался придать образу святителя Василия Великого сходство с неким реальным лицом, однако облик святого столь характерен и конкретен, что не исключены влияния натурных наблюдений. Взгляд святителя направлен вверх, от этого он выглядит отстранённым от зрителя. Причём сохраняется внешнее спокойствие образа, внутреннее напряжение передаётся за счёт выдающегося облика, а не за счёт изображения эмоций — характерный приём провинциального церковного искусства.

На фигуру Василия Великого сверху спускается пучок света, чего нет в упомянутых выше образах в Кочемлях и Хабоцком, которые даны на традиционных условных фонах при рассеянном свете. Нарочито неестественный свет, падающий на фигуру, придаёт экстраординарность всему образу. Лики в Кочемлях и Хабоцком написаны без необычных акцентов, таких как подчёркнутая аскеза Василия Великого в Еськах, что особенно заметно при единстве иконографического прообраза.

Напротив Василия Великого изображён святитель Григорий Богослов в образе старца, его лик обращён в сторону молящихся. Святой написан той же рукой, что и выше



Рис. 4. Фрагмент фигуры мытаря. 1843–1847. Клеевая роспись Богоявленского храма с. Еськи. Фото А. Л. Павловой

⁷ Наиболее яркий пример — портрет святителя Георгия (Конисского), архиепископа Могилёвского, конца XVIII в. [1, с. 6].

перечисленные образы, но черты лика (в особенности форма носа) — другие. Образы находятся на некотором расстоянии от молящихся и были видны только во время службы при открытых царских вратах. Однако фигуры крупны и близки по масштабу к реальному человеку, они хорошо читаются на расстоянии. В облике святителя Григория с поразительной достоверностью переданы уверенность и величие как символ благородной старости при бодрости телесной и силе физической. В руках Григорий Богослов держит увесистый крест с рельефным изображением Спасителя.

Размер и расположение святителей ставят их в особый разряд важнейших, программных образов всего храма. Василий Великий и Григорий Богослов переданы в момент совершения богослужения, в чём сказалось основное отличие от духовных портретов, в которых, как правило, конкретные лица изображались вне церковной службы [1]. Святитель Василий написан в древнем облачении — большой фелони с множеством складок. В руках он держит потир, накрытый покровцом. Таким образом, изображён заключительный момент Великого входа во время Литургии, когда архиерей, стоя в алтаре, принимает из рук старшего священника чашу и совершает поминовение⁸. Действительно, святитель здесь погружён в молитву, изображён отрешённым от всего земного. Как известно, святитель Василий был одним из создателей Литургии, поэтому его изображение вполне закономерно именно в момент совершения богослужения. Литургия святителя Василия Великого совершается всего десять раз в году, причём один из них приходится как раз на навечерие Богоявления или на сам праздник Богоявления — Крещения Господня — престольный праздник храма села Еськи. Очевидно, что выбор святителя Василия в данном случае ещё более обоснован.

Григорий Богослов, напротив, изображён в момент конца Божественной литургии, когда архиерей выходит для обращения к пастве с крестом в руках. Таким образом, в росписи отмечены важнейшие моменты богослужения — начало её наиболее священной части и завершение. Святитель Григорий изображён прямо смотрящим в сторону молящихся: интересно, что он известен как крупнейший богослов и величайший проповедник древности.

На западной стене четверика по сторонам от громадной композиции «Изгнание торгующих из храма» той же рукой написаны мытарь (с юга) и фарисей (с севера) — излюбленные герои классицистических церковных росписей (Рис. 4). На благородном золотистом фоне стены Иерусалимского храма они представлены как скульптуры. Объёмность без чрезмерности достигнута передачей игры света и тени при помощи только двух основных тонов — золотистой охры и белил. Открытый крупный штрих, большие массы художественно разложенных складок создают богатство рисунка при полном аскетизме цвета. Видно, что художники очень глубоко изучали графику, в первую очередь гравюру с её средствами выразительности в виде разнообразного штриха. Однако главной в изображении осталась всепобеждающая способность обобщать форму, присущая именно монументальной живописи. Основное отличие росписи

⁸ Автор приносит благодарность иерею Александру Шишкину — заведующему Календарным отделом издательства Московской патриархии, — который дал ценные консультации по поводу богослужебных моментов, запечатлённых в росписи.

от рисунка и гравюры — отсутствие измелъчённой ювелирной детали, так как главное здесь — искусство разместить изображение в контексте массы стены.

Для изображения фарисея и мытаря в северо-восточном регионе Тверского края любили использовать неизвестный образец, который лежит в основе нескольких росписей, в частности в храмах Преображения в селе Никола-Высока и Казанской иконы Божией Матери в урочище Русское-Кошево (Краснохолмский район, клеевая роспись — 1830–1850 гг.). При сравнении образов мытаря и фарисея с аналогичными изображениями в Еськах снова наглядно видна незаурядность мастера. В Русском-Кошеве и Никола-Высока изображения в полной мере уподоблены классицистической скульптуре, они идеальны и бесстрастны, их глаза полузакрыты или написаны без зрачков. В Еськах хорошо видны тёмные глаза героев, изображённых как ожившие скульптуры. Высокий лоб мытаря бороздят морщины, чего нет в гладком «мраморном» лице мытаря из Русского-Кошева или Никола-Высока. В Еськах смирение мытаря не передано буквально: его голова не обращена вниз, и уголки губ не опущены, как в Русском-Кошеве и Никола-Высока. При красоте образа в Русском-Кошеве лик мытаря наделён некоторой театральностью, что особенно проявляется в «картинной» упавшей на лоб пряди волос, подобные приёмы совершенно отсутствуют в подлинном тихом смирении лика мытаря в Еськах.

В облике фарисея есть сходство с Григорием Богословом — старцем, но черты лика свои; другие жесты — изысканные и выразительные — вполне соответствующие представлению о скульптуре. Заметно, что лик написан той же рукой, что и приведённые выше образы, но черты и внешний облик отличаются своеобразием и характерностью. У фарисея более тонкий удлинённый нос, полузакрытые глаза. Многозначительность образу придаёт великолепие складок, их роскошные сгустки выглядят как декоративный приём. Внутри сюжетных композиций, в том числе в алтаре, также видны лики, вероятно, выполненные тем же художником. Например, лики апостолов в композиции «Вознесение» и лик Христа в сюжете «Преображение».

В южном алтарном своде, как упоминалось выше, написана композиция по мотивам средней части знаменитой «Ассунты» Тициана (Рис. 5). Характерно, что здесь



Рис. 5. Фрагмент композиции «Взятие Богоматери на небо». 1843–1847. Клеевая роспись Богоявленского храма с. Еськи. Фото А. Л. Павловой

размещено изображение Божией Матери. В алтарях эпохи классицизма в данном регионе часто можно встретить различные варианты излюбленной композиции эпохи — «Новозаветная Троица в окружении ангелов». Например, одна из наиболее выдающихся подобных композиций сохранилась на своде алтаря храма Преображения в Никола-Высока [8, с. 89–94]. Изображение Новозаветной Троицы было особенно предпочтительно, если алтарь находился в одном помещении, как в Никола-Высока — в полуциркульной апсиде с коробовым сводом и конхой. На большом своде алтаря с конхой логично разместить одну композицию на значимый сюжет, обычно помещавшийся в зоне перекрытий. Если же пространство алтаря состояло из нескольких, в частности трёх, помещений, как в Еськах или как в Тихвинском храме села Сукромны (Бежецкий район; клеевая роспись второй четверти XIX в.) [7, с. 500–508], на каждом из трёх сводов располагали по отдельному сюжету, но все они были связаны между собой. Например, в Сукромнах каждому своду алтаря соответствует изображение Лиц Святой Троицы — на центральном написан Бог Отец, на сводах северной и южной апсид соответственно — Бог Сын и Бог Дух Святой в виде голубя. В Еськах изображение Саваофа в алтаре отсутствует: как говорилось выше, на своде северной апсиды изображён Бог Сын, в центральном своде — Бог Дух Святой, а третий свод отведён под изображение Божией Матери в композиции «Взятие Божией Матери на небо». Нельзя сказать, чтобы изображения Богоматери на алтарных сводах были редкостью — один из характерных сюжетов для конхи алтаря в рассматриваемом регионе — «Сошествие Святого Духа на апостолов», где центральное место занимает Божия Матерь⁹. Однако расположение в южном своде наряду с Младенцем-Христом и Святым Духом отдельного изображения Божией Матери не встречается в других храмах региона. Возможно, выбор определило желание связать северный и южный своды одной темой — Богородицы и Младенца.

В сюжет «Взятие Божией Матери на небо» при воспроизведении образца внесены характерные коррективы. Здесь изображена только центральная часть композиции Тициана: без фигур апостолов в нижней части и Саваофа в верхней. Сонм ангелов на прославленном полотне Тициана в соответствии с художественными приёмами эпохи представлен как сложно составленная единая масса фигур. Художник в Еськах сокращает число ангелов до шестнадцати, изображает их более обособленно друг от друга, чтобы каждый из них лучше читался среди других; их обнажённые фигуры прикрыты драпировками. Композиция «Взятие Божией Матери на небо» сильно пострадала от времени: верхние красочные слои почти полностью утрачены. Благодаря этому можно рассмотреть характер подготовительного рисунка. Первый рисунок композиций наносился охрой без тщательной светотеневой моделировки, но со штриховкой в затенённых частях. Рисунок делался в расчёте на будущее рас-

⁹ Так, композиция «Сошествие Святого Духа на апостолов» есть в конхе алтаря Богоявленского храма с. Перхово (Удомельский район; клеевая роспись — около 1868 г.); в центральном алтаре храма Спаса Нерукотворного с. Млёво (того же района; роспись — 1860-е гг.). Традиция изображения данной композиции на сводах алтарной части древняя, например «Сошествие Святого Духа» есть за иконостасом на своде алтарной вимы в Архангельском соборе Московского Кремля (роспись — 1564 г., прописана — 1652–1666 гг.) [5, с. 63].

пределение света и тени. Интересно, что рисунок сразу был объёмным: он фиксировал основное распределение масс будущей композиции. Особое мастерство и разнообразие способов изображения проявилось в передаче «многоугольных» складок тканей, что хорошо видно в одеяниях основных фигур росписей Богоявленского храма в Еськах, в частности у фигуры Богоматери в композиции «Взятие Божией Матери на небо».

Основные принципы изображения ликов в это время были общими у разных художников северо-восточного региона Тверского края. Мастера владели определёнными приёмами изображения, но пользовались ими по-разному. Сопоставление манеры письма художников разных храмов региона и главного мастера Богоявленского храма села Еськи показывает его необыкновенную свободу в отношении гравюры и общепринятых канонов академизма. Изображения выразительных ликов, независимых от столичных и гравюрных образцов, демонстрируют высокий художественный уровень и самостоятельность пути развития провинциального церковного искусства.

Литература

1. Зеленина Я. Э. От портрета к иконе: Очерки русской иконографии XVIII — начала XX века. — М.: Индрик, 2008. — 248 с.
2. Михайлова О. В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1951. — 82 с.
3. Павлова А. Л. Немецкие гравированные Библии в русских церковных росписях XIX века // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы. Ред.-сост. М. В. Нащокина. — СПб.: Коло, 2017. — Вып. 21 (37). — С. 294–306.
4. Павлова А. Л. Церковная монументальная живопись северо-востока Тверского края в эпоху классицизма (1830–1850-е годы) // Меж двух столиц: тверская архитектура и монументальное искусство XVIII — середины XX века. Сб. статей / Сост. А. М. Салимов. — Тверь: Издатель Алексей Ушаков, 2018. — С. 120–135.
5. Самойлова Т. Е. Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Иконографическая программа XVI века. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 264 с.
6. Сарбабянов В. Д. Фрески Древнего Пскова. — М.: РА СОРЕК, 1993. — 46 с.
7. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Гос. ин-т искусствознания. Тверская область. Ч. 2 / Отв. ред. Г. К. Смирнов. — М.: Наука, 2006. — 742 с.
8. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Тверская область. Ч. 3. — М.: «Индрик» 2013. — 752 с.
9. Хромов О. Р. Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI–XIX веков. — М.: АртРодник, 2013. — 440 с.
10. Weigel C(*hristophor*). Biblia Ectipa: Bildnusser aus Heilige Schrift Alt und Neuen Testaments. — Augsburg: Selbstverl, 1695. — 452 S.

Название статьи. За рамками гравюрного образца: лики в росписях Богоявленского храма села Еськи Бежецкого района Тверской области (1843–1847)

Сведения об авторе. Павлова Анна Леонидовна — кандидат искусствоведения, заведующая отделом. НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ, ул. Пречистенка, д. 21, Москва, Российская Федерация, 119034; старший научный сотрудник. Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. annapava@yandex.ru

Аннотация. Важность различных западноевропейских гравированных Библий XVII–XVIII вв. как образцов для церковных росписей второй четверти XIX в. широко известна. Однако не менее интересно для исследования то, что остаётся за рамками гравюрного прототипа. Основные различия

между прообразами и росписями особенно заметны в передаче ликов, которые никогда в точности не воспроизводили гравюры. Таким образом, характер написания ликов — одна из наиболее типичных черт для той или иной школы, артели или мастера.

Одновременно лики в наиболее значительных сохранившихся памятниках монументально-го искусства — сфера самого яркого и самостоятельного художественного творчества. Именно к таким памятникам относится роспись Богоявленского храма села Еськи Бежецкого района Тверской области (1843–1847). Здесь хорошо заметны особенности, присущие тверскому классицизму в целом. Наибольшее значение росписи села Еськи имеют с точки зрения самобытности приёмов академической системы письма, что особенно сказалось в узнаваемых ликах святых. Композиции были написаны по образцу гравюр Библии Кристофа Вайгеля (1695), Филиппа Андреаса Килиана (1758) и др., а лики в них с очевидностью демонстрируют художественный язык регионального классицизма. Именно лики делают росписи села Еськи неповторимыми, несмотря на то что сами сюжеты выполнены по образцу известных гравюр. Сравнение гравюры и росписи позволяет вникнуть в суть творческого метода региональных художников и увидеть их незаурядное мастерство.

Лики написаны в характерной для клеевой техники условной манере: размашистые движения кисти не скрыты, цветовая палитра ограничена, тщательность отделки не приводит к излишнему иллюзионизму. Черты ликов лишены идеализации, присущей академизму, но наделены яркими отличительными особенностями. К их числу относятся преувеличенно крупные глаза и мясистые носы с широкой переносицей, запавшие щёки и явные носогубные складки. Образы лишены эмоциональности, но наделены величием, необыкновенной выразительностью и внутренним напряжением.

Ключевые слова: церковные росписи, классицизм, церковь Богоявления с. Еськи, Тверская область, лики, гравюрные образцы

Title. Moving beyond the Engraved Patterns: Holy Faces in the Wall-paintings (1843–1847) of the Epiphany Church in the Village of Yes'ky, Bezhetsky District, Tver Region

Author. Pavlova, Anna Leonidovna — Ph. D., chief of a section. The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Prechistenka ul., 21, 119034 Moscow, Russian Federation; senior researcher, State Institute of Art Studies, Koziskii per., 5, 125009 Moscow, Russian Federation. annapava@yandex.ru

Abstract. The importance of various 17th-18th-century European Bibles known as “Theatrum Biblicum”, i.e. albums of engravings on Biblical subjects, as a source providing patterns for church wall-painting in the 17th-19th century is widely known. However, it is equally interesting important to study which features of the wall-painting go beyond the engraved prototypes. The main differences between the prototypes and the paintings are evident in details. The most important among them are holy faces that never reproduce the engravings exactly. So, the way the holy faces were painted was one of the most distinguishable features of different schools, artels or masters.

At the same time the holy faces in the most significant samples of monumental art demonstrated the brightest and the most independent creative achievements. It is precisely to these monuments that the wall-paintings of the Epiphany church at the village of Yes'ky, Bezhetsky district, Tver region belong. All the peculiarities typical of the Tver classicism as a whole are well evident here. The greatest importance of the Yes'ky village wall-paintings (1843–1847) lies in the specific interpretation of traditional academic canons and this is especially evident in the recognizable saints' faces. The composition was painted after the Bible engraving patterns by Christoph Weigel (1695), Philipp Andreas Kilian (1758) and others and the holy faces in the paintings evidently demonstrate the artistic methods of the regional classicism. The holy faces make the Yes'ki paintings indeed unique no matter that the subjects follow the patterns of well-known engravings. The comparison of engravings and paintings allows us to deeply understand the essence of the regional painters' artistic devices and to see their outstanding craftsmanship.

The holy faces are painted in the conventional style characteristic for a glue paint technique: the brush's sweeping motions are not concealed, the palette of colours is limited, the high finish does not produce an overillusionistic effect. The holy faces' features are deprived of idealization typical for academic manner. Instead they are provided with bright distinctive peculiarities like exaggeratedly big eyes and fleshy noses with wide nasal bridges, sunken cheeks and obvious nasolabial folds. The images lack emotionality but are endowed with grandeur, unusual expressiveness and intrinsic strain.

Keywords: church wall-painting, classicism, Epiphany church at the village of Yes'ky, Tver region, holy faces, engraving patterns

References

Akimov S.S. A.V. Stupin's Arzamas School of Painting: the Academic Model of Artistic Education in the Russian Province of the First Half of 19th Century. *Imperatorskaia Akademia khudozhestv v kulture Novogo vremeni (Imperial Academy of Arts in Culture of the Modern Time)*. Moscow, BooksMArt Publ., 2016, pp. 82–88 (in Russian).

Buseva-Davydova I.L. The New Iconography Sources of the Russina 17th-Century Painting. *Russkoe iskusstvo pozdnego srednevekov'a. Obraz i smysl (Russian Art of the Late Middle Ages. Image and Sense)*. Moscow, Research Institute for Theory and History of Arts Publ. 1993, pp. 190–206 (in Russian).

Daen M.E. *Akademik zhivopisi portretnoi i istoricheskoi Platon Semionovich Tiurin (The Academician of Portrait and Historical Painting Platon S. Tiurin)*. Vologda, Drevnosti Severa Publ. 2017. 215 p. (in Russian).

Gamlitsky A. V. Piscator's "Theatrum Biblicum" and the Problem of Engraving as a Source of Iconography in European Art of the 16th-18th Centuries. *Problema kopirovaniia v evropeiskom iskusstve (The Problem of Copying in European Art: Conference Proceedings, Russian Academy of Fine Arts)*. Moscow, Russian Academy of Art Publ., 1997, pp. 96–116 (in Russian).

Gamlitsky A. V. West-European Illustrated Bibles in Russia of 17th-18th Centuries. The Owners and the Forms of Existence. *Filiovskii chteniia. Materialy shestoii nauchnoi konferentsii (Filiovskii Reading. The Abstracts of the 6th Scientific Conference)*. Moscow, The Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Art and Culture Publ., 1999, pp. 12–15 (in Russian).

Isaeva N.N. The Church Murals by T.A. Medvedev and the Masters of His Circle. *Pamiatniki russkoi arkhitektury i monumental'nogo iskusstva. Chast' 8: XII–XX veka. (Monuments of Russian Architecture and Monumental Art: Part 8: 12th-20th Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 2010, pp. 409–438 (in Russian).

Isaeva N.N. Church Murals. *Istoriia russkogo iskusstva. T. 14. Iskusstvo pervoi treti 19 veka (The History of Russian Art, vol. 14, The Art of the First Third of 19th Century)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2011, pp. 388–411 (in Russian).

Mikhailova O. V. *Uchebnyi risunok v Akademii khudozhestv XVIII veka (Exercise Drawings in the Academy of Arts of 18th Century)*. Moscow, Academy of Arts USSR Publ., 1951. 82 p. (in Russian).

Moleva N.M.; Belyutin E.M. *Russkaia khudozhestvennaia shkola pervoi poloviny XIX veka (The Russian Artistic School of the First Half of 19th Century)*. Moscow, Iskusstvo Publ. 1963. 408 p. (in Russian).

Nikitina T.L. *Printsipy formirovaniia sistemy khamovyykh rospisei v russkom iskusstve 1670–1680-kh godov. (The Principals of Forming of the System of Church Wall-Paintings in the Russian Art of 1670–1680s)*, Ph. D. Thesis (unpublished), vols. 1–2. Moscow, 2001. 280 p.; 205 p. (in Russian).

Nikitina T.L. The Monumental Murals at Kazan Church in the Village of Kurba. *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, 2017, no. 66, pp. 81–91 (in Russian).

Pavlova A. L. The Unknown Pages of the Russian Monumental Painting of the First Half of the 19th Century. *Russkoe iskusstvo (Russian Art)*, 2012, no. 1 (33), pp. 26–35 (in Russian).

Pavlova A. L. The German Engraved Bibles in the Russian Church Paintings of 19th Century. *Russkaia usad'ba: Sbornik Obshchestva izucheniia russkoi usad'by (Russian Estate. Collection of Papers of the Study Group on Russian Estates)*, vol. 21 (37). St. Petersburg, Kolo Publ., 2017, pp. 294–306 (in Russian).

Pavlova A. L. The Evangelists by V.L. Borovikovskiy as a Pattern for the Church Wall-Paintings of the Tver Region in 19th Century. Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu.; Zakharova A. V. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 8*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2018, pp. 223–231. Available at: <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-2-21> (accessed 02 April 2019) (in Russian).

Pavlova A. L. The Monumental Church Paintings of the North-East Tver' Region in the Age of Classicism (1830–1850s). *Mezh dvukh stolits: tverskaia arkhitektura i monumental'noe iskusstvo XVIII — serediny XX veka. Sbornik statei (Between the Two Capitals. Tver' Architecture and Monumental Art of the 18th — mid-20th Centuries)*. Tver', Aleksei Ushakov Publ., 2018, pp. 120–135 (in Russian).

Samoilova T.E. *Kniazheskie portrety v rospisi Arkhangel'skogo sobora Moskovskogo Kremlya. Ikonograficheskaia programma XVI veka (Princes' Portraits in the Murals of Moscow Kremlin Archangel Cathedral. The Iconography Programme of the 16th Century)*. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2004. 264 p. (in Russian).

Sarabyanov V.D. *Freski drevnego Pskova (The Frescos of Ancient Pskov)*. Moscow, RA SOREK Publ., 1993. 46 p. (in Russian).

Smirnov G. K. (ed.). *Svod pamiatnikov arkhitektury i monumental'nogo iskusstva Rossii. Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia. Tverskaia oblast' (The Code of Architectural Monuments and Monumental Art of*

Russia. *The State Institute of Fine Art. Tver' Region*), part 2. Moscow, Nauka Publ., 2006. 742 p. (in Russian).

Smirnov G. K. (ed.) *Svod pamiatnikov arkhitektury i monumental'nogo iskusstva Rossii. Gosudarstvennii institut iskusstvoznaniia. Tverskaia oblast' (The Code of Architectural Monuments and Monumental Art of Russia. The State Institute of Fine Art. Tver' Region)*, part 3. Moscow, Indrik Publ., 2013. 752 p. (in Russian).

Smirnov G. K. (ed.) *Svod pamiatnikov arkhitektury i monumental'nogo iskusstva Rossii. Gosudarstvennii institut iskusstvoznaniia. Tverskaia oblast' (The Code of Architectural Monuments and Monumental Art of Russia. The State Institute of Fine Art. Tver' Region)*, part 4. Moscow, Academia Publ., 2015. 318 p. (in Russian).

Surova A. A. The Influence of European Patterns on Russian Monumental Painting of the Synodal Period as It Is Seen in Churches of the Tver region. Zakharova A. V. (ed.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 2. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2012, pp. 395–400 (in Russian).

Khromov O. R. *Tsel'nogravirovannaia kniga i gravura v russkikh rukopisiakh XVI–XIX vekov (Block Books and Engravings in the Russian Manuscripts of 16th–19th Centuries)*. Moscow, ArtRodnik Publ. 2013. 440 p. (in Russian).

Zelenina Ya. E. *Ot portreta k ikone: Ocherki russkoi ikonografii XVIII — nachala XX veka (From Portrait to Icon: Essays on Russian Iconography of the 18th — Beginning of 20th Century)*. Moscow, Indrik Publ. 2008. 248 p. (in Russian).

Zheleznova M. M. *Aleksei Vasilevich Tyranov*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ. 1985. 64 p. (in Russian).



Илл. 31. Слева: Фрагмент фигуры Христа из композиции «Поклонение ангелов Младенцу Христу», 1843–1847. Клеевая роспись Богоявленского храма с. Еськи. Фотография А. Л. Павловой. Справа: Фрагмент фигуры Христа. Вторая четверть XIX в. Клеевая роспись Никольского храма Николо-Теребенского монастыря. Фотография А. Л. Павловой



Илл. 32. Фрагмент фигуры ангела из композиции «Поклонение ангелов Святому Духу». 1843–1847. Клеевая роспись Богоявленского храма с. Еськи. Фотография А. Л. Павловой



Илл. 33. Фрагмент фигуры Григория Богослова. 1843–1847. Клеевая роспись Богоявленского храма с. Еськи. Фотография А. Л. Павловой