Ю. Н. Сухоруков

ЦЕРКОВЬ ПРЕПОДОБНОГО СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО ЧУДОТВОРЦА В СВЯТО-ТРОИЦКОЙ СЕРГИЕВОЙ ПУСТЫНИ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ

Работа представлена кафедрой русского искусства
Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. А. Леняшин

Статья посвящена анализу традиций архитектурного облика и изобразительного языка живописного убранства первой базилики Санкт-Петербурга середины XIX в.

Ключевые слова: православие, базилика, пустынь, традиция, роспись, форма, стиль, изобразительный язык.

The author of the article analyses the traditions of the architectural image and graphic language of the pictorial decoration in the first basilica of St. Petersburg of the mid-19th century.

Key words: Orthodoxy, basilica, hermitage, tradition, painting, form, style, graphic language.

Задача создания русского храма нового типа обозначилась еще во времена царствования Анны Иоанновны (1730–1740 гг.) и Елизаветы Петровны (1741 – 1761 гг.). Это выразилось в стремлении вернуть русским церквям традиционную объемно-пространственную планировку и присущее им пятиглавие, что подразумевало сооружение церковных построек, где «сдержанно-барочные формы западной архитектуры были гармонично адаптированы к национальной традиции и требованиям православного обряда» [6, с. 45]. Тем не менее продолжала реализовываться «петровская» программа «придать Востоку западный вид», в результате чего православие медленно, но уверенно, особенно в живописи, «обряжалось» католическими формами искусства. Лишь при императоре Николае I (1825–1855 гг.) произошло «законодательное» оформление обращения к подлинным истокам православного храмового строительства. Указ от 12 апреля 1826 г. о прекращении деятельности масонско-протестанствующего Библейского общества открыл новый этап в истории Русской православной церкви. Государственная политика Николая I получила выражение в противопоставлении «интерконфессиональным увлечениям Александра I» целенаправленной работы «по возвращению подданных в лоно Православия». Это по праву можно считать исходным моментом формирования тенденций, способствующих началу пересмотра духовных основ общества, эстетических ценностей и переосмысления художественных критериев церковного искусства. С этого времени в архитектуре формируется художественный стиль историзм, который стимулировал, или же выразил, «романтический порыв к познанию своих корней».

Архитектура православных храмов стала приобретать «русско-византийский дух». Заложенная в 1831 г. по проекту К. А. Тона (1794–1881 гг.) и освященная в 1837 г. церковь во имя Святой Великомученицы Екатерины («Екатерингофская») императором Николаем I была признана образцовой для церковного зодчества. В соборе Введения во храм Пресвятой Богородицы, который строился с 1837 г. по 1842 г. (К. А. Тон) и был ориентирован на московское зодчество XVI в., взятое направление получило классический пример стиля, названного совре-

менниками «тоновским». К середине XIX в. «византийский стиль» становится в России альтернативой неоготике, объявленной национальным стилем в большинстве католических и протестантских стран Европы» [9, с. 7]. При покровительстве царствующей фамилии и в результате активной деятельности Г. Г. Гагарина (1810–1893) византийский стиль обрел достаточную опору в российском обществе. На территории Свято-Троицкой Сергиевой Приморской мужской пустыни, основанной в 1732 г. на 19-й версте от Петербурга близ Стрельны, с 1854 по 1859 г. по проекту архитектора А. М. Горностаева (1808–1862) возводится двухэтажная церковь во имя преподобного Сергия Радонежского с двумя приделами в нижнем этаже: Всемилостивого Спаса и святой мученицы Зинаиды. Появление храма подобного «византийского» типа было столь необычайным явлением в городе западноевропейской, «пролатинской» ориентации, что, давая ему оценку, художественный критик и идеолог русской школы живописи В. В. Стасов писал: «…и вот теперь при первой возможности, он (А. М. Горностаев) выстроил в романском-палермском стиле свою изящную, оригинальную базилику в Сергиевой пустыни» [9, с. 32].

В историческом обзоре, посвященном Троицко-Сергиевой пустыни, современник и очевидец этого творения иеромонах Агафангел составил в форме очерка подробное описание внешнего и внутреннего убранства храма. Весь очерк пронизан пафосом восторга и христианским благоговением в перечне достопримечательных качеств нового для России и Санкт-Петербурга типа храма [1, с. 655]. Создание Сергиевой церкви значительно предваряет строительство (1885 г.) и роспись в исполнение В. М. Васнецова и М. В. Нестерова (к 1896 г.) хрестоматийно известного Владимирского собора в Киеве, ставшего образцом церковного искусства рубежа XIX–XX вв. В этом соборе «был найден удачный сплав византийской и древнерусской традиций, реминисценций раннего Возрождения, академизма, опыта прерафаэлитов и модерна» [5, с. 27].

Можно сказать, что появление первой базилики стало отправной точкой, своеобразным «сигналом» и «знамением» в обращение к утраченным истокам подлинно православного церковного искусства, столь не свойственного для Санкт-Петербурга на протяжении полутора веков со дня его основания. Как языческая Русь в XI в., так и имперский «классицизированный» Петербург середины XIX в. обратил «свой взор» к духоносному искусству православного Востока. Но инерция художественного воспитания живописцев в секуляризованной академической системе была настолько сильна, что изобразительный язык церковной живописи «отставал» от «воцерковления» архитектуры. Пример этому живописное убранство упомянутого выше Введенского собора, где главный запрестольный образ «Снятие с креста» – переданная из Эрмитажа копия с картины Даниила де Вальтера, выполненная Гобель-Цеттелем. В другом приделе находился тканый образ «Рождество Христово», копия с известной «Ночи» Корреджо. Кроме того, живописные работы в куполе были выполнены академиками-живописцами: Т. А. Неффом, Ф. П. Брюлло, В. К. Шебуевым, К. А. Басиным, В. К. Сазоновым, а в парусах – В. К. Сазоновым и А. Т. Марковым.

В «Екатерингофской» церкви находились копии с работ Рафаэля, Рембрандта, Бруни. Приведенные примеры сами по себе свидетельствует о характере и методе живописи «не в духе» «русско-византийского» стиля архитектуры. Несоответствие «византизма» архитектуры и академического метода живописного убранства Сергиевой церкви – характерная особенность столь уникального творения А. М. Горностаева. И все же здесь, в отличие от «тоновских» храмов, стенопись имеет тенденцию восхождения к восточнохристианским традициям.

Упоминания о Троице-Сергиевой пустыни и краткие характеристики, касающи-

еся церкви преподобного Сергия, имеются в ряде печатных изданиях нашего времени [2, с. 56; 7, с. 117; 8; 9, с. 32; 10; 12]. Образ всего храма характеризуется триединством составляющих его компонентов. Внешне храм напоминает палаццо романского стиля. Интерьер и программа церковной декорации самой Сергиевой церкви в целом основаны на принципах ранних византийских базилик; стиль живописи – типичное явление середины XIX века – «академизм».

В XX в. храм претерпел ряд «преображений», превратившись в клуб средней школы милиции. Роспись интерьера Сергиевой церкви была многократно закрашена. После снятия «культурного» слоя советского периода в жалком виде предстало взору то, о чем с воодушевленным пиететом сообщал в 1865 г. иеромонах Агафангел: «Предстоя в храме и возводя очи свои горе, сонм молящихся видит над собой как бы раскрытое небо с блаженными его обитателями, видит патриархов, пророков, апостолов, царей, святителей, мучеников, преподобных и разного пола и разного возраста ветхозаветных и новозаветных праведников соединенных в одну церковь Христову и изображенных здесь в церкви видимой, образующей невидимую» [1, с. 711]. Этими словами ясно обозначено назначение храмовой стенописи: изображения «церкви видимой» образуют церковь «невидимую». Убранство церкви характеризовалось следующим образом: «Все в ней свидетельствует об основательном знании и эстетическом вкусе здателей в деле искусства, и о глубоком духовном разуме, проникающем все части целого, – все приведено в ней к единству той мысли, чтобы храм молитвы, дом Божий наглядно представлял собой и домостроительство нашего спасения» [1, с. 745–746]. В приведенном высказывании точно определена программа и смысл церковной декорации православного храма, а именно: «домостроительство нашего спасения». Иеромонах Агафангел дает подробное описание всего храма, «столь благолепно украшенной церкви… все части [которой] группируются в одно изящное целое» [1, с. 689].

Мы сосредоточим внимание лишь на стенописи. Интерьер Сергиевой церкви своим аналогом имеет базилику Преображения Господня на Синае (VI в.). Схема внутреннего убранства и стенописи задумывалась по базиликальному принципу. Это подтверждается хранящимся в Государственном Русском музее проектным эскизом интерьера в исполнении П. А. Чевакинского (1855 г.) [6, с. 318]. На эскизе видно, что стенопись имеет ковровый характер и ориентирована на иконографию византийского искусства. Но что-то изменило этот замысел. Есть основание полагать, что этому послужила «несовместимость» зародившегося византизма с устоявшейся «латинообразной» методикой живописи, единственно возможной во время создания росписи. Была воплощена несколько иная идея, иная схема художественного оформления внутреннего пространства. Это сместило акцент в западноевропейскую сторону, и дух «византизма» оказался «разбавлен» протестантско-католическим «ароматом».

Посередине стен весь храм опоясывал «византийский» орнамент, изображающий плетущуюся лозу. Часть стен ниже орнамента имела цвет в тон с гранитными колоннами храма. Верхняя часть делилась «на кадры» в виде высоких плит и имела покраску в два тона коричневого цвета. Это колористическое решение фона предполагало эффектное выделение прочих украшений. На сохранившихся фотографиях видны станковые картины академического письма религиозной тематики, развешанные в нижней половине этих стен [2, т. 1, с. 57]. Судя по вышеупомянутым «тоновским» храмам, это могли быть либо западноевропейские оригиналы, либо копии с них. Изображениями были покрыты стены алтаря, трансепта, центрального нефа и плоскости арок.

Автор фресок академик Н. А. Лавров (1820–1875) разработал особый способ

письма и секретный химический раствор красок, прочно охраняющий их от влияния сырости и других вредных воздействий. Византийский орнамент по эскизам М. Н. Васильева (1830–1900) исполнил Р. Ф. Виноградов (?–1874). В арках между колоннами были изображены (в кругах) святые мирского и монашеского чина в исполнении настоятеля монастыря архимандрита Игнатия (Малышева). Им же был спроектирован мозаичный пол и написаны на западной стене Жены Мироносицы у Гроба Господня. Перечень и расположение изображений помимо очерка иеромонаха Агафангела [1, с. 685–686], дан в описание Сергиевой церкви, составленным самим архимандритом Игнатием (Малышевым) [4].

Безусловно, в живописном убранстве Сергиевой церкви усматривается в достаточной мере склонность к византийской традиции. Это задано самой архитектурой. Характерно отсутствие упоминаний о существовании алтарной картины, которая с XVIII в. прочно утвердилась в петербургских православных церквях, став неотъемлемой частью храмовой живописи. Схема построения стенописи развивает богословское прочтение архитектуры православного храма [11, с. 15–16]. Но, как уже было замечено, исполнение замысла «византизма» осуществлялось «латинизированным» методом. В чем это проявилось? В византийских базиликах (в бескупольных храмах) в конхе алтарной апсиды традиционно помещался образ Пантократора как главы Церкви Христовой. В нижней части алтарной апсиды изображалась Евхаристия, как Высшее Таинство Церкви, совершаемое каждую литургию и реальными участниками которого являются все принимающие Плоть и Кровь Христову. В отличие от этого католики наделяют Таинство Евхаристии символическим смыслом, а протестанты преподносят это как воспоминание о Тайной вечере, совершенной около 2000 лет назад в Сионской горнице. Видимо, влияние идеи о протестантском «воспоминании» и обусловило размещение на стене алтарной апсиды петербургской православной базилики не сюжета Евхаристии как мистического действа, а сцены Тайной вечери как реально произошедшего когда-то события.

Появление картин о Воскресение Христовом на западной стене («Жены Мироносицы у Гроба Господня» и «Явление Христа Марии Магдалине») может быть объяснено тем, что вера православная – это вера во Христа Воскресшего. Об этом сразу же и «извещается» каждый восходящий по ступеням в пространство храма. Но также, вероятно, их появление здесь может быть не что иное, как результат секуляризованного сознания не только общества, но отчасти и самой Церкви.

Надо вспомнить и осознать, что Христос воскрес не для того, чтобы «удивить» кого-то своим таинственным исчезновением из гроба, и не для того, чтобы потом «демонстрировать» следы распятия. В Православной церкви на праздник Светлого Христова Воскресения поется тропарь: «Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав». С этим связана сложившаяся в православной церкви иконография сюжета Воскресения Христова в образе «Сошествие во ад», где явлен факт разрушения Спасителем врат ада и победы над смертью. Эта трактовка значительно глубже, нежели изображения спящих римских воинов, пустого гроба и парящего над всем этим Иисуса Христа.

Совсем уж «европейское достижение» – развешивание картин по стенам. Даже не икон, а именно картин. Это, видимо, сделано для того, чтобы «верующему» со светским, мирским, «осуетившимся» сознанием было уютней себе чувствовать в обстановке, напоминающей интерьеры светских помещений.

К указанным несоответствиям классической «византийской» традиции в системе построения общей церковной декора-

ции Сергиевой церкви добавляется изобразительный язык и метод живописи. Абсолютно очевидно, что стенопись имеет откровенный академический характер, господствующий метод середины XIX столетия, будучи развитием всего западноевропейского искусства в системе расцерковленного художественного академического образования. Неоспоримо, что и византийское искусство, и искусство Ренессанса исходят из искусства античности. Но…Византия опиралась на греческую классику, а итальянский Ренессанс возрождал римскую античность. Искусство Византии преодолело чувственность античности и создало особый тип, способ изображения «видимыми средствами мира невидимого». Искусство же латинского Ренессанса, как альтернатива искусству средневековому, византийскому, «возродило» в искусстве античную чувственность, плотскость. Если античное искусство обслуживало языческий культ многобожия, а средневековое искусство служило культу «Бога Единого» в образе Иисуса Христа, то с эпохи Возрождения оно стало служить человеку, а затем и угождать ему.

По сути своей, искусство православного Востока и искусство католического Запада – это два различных и даже взаимоисключающих типа искусства. Искусство Византии – это преодоление античной чувственности, как выражение безмолвного молитвенного предстояния (исихазма) в православии. Искусство Рима – это возврат к чувственности в контексте экзальтированности молитвенного метода католицизма. В искусство было привнесено много человеческого, страстного. Это и продемонстрировано в стенописи Сергиевой церкви: летающий в облаках Бог-Отец, парящие над облаками женоподобные ангелы. Сохранившиеся остатки росписи клиросов: «Рождество Христово» и «Рождество Богоматери» не что иное, как изображение бытовых сценок, которые не перешли в категорию ИКОНЫ. Очевидно, что живописном методе исполнения фресок Сергиевой церкви выразилось стремление соединить византийские традиции и академическое искусство того времени. Это направление получило развитие в следующие десятилетия, когда в церковной живописи применялись методы то стиля классицизма, то эстетики прерафаэлитов, то реализма, то модерна.

Измененное («обмирщенное») «европейским просвещением» сознание российского общества еще не было готово принять формы искусства, присущие именно традиционной православной церковной живописи. В связи с этим вспоминаются строки из «Истории Русского искусства», составленной И. Э. Грабарем, где поясняется, что сложившееся отношение к древнерусскому искусству «вытекает из заранее принятого мнения о “художественных несовершенствах” русской иконописи. Большинство авторов, писавших о нашей старинной живописи, слишком спешило вслед за Буслаевым определить ее, как одно из проявлений “косности древней Руси до 17-го столетия и в литературном и вообще в умственном отношении”» [3, с. 7–8].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Агафангел, иеромонах.* Троицко-Сергиева пустынь // Домашняя беседа. СПб., 1865.

2. *Антонов В. В., Кобак А. В.* Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия: В 3 т. СПб.: Изд-во Чернышева. 1994. Том I.

3. *Грабарь И.* Исторія Русскаго искусства. Т. VI: Живопись. М. 1911(?).

4. *Игнатий (Малышев), архимандрит.* Храм преподобного Сергия в первоклассной Троицкой Сергиевой пустыни, с изъяснением священных изображений и надписей внутри его. СПб., 1860.

5. *Кишкинова Е. М.* Проблема возвращения к традициям в системе росписей храмов византийского стиля // Предметный мир религий: Материалы XII Санкт-Петербургских религиоведческих чтений. СПб., 2005.

6. *Климов П.* Религиозный Петербург: Альманах. Вып. 106. Государственный Русский музей. СПб.: Palace Editions, 2004.

7. *Лисовский В. Г.* Национальный стиль в архитектуре России. СПб.: Совпадение, 2000. С. 117.

8. *Митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Владимир*. Обитель северной столицы. Свято-Троицкая Сергиева пустынь: Исторический очерк. СПб.: Сатисъ; Фонд «Домострой», 2002.

9. *Савельев Ю. Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века. СПб., 2005. С. 32.

10. *Сухоруков Ю. Н.* Храм преподобного Сергия Радонежского – первая базилика России: Прошлое и настоящее / Проблемы развития Русского искусства: Научные труды. Российская Академия художеств, Санкт-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. 2006. Вып. 3. С. 135–147.

11. *Сухоруков Ю. Н.* Богословская обусловленность архитектуры церкви преподобного Сергия Радонежского Чудотворца // Там же.

12. «Ты мой Бог, я Твой раб…». Жизнеописание настоятеля Троице-Сергиевой пустыни архимандрита Игнатия (Малышева). СПб.: Сатисъ, 2000. (По изд. 1899 г.).