

Мирошина Екатерина Олеговна

## **ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XIX-XX СТОЛЕТИЙ**

В статье проанализированы особенности сюжетов одной из самых знаковых тем в монументальной церковной живописи эпохи модерна - темы Апокалипсиса. Композиции упоминаемых в статье храмов исследуются впервые. Автор приходит к выводу, что на рубеже XIX-XX веков в церковных росписях существовал широкий диапазон сюжетов, иллюстрирующих Откровение Иоанна Богослова, создавая которые, художники обращались как к ранней, так и к поздней иконографии. Основу изучения составляет комплексный подход в исследовании церковных росписей искусствоведческими методами.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/30.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/30.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 5 (55): в 2-х ч. Ч. II. С. 117-124. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

## TERRITORIAL LOCATION AND DEVELOPMENT OF DAGHESTAN INDUSTRY IN THE 50S OF THE XX CENTURY

Mirzabekov Mirzabek Yakh'yaevich, Doctor in History, Professor  
Institute of History, Archaeology and Ethnography  
of Daghestan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences  
yash831@mail.ru

The article shows the work of Daghestan power structures on industrial development in the 50s of the XX century; changes in the structure and territorial location of the industrial branches of the multinational region, the range of manufactured products are observed. Much attention is paid to new industrial construction and the technical modernization of the industrial branches and enterprises of the Republic. Difficulties and unsolved problems, positive changes and the results of the build-up of Daghestan industrial potential are noted.

*Key words and phrases:* Daghestan; industrial structure; territorial location; industry; enterprise; plant.

УДК 7; 75.046

### Искусствоведение

*В статье проанализированы особенности сюжетов одной из самых знаковых тем в монументальной церковной живописи эпохи модерна – темы Апокалипсиса. Композиции упоминаемых в статье храмов исследуются впервые. Автор приходит к выводу, что на рубеже XIX-XX веков в церковных росписях существовал широкий диапазон сюжетов, иллюстрирующих Откровение Иоанна Богослова, создавая которые, художники обращались как к ранней, так и к поздней иконографии. Основу изучения составляет комплексный подход в исследовании церковных росписей искусствоведческими методами.*

*Ключевые слова и фразы:* монументальная церковная живопись; Апокалипсис; эсхатологическая тематика; символика; иконография.

### Мирошина Екатерина Олеговна

Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова  
mirkat@bk.ru

## ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XIX-XX СТОЛЕТИЙ<sup>©</sup>

На протяжении всей истории русской монументальной церковной живописи повышенный интерес к апокалипсическим сюжетам – теме конца мира – характерен для творчества художников, жизнь которых приходилась на сложные исторические периоды. Одним из самых острейших в плане эсхатологических настроений (и впоследствии действительно оправдавший себя в этом самыми печальными событиями истории) стал конец XIX – начало XX века.

Целью данной статьи является исследование основных тенденций в сюжетах эсхатологической тематики храмовых росписей рубежа XIX-XX столетий. Автором вводится впервые в научный оборот монументальная живопись ряда церквей, упоминаемых в статье. Актуальность статьи обусловлена низкой изученностью проблемы: ранее монументальные росписи соборов и церквей часто были недоступны для исследователей, в наше время храмовая монументальная живопись восстанавливается, однако иногда с грубыми стилистическими нарушениями. Являясь художником-реставратором, автор находит ценным исследование живописного декора памятников не только в хорошо сохранившихся или отреставрированных церквях, а также и в руинированных храмах, где хоть и фрагментарно, но сохранились монументальные росписи без издержек, часто встречающихся в реставрации, лишённой научного системного подхода. В данном исследовании, ограниченном рамками статьи, приведены примеры наиболее ярких произведений, которые были изучены в процессе ознакомления автора с памятниками.

К задачам исследования относится изучение особенностей сюжетов Апокалипсиса в стенописях соборов и церквей Серебряного века в синтезе направлений храмовых росписей, бытовавших в этот период, на примере ранее не исследованных памятников, а также раскрытие философских и богословских идей, воплощённых художниками-монументалистами в красках церковного убранства.

В России, несмотря на то, что в некоторые периоды своей истории она довольно сильно была сориентирована на Западную Европу, сохранился особый уклад, культура и философия, что в конечном итоге повлияло и на эсхатологические представления. В короткий временной отрезок рубежа XIX-XX столетий не единожды назначались даты конца света, а в крестьянской среде ходили довольно серьёзные слухи и об уже живущем на Земле Антихристе. Становятся популярны апокалипсические тексты древних церковных и народных сказаний, старообрядческих воззрений. По словам известного историка и религиозного мыслителя Г. П. Федотова, тема

Судного дня – «один из самых мощных центров притяжения в народной поэзии» [26, с. 21]. Но увлечение эсхатологическими чаяниями пронизывало не только народную среду, ими было охвачено все общество. Значительный пласт эсхатологической культуры стараются осмыслить учёные и писатели. На рубеже XIX–XX столетий отечественная философская мысль достигла своего расцвета, и тема эсхатологии неоднократно поднималась в трудах русских философов, утверждая утопическую веру в царство Божие на Земле. Например, один из выдающихся мыслителей того времени Н. Ф. Фёдоров считал, что человечество должно преодолеть смерть, а воскрешение мёртвых он считал «всеобщим делом», после которого начнётся новая эра, лишённая смертно-носного начала. Это «всеобщее дело» он возводит в степень долга: «долга к отцам – предкам, воскрешения, как самой высшей и безусловно всеобщей нравственности» [27, с. 473]. В падение царства Антихриста и Второе пришествие Христа верил и знаменитый мистик и философ В. С. Соловьёв, и победа над злом, по его мнению, произойдёт благодаря «сближению и мировому сотрудничеству всех христианских народов» [23, с. 642].

Многочисленные процессы трансформации эсхатологических воззрений достигли своего апогея, что нашло отражение и в монументальном церковном искусстве эпохи модерна, которая стала одним из самых значительных периодов по всплеску эсхатологических ожиданий.

С художественной точки зрения композиции, посвящённые эсхатологической тематике, сложны, интересны, создание таких ярких масштабных картин и впечатляющих зрителя образов привлекательно для реализации творческих замыслов самого церковного живописца, хотя одновременно требует и высокого духовного напряжения.

В храмовых программах росписей рубежа XIX–XX вв. встречается композиция, иллюстрирующая текст одного из самых загадочных мест из Откровения Иоанна Богослова – «Поклонение двадцати четырёх старцев Сидящему на престоле». Этот сюжет располагали в различных частях храма: ближе к алтарю, в четверике, в плафоне какого-либо придела, а также ему отводили значительное место храмовой декорации – барабан, как, например, в Иверском соборе Николо-Перервинского монастыря в Москве (роспись собора выполнена артелью В. П. Гурьянова в 1910–1914 гг. Общая площадь барабана 329 м<sup>2</sup>). По некоторым фрагментам очевидно, что источником вдохновения для создания композиции «Поклонение двадцати четырёх старцев Сидящему на престоле» в соборном храме Перервинской обители послужила роспись Н. А. Кошелева «Поклонение Господу двадцати четырёх старцев», украшающая западный свод храма Христа Спасителя, а также подготовительные эскизы и картоны Кошелева к этому сюжету. Но благодаря тому, что мастера артели Гурьянова разработали и свои композиционные решения, использовали другой живописно-пластический язык, колорит, роспись «Поклонение двадцати четырёх старцев Сидящему на престоле» в Иверском соборе приобрела свою неповторимость и уникальность. На фоне неба и облаков с глубоким благоговением и трепетом склоняются перед Спасителем величественные старцы. Золотые венцы старцев – знак победы над дьяволом – «венцы жизни», белые одежды – символ святости, непорочности и чистоты. У каждого старца изображены гусли, что служит знаком вечной хвалы Богу, и чаши с фимиамом, «которые суть молитвы святых». Движение фигур устремлено к самой важной части картины – Спасителю, восседающему на престоле с книгой, «запечатанной семью печатями», в окружении апокалипсических животных и ангелов. Динамичные фигуры ангельских существ, изображённых на контражур, в тёмно-зеленоватых одеждах, контрастируя с огненными зверями и светом, исходящим от Христа, подчёркивают мистическую направленность этой картины. В общем создаётся ощущение того, что монументальное полотно не ограничено границами барабана, а будто выходит за его объёмы. Фигуры воздающих хвалу Спасителю расположены не статично – внутри замкнутой системы центральной подкупольной части пространства происходит движение: некоторые из старцев согнулись, другие – падают на колени, третьи – встают во весь рост, играя на гусях, кто-то держит венец и т.д. В храмовой программе росписей Иверского собора эсхатологическому сюжету из числа самых таинственных текстов Апокалипсиса отведёно одно из важных мест внутреннего храмового пространства – это барабан значительной площади. Часть картины, где изображён Спаситель на Престоле из видения Иоанна Богослова, расположена фактически над алтарным пространством. Сюжеты эсхатологической темы в алтарной части храмовой архитектуры изображались ещё в ранневизантийский период. Возможно, что рассматривать наличие композиций апокалипсической тематики в храмовых программах росписей значимых соборов Русской Православной Церкви эпохи модерна следует не только в контексте обращения к более ранней традиции церковного искусства, но и через призму имперских римских традиций, где изображение в монументальной храмовой декорации поклонения Спасителю в грядущей Славе отождествлялось с соборами как прообразами Града Небесного, а также раскрывало аспект преемственности власти земной от небесной: «ибо Он есть Господь Господствующих и Царь царей, и те, которые с Ним, суть званые и избранные и верные» (Откр. 17:14). Тем более что строительство огромных соборных храмов в конце XIX – начале XX в. в России было частью программы по укреплению самодержавия и национально-государственной идеи. Эта линия должна быть отражена и в искусстве. На протяжении всего XIX столетия предпринимались поиски нового национального стиля в храмовых росписях, способного отразить самобытность русской культуры. В результате целенаправленного поиска и обращения к мотивам древнерусского и византийского искусства сначала возникает русско-византийский, а затем неовизантийский и неорусский стили. Эту линию должно было развивать и монументальное живописное церковное искусство, так как церкви являются единым комплексом различных видов искусств, выполняющих одну смысловую задачу. Таким образом, и архитектура храмов, и программы росписей, украшающие их стены, помимо богословских аспектов, могли быть сориентированы и на преемственность имперских традиций, идущих для России от Римской и Византийской империй, согласно концепции «Москва – Третий Рим». Иверский храм на территории Николо-Перервинской обители в Москве является значительным соборным храмом древнейшего монастыря, поэтому его здание и живописное убранство по замыслу строителей также вполне могло быть сориентировано на град Небесный в комплексе всех монастырских

построек. Следует отметить, что в сфере купольного пространства и окружении Небесных сил изображён крест царя Константина с буквами Альфа и Омега – это также придаёт всей росписи купольного пространства апокалиптический подтекст: «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Откр. 22:13), а на западной стене хоров в наше время воссоздана композиция эсхатологической тематики по аналогу росписи В. М. Васнецова «Страшный суд» из Владимирского собора Киева.

В продолжение темы эсхатологических сюжетов, находящихся в алтарной части соборных монастырских храмов, в которых работали мастера иконописных артелей, можно привести собор святого великомученика Пантелеимона в Новом Афоне (стенопись выполнена палехскими иконописцами в 1911-1914 гг. под руководством московских художников Н. В. Молова и А. В. Серебрякова [4, с. 57]). Для монументального живописного убранства, разработанного мастерами-иконниками, опирающимися, прежде всего, в своём творчестве на древние традиции, было характерно включение в программу росписей «Этимасии» (Престол Уготованный). В цикле стенописей, иллюстрирующих Небесную Литургию, над центральной алтарной частью включена композиция, изображающая Небесный престол, уготованный для Второго пришествия Спасителя во Славе с текстом «Уготовление Св. Трапезы». На престоле изображено закрытое Евангелие – символ Откровения Иоанна Богослова, орудия страстей, около Престола стражи «Этимасии» – шестикрылые серафимы с рипидами и голубь – символ Духа Святого. Вокруг престола – сияние в виде мандорлы, что акцентирует значение будущей Славы. К «Этимасии» шествуют Ангелы, несущие атрибуты литургии и выполняющие роль священников. В данной композиции присутствует изображение голубя – символа Духа святого, поэтому помимо эсхатологического смысла – Второго пришествия – в данном сюжете раскрывается как теофанический, так и экклесиологический аспект.

В храмовой программе росписей Новоафонского собора на одном из люнетов придела Марии Магдалины присутствует ещё одна композиция с изображением «Этимасии» – «Святой Престол», лишённая явного литургического аспекта в изобразительном плане, как упоминаемая выше «Уготовление Св. Трапезы». Этот сюжет располагается под композицией «Пресвятая Троица». Изображение «Троицы Ветхозаветной» без Авраама и Сары, как и сам праздник Троицы, – особенность Русской Церкви. Празднование Троицы совершается в день Пятидесятницы (Сошествие Св. Духа на апостолов). В раннехристианской иконографии Пятидесятницы изначально присутствовала Богородица, но затем вместо неё вводится изображение «Этимасии». Мастера, работавшие над декором собора великомученика и целителя Пантелеимона в начале XX века, предприняли попытку синтеза традиций иконографических особенностей русской иконописи, изобразив «Троицу» варианта Андрея Рублёва без предстоящих Авраама, Сары, и византийской, расположив композицию «Святой престол» («Этимасия») ниже, под композицией «Святая Троица». Помимо соединения традиции художники соборного храма Нового Афона онтологически обогатили живописную декорацию, посвящённую Св. Троице. Эсхатологический аспект композиции «Святой Престол» подчёркивают закрытое Евангелие на Престоле и введённые в роспись симметрично расположенные изображения солнца и луны. Следует отметить, что в храмовой программе стенописей Новоафонского собора присутствует роспись «Сошествие Св. Духа на апостолов», в центре которой изображена Матерь Божия.

К изображениям несущих смысл эсхатологической тематики из этой же храмовой программы росписей можно отнести композицию «Источник воды Живой» в приделе Иоанна Крестителя. Мотив воды живой, дающей новую вечную жизнь, присутствует в Ветхозаветных пророчествах, в Псалтири, в Новом Завете и в Откровении Иоанна Богослова. Композиции данной тематики известны ещё с раннехристианской каткомбной живописи. Условно изображённые четыре водных потока, символизирующие четыре райские реки или четыре Евангелия, вытекают из золотого источника, украшенного драгоценными камнями с возвышающимся над ним процветшим крестом, который в эсхатологическом аспекте данной композиции является Древом жизни в Новом граде. Вокруг креста – круг – символ вечности с исходящими лучами и двенадцатью крестами. Число двенадцать несёт особый смысл духовной полноты в христианстве и не единожды упоминается в Откровении при описании Нового града. Из источника пьют два голубя, олицетворяющие Души в Небесном Иерусалиме, к живой воде устремляются овцы – символы христиан. Используя язык новых живописно-пластических решений, стилистику своего времени, мастера, работавшие над росписями Новоафонского собора, в том числе благодаря включению в храмовую программу росписей композиции эсхатологической тематики, сложившихся ещё в раннехристианском искусстве, сумели создать храмовую декорацию, соответствующую замыслу архитектора Н. Н. Никонова, спроектировавшего храм в неовизантийском стиле, в основе которого было обращение к главному храму Византии – Софии Константинопольской. Следует отметить, что собор святого великомученика и целителя Пантелеимона в Новом Афоне имел большое значение для Российской империи в качестве крупного центра православия на Кавказе и просвещения в вере абхазского населения, поэтому и архитектура, и внутреннее живописное убранство храма также должны были отражать помимо общего сакрального смысла преемственность традиций Великих империй Россией.

При создании монументального живописного декора в храмах провинции на рубеже XIX-XX столетий и композиций эсхатологической тематики часто обращались к росписям Храма Христа Спасителя в Москве. Помимо упоминаемого выше произведения Н. А. Кошелева «Поклонение двадцати четырёх старцев» из кафедрального московского собора, художники сельских церквей часто повторяли композицию Н. А. Кошелева «Господь, восседающий на престоле с книгой о семи печатях», которую изображали в плафонах или сводах. В качестве примера можно привести храм Вознесения Господня в селе Затишье Рязанской области и храм Георгия Победоносца в селе Георгиевское Ярославской области. В последнем композиция наиболее точно приближена к варианту Н. А. Кошелева. Сюжеты росписей на тему Апокалипсиса из Храма Христа Спасителя могли использоваться в одной храмовой программе росписей наряду с произведениями В. М. Васнецова эсхатологической тематики.

Безусловно, что самым масштабным произведением эпохи модерна на апокалипсическую тематику, ставшим эталоном для множества новых программ росписей как значимых соборов, так и небольших сельских храмов, стал «Страшный суд», созданный В. М. Васнецовым во Владимирском соборе Киева. Но также в этот период бытовали и ещё различные варианты решений на тему Судного дня всего человечества.

В церкви Покрова Пресвятой Богородицы села Ильгощи Тверской области сохранились фрагментарные остатки композиции «Страшный суд», датируемые XIX–XX столетиями. При использовании метода сравнительного анализа становится понятным, что в качестве аналога для этой росписи послужила одноимённая композиция Ф. А. Бруни из Исаакиевского собора Петербурга. Автор живописи из храма села Ильгощи из произведения Ф. А. Бруни заимствует постановку центральной фигуры Христа с жестом победы, фронтально расположенного сонма ангельских сил за Спасителем, фигуры праведников и грешников, смерти с косой. Но автор стенописи храма в селе Ильгощи в целом решает композицию в более мягких тонах, хотя и для самого Ф. А. Бруни палитра, используемая в росписи «Страшный суд», по мнению исследователей его творчества, была слишком ярка и не совсем характерна для него. Следует отметить, что иногда художники пользовались несколькими аналогами для создания одного произведения. Например, в качестве образца в храмах различных областей на протяжении второй половины XIX и начала XX века мастера, работавшие над живописным декором, обращались к картине «Страшный суд» Т. Е. Мягкова (в храме Святителя Николая в Кузнецях, 1840 г.). В росписи «Страшный суд» церкви села Ильгощи прослеживается, что в изображении центрального ангела с трубой и некоторых фигур художник отталкивался и от картины Т. Е. Мягкова, а также обращается и к творчеству В. М. Васнецова. Из композиции «Страшный суд» Владимирского собора Киева мастер, работавший над созданием одноимённой росписи в селе Ильгощи, заимствует горизонтальное композиционное членение на три регистра, задающих чёткую структуру произведению, с характерным колоритом для Васнецова – синего, белого и красного, что ещё более подчёркивает деление на регистры, пластикой складок одежд в изображениях ангелов. Художник вводит апокалипсических зверей и неоднократно повторяет у разных персонажей жест с поднятыми руками – это Христос, движение рук у фигуры из группы праведников, у существа с крыльями около Престола Спасителя. Таким образом, использование жеста, символизирующего радость и победу, придаёт композиции в целом некую наивность, даже в какой-то мере лишает произведение апокалипсической тематики мрачности.

В упоминаемом выше соборном храме святого великомученика и целителя Пантелеимона в Новом Афоне роспись «Страшный суд», являясь единой композицией, расположена на западной стене на разных архитектурных элементах и, таким образом, напоминает трёхчастную икону. При создании этой живописной декорации художники также отталкивались от оригиналов произведений Ф. А. Бруни. Они достаточно точно копируют фигуры грешников и праведников нижнего регистра композиции «Страшный суд», украшающей свод Исаакиевского собора, отчасти заимствуя и цветовые решения Ф. А. Бруни, при этом мастера живописи Новоафонского храма довольно органично вписывают скопированных персонажей в своё произведение, вводят мотив пламени или огненной реки. В углублениях в виде ниш – справа и слева от центральной части композиции – в верхнем регистре изображены в традиционной манере статичные фигуры Архангелов со свитком и весами, а нижний регистр – это воскресающие мертвецы, художники также заимствовали, но из другого произведения Ф. А. Бруни – это «Видение пророка Иезекииля». В целом роспись «Страшный суд» в Новом Афоне решена в соответствии со стилистикой неорусского направления, несмотря на композиционное копирование фрагментов из произведений Ф. А. Бруни «Страшный суд» и «Видение пророка Иезекииля» Исаакиевского собора. Мастер из иконописных артелей обладал хорошими навыками копиистов, но умели перерабатывать копируемые аналоги в духе нового времени. В этой росписи чувствуется также и влияние творчества В. М. Васнецова: его стилистика и колорит росписи. Основная часть композиции «Страшный суд» в Новоафонском соборе статична, соответствует палехской и московской иконописным традициям. В верхнем регистре изображён Бог Отец в окружении Небесных Сил, главные фигуры фронтальны или изображены «в три четверти». Архангелы с весами и хартией расположены сбоку в углублениях в виде ниш. Отсутствует змей мытарств, но сильно выражено пламя. В этой монументальной росписи выверен контраст цветовых отношений. Художники писали плоскостно, применяли контур для графического выделения нужных деталей, различные приёмы из иконописи. В композиции «Страшный суд» собора святого великомученика и целителя Пантелеимона, как и в некоторых других произведениях живописи, созданных на эсхатологическую тему в эпоху модерна, чувствуется стремление передать веру в будущее светлое перерождение мира.

На рубеже XIX–XX вв. для многих художников источником вдохновения служило церковное искусство XVII столетия, что не могло не отразиться и на апокалипсической теме в монументальных росписях. В иконографии «Страшного суда» до XVII столетия, опирающейся на византийскую, тема «личной» или «малой» эсхатологии не так значительна либо вовсе отсутствует. Но с XVII века тема судьбы отдельного человека в загробном мире становится важной, и это находит отражение в композиции «Страшного суда» в виде изображения фигур: Милостивого блудника, привязанного к столбу между адом и раем, как иллюстрация к церковному «Прологу» на 12 августа: «Слово о некоем блуднице, иже милостыню творя, а блуда не оставя». Как подчёркивал Н. В. Покровский, Милостивый блудник в иконописи и на фресках начинает появляться в сцене «Страшный суд» в XVI–XVII веках, а со второй половины XVII столетия этой фигуре отводится довольно значительное место в композициях монументальной живописи [16, с. 38]. Также изображается Душа судимая (кающаяся) – юноша со скрещёнными руками на груди – некий аллегорический образ, отражающий слова 118 псалма «Блаженни непорочны в путь» или «Канон на исход души». Третий вариант – Душа разбойника. Сюжет с разбойником заимствован из книги Пролога «Слово о разбойнице, спасшемся»

малых ради слез в десять дней», точнее, отрывок, когда убрис с покаянными слезами, вложенный ангелами на весы, перетягивает все злые дела разбойника. Первое печатное издание Пролога вышло также в XVII столетии, в 1641 г., что способствовало популяризации и распространению этой книги, широкому отражению ее текстов в церковном искусстве. Иногда встречались и по два изображения, относящихся к «малой» эсхатологии, – это и Милостивый блудник, и кающаяся Душа.

Пример использования характерных именно для XVII века особенностей изображения «Страшного суда» на рубеже XIX-XX столетий, а также эволюции личного творчества мастера в сторону предпочтения в качестве основы для своего произведения иконографии XVII столетия – это роспись В. М. Васнецова Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном (1896-1904 гг.). Работая над монументальным полотном для храма Георгия Победоносца, художник стремился избавиться от влияния фресок Сикстинской капеллы, под впечатлением которых он находился в момент создания «Страшного суда» для Владимирского собора г. Киева (1885-1986 гг.). В целом, как и фрески «Страшного суда» XVII столетия, эта композиция более личностна, сделан акцент не на ужасе происходящего суда, а на покаянии и милосердии к кающемуся грешнику, появляется больше мелких деталей. Своё более позднее произведение В. М. Васнецов дополняет образом кающейся Души, располагает фигуры Богоматери и Иоанна Крестителя статично возле Христа, приближая группу из трёх главных персонажей картины к схеме Деисуса и объединяя её мандорлой. Мандорла характерна для создания образов Второго пришествия как тип изображений Христа «во Славе». В композиции больше света, она не так трагична, как одноимённая композиция во Владимирском соборе. В. М. Васнецов делает менее заметными апокалипсических крылатых животных. Адам и Ева располагаются ближе к Христу в духе композиций XVI века, но в целом творение художника уже больше сориентировано на XVII столетие.

На рубеже XIX-XX вв. общество в рамках осмысления своей исконной культуры всё более интересуется искусством старообрядцев, предпринимаются серьёзные попытки на самом высоком уровне преодолеть церковный раскол: выходит указ, изданный Николаем II «Об укреплении начал веротерпимости» (от 17 апреля 1905 г.), в 1909 г. состоялась повторная канонизация св. благ. кн. Анны Кашинской, почитаемой в среде староверов [20, с. 160], в 1913 г. – канонизация патриарха Гермогена, а спустя два года в старообрядческих церквях установлен праздник для местного почитания этого святого [Там же, с. 161]. В связи с повышенным вниманием к культуре старообрядцев, попытками сближения, происходившими в обществе рубежа эпох, автор считает уместным включить в это небольшое исследование анализ абсолютно разных по стилистике и направлениям росписей «Страшный суд» из старообрядческих храмов.

Большой исследовательский интерес представляет, к сожалению, сохранившаяся фрагментарно монументальная живопись единоверческой Христорождественской церкви в селе Семёновка Владимирской области (бывший Гороховецкий уезд, расписан примерно после 1910 г.) с характерными особенностями церковного искусства старообрядцев: например, шрифтовые композиции стихов из книги «Сын церковный» московского книжника XVII столетия Ивана Наседки (в монашестве – Иосиф) [21, с. 14]. Из данного сочинения в роспись включены и сохранились до наших дней стих 41 «О входе в церковь» и стих 42 «О стоянии в церкви».

Несмотря на то, что храм находится в руинированном состоянии, уцелевший живописный декор свидетельствует о былом великолепии и о том, что композиции, особенно орнаменты этой церкви, являются ярким примером стилизации мотивов XVII столетия. В числе фрагментарно сохранившихся росписей – «Страшный суд» на западной стене. Лучше всего уцелела центральная часть композиции и нижний регистр. В центре – «праведные души в руке Божией», Душа разбойника, мерило, ангелы, один из которых вкладывает в чашу весов убрис, другой длинным тонким копьём пронзает змия, и демоны, стремящиеся перетянуть мерило в свою сторону. Душа изображена достаточно крупно относительно всех персонажей картины, тем самым подчёркивается «личная», «малая» эсхатология, значимость покаяния. Кающаяся Душа стоит на змее с кольцами мытарств с надписями грехов, которые она должна пройти. Включение в композицию изображения змея характерно именно для русских «Страшных судов». В одних исследованиях это соотносится с языческими мотивами «змея-древа» [29, с. 170], с дуализмом «жизнь-смерть», которым наделён этот персонаж в славянской культуре, другим исследователям более близка позиция, что змей мытарств в иконописи возникает в связи с «новыми коллективными представлениями» [2, с. 16], сложившимися в результате «углублённой христианизации древнерусского общества» [Там же, с. 17]. Змей в композиции «Страшный суд» церкви Рождества Христова изображён не страшным, с головой, похожей на птичью, что придаёт ему некое сходство с изображениями василиска. Он выходит из пасти зверя, напоминающего льва и, скорее, больше похожего на сказочное животное, чем на зверя сатаны. Небольшие крылатые бесы изображены довольно забавными существами. Один из них старается отвести ангельское копьё от глаза змея. Кающаяся Душа Разбойника не трепещет перед грозным испытанием, от фигуры исходит спокойствие и даже какое-то умиротворение. Нижний регистр состоит из двух частей, обрамляющих вход в храм. В правой части изображены праведники, «Земля и море, отдающие мертвецов», трубящие ангелы, возвещающие о начале суда. В левой части – огненная геенна и зверь с сидящим на нём сатаной. Над «праведными душами в руке Божией» просматриваются изображения Этимасии и колена преклонённый Адам. Верхние регистры композиции, в которых, как правило, изображают Саваофа, Горний Иерусалим, Христа в образе Судии с предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей, утрачены.

В живописном декоре единоверческой церкви Рождества Христова мастерами обильно использовалось сусальное и творёное золото, в том числе и в росписи «Страшный суд», на которой вызолочены и нимбы, и довольно большая часть общего фона композиции центрального и верхнего регистров. Такой подход насыщает светом композицию, придаёт торжественность и одновременно, помимо манеры и композиционных находок, лишает роспись, повествующую о Судном дне, мрачных тонов.

В целом, судя даже по сохранившимся фрагментам, для которых характерны пластический язык отчасти наивного фольклорного творчества, вызывающий ассоциацию с лубком, простота, легкость восприятия, рассчитанная на неискушённого зрителя, но также ёмкость и лаконизм образов, роспись «Страшный суд» в единовременном храме села Семёновка не производит впечатления устрашающего и грозного события, скорее, она напоминает картины из псалтири и синодиков на Руси, так как характерные особенности картинок-миниатюр, украшающих дореформенные книги, закрепились в традиции изобразительного старообрядческого церковного искусства. В России, несмотря на то, что в некоторые периоды своей истории она довольно сильно была сориентирована на Западную Европу, сохранился особый уклад, культура и философия, что повлияло и на отношение к смерти, и на эсхатологические воззрения: «Они (*русские крестьяне* – Е. М.) восприняли смерть с удивительным спокойствием» [7]. Несмотря на существование определённого страха перед апокалиптическими временами, даже в среде старообрядцев существовало «другое нормативное восприятие смерти и конца времён» [Там же]. Такой настрой к событиям Судного дня отражает и монументальная картина из единовременного храма села Семёновка.

В качестве обращения к более ранней иконографии Страшного суда и концептуально другого подхода в решении произведения этой тематики подходит для анализа монументальная живопись западной стены в первом ярусе колокольни храма во имя Воскресения Христова в память Распечатания алтарей на Рогожском кладбище в Москве Русской Старообрядческой Церкви. Возведен храм-колокольня по проекту архитектора Ф. Ф. Горностаева, освящён в 1913 г., роспись исполнена В. И. Дикарёвым и И. Я. Тюлиным. Этот пример важен для исследования и потому, что эти известные художники, выходцы из старообрядческой среды, работали над созданием икон и росписей официальной Православной Церкви. Им доверяли важные заказы, например, В. И. Дикарев участвовал в написании икон для иконостаса верхнего храма собора Фёдоровской иконы Божией Матери в Санкт-Петербурге и др. Создавая произведения как для старообрядческой, так и для официальной Церкви, мастера своим творчеством раскрывали синтез традиций искусства, подчёркивали одну единую основу двух трагически разделённых религиозных течений одного народа.

В храме Воскресения в память Распечатания алтарей заметно, что художники обращались к XV-XVI векам, в отличие от храма села Семёновка, где авторы монументальной живописи отдавали предпочтение иконографии, сложившейся к концу XVI и XVII столетий. Композиционные части росписи распределены по всему архитектурному объёму западной стены храма: одна из сцен верхнего регистра композиции – символ конца Света в виде свиваемого ангелами свитка – на подпружной арке; второй регистр композиции – в центре свода хора – это Христос во славе с предстоящими Богородицей и Иоанном Крестителем, а также апостолы с ангельскими чинами; под регистром апостолов самый нижний ярус росписи на хорах – травная орнаментика, символизирующая рай, и серафимы, охраняющие вход в него. Коленопреклонённые Адам и Ева изображены под Престолом Спасителя, в люнете, расположенном над арочным проёмом западной стены хоров, средний регистр – Этимасия. Душа Разбойника и фигуры праведников вынесены вперёд, непосредственно в пространство основного внутреннего архитектурного объёма храма, а на своде, примыкающем к западной подпружной арке, – композиция самого верхнего регистра, включающего, как правило, изображение Бога-Отца, Небесного града, Лона Авраамова, но конкретно утверждать, что там изображено, – безосновательно, так как верхняя часть композиции не просматривается, а исследование данного произведения возможно только по сохранившимся фотоснимкам. Нижний регистр представлен святыми и праведниками во главе с апостолом Петром, ведущим их к вратам, по смыслу иконографии Страшного Суда – к вратамрая (символизирующим и самого Христа), через которые воссоединяются святые и новые праведники. Как правило, врата, символизирующие Христа, есть в тех изображениях, где отсутствует фигура Спасителя, но это может быть применено и к данной композиции, так как она расположена на разных архитектурных деталях и, следовательно, может читаться как единой композиционной системой, так и отдельными сюжетами. В данном произведении иконографическая роль врат придана входу, включая его как действующий смысловой элемент в живописную систему. Таким образом, в очень маленьком храме, где для декорации является ценным всё храмовое пространство, художники грамотно и максимально использовали все средства: архитектуру, живопись, прикладное искусство, – подчиняя их одному художественному замыслу и обыгрывая детали внутренней архитектуры так, что они становились частью композиции. Поэтому, несмотря на консерватизм и статику в живописно-пластическом решении фигур, минимальной орнаментике, художники смогли максимально насытить информацией живописный декор в условиях заданного небольшого пространства, придав росписи динамику за счёт размещения регистров в разных архитектурных плоскостях. Также следует отметить особенность старообрядческого церковного искусства – это обилие текстов, например, в иконописи тексты вынесены на поля иконы и часто занимают почти всю их плоскость. Композиция «Страшный Суд» в первом ярусе колокольни храма во имя Воскресения Христова в память Распечатания алтарей также снабжена различными цитатами из Евангелия. Наиболее различимая цитата на фотографии – это отрывок из Евангелия от Матфея. Особенностью данного изображения является наличие малой эсхатологии – фигура Души разбойника. То, что это Душа разбойника, указывает вложенный ангелом на весы белый плат. Но фигура Души здесь не такая крупная, как на предыдущей рассматриваемой нами композиции «Страшный суд» из села Семёновка. Здесь отсутствует змей, огненный поток и грешники, хотя можно предположить, что художники изобразили их и на другой плоскости.

Возвращаясь к росписям официальной Православной Церкви в сельских храмах, следует отметить, что художники часто обращались к гравюрам Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда, в том числе и для изображения эсхатологических сюжетов. В качестве примера можно привести монументальную живопись из церкви

Благовещения села Княжево Тверской области. (Первоначальные росписи в четверике храма датируются серединой XIX столетия, в 1883 г. были расписаны приделы, в 1893 г. живопись выполнена в трапезной и в алтаре «живописцем краснохолмским мещанином Алексеем Емельяновичем Суровым» [14, с. 447].) В этой храмовой программе росписей есть композиция, аналогом для которой послужило произведение известного немецкого художника-романтика Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда «Новый Иерусалим». В храме Тверской области художники эту композицию обогатили пейзажем и ловко заменили фразы-цитаты из Откровения Иоанна Богослова, изображённые на свитке внизу в руках серафима, с латинского языка: «Alleluia: quoniam regnavit Dominus Deus noster omnipotens» и в верхнем регистре композиции: «Beati qui ad coenam nuptiarum Agni Vocati sunt» – на русский церковно-славянский вариант этих же текстов: «Алилуйя! Яко Воцарися Господь Бог Вседержитель» (Откр. 19:6) и «Блаженны званые на брачную вечерю Ангца» (Откр. 19:9). При этом художники, расписавшие храм в селе Княжево, заметно вытянули фигуры Богородицы и Спасителя, что придало композиции некую пластику, характерную для стиля модерн.

Подводя итог и ограничиваясь рамками данной статьи, можно сделать следующие выводы: внимание к сюжетам апокалиптической тематики на рубеже XIX–XX столетий происходило и в преддверии тяжёлых исторических моментов, и в рамках нового открытия своей культуры. Апокалипсис – один из самых таинственных текстов Писания. И картины последних дней, описываемые в символической форме св. Иоанном Богословом, и видения пророка Иезекииля, апокрифические и народные сказания, которые также легли в иконографическую основу эсхатологических произведений, – всё это даёт широкие возможности даже в рамках церковного канона для реализации творческих идей. И этот факт мог также стать причиной столь широкого обращения художников к эсхатологической тематике в росписях эпохи модерн.

В конце XIX – начале XX в. сюжетам, иллюстрирующим Апокалипсис, отводятся наиболее значимые места внутренней архитектуры церковной постройки, особенно явно эта тенденция прослеживается в соборных монастырских храмах, тем самым схемы храмовых программ росписей приближаются к раннехристианским храмам, в которых эсхатологическим композициям отводилась существенная роль и одно из главных мест декорации, например ближе к алтарной части храмового пространства.

После 1900-х годов в росписях «Страшный суд» наиболее ясно проходит линия «малой» эсхатологии. Характерно то, что в рамках этой темы художники-монументалисты эпохи модерн, изображая в своих произведениях кающуюся Душу или Душу разбойника, не воплощают Милостивого блудника. Вполне возможно, что в будущих исследованиях откроются подобные композиции, но массовый характер они, скорее всего, не приобретут. Исходя из вышеперечисленного, можно предположить, что художники обращались к древней христианской традиции, которая исключает наличие некоего третьего места в загробном мире.

Храмовые программы росписей рубежа XIX–XX столетий представлены довольно широким спектром произведений эсхатологической тематики, которая будет требовать последующего изучения по мере накопления и осмысления материала благодаря возможным открытиям новых памятников, выявлению архивных фотографий и раскрытию композиций в различных храмах в процессе осуществления реставраций. Рассмотренные в статье живописные произведения монументальной храмовой декорации эпохи модерн могут стать образцом для реставрации и воссоздания стенописей, созданных в аналогичной стилистике, а также послужить источником вдохновения для создания новых, современных церковных росписей на тему Апокалипсиса.

#### *Список литературы*

1. **Аксёнова А. И.** Георгиевский собор [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museum.gus-info.ru/georg-sobor.php> (дата обращения: 20.04.2014).
2. **Алексеев А. И.** Сюжет «змея мытарств» в композиции русских икон «Страшного суда» // Церковная археология. СПб., 1998. Вып. 4. С. 13-17.
3. **Борисов В. В.** Единение в слободе Мстёра Вязниковского уезда Владимирской губернии // Старообрядчество: история, культура, современность. М., 2000. Вып. 8. С. 65-67.
4. **Воронов Ю. Н.** В мире архитектурных памятников Абхазии. М.: Искусство, 1978. 176 с.
5. **Давидова М. Г.** Иконы «Страшного суда» XVI–XVII вв. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35909.php> (дата обращения: 25.04.2014).
6. **Давидова М. Г.** Храмовое убранство вневосточного Рима [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/36146.php> (дата обращения: 25.05.2014).
7. **Дмитриев М. В.** Протестантская культура [Электронный ресурс] // Католицизм, православие, протестантизм, иудаизм и ислам: конфессионально-культурные особенности религиозных традиций Европы (Средние века – XIX в.). URL: <http://www.hist.msu.ru/Labs/UkrBel/eskhatologia.htm> (дата обращения: 30.04.2014).
8. **Зеньковский С. А.** Русское старообрядчество. Минск: Изд-во Белорусского экзархата РПЦ, 2007. 544 с.
9. **Зодчий:** ежегодник Императорского Общества архитекторов-художников. Петроград, 1915. 735 с.
10. **Лазарев В. Н.** Византийская живопись. М.: Наука, 1971. 419 с.
11. **Мирошина Е. О.** Роль шрифтовых композиций в монументальной церковной живописи «эпохи модерн» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (12). Ч. 2. С. 127-131.
12. **Мирошина Е. О.** Символизм в монументальной церковной живописи Серебряного века (на примере росписей Иверского собора Николо-Перервинского монастыря) // Научные труды / Российская академия художеств, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. СПб., 2012. Вып. 22. Вопросы художественного образования. С. 83-94.
13. **Никитина Т. Л.** Традиция использования композиции «Страшного Суда» в стенописях X–XVII веков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=2215> (дата обращения: 02.05.2014).

14. Павлова А. Л. Княжево. Церковь Благовещения // Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Тверская область. М., 2006. Ч. 2. С. 447-451.
15. Павлова А. Л. Русский стиль в церковной архитектуре XIX века: храмы соборного типа: дисс. ... к искусствоведению. М., 2002. 199 с.
16. Покровский Н. В. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. Одесса, 1887. 98 с.
17. Полное собрание законов Российской империи (ПСЗРИ). СПб., 1908. Собр. 3-е. Т. XXV.
18. Пчелов Е. В. Канонизация святых в период царствования Государя Императора Николая Второго // Православная жизнь. 2002. № 3 (626). С. 1-17.
19. Св. Андрей, архиепископ Кесарийский. Толкование на Апокалипсис. М.: Правило веры, 2000. 74 с.
20. Семенов-Басин И. В. Прославление святых в старообрядческой церкви в первой четверти XX века // Старообрядчество в России XVII-XX вв.: сб. научн. статей / ред. и сост. Е. М. Юхименко. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 159-171.
21. Славянская энциклопедия. XVII век: в 2-х т. / авт.-сост. В. В. Богуславский. М.: Олма-Пресс; ОАО ПФ «Красный пролетарий», 2004. Т. 2. Н-Я. 784 с.
22. Соловьев В. С. Сочинения: в 2-х т. М.: Правда, 1989. Т. 1. Философская публицистика. 688 с.
23. Соловьев В. С. Сочинения: в 2-х т. М.: Правда, 1989. Т. 2. Чтения о богочеловечестве. 736 с.
24. Соловьев В. С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, с включением краткой повести об антихристе и с приложениями. Изд-е 3-е. СПб.: Труд, 1901. 279 с.
25. Успенский Б. А. Крест и круг: из истории христианской символики. М.: Языки славянских культур, 2006. 488 с.
26. Федотов Г. П. Стихи духовные: русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. 192 с.
27. Фёдоров Н. Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. 709 с.
28. Филатов В. В. Краткий иконописный словарь. М.: Просвещение, 1996. 226 с.
29. Цодикович В. К. Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV-XVI веков. Ульяновск, 1995. 297 с.

#### ESCHATOLOGICAL PLOTS IN MONUMENTAL CHURCH PAINTING AT THE TURN OF THE XIX-XX CENTURIES

**Miroshina Ekaterina Olegovna**

*Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov*

*mirkat@bk.ru*

The article analyzes the features of the plots of one of the most symbolic themes in the monumental church painting of the era of modernity – the theme of Apocalypse. The compositions mentioned in the paper are studied for the first time. The author concludes that at the turn of the XIX-XX centuries a wide range of stories existed in church paintings that illustrated the Revelation, creating which the artists turned to both early and late iconography. The basis of the study is comprehensive approach to the research of church paintings by art history methods.

*Key words and phrases:* monumental church painting; Apocalypse; eschatological subject-matter; symbolism; iconography.

УДК 111.1:141.1:316.613

**Философские науки**

*В статье выявляются истоки проблемы одиночества в философских программах Античности. Анализ метафизических и диалектических оснований феномена одиночества привел автора к мысли, что проблемы лично-экзистенциального характера не рассматривались в античной философии. Все проблемы, связанные с проявлением бытия человека, рассматривались в контексте общекосмологической проблематики. Таким образом, делается вывод, что одиночество как отдельно взятая проблема не ставилась в концептуальном поле Античности и в целом не могло проблематизироваться.*

*Ключевые слова и фразы:* одиночество; космос; природа; судьба; полис.

**Молчанов Аркадий Викторович**

*Оренбургский государственный университет*

*Molchanov.arkadiy@rambler.ru*

#### **ИСТОКИ ПРОБЛЕМЫ ОДИНОЧЕСТВА: АНАЛИЗ ФИЛОСОФСКИХ ПРОГРАММ АНТИЧНОСТИ<sup>©</sup>**

Одиночество – эта одна из тех сложных и центральных проблем, осмыслить которую пытается вся социально-гуманитарная культура. Но, пожалуй, исключительным правом на осмысление проблемы одиночества обладает только философия как самостоятельный, самобытный и уникальный способ познания общих оснований вещей, явлений и процессов. Философия способна найти не только рациональные основания одиночества как формы бытия человека в мире, обществе, но выявить его общую природу, погрузившись на предельную онтологическую глубину.