

Искусствоведение

УДК 75.046

DOI: 10.28995/2073-6401-2021-1-124-136

Иконография литургических композиций в программе росписи Никольского Морского собора в Кронштадте

Александр А. Бурганов

Независимый исследователь, Москва, Россия,

a.a.burganov@gmail.com

Аннотация. Роспись кронштадтского Никольского Морского собора относится к числу крупнейших и малоизученных памятников русской церковной живописи начала XX в. Исследование иконографической программы росписи собора позволит заполнить пробелы в наших представлениях о развитии отечественного искусства этого периода. В настоящей статье предпринят иконографический анализ некоторых композиций, объединенных литургической символикой, что приближает нас к более полному пониманию художественного метода авторов росписи.

Ключевые слова: кронштадтский Никольский Морской собор, иконографическая программа, литургическая композиция, росписи, реставрация

Для цитирования: Бурганов А.А. Иконография литургических композиций в программе росписи Никольского Морского собора в Кронштадте // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2021. № 1. С. 124–136. DOI: 10.28995/2073-6401-2021-1-124-136

Iconography of liturgical compositions in the painting program of the Kronstadt St. Nicholas Naval Cathedral

Aleksandr A. Burganov

Independent researcher, Moscow, Russia,

a.a.burganov@gmail.com

Abstract. The painting of the Kronstadt St. Nicholas Naval Cathedral is one of the largest and little-studied monuments of Russian church painting of the early 20th century. The study of the iconographic program of the painting

© Бурганов А.А., 2021

of the cathedral will fill in the gaps in our understanding of the development of Russian art of that period. The article undertakes an iconographic analysis of some compositions united by liturgical symbolism, which brings us closer to a more complete understanding of the artistic method of the authors of the painting.

Keywords: Kronstadt St. Nicholas Naval Cathedral, iconographic program, liturgical composition, painting, restoration

For citation: Burganov, A.A. (2021), "Iconography of liturgical compositions in the painting program of the Kronstadt St. Nicholas Naval Cathedral", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 1, pp. 124–136, DOI: 10.28995/2073-6401-2021-1-124-136

Роспись кронштадтского Никольского Морского собора является одним из крупнейших и наименее изученных памятников русской церковной живописи начала XX в. Цель исследования – расширение знаний о развитии отечественного искусства этого периода. Особенно актуальным представляется подробное изучение иконографической программы росписи собора. В настоящей статье мы даем иконографический анализ некоторых композиций, объединенных литургической символикой.

Морской собор в Кронштадте, выстроенный в 1903–1908 гг. по проекту архитектора В.А. Косякова, был расписан в 1908–1913 гг. коллективом художников под руководством М.М. Васильева. С 1920-х гг. по 2013 г. росписи были недоступны для зрителей и исследователей, так как собор был закрыт, затем переоборудован под кинотеатр и клуб, а росписи заштукатурены. В ходе реставрации 2000–2013 гг. росписи были расчищены и затем поновлены, также добавлены некоторые композиции. Сейчас стенописи храма включают две группы композиций: первоначальные росписи (1908–1913), которые изначально занимали только часть интерьера, и композиции, добавленные в ходе восстановительных работ. Мы рассматриваем только первоначальную часть росписи.

Архитектурный план и система сводов кронштадтского собора достаточно точно воспроизводят Софийский собор Константинополя. Такое архитектурное решение храма нетипично для русской традиции, и по этой причине иконографическая программа росписи не могла совпадать с русскими средневековыми или академическими росписями. Композиционным центром иконографической программы начала XX в. является крупный образ Христа в центральной восточной апсиде. Христос представлен в иконографии Великого Архиерея на троне. Над центральной апсидой, в своде восточного

полукупола, расположено ростовое изображение Христа Эммануила, которому поклоняются четыре ангела. Ниже, в простенках между окнами в основании восточного полукупола, находятся фигуры пророков. Под пророками располагается фриз с изображением трубящих ангелов, движущихся двумя процессиями к двум херувимам и жертвенному Агнцу на престоле, чей образ помещен над аркой, открывающей главную апсиду. В парусах восточного полукупола помещены композиции пасхального цикла – «Жены мироносицы у гроба Господня» и сцены явления Христа по Воскресении. В каждой из двух малых восточных конх представлена композиция «Великий вход». В простенках между малыми и центральной апсидами расположено двухчастное «Благовещение» кисти К.С. Петрова-Водкина. В нижнем регистре центральной апсиды, под образом Христа Великого Архиерея, находится сцена Евхаристии (Причащения апостолов). На западной стене храма изображен Страшный суд. В двух малых западных конхах представлены сцены сотворения мира и изгнания прародителей из рая. В двухъярусных галереях собора помещены сцены жития и чудес святителя Николая Чудотворца. Остальное пространство интерьера занимают изображения святых и орнаментальный декор. Иконографическая программа продолжается композициями трех витражей (они не сохранились и реконструированы при реставрации), а также мозаиками, рельефами и майоликами экстерьера, часть которых связана с иконографической программой внутренней росписи.

Основные композиции росписи Никольского Морского собора можно тематически разделить на три группы: христологическую, эсхатологическую и литургическую. Христологическую группу составляют композиции «Христос Великий Архиерей» и «Спас Эммануил»; кроме того, к этой группе можно отнести расположенный на одной оси с ними образ жертвенного Агнца, возлежащего на престоле. В свою очередь образ Агнца на престоле вместе с процессиями трубящих ангелов и расположенной напротив композицией «Страшный суд» могут быть рассмотрены в контексте эсхатологической тематики. Литургическая же тема объединяет композиции «Великий вход» и «Евхаристия». Это разделение носит условный характер, поскольку росписи украшают единое, нерасчлененное и легко обозримое пространство, а образы Христа Великого Архиерея и Агнца на престоле, безусловно, связаны не только с христологической или эсхатологической, но и с литургической темой. Одни и те же сюжеты принадлежат к разным группам и объединяют их, становясь узловыми элементами программы.

Кроме того, в числе литургических композиций следует упомянуть изображения святителей в боковых восточных апсидах

(экседрах), которые хотя и расположены на весьма значительном расстоянии друг от друга (не в главной апсиде, а в боковых восточных экседрах на уровне галереи второго яруса), но, будучи ориентированными на центральную апсиду, воспринимаются в общем контексте с образом Христа Архиерея и составляют композицию «Служба святых отец».

Тема Великого входа в кронштадтском соборе представлена двумя сюжетами, тогда как в средневековых памятниках, которые могли служить прототипами для этих сцен, Великий вход изображается, как правило, лишь единожды. Только в церкви Ильи Пророка в Ярославле выделяются две подобные композиции, надписанные разными текстами. Однако в отличие от кронштадтского собора, они не являются парными, а располагаются в разных пространствах – в центральной апсиде главного храма и в одном из приделов¹. В двух кронштадтских композициях торжественные процессии священнослужителей движутся навстречу друг другу. В северной конхе справа написан престол, на нем лежат крест и Евангелие; за ним стоят три святителя, которых легко узнать по типам ликов: Иоанн Златоуст, Григорий Богослов и Василий Великий. Слева к престолу движется процессия, олицетворяющая земную церковь: в руках клириков рипиды, свечи, кадила, дискос, плат с Нерукотворным образом Спасителя и воздѹх с изображением тела Христа. Композиция, очевидно, изображает центральный момент Божественной литургии, во время которого под Херувимскую песнь Святые дары переносятся с жертвенника на престол. В композиции южной конхи святитель Василий Великий, стоя перед престолом, один встречает процессию, отличающуюся от изображенной в северной конхе порядком следования клириков, а также тем, что вместо дискоса они несут потир. В центре верхней части обеих сцен представлены Дух Святой в образе голубя и сослужащие святителям небесные силы – херувимы и престолы. Следует отметить, что в ходе реставрационных расчисток надписания этих двух композиций обнаружены не были.

Иконография Божественной литургии, представленной в виде Великого входа, берет начало в византийской живописи первой половины XIV века. Широко известны ранние примеры этого сюжета – фрески Грачаницы (1321)², Высоких Дечан (1335–1350)³, Маркова

¹ *Бусева-Давыдова И.Л., Рутман Т.А.* Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М.: Северный паломник, 2002. С. 95–97.

² *Тодић Б.* Грачаница: Сликарьство. Београд: Просвета, 1988. С. 73–74.

³ *Тодић Б., Чанак-Медић М.* Манастир Дечани. Београд: Музеј у Приштини, 2005. 534 с.

монастыря (1376–1381)⁴ и других храмов. Они представляют собой образ Небесной литургии, совершаемой Спасителем в сослужении ангелов в иерейских и диаконских одеждах. На Руси в XVI–XVII вв. распространяется существование иной вариант сцены: в отличие от византийских памятников, это уже не Небесная литургия, а Великий вход, совершаемый клириками земной Церкви – иереями и диаконами – и встречаемый тремя вселенскими святителями – Василием Великим, Григорием Богословом и Иоанном Златоустом [Саенкова 2004, с. 144–145]. Небесные силы окружают литургисающих клириков, но не сослужат им. Этот вариант занял устойчивое место в алтарной декорации русских храмов XVII в. – он присутствует в росписях центральных конх Успенского собора Свияжского монастыря (1605) [Преображенский 2009, с. 268–308], Успенского собора (1642–1644) [Саенкова 2004] и церкви Ризоположения Московского Кремля (1644) [Саликова 1980, с. 144], алтаря южного придела церкви Троицы в Никитниках (1652–1653)⁵ и др. С XVIII в. иконография Великого входа перестает быть популярной, и в Новое время нам не известны случаи ее использования в декорации храмов вплоть до росписи кронштадтского Морского собора. В определенном смысле вариациями на тему Великого входа могут считаться росписи М.В. Нестерова в Абастумани и Марфо-Мариинской обители, но в этих памятниках с опорой на византийские прототипы, хотя и в авторской интерпретации, изображена именно Небесная литургия. В кронштадтском соборе художники обратились к сцене Великого входа в ее позднесредневековом русском варианте, очевидно, ориентируясь на монументальные ансамбли XVII в.

Сцена «Великий вход» в северной алтарной конхе Морского собора с незначительными изменениями воспроизводит композицию и даже отдельные фигуры в конхе главного алтаря церкви Илии Пророка в Ярославле (1680)⁶. Главное отличие – в замене изображения Бога Отца в верхней части сцены образом Святого Духа. В этом отношении отдаленной аналогией кронштадтской росписи может служить фреска «Великий вход» на северной стене алтаря церкви Воскресения в Ростове Великом (1675–1680)⁷.

⁴ *Радојчић С.* Старо српско сликарство. Друго издање. Београд, 2010. 419 с.

⁵ *Овчинникова Е.С.* Церковь Троицы в Никитниках: Памятник живописи и зодчества XVII века. М.: Искусство, 1970. С. 107–109.

⁶ *Бусева-Давыдова И.Л., Рутман Т.А.* Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М.: Северный паломник, 2002. С. 66.

⁷ *Никитина Т.Л.* Церковь Воскресения в Ростове Великом. М.: Северный паломник, 2002. С. 34.

Важным отличием кронштадтской композиции от древнерусских прототипов, в частности, от росписи главного алтаря церкви Илии Пророка в Ярославле, является отсутствие предстоящих царя, бояр и молящегося народа или парных фигур царя и патриарха.

Южная композиция «Великий вход» в Морском соборе, как уже было сказано, зеркально повторяет северную композицию, отличаясь от нее порядком следования клириков, изображением потира вместо диска, а также тем, что процессию встречает один святой, а не трое. Точных прототипов эта сцена не имеет, и ее можно считать самостоятельной вариацией сцены в северной конхе.

Вероятно, авторы росписи решили включить изображение Великого входа в иконографическую программу в связи с желанием артикулировать литургическую и евхаристическую темы. Видимо, играло роль намерение разместить в храме какие-то характерно средневековые композиции с мистическим уклоном. Существенно, что тему искали не в византийском искусстве, хотя, казалось бы, архитектура собора должна была вести в этом направлении. Но особенно интересно, что авторы включили в состав кронштадтской росписи две композиции на тему Великого входа, а не одну, как это было принято на Руси в XVII в.

Изображение двух композиций Великого входа могло быть вызвано несколькими причинами. Во-первых, это решение в значительной степени обусловлено архитектурой Морского собора. В допетровское время Великий вход писался в конхе центральной апсиды, скрытой от молящихся высоким иконостасом. В Кронштадте открытая центральная конха выполняет роль композиционного и смыслового центра росписи, поэтому было важно занять это место образом Спасителя. В результате «Великий вход» был помещен не в центральной конхе, а в боковой, но, поскольку боковых конх в соборе две, симметричную поверхность решили занять аналогичной композицией или продолжением первой сцены (формально южная композиция почти зеркально воспроизводит роспись северной конхи). Кроме того, авторы программы могли отчасти ориентироваться на византийские или поствизантийские изображения Божественной литургии, которые занимают целый регистр в апсиде, как бы полукругом охватывая алтарь (фрески монастыря Высокие Дечаны и др.), а в ряде случаев помещаются в куполе. В пользу этой гипотезы также говорят некоторые детали, в частности крупный воздух-плащаница с образом Спасителя, редко встречающийся в русских сценах Великого входа, но вполне характерный для византийских композиций.

В связи с включением в состав кронштадтской росписи второй сцены Великого входа возникает вопрос о ее содержательном зна-

чении. Фигуры великих святителей, творцов византийского чина литургии, наводят на мысль о том, что изображенное богослужение может совершаться по чинопоследованию литургии Иоанна Златоуста или литургии Василия Великого. В ситуации, когда композиций стало две вместо одной, смысловое разделение между ними могло произойти именно по этому принципу. Если это так, то слева изображена литургия Иоанна Златоуста, а справа – литургия Василия Великого. В пользу этой версии говорит акцентированная в южной композиции фигура святителя, определяемого по типу лика как Василий Великий. Но тем не менее существенной разницы между композициями нет, как ее нет и в чинах этих двух литургий.

Следует еще раз подчеркнуть, что в кронштадтских изображениях Великого входа вместо Бога Отца (который изображен в верхней части композиции основных исторических протографов, наиболее близких кронштадтской росписи) изображен Святой Дух в виде голубя. Изображение Святого Духа никогда не занимало столь заметного места в древнерусских изображениях Великого входа XVI–XVII вв. Напомним, что в церковном искусстве второй половины XIX – начала XX в. есть множество примеров изображения Бога Отца в церковных росписях (Саваоф был изображен в композиции «Троица Новозаветная» на своде главного купола храма Христа Спасителя⁸, которая активно копировалась в разных памятниках последней трети XIX – начала XX в.). Следовательно, изображение Бога Отца, хотя формально оно и было под запретом со времен Большого Московского собора 1666–1667 гг.⁹, едва ли могло кого-то смущать в эпоху росписи кронштадтского храма. Возникает вопрос: чем мотивирована замена изображения Саваофа на Святого Духа? При поиске ответа на этот вопрос вспоминается эпизод из жития святителя Василия Великого, при служении которого в алтаре раскачивался подвешенный над престолом голубь¹⁰. В контексте предположения о программном акцентировании роли Василия Великого в композициях Великого входа в кронштадтском соборе можно сказать, что изображение Святого Духа вместо Бога Отца могло быть инспирировано этим эпизодом из жития святителя.

⁸ *Кириченко Е.И.* Храм Христа Спасителя в Москве: История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели: 1813–1931 / Сост. Г.А. Иванова. М.: Планета, 1992. С. 54–55.

⁹ Православная энциклопедия / Под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 12. М.: Православная энцикл., 2006. С. 181–183.

¹⁰ Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. Кн. 5. Ч. 1 [1904]. Козельск: Изд. Введенской Оптиной Пустыни, 1993. С. 30.

Необходимо сказать также и о роли обеих композиций «Великий вход» в структуре ансамбля росписи Морского собора. Чинопоследование Великого входа символизирует погребение Господне и связано с темой Жертвы [Уайбру 2008, с. 64]. В пространстве собора композиции «Великий вход» оказываются совсем рядом, буквально в одном регистре с пасхальным циклом и образом Агнца. Очевидно, авторы кронштадтской росписи сопоставляют эти сцены друг с другом, тем самым усложняя символические связи внутри иконографической программы.

Евхаристия в виде двухчастной композиции «Христос причащает апостолов вином и хлебом» продолжает литургическую тему в нижнем регистре главной алтарной апсиды. В центре композиции расположены киворий и престол, по сторонам от которых дважды изображен Христос, причащающий апостолов; по сторонам от престола представлены два ангела и два херувима. С двух сторон к престолу подходят апостолы. Над композицией находится частично измененная цитата из Евангелия (Ин. 6:51, 54) надпись:

ХЛЕБЪ, ЕГОЖЕ АЗЪ ДАМЪ, ПЛОТЬ МОЯ ЕСТЬ, ЮЖЕ АЗЪ ДАМЪ
ЗА ЖИВОТЬ МИРА. ПИЯЙ МОЮ КРОВЬ, ИМАТЬ ЖИВОТЬ ВЕЧ-
НЫЙ И АЗЪ ВОСКРЕШУ В ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ

Иконография Евхаристии известна с VI века по памятникам прикладного искусства и книжной иллюминации [Покровский 2001, с. 365]. В монументальной живописи композиция «Причащение апостолов» распространилась в XI веке: ее ранними примерами являются росписи церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках (1028)¹¹, собора Святой Софии в Киеве (1030–1040-е годы)¹², собора Святой Софии в Охриде (1050-е годы)¹³. В XV–XVI вв. и позже более распространенными сюжетами декорации центральной алтарной апсиды стали композиции «Тайная вечеря» и «Служба святых отец», но даже в XVII в. «Причащение апостолов» можно встретить в алтаре, хотя и не в центральной позиции (роспись центральной апсиды собора Сретенского монастыря (1707)¹⁴ и др.). В конце

¹¹ Лидов А.М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М.: Феофия, 2013. С. 162.

¹² Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. М.: Гамма-Пресс, 2017. С. 27.

¹³ Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. С. 219.

¹⁴ Липатова С.Н. Фрески собора Сретенского монастыря. М.: Белый город: Сретенский монастырь, 2009. С. 60–61.

XIX – начале XX в. на фоне подъема интереса к византийскому наследию вновь встречается обращение к иконографии «Причащение апостолов» в росписи запрестольного пространства центральной апсиды – например в таких храмах, как Владимирский собор в Киеве (1885–1896)¹⁵, Спасо-Преображенский собор Валаамского монастыря (1890–1893)¹⁶, храм Спаса на Крови (1897–1900)¹⁷, церковь святого Александра Невского в Абастумани (1896–1898) [Климов 1994, с. 30], Георгиевский собор в Гусь-Хрустальном (1906) [Васильев 2006, с. 88] и др. В основном эти росписи с разной степенью свободы транспонируют иконографические схемы киевских мозаик и фресок собора Мирожского монастыря на язык академической живописи. Иконография перечисленных композиций варьируется в пределах всего трех параметров: изображение одной или двух фигур Спасителя, изображение херувимов или ангелов по сторонам от престола и особенности архитектуры самого престола. Иконографические различия для этого круга памятников мотивированы, как нам представляется, соображениями скорее стилистическими, нежели семантическими. Интересен тот факт, что главный художник кронштадтского Морского собора Михаил Васильев уже писал «Причащение апостолов» за тринадцать лет до Кронштадта, в Александро-Невском соборе в Ревеле (Таллине) [Гамлицкий, Бурганов 2016, с. 56], где работал в 1900 году вместе с А.П. Блазновым. В таллинской композиции Христос с чашей в левой руке и с указующей десницей изображен у престола единожды, в окружении двух ангелов с рипидами и с двумя группами апостолов по сторонам. Стилистически «Причащение апостолов» 1900 г. принадлежит к академическому направлению церковной монументальной живописи этого периода. Второй памятник, который стоит особо отметить, – это роспись Н.М. Сафонова в соборе Антониева монастыря в Новгороде, также выполненная около 1900 г.¹⁸ Христос в ней изображен дважды, и дважды же изображен сослужащий Ему ангел, что отчасти обусловлено архитектурой апсиды (две части единой композиции разделяет окно). Абстрагируясь от низкого художественного качества сафо-

¹⁵ *Астахов А.Ю.* Владимирский собор в Киеве. М.: Белый город, 2018. С. 114.

¹⁶ *Савельев Ю.Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России: Вторая половина XIX – начало XX века. СПб.: Проект-2003: Лики России, 2005. С. 139.

¹⁷ *Нагорский Н.В.* Спас на крови. Храм Воскресения Христова. СПб.: Медный всадник, 2013. 33 с.

¹⁸ *Сарабьянов В.Д.* Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. М.: Северный паломник, 2002. С. 27–28.

новской росписи, можно признать, что в плане иконографической структуры и метода интерпретации протографа эта композиция ближе к тому, что будет сделано в Кронштадте.

Кронштадтская «Евхаристия» не столько выполнена с оглядкой на современные ей интерпретации, сколько находится в прямом диалоге с историческими образцами. На первый взгляд она кажется точной копией какого-то хорошо известного памятника византийского круга, вроде мозаик киевского собора Святой Софии¹⁹, но при более детальном рассмотрении видно, что буквального копирования художник избежал. Правая часть «Евхаристии» из Михайловского собора Златоверхого монастыря («Причащение вином») [Попова 2002, с. 344–364] легла в основу соответствующей части кронштадтской композиции, в которой в целом сохранены разнообразные позы апостолов из мозаики начала XII в. Левая часть кронштадтской «Евхаристии» («Причащение хлебом») самостоятельна по отношению к Михайловскому собору. Крайний молодой апостол (Фома) с воздетой дланью, по нашему мнению, взят из другого источника – его фигура повторяет позу, характерную для апостола из композиции «Вознесение» (например в церкви Спаса на Нередице в Новгороде [Пивоварова 2002, с. 45] или в Георгиевской церкви в Старой Ладог²⁰). Архитектура престола и кивория и расположенные рядом образы херувимов и ангелов в кронштадтской росписи не демонстрируют принципиальных иконографических или композиционных новаций, но при этом и не следуют буквально какому-либо определенному источнику.

Подводя итог анализа литургических композиций в росписи Никольского собора в Кронштадте, можно констатировать несколько фактов.

Северная композиция «Великий вход» является близкой вариацией сцены в главном алтаре церкви Илии Пророка в Ярославле (1680), в сравнении с которой, тем не менее, имеются два существенных отличия: образ Господа Саваофа заменен изображением Святого Духа в виде голубя, а изображение предстоящих в храме царя, бояр и молящегося народа отсутствует. Южная сцена «Великий вход», несмотря на композиционную близость к северной, является изобретением авторов иконографической программы собора и не имеет прямых аналогий в истории монументальной живописи. Необычная комбинация двух сцен дает повод для их ин-

¹⁹ Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Иконы, мозаики фрески. М.: Северный паломник, 2006. С. 286.

²⁰ Сарабьянов В.Д. Георгиевская церковь в Старой Ладог. М.: Северный паломник, 2003. С. 43.

терпретации как визуального выражения двух чинопоследований Божественной литургии – литургии Иоанна Златоуста и литургии Василия Великого.

Композиция «Евхаристия» в кронштадтском Морском соборе основана на мозаиках Михайловского собора Златоверхого монастыря в Киеве с небольшими заимствованиями из фресок церкви Спаса на Нередице и Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Авторская интерпретация и комбинирование элементов средневековых протографов «Евхаристии» не вносят содержательных изменений, и в целом композиция прочитывается как традиционная.

Сделанные нами выводы приближают нас к более полному пониманию художественного метода авторов росписи.

Во-первых, обращение к средневековой русской иконографии Великого входа является уникальным для отечественного искусства конца XIX – начала XX в.

Во-вторых, мы видим, что авторы программы и самой живописи обращаются к весьма широкому спектру памятников, что демонстрирует их достаточно высокую образованность. Пользуясь свободой в интерпретации избираемых источников, создатели кронштадтской росписи балансируют на грани иконографических нововведений.

В-третьих, программу росписи Никольского Морского собора можно охарактеризовать не как стилизаторскую или подражательную, а как интеллектуально самостоятельную и творчески осмысленную. Богословская образованность составителей программы и смелость замысла заставляют поставить вопрос о ее авторстве. Авторами иконографической программы могли быть не только художники (под руководством М.М. Васильева), как считалось прежде, но и представители высшего духовенства, входившие в состав строительного комитета собора, а также кто-то из академических историков искусства. Очень может быть, что эти люди не столько составляли программу, сколько консультировали ее авторов. На наш взгляд, этот вопрос требует дополнительного уточнения.

Литература

Гамлицкий, Бурганов 2016 – *Гамлицкий А.В., Бурганов А.А.* Историческая роспись Кронштадтского Морского собора во имя святителя Николая Чудотворца (1913): авторы, программа, стиль // Российская академия художеств в культуре нового времени. М.: БуксМАрт, 2016. С. 62–80.

Климов 1994 – *Климов П.Ю.* Эскизы М.В. Нестерова к росписям церкви св. Александра Невского в Абастумани // Из творческого опыта русского

- искусства XVII–XX вв. СПб.: Гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 1994. С. 28–33.
- Пивоварова 2002 – *Пивоварова Н.В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. СПб.: АРС: Дмитрий Буланин, 2002. 256 с.
- Покровский 2001 – *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии / Вступ. ст. Г.И. Вздорнова. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
- Попова 2002 – *Попова О.С.* Мозаики Михайловского монастыря в Киеве и византийское искусство конца XI – начала XII в. // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира: XII век. Т. 22. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 344–364.
- Преображенский 2009 – *Преображенский А.С.* О стиле и времени создания росписи собора Успенского монастыря в Свяязске // Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы: Материалы научн. конф. 2009 г. Лазаревские чтения. М.: Изд-во МГУ, 2009. С. 268–308.
- Саенкова 2004 – *Саенкова Е.М.* О некоторых особенностях иконографии Великого входа в древнерусском монументальном искусстве // Искусство христианского мира: Сб. статей. Вып. 8. М.: Изд-во ПСТГУ, 2004. С. 144–151.
- Саликова 1980 – *Саликова Э.П.* Настенные росписи церкви Ризоположения // Гос. музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. Вып. 21: Искусство Москвы периода формирования Русского централизованного государства. М.: Искусство, 1980. С. 138–153.
- Уайбру 2008 – *Уайбру Х.* Православная литургия. Развитие евхаристического богослужения византийского обряда. М.: Библейско-богословский ин-т, 2008. 222 с.

References

- Gamlitskii, A.V. and Burganov, A.A. (2016), “Historical painting of the Kronstadt Naval Cathedral in the name of St. Nicholas the Wonderworker (1913): authors, program, style”, *Rossiiskaya akademiya khudozhestv v kul'ture novogo vremeni* [Russian Academy of Arts in the culture of modern times.], BuksMArt, Moscow, Russia, pp. 62–80.
- Klimov, P.Yu. (1994), “Eskizy M.V. Nesterova k rospisyam tserkvi sv. Aleksandra Nevskogo v Abastumani”, *Iz tvorcheskogo opyta russkogo iskusstva XVII–XX vv.* [Sketches by M.V. Nesterov to the paintings in the church of St. Alexander Nevsky in Abastumani], From the creative experience of Russian art of the 17th-20th centuries.], Gos. akad. in-t zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I.E. Repina, Saint Petersburg, Russia, pp. 28–33.
- Pivovarova, N.V. (2002), *Freski tserkvi Spasa na Nereditse v Novgorode: Ikonograficheskaya programma rospisi* [Frescoes of the Church of the Savior on Neredita in Novgorod. Iconographic program of painting], Dmitrii Bulanin, Saint Petersburg, Russia.

- Pokrovskii, N.V. (2001), *Evangelie v pamyatnikakh ikonografii* [The Gospel in the monuments of iconography], Introd. article by G.I. Vzdornova, Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
- Popova, O.S. (2002), "Mosaics of the Mikhailovsky Monastery in Kiev and Byzantine art of the late 11th – early 12th century", *Drevnerusskoe iskusstvo: Rus' i strany vizantiiskogo mira: XII vek* [Old Russian art. Russia and the countries of the Byzantine world. 12th century], vol. 22, Dmitrii Bulanin, Saint Petersburg, Russia, pp. 344–364.
- Preobrazhenskii, A.S. (2009), "O stile i vremeni sozdaniya rospisi sobora Uspenskogo monastyrya v Sviyazhske", *Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi, Zapadnoi Evropy: Materialy nauchn. Konf., Lazarevskie chteniya* ["On the style and time of the creation of the painting of the Cathedral of the Assumption Monastery in Sviyazhsk". Art of Byzantium, Old Russia, Western Europe. Proceedings of the Lazarev scientific Conference], Izd-vo MGU, Moscow, Russia, pp. 268–308.
- Saenkova, E.M. (2004), "Old Russian monumental art on some features of the iconography of the Great Entrance", *Iskusstvo khristianskogo mira: Sbornik statei* [Art of the Christian world. Collection of articles], iss. 8, Izd-vo PSTGU, Moscow, Russia, pp. 144–151.
- Salikova, E.P. (1980), "Wall paintings of the Church of the Deposition of the Robe", *Gos. muzei Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya* [State. Moscow Kremlin Museums. Materials and Research], *Vyp. 21: Iskusstvo Moskvy perioda formirovaniya Russkogo tsentralizovannogo gosudarstva*, Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 138–153.
- Wybrew, H. (2008), *Pravoslavnaya liturgiya. Razvitie evkharisticheskogo bogosluzheniya vizantiiskogo obryada* [The Orthodox Liturgy: The Development of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite], Bibleisko-bogoslovskii institut, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Александр А. Бурганов, соискатель, МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119192, Россия, Москва, Ломоносовский пр., д. 27, корп. 4; a.a.burganov@gmail.com

Information about the author

Aleksandr A. Burganov, applicant, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 4, bld. 27, Lomonosovskii Avenue, Moscow, Russia, 119192; a.a.burganov@gmail.com