

В. С. Шилов

К истории живописной декорации собора Александра Невского в Варшаве

В статье прослежена история создания в 1905–1912 гг. стенной росписи и мозаик варшавского собора Александра Невского. Автор рассматривает богословскую программу утраченной храмовой декорации, выявляет ее иконографические и стилистические особенности. Акцент в исследовании сделан на деятельности архитектора Леонтия Бенуа, художников: Виктора Васнецова, Василия Беляева и Николая Харламова. Объектами искусствоведческого анализа являются старые фотографии и материалы российских архивов.

Ключевые слова: Российская империя; Императорская академия художеств; Варшава; православный собор; Л. Н. Бенуа; В. В. Беляев; Н. Н. Харламов; В. М. Васнецов; стенная роспись; мозаики

Valery Shilov

On the History of the Painting Decoration of the Alexander Nevsky Cathedral in Warsaw

The article traces the history of the creation of the wall paintings and mosaics of the Alexander Nevsky Cathedral in Warsaw in 1905–1912. The author examines the theological program of the lost temple decoration, reveals its iconographic and stylistic features. The research focuses on the activities of the architect Leonty Benois, artists Vasily Belyaev, Nikolay Kharlamov and Viktor Vasnetsov. The objects of art criticism analysis are old photographs and materials from the Russian archives.

Keywords: Russian Empire; Imperial Academy of Arts; Warsaw; Orthodox cathedral; Leonty Benois; Vasily Belyaev; Nikolai Kharlamov; Viktor Vasnetsov; wall painting; mosaics

30 августа 1894 г. по повелению императора Александра III в центре Варшавы на Саксонской площади состоялась закладка православного собора во имя святого благоверного князя Александра Невского с двумя приделами: южным – Николая Чудотворца и северным – Кирилла и Мефодия. Инициатором строительства нового храма был генерал-губернатор Привислинского края герой балканской войны 1878 г. Иосиф Владимирович Ромейко-Гурко (1828–1901). Необходимость возведения в Варшаве большой соборной церкви в значительной степени определялась тем, что численность русского населения в городе к концу XIX столетия заметно увеличилась и вместе с военным гарнизоном составляла более 40 000 человек. В письменном обращении к императору Ромейко-Гурко настоятельно просил, чтобы новое церковное сооружение было не только вместительным, но и имело «наружный вид православного храма» [13]. В Петербурге к просьбе генерал-губернатора отнеслись с пониманием. Идея возведения в главном городе Восточной Польши большого кафедрального собора была своевременна, актуальна и созвучна общей политике усиления влияния русской государственности и православной культуры на иноверческие окраины империи. В 1893 г. на строительство Александро-Невского храма правительство выделило миллион рублей. Кроме этого был объявлен общероссийский сбор добровольных пожертвований на возведение в Варшаве нового соборного храма. Жертвователями на богоугодное дело выступали представители самых разных чинов и сословий. Активное участие в благотворительной акции приняли члены царской семьи. Одним из самых крупных вкладов в церковное строительство стал денежный взнос петербургского священника отца Иоанна Сергиева (Кронштадтского)¹. С началом же строительных работ основную часть средств на постройку храма составляли отчисления находившихся в непосредственном подчинении Ромейко-Гурко привислинских муниципалитетов, а также доходы от «поземельного» и «подымного» налогов, введенных генерал-губернатором в самой Варшаве [14]².

В конкурсе на проект собора участвовали пять известных российских архитекторов: Л. Н. Бенуа, Г. И. Котов, А. Н. Померанцев,

М. Т. Преображенский и Н. М. Чагин. Александру III и его ближайшему окружению более других понравился проект профессора Императорской академии художеств Леонтия Николаевича Бенуа (1856–1928) [13]. В стилистическом отношении этот проект был ориентирован на построенные итальянскими зодчими в конце XV – начале XVI в. храмы Московского кремля и романские церкви XII в. Владимиро-Суздальского княжества. Предложенная Бенуа для высочайшего рассмотрения архитектурная разработка представляла собой квадратное в плане сооружение с выразительным, хорошо нарисованным силуэтом. Верхняя часть композиции завершалась характерными для православных церквей полукружиями закомар и пятиглавием с «русскими» луковичной формы куполами. С трех сторон к основному объему примыкали одноэтажные галереи с притворами и перспективными порталами. Стены храма зодчий предложил украсить по-владимирски – декоративной резьбой и аркатурно-колончатый поясом. Помимо общего художественного решения, об архитектуре средневековой Руси напоминало включение в композицию отдельно стоящей и близкой по рисунку и пропорциям московскому столпу Ивана Великого семидесятиметровой колокольни.

Возведение архитектурного ансамбля пришлось на годы правления императора Николая II. В 1897 г. государь с супругой самолично посетил стройку. К 1902 г. основные строительные работы были окончены, леса, окружавшие здание, разобрали³. Кафедральный собор предстал перед горожанами во всем своем великолепии. Храм восхищал посетителей не только своими размерами (здание было рассчитано на две с половиной тысячи человек), но и продуманным решением внутреннего пространства (*ил. 1*). «При входе в него, – отмечал в „Варшавском епархиальном листке“ один из участников торжественного освящения главного алтаря храма, – поражает обилие света, чувствуется простор и свобода, нет ничего гнетущего, подавляющего, и четыре громадные колонны, поддерживающие главный купол, как бы исчезают, так мало заметны» [13].

По завершении строительства встал вопрос о внутренней отделке и росписи храма. В этой связи по указу императора была

создана художественная комиссия, в которую, помимо Л. Н. Бенуа, вошли известный специалист в области христианского искусства профессор церковной археологии Н. В. Покровский (1848–1917) и профессор живописи Императорской академии художеств П. П. Чистяков (1832–1919) [9]. Комиссии было поручено определиться с богословской концепцией и стилистической ориентацией храмовой декорации, с числом иконостасов, количеством икон и характером настенной живописи. Автором иконографической программы соборной росписи стал Николай Васильевич Покровский. Разработанный им проект был опубликован в 1900 г. на страницах журнала «Христианское чтение» [11]. При распределении символических образов и тематических циклов на поверхностях куполов, сводов и стен вновь возведенного церковного здания ученый ориентировался как на хорошо знакомые ему живописные ансамбли Костромы и Ярославля XVII в., так и на достижения художников-академистов, трудившихся в 1890-е гг. над картонами мозаичных композиций петербургского храма Спаса на Крови.

Идейную основу живописной декорации составили темы и сюжеты, почерпнутые из Священного Писания. Стены и своды четверика отводились под композиции евангельского содержания. События Ветхого Завета Покровский планировал проиллюстрировать в соборных галереях. Одновременно с этим он счел необходимым для утверждения связи ветхозаветной истории с историей новозаветной включить несколько ветхозаветных сцен, имеющих, по его словам, прообразовательное значение, в формируемый люнетными композициями верхний регистр росписи наоса «и с ними пророков, пророчествовавших о событиях Нового Завета»⁴.

Деяния и чудеса Христа, по замыслу ученого, следовало отразить в трех регистрах южной и северной стен основного объема. Под изображения двенадцатых праздников и связанных с ними по смыслу страстей Спасителя отводились своды и восточные люнеты⁵. В западной части храма на хорах в соответствии с православной традицией планировалось воспроизвести картину второго пришествия Спасителя [11].

Композиции символично-догматического и литургического характера заняли в рассматриваемом проекте стены и склоны сводов алтарных помещений и скуфьи куполов. Главный смысловой акцент в декорации соборного интерьера делался на купольном изображении Христа Пантократора и на алтарном образе Богородицы из многофигурной гимнографической композиции центральной апсиды «О Тебе радуется»⁶.

Перевести замысел Покровского на язык изобразительного искусства было поручено художникам Николаю Николаевичу Харламову (1863–1935) и Василию Васильевичу Беляеву (1867–1928). О выборе мастеров для этой работы Л. Н. Бенуа в своих воспоминаниях писал следующее: «Когда все было готово, и собор простоял около 2-х лет, подошли к самому важному вопросу о его росписи... Мною были приглашены в первую голову Н. Н. Харламов и В. В. Беляев, показавшие себя с самой лучшей стороны в деле приготовления картонов для мозаик храма Воскресения, где лучшие вещи принадлежат этим мастерам. Ранее я советовался с П. П. Чистяковым, который сам указал на этих двух художников» [7, с. 7].

В задачи Н. Н. Харламова и В. В. Беляева, помимо создания графических схем будущей росписи, определения размеров живописных регистров и отдельных изображений, входила композиционная и ритмическая организация предложенного к иллюстрированию библейского материала. О характере деятельности названных художников, предваряющей более тщательную разработку каждого отдельного настенного изображения, удастся составить представление по карандашным эскизам В. В. Беляева, хранящимся в архиве Российской академии художеств [1]. Не приходится сомневаться, что активное участие в выборе иконографических составляющих будущей росписи принимал и имевший за плечами духовное образование Н. Н. Харламов. А вот автором колористической концепции живописного ансамбля был, скорее всего, Виктор Михайлович Васнецов, поскольку именно ему было предложено быть практическим руководителем всех живописных и мозаичных работ в соборе [12].

Начальная история создания соборной декорации представляется нам сейчас в следующем виде. При ознакомлении с разработанными Харламовым и Беляевым эскизами Васнецов внес ряд предложений, которые в значительной степени изменили структуру и масштабную организацию живописного ансамбля. По его настоянию система декорации алтаря, ориентированная на художественные традиции русской церковной живописи XVII в., была серьезно откорректирована. Скорее всего, именно Васнецов в силу своего опыта и авторитета смог убедить Бенуа уменьшить первоначальную высоту иконостасов и сделать алтарные мозаики хорошо обозримыми из наоса собора. Художник отказался от предложенной Беляевым иконографической схемы с включением в центральную часть алтарной композиции «О Тебе радуется» фигуры Иоанна Предтечи и сосредоточил внимание зрителя на главных персонажах песнопения – восседающей на троне Марии и пребывающем на Ее руках Богомладенце. Фигуры славящих Богоматерь и Иисуса Святых Отцов он разделил на две группы: слева от трона были размещены византийские святители и подвижники, справа – русские. Размеры всех участников предстояния были им заметно увеличены. Общая площадь композиции составила 267 кв. м (375,3 кв. аршин), высота мозаичного изображения приближалась к 30 м [2, л. 2].

В процессе художественных работ по предложению Бенуа были внесены изменения и в организацию живописного убранства боковых стен собора. «Когда роспись была в полном ходу, – вспоминал позднее в своих мемуарах архитектор, – я задумал несколько изменить расположение сюжетов и обратился как к наиболее опытному в этом деле художнику и знатоку церковной живописи Н. Н. Харламову. Нам хотелось провести в верхнем ряду под тимпанами большой фриз, долженствующий связать всю роспись в нечто более цельное, несмотря на небольшой протест со стороны профессора Н. В. Покровского... доводы Харламова убедили Комитет. Н. Н. Харламов представил эскиз, его утвердили и к 1910 году он его написал. Вышло очень хорошо» [7, с. 52]. О том, как выглядел этот фриз, можно составить представление по фотографии 1925 г.,

зафиксировавшей часть живописного убранства северной стены во время разборки собора (ил. 4).

Изначально, судя по графическим схемам В. В. Беляева [1], живописный регистр, проходящий по уровню окон, предполагалось заполнить изображениями чудес Спасителя и ростовыми фронтально ориентированными фигурами святителей. Харламов полностью изменил содержательную основу регистра и вместо сцен исцелений воспроизвел торжественное шествие праведников и апостолов из числа семидесяти в рай. Поскольку местоположение рая в топографии храмового пространства мыслилось в алтарной части, то движение святых как на северной, так и на южной стене должно было быть ориентировано на восток – к подножию трона Богоматери. Благодаря этому композиционному и иконографическому новшеству связь пространства наоса с алтарными помещениями и мозаикой центральной апсиды становилась значительно более заметной и ощутимой. Надо сказать, что декорации такого типа ни в храмах Византии, ни в храмах Древней Руси никогда не создавались. Харламовский фриз стал значимым событием как в становлении новой православной иконографии, так и в развитии богословского содержания интерьерных декораций отечественного церковного искусства.

К живописным работам в соборе Бенуа привлек и других художников, трудившихся ранее в петербургском храме Спаса на Крови. Это А. П. Рябушкин, Н. А. Кошелев, Н. А. Бруни, В. И. Отмар, М. С. Судковский, Н. П. Шаховский, М. А. Титов, В. Т. Перминов, В. И. Думитрашко, И. И. Самарский и Ф. Р. Райлян [9].

Разработку декорации главного алтаря собора взял на себя В. М. Васнецов. Одновременно с оригиналами композиций «О Тебе радуется» и «Евхаристия» он подготовил для мозаичного набора и живописный оригинал композиции алтарного свода «Отечество» (ил. 2). Авторами же картонов пяти порталных мозаик по рекомендации П. П. Чистякова стали Николай Кошелев (северный и южный порталы) и Николай Бруни (композиции трех западных порталов). Все мозаичные изображения набирались в Петербурге в мастерской Владимира Фролова. Из столицы они частями вывозились в Варшаву, где затем и монтировались [3, л. 27].

Как и при исполнении мозаик, созданию живописных изображений на стенах и сводах собора предшествовала работа над картонами. Подобно станковым картинам, картоны – они же оригиналы – писались на холстах масляными красками. Размеры картонов чаще всего соответствовали величине будущих настенных композиций, но при очень больших размерах последних могли быть выполнены и в уменьшенном масштабе. Все созданные художниками эскизы-оригиналы представлялись на утверждение П. П. Чистякову, который, выступая в роли дирижера художнического коллектива, мог внести коррективы, касающиеся композиционного, тонального или цветового решения воспроизводимых на холстах сцен.

При выборе исполнителя пяти форматных купольных образов Бенуа и Чистяков сошлись во мнении, что с данной, наиболее сложной и ответственной частью росписи, успешно справится уже имеющий опыт подобных работ в храме Спаса на Крови Николай Харламов. Вместе с куполами Харламову было поручено украсить живописными изображениями барабаны соборных глав, щеки подпружных арок и поверхности восточной стены под люнетами. К росписи сводов основного объема храма Чистяков первоначально планировал привлечь Н. А. Бруни, но затем, как можно судить по карандашным пометкам на полях «Сметы на живописные работы по росписи варшавского собора», в силу каких-то причин перепоручил это дело Н. А. Кошелеву [2, л. 18].

Автором живописных композиций на стенах и сводах приделов (боковых апсид) архивные источники называют В. В. Беляева⁷. Кисти этого художника принадлежали также праздничные сцены в люнетах боковых стен и тимпанах малых глав. От размещения в верхнем уровне ветхозаветных сюжетов прообразовательного характера, на которых настаивал Н. В. Покровский и которые присутствуют в беляевской графической схеме росписи, художественная комиссия отказалась. Как можно видеть на фотографии 1925 г., в центральном люнете северной стены воспроизведена не «Жертва Авеля и Мельхиседека», а сцена беседы ангела с женами-мироносицами – «Жены-мироносицы у гроба Господня» (ил. 4). В центральном люнете южной стены вместо запланированного Н. В. Покровским

«Жертвоприношения Моисея и Аарона в скинии» Беляев исполнил композицию «Явление Христа по воскресении св. женам» [9]. Указанные перемены произошли, скорее всего, по настоянию местного духовенства. Композиции пасхального содержания, заменившие ветхозаветные сцены, были ближе и понятнее далеким от высокого богословия посетителям храма и в значительно большей степени соответствовали национальной иконографической традиции оформления церковных интерьеров.

Люнетные композиции «Распятие» и «Положение во гроб» над боковыми алтарными арками разрабатывал Н. А. Кошелев. На западной стене храма ему принадлежали два праздничных сюжета – «Покров» и «Успение». Здесь же по эскизам умершего в 1904 г. А. П. Рябушкина Беляевым и Титовым была написана композиция «Второе пришествие Спасителя»⁸. В иллюстрировании сцен евангельской истории на северной и южной стенах наоса, эскизно намеченных в графическом проекте Беляева, принимали участие Н. П. Шаховский, М. С. Судковский и Ф. Р. Райлян (автор росписи галерей собора). Над орнаментальными композициями наоса работал В. Т. Перминов; одиночные изображения святых в медальонах на поверхностях подпружных арок писал В. И. Отмар [9].

Незадолго до начала живописных работ перед высочайше утвержденным Комитетом по строительству собора, в который, помимо архитектора, входили представители местной администрации и высшие духовные чины Холмско-Варшавской епархии, остро встал вопрос о выборе живописных материалов для исполнения росписи. Принимая во внимание то обстоятельство, что созданные в 1870-е гг. масляными красками настенные композиции московского храма Христа Спасителя по истечении всего лишь 30 лет начали шелушиться и отслаиваться от стен, Бенуа после предварительного обсуждения данного вопроса с художниками склонялся к мнению, что роспись следует исполнять новыми силикатными красками «по системе Кейма» [3, л. 25]. В практике европейских мастеров монументально-декоративного искусства краски мюнхенского химика Адольфа Кейма активно применялись уже с 1880-х гг. Присутствие в их суспензии жидкого стекла позволяло использовать данный материал как при

ведении наружных работ, так и при украшении интерьеров. Разводить кеймовские красочные наборы можно было простой водой [8]. Слабость данной озвученной зодчим позиции заключалась в том, что приглашенные для росписи собора художники не имели опыта работы с минеральными красителями; кроме того, краски Кейма стоили значительно дороже обычных масляных красок.

Иную, более консервативную точку зрения на характер будущей храмовой декорации отстаивал архиепископ варшавский Иероним. Святитель не видел необходимости в изменениях, внесенных художниками в иконографическую программу Н. В. Покровского, и ратовал за традиционную масляную живопись в интерьере собора. В процессе имевшей место дискуссии был найден компромисс – в программу росписи позволялось внести некоторые изменения, но писать настенные изображения художники должны были масляными красками⁹. «Впоследствии, – как следует из отчета Л. Н. Бенуа, – новый варшавский генерал-губернатор генерал-адъютант Г. А. Скалон (1905–1914)... разрешил исполнить в верхних частях храма большие композиции под сводами (в тимпанах) художнику В. В. Беляеву по кеймовскому способу...» [3, л. 25]. Кеймовскими красками, по утверждению архитектора, Беляевым была написана также и размещенная над хорами композиция Страшный суд [3, л. 25]. Весьма примечательно, что примерно в это же время новые художественные материалы начали использовать в своих церковных росписях М. В. Нестеров и П. А. Корин. Однако их опыты включения силикатной живописи в церковные декорации носили лишь экспериментальный характер. Художники еще только присматривались к немецкому изобретению [8]. Важно отметить, что разногласия и споры, возникшие в процессе работ в Варшаве, стали, по свидетельству Л. Н. Бенуа, причиной того, что в 1904 г. в Императорской академии художеств появилась, «особая мастерская техники живописи» [3, л. 26]¹⁰.

Роспись масляными красками наоса, приделов и галерей заняла три года. Чтобы погасить ненужный для настенных композиций глянец и придать изображениям матовость, на заключительном этапе работы просохшая живопись затиралась тонким слоем воска. После такой обработки, как следует из воспоминаний художника

В. В. Беляева, красочная поверхность меняла «свою специфическую внешность, видевшие живопись еще на лесах принимали ее за фреску, и непонятым казалось присутствие золота, которое во фреске нечем прикрепить» [5, № 50, с. 476].

Художественные работы в храме, включая установку наружных мозаичных панно в тимпанах порталов, продолжались до начала 1912 г.¹¹ Как следует из датируемого сентябрем – октябрем 1911 г. письма В. М. Васнецова отправленному из Москвы в Петербург архитектору В. А. Покровскому, ответственному за перевод живописных оригиналов в материал и все мозаичные работы в соборе, осенью алтарная композиция «Евхаристия» еще находилась на столах петербургских мозаичистов, а в Варшаве производились работы по сборке и художественной доводке мозаики «О Тебе радуется». Полностью завершенной к этому времени была только располагавшаяся в своде центральной апсиды композиция «Отечество». «До сих пор, – писал в своем послании художник, – живу впечатлениями Варшавы. На первом плане – собор, а в соборе – наш мозаичный апсид – о нем считаю необходимым сказать Вам несколько искреннее – „Отечество“ я нахожу исполненным вполне художественно и соответственно оригиналам. Исправлять в нем не приходится ничего... Не сомневаюсь, что „О Тебе радуется, благодатная“ будет также исполнена безукоризненно. Некоторые ее части можно уже и теперь признать удовлетворяющими вполне в художественном отношении. В общем же многие части изображения, как Вы и сами находите, нужно считать только подготовительными. Особенно это приходится сказать о главном центральном месте, то есть о „Богоматери с Младенем“. Если бы нам все окружающее удалось исполнить идеально, а „Богоматерь и Младенец“ не удалась, то я счел бы все наши труды напрасными» [10].

20 мая 1912 г. собор Святого благоверного князя Александра Невского был торжественно освящен и в нем начались богослужения. Результат, к которому на протяжении семи лет стремились архитектор и художники, в полной мере устроил и духовенство, и городские власти, и высшее петербургское начальство. Авторам и исполнителям проекта удалось достичь гармоничного единства

практически всех художественных составляющих соборного интерьера. Отмечая это обстоятельство и стараясь быть предельно сдержанным в оценке своего труда, Бенуа с присущей ему деликатностью констатировал: «Сочетание... главной алтарной стены, исполненной мозаикой... граничащей снизу с медным чеканным иконостасом с клиросами, со стильными и интересными по своему колориту образами... с врезающимися в общий внутренний вид храма чистокотованными гранитными четырьмя пилонами... при удачном распределении источников дневного и вечернего света производит в общем приятное по колориту, величественное и не лишнее настроение впечатление» [3, л. 26]. Все достижения в области синтеза искусств были тесно увязаны зодчим с выбором доминирующего в храмовой декорации стиля¹².

Несмотря на привязанность отдельных наиболее консервативных мастеров к стилистике академизма, главным художественным связующим живописного ансамбля являлся язык модерна. Эстетика «нового искусства» напоминала о себе как в общем колористическом решении живописного ансамбля – во включении в композиции ярких, чистых и звонких цветов, так и в характере моделировки ликов и облачений персонажей – в активном использовании при их изображении контурных и выявляющих отдельные детали рисующих линий. Визуальным напоминанием о византийской художественной культуре в соборной росписи являлись главным образом купольные и алтарные образы, а также заключенные в радужные медальоны фронтально ориентированные поясные изображения святых в софитах подпружных арок. Как и в живописной декорации петербургского храма Спаса на Крови, декларируемый идеологами от церковного искусства национальный стиль оказался окрашенным в варшавском соборе в цвета европейского ар нуво.

Отчитываясь о проделанной работе перед руководством Академии художеств, Бенуа сделал несколько важных акцентов, объясняющих вклад отдельных мастеров в общее дело. «Как на выдающиеся по своим достоинствам, представляющие художественный интерес, – писал он в академическое Собрание, – нужно указать на следующие

композиции: большое мозаическое изображение «О Тебе радуется» Васнецова в апсиде главного алтаря; Пантократора в большом куполе Харламова, его же Тайную вечерю и проходящий вокруг по стенам фриз с изображением святых (композиция эта как бы объединяет стенную живопись); большую композицию на хорах Страшный суд работы В. В. Беляева, его же композиции в тимпанах; работы на стенах профессора Н. А. Кошелева и Ф. Р. Райляна» [3, л. 26].

13 июня 1912 г. за заслуги перед Российским государством и Русской православной церковью все упомянутые Бенуа художники с подачи академического руководства оказались обладателями почетных наград и званий: профессор живописи В. М. Васнецов был возведен в «потомственное Российской империи дворянское достоинство»; академик живописи Н. Н. Харламов стал кавалером ордена Св. равноап. кн. Владимира 4-й степени; классному художнику 1-й степени Ф. Р. Райляну был вручен орден Св. Анны 2-й степени; классный художник художник 1-й степени В. В. Беляев и художник-мозаичист В. А. Фролов получили ордена Св. Станислава 2-й степени. Профессору живописи действительному статскому советнику П. П. Чистякову и профессору, отставному надворному советнику Н. А. Кошелеву были объявлены «высочайшие его императорского величества» благодарности [4, л. 32–33].

Судьба детища Бенуа оказалась короткой и трагичной. В связи с началом Первой мировой войны и продвижением немецких войск на восток русское население Варшаву покинуло. Соборное здание новыми хозяевами было переосвящено и приспособлено сначала для католических, а затем и лютеранских богослужений (ил. 3). В 1924–1926 гг. по решению польского Сейма собор Александра Невского был разобран¹³. О конструктивно-пространственных особенностях и живописном убранстве разрушенного памятника мы можем судить сейчас только по очень незначительному числу фотографических изображений. Сколы мозаичной декорации собора хранятся в настоящее время в костелах Польши и православных церквях Белоруссии. Настенная роспись храма утрачена полностью. Иконы соборных иконостасов не сохранились. Некоторое представление о колористическом решении интерьера,

помимо упомянутых мозаичных фрагментов, дают акварельные эскизы и долгое время находившиеся на валах и недавно отреставрированные живописные оригиналы алтарных композиций В. М. Васнецова [12].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Известно, что святитель принимал участие в закладке собора и не оставлял попечения о храме до конца своих дней (ум. в 1908 г.). Именно по его настоянию на купола храма были установлены не традиционные для русского православия восьмиконечные кресты, а четырехконечные греческие [9].

² Стоимость собора вместе с живописным убранством и церковной утварью составила 3 087 000 руб. [13].

³ По свидетельству Л. Н. Бенуа, «постройка храма была закончена в 1901–1902 годах» [3, л. 24], «каменщики, плотники и прочие рабочие происходили преимущественно из русских губерний» [3, л. 18].

⁴ В число сцен-прообразов христианской Евхаристии Покровский включил композиции «Тайная вечеря» (центральный люнет восточной стены), «Жертва Авеля и Мельхиседек» (люнет северной стены) и «Жертвоприношение Моисея и Аарон в скинии» (люнет южной стены) [11].

⁵ В сводах предполагалось разместить композиции «Воскресение Христово», «Вознесение Христа», «Сошествие Св. Духа на апостолов» и «София Премудрость Божия» [11].

⁶ Примечательно, что от подробного иллюстрирования духовных и военных подвигов Александра Невского в нижнем регистре росписи (жизне святого, в честь которого освящался главный алтарь храма, в русской художественной практике традиционно воспроизводилось именно в этой части церковного пространства) ученый отказался. Как известно, отношения святого благоверного князя с католическим миром были далеко не безоблачными, и специально заострять эту тему в живописной декорации нового собора в условиях устойчивой неприязни основной части местного населения ко всему русскому было неразумно.

⁷ «Боковые два алтаря, писанные Беляевым, по композиции очень хороши, но как исполнявшиеся в начале работ по росписи, вышли несколько бледными по колориту» [3, л. 26].

⁸ Композиция состояла из трех частей: средней – «Воскресение мертвых», северной – «Низвержение демонов во ад» и южной – «Шествие в рай» [9].

⁹ Подробности данного события Л. Н. Бенуа представляет в следующем виде: «По обсуждении этого вопроса мнения членов Комитета после поименного голосования разделились поровну. Председательствовавший тогда генерал-губернатор генерал-адъютант Чертков (Чертков Михаил Иванович – генерал-губернатор Варшавы с 1901 по 1905 г. – *В. Ш.*), ввиду высказанного архиепископом Варшавским желания иметь полную сплошную роспись на стенах, согласился с этим мнением, и тогда же решено было произвести сплошную роспись и притом масляными красками» [3, л. 25].

¹⁰ Рассмотрение технологических особенностей варшавской соборной росписи можно было бы на этом завершить, если бы не одно обстоятельство. Дело в том, что в подписанной Бенуа уже упоминавшейся «Смете на живописные работы...» имеется указание на то, что стены храма должны были быть оклеены холстом. Подводя итог своим предварительным расчетам, Леонтий Николаевич отмечает: «Подготовка стен под живописи 14 195 кв. ар. – 21 298 руб. 50 коп.; наклеить холст на стены 14 195 кв. ар. – 21 298 руб. 50 коп. Итого: 42 597 руб.» [2, л. 26]. (Для сравнения: роспись трех галерей собора оценивалась архитектором в 77 020 руб.) 14 195 кв. аршин соответствуют 10 095 кв. м. Скорее всего, данные величины представляют совокупную площадь всех поверхностей собора за исключением пола. Получается, что все настенные изображения в интерьере варшавского храма писались не по левкасу, а по наклеенному на стены холсту. Поскольку другие церковные росписи, исполненные подобным образом, нам не известны, данный вопрос требует внимания и дальнейшей разработки.

¹¹ «...с 1904 года было приступлено к внутренней отделке и живописным работам, которые к осени 1911 года почти были закончены» [3, л. 24].

¹² Стилистическое единство соборного интерьера в значительной степени определялось тем, что медные иконостасы и все предметы церковного обихода (кресты, чаши, хоругви, подсвечники, паникадила и пр.) были исполнены по рисункам и чертежам самого Бенуа) [9].

¹³ О начале сноса храма зодчий узнал из советских газет. Как следует из воспоминаний близко знавших Леонтия Николаевича людей, всегда общительный и оптимистично настроенный, он как-то сразу изменился – стал неразговорчивым и замкнулся в себе. Характеризуя состояние своего старшего брата, Александр Бенуа писал следующее: «Что касается духовного облика Леонтия за эти последние неблагоприятные годы, то он представлял собой нечто удивительно просветленное. Одно за другим разваливалось и стиралось с земли то, что он почитал, чему служил, что

любил, — однако ко всем этим катастрофам он относился со стоическим спокойствием или, вернее, с какой-то всепрощающей покорностью, которую я назвал бы христианской, если бы таковая была исключительной принадлежностью христианства. К религии же Леонтий относился если и с глубоким почитанием, то все же без особенного рвения. Оставаясь добрым католиком, он унаследовал от отца и полную веротерпимость — в частности, в отношении православия, со служителями которого он не пререстанно, как строитель церквей и соборов, находился в общении» [6].

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. БО НАРАХ (Библиографический отдел Научного архива Российской академии художеств). Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 1–6. Папка с графическими схемами В. В. Беляева.

2. ОР ГРМ (Отдел рукописей Государственного Русского музея). Ф. 112. Ед. хр. 332. Смета на живописные работы по росписи варшавского собора.

3. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. 4-з. Отчет Л. Н. Бенуа в Собрание Императорской академии художеств от 28 июня 1912 г.

4. РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. 4-з. Список лиц, коим в 13 день июня сего 1912 года пожалованы награды, за труды их по возведению нового православного собора в городе Варшаве.

5. *Беляев В. В.* Монументальная живопись // Архитектурно-художественный еженедельник / Имп. общ-во архитекторов-художников. 1916. № 45. С. 436 – 439; № 50. С. 475 – 479.

6. *Бенуа А. Н.* Судьба Леонтия Бенуа в послереволюционной России // Наследие Александра Николаевича Бенуа. URL: <http://www.benua-memory.ru/leontiy-benua-posle-revoluii> (дата обращения: 13.05.2022).

7. *Бенуа Л. Н.* Записки о моей деятельности // Невский архив: историко-краеведческий сборник / отв. ред. А. И. Добкин, А. В. Кобак. СПб.: Феникс, 1993.

8. *Кукс Ю. М., Лукьянова Т. А.* Историко-педагогические очерки по технике и технологии силикатной живописи. Часть I // Киберленинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-pedagogicheskie-ocherki-po-tehnike-i-tehnologii-silikatnoy-zhivopisi-chast-i/viewer> (дата обращения: 11.05.2022).

9. *Молчанов К. И.* Новый православный собор во имя св. благоверного великого князя Александра Невского в Варшаве. 1894–1912 гг.

// Портал Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2019/10/17/561> (дата обращения: 10.05.2022).

10. Письмо В. М. Васнецова к В. А. Покровскому от 10.09.1911// Виктор Михайлович Васнецов. Переписка. URL: <http://www.vasnesov.ru/?type=page&page=021977b4-f6c5-47c1-b770-d29d73a116a3&item=4d9eb913-0ffe-4846-b231-0c70db76aff0> (дата обращения: 14.05.2022).

11. *Покровский Н. В.* Проект размещения живописей в новом православном соборе во имя св. благоверного великого князя Александра Невского в Варшаве с объяснительною запискою. Извлечено из журнала «Христианское Чтение». СПб. : Тип. А.О. Лопухина. 1900 г. // Портал Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2019/10/19/1869> (дата обращения: 09.05.2022).

12. *Удальцова М.* «Евхаристия» В. М. Васнецова триптих для собора святого благоверного князя Александра Невского в Варшаве // Военное кораблестроение России – Культпривет. URL: <http://kultprivet.ru/posts/evxaristiya-v-m-vasnesova-triptix-dlya-sobora-svyatogo-blagovernogo-knyazy-aleksandra-nevskogo-v-varshave> (дата обращения: 11.05.2022).

13. *Шингарев В. А.* К освящению кафедрального собора в Варшаве (1912 год) // Портал Проза.ру. URL: proza.ru/2019/10/08/96 (дата обращения: 10.05.2022).

14. *Giergoń P.* Sobór św. Aleksandra Newskiego na placu Saskim w Warszawie // Internet Archiv. URL: https://web.archive.org/web/20070312074757/http://www.sztuka.net.pl/palio/html.run?_Instance=www.sztuka.net.pl&_PageID=445&newsId=1600&_Checksum=910386614 (дата обращения: 12.05.2022).



1. Собор Св. блгв. кн. Александра Невского в Варшаве. Арх. Л. Н. Бенуа. Над западными порталами мозаики Н. А. Бруни. Почтовая карточка 1913 г. <https://vid1.ria.ru/ig/infografika/Sputnik/bel/VARSHAVA/Hram.html>



2. В. М. Васнецов. Отечество (Отечество).

Оригинал для мозаичной композиции
свода центральной апсиды варшавского собора
Св. блгв. кн. Александра Невского.

1907. Холст, масло. ГРМ.

<https://www.pravmir.ru/wp-content/uploads/2017/01/3-90.jpg>



3. Католическая служба в гарнизонном соборе Св. Генриха (бывшем соборе Св. блгв. кн. Александра Невского). На стенах апсиды мозаики В. М. Васнецова «О Тебе радуется» и «Евхаристия». На пилонах алтарной арки композиция Н. Н. Харламова «Благовещение». Фото 1915 г.
https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Uroczysto%C5%9Bci_otwarcia_wojskowego_ko%C5%9Bcio%C5%82a_katolickiego_w_soborze_na_placu_Saskim.jpg



4. Разборка собора Св. блгв. кн. Александра Невского.
На северной стене люнетные композиции В. В. Беляева
и живописный фриз Н. Н. Харламова «Шествие св. апостолов в рай».
Фото 1925 г.
<http://rastergallery.com/wp-content/uploads/2017/02/Sobor.jpg>