

В. С. Шилов, Н. В. Кулькова

Византийские традиции и иконографические новации в системе живописного убранства центрального алтаря петербургского собора Спаса на Крови

В статье рассмотрены история создания и художественные особенности алтарной декорации петербургского собора Спаса на Крови. Выявлена роль в разработке иконографической программы живописного ансамбля архитектора А. А. Парланда и историка искусства Н. В. Покровского. Раскрыты причины внесения в первоначальный проект иконографической программы серьезных изменений. Дана оценка деятельности автора главных настенных образов алтаря художника Н. Н. Харламова. Рассмотрены содержание и иконографические особенности композиций «Христос во славе» и «Таинство Евхаристии». Определена связь созданных Харламовым изображений с византийскими образцами и работами русских мастеров церковной живописи 1860-х – 1880-х гг.

Ключевые слова: церковное искусство Российской империи конца XIX – начала XX в.; декорация алтаря петербургского собора Спаса на Крови; А. А. Парланд; Н. В. Покровский; иконографическая программа собора Спаса на Крови; деятельность художника Н. Н. Харламова; алтарная композиция «Христос во славе»; алтарная композиция «Таинство Евхаристии»; неовизантийский стиль

Шилов Валерий Сергеевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения, доцент.

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: shilov-313@yandex.ru

ORCID: 0009-0007-6409-4543

Кулькова Наталья Васильевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Соискатель кафедры русского искусства

(научный руководитель – профессор кафедры русского искусства,

кандидат искусствоведения, доцент В. С. Шилов).

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: chadushka@bk.ru

ORCID: 0009-0006-0537-947X

Valery Shilov, Natalia Kulkova

Byzantine Traditions and Iconographic Innovations in the System of Pictorial Decoration of the Central Altar of St Petersburg Cathedral of the Savior on Spilled Blood

The article examines the history of creation and artistic features of the altar decoration of St Petersburg Cathedral of the Savior on Spilled Blood. The role of the architect

A. Parland and the historian of Christian art N. Pokrovsky in the development of the iconographic program of the pictorial ensemble is revealed. The reasons for making serious changes to the initial project of the iconographic program are detected. The activities of the author of the main altar compositions, the artist N. Kharlamov, are evaluated. The content and iconographic features of the compositions “Christ in Glory” and “The Sacrament of the Eucharist” are considered. The connection between the images created by Kharlamov and the Byzantine models and the works of Russian masters of church painting of the 1860s and 1880s is determined.

Keywords: church art of the Russian Empire of the late 19th – early 20th centuries; decoration of the altar of St Petersburg Cathedral of the Savior on Spilled Blood; A. Parland; N. Pokrovsky; iconographic program of the Cathedral of the Savior on Spilled Blood; the activities of the artist N. Kharlamov; altar composition “Christ in Glory”; altar composition “The Sacrament of the Eucharist”; neo-Byzantine style

Shilov Valery

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Russian Art.
PhD in Art History, Associate Professor.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: shilov-313@yandex.ru
ORCID: 0009-0007-6409-4543

Kulkova Natalia

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Applicant for PhD degree in Art History of the Department of Russian Art
(academic advisor Professor of the Department of Russian Art,
PhD in Art History, Associate Professor V. S. Shilov).
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: chadushka@bk.ru
ORCID: 0009-0006-0537-947X

Зимой 1899 г. в церковной и художественной жизни Санкт-Петербурга произошло знаменательное событие. Синодальное руководство после долгого обсуждения утвердило предложенный ему на рассмотрение проект мозаичной декорации интерьера собора Спаса на Крови, известный в настоящее время, как «Дело об одобрении порядка расположения священных изображений в храме Воскресения Христова...» [1]. Составителями проекта выступали архитектор Воскресенского на Крови собора Альфред Александрович Парланд и историк христианского искусства Николай Васильевич Покровский¹.

Работа над богословским содержанием и выбором художественных составляющих масштабного живописного ансамбля, посвященного памяти убитого народовольцами императора Александра II, заняла у названных авторов почти два года. Главная про-

блема, с которой столкнулись Парланд и Покровский, была связана с желанием внука трагически погибшего самодержца видеть в декорации интерьера храма-памятника, исполненного в стилистике московско-ярославского церковного зодчества XVII в., черты византийского монументального искусства. После безвременной кончины инициатора строительства собора императора Александра III (1881–1893) художественные ориентиры Петербургского двора претерпели серьезные изменения. Национальный, он же старомосковский стиль, получивший широкое распространение в церковной архитектуре столицы Российской империи в годы правления царя-миротворца, Николая II и его ближайшее окружение не устраивал. Деятельность архитекторов и художников была ими переориентирована на разработку и создание произведений, созвучных в художественном отношении искусству канувшей в лету Византийской империи.

С наибольшей полнотой новые эстетические установки обозначили себя в церковном строительстве и организации храмовых интерьеров. Принимая во внимание смену политического курса и новые требования к оформлению мемориального сооружения, разработчики иконографической программы были вынуждены внести в свой первоначальный проект несколько важных поправок². Главным изображением алтаря в соответствии с указанием Синода пришлось сделать вместо изначально задуманной композиции «Уверение Фомы», связанной по смыслу с посвящением собора и напоминавшей о явлении воскресшего Христа апостолам на восьмой день по Пасхе³, более традиционную для византийских и ранних русских церковных декораций композицию «Таинство Евхаристии». В силу того, что начиная с XVI в. эта символично-литургическая по своему содержанию сцена в алтарных росписях Московского государства уже не воспроизводилась, древнюю традицию предстояло возродить с учетом опыта предшественников.

Предшественниками Парланда и Покровского в этом вопросе являлись художники-монументалисты 1860-х гг. – апологеты византизма Г. Г. Гагарин и А. Е. Бейдеман и авторы росписи киевского Владимирского собора (1885–1896) А. В. Прахов и В. М. Васнецов.

У последних алтарная декорация в композиционном плане была ориентирована на местные средневековые мозаики XI–XII вв. и, помимо «Евхаристии», включала в себя масштабное ростовое изображение Богоматери с Младенцем⁴. В Петербурге самым ярким образцом неовизантийского стиля считалась хорошо известная членам императорской семьи исполненная князем Гагариным роспись Никольской церкви Мариинского дворца (1859–1860). В конхе этого храма располагалось изображение восседающего на троне Вседержителя, а стену апсиды занимала «Евхаристия» [14, с. 139]⁵.

При создании новой версии алтарной декорации храма-памятника составителям иконографической программы, помимо рекомендаций Синода, пришлось принять во внимание и пожелание президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича, который настоятельно рекомендовал использовать при составлении проекта иконографические наработки недавнего выпускника Императорской Академии художеств Николая Харламова, триумфально завершившего в 1896 г. вместе со своими учениками роспись приходской церкви Николая Чудотворца в селе Тейково Шуйского уезда Владимирской губернии [8]. И для Парланда, и для Покровского данное предложение оказалось полной неожиданностью. О достижениях Харламова в области церковной иконографии они знали только понаслышке. Первая публикация историка искусства В. Т. Георгиевского о масштабной росписи этого художника в византийском стиле во вновь отстроенном храме села Тейково увидела свет только в конце 1899 г. [6]⁶.

В 1890-х гг. Харламов занимал должность директора Холуйской иконописной школы, где настойчиво и последовательно знакомил своих воспитанников с азами академического рисования⁷. Главными ориентирами в процессе создания тейковской стенописи для него служили произведения художников, работавших в киевском Владимирском соборе, в первую очередь В. М. Васнецова и М. В. Нестерова. Будучи сыном священника и имея за плечами духовное образование, Харламов хорошо знал канонические тексты молитв и песнопений и уверенно ориентировался в вопросах христианской догматики. Разработанная им для тейковского храма система деко-

рации была построена на использовании памятников византийской церковной гимнографии и включала в себя ряд оригинальных иконографических новшеств.

Картон центральной – ключевой – композиции тейковской росписи «Господь сил» вместе с лучшими работами своих учеников Харламов по совету своего петербургского покровителя куратора Холуйской иконописной школы вице-президента Академии художеств графа И. И. Толстого представил в 1896 г. на Всероссийской Нижегородской ярмарке⁸. Благодаря стараниям графа художественные опыты холуян были замечены и одобрены почтившим своим присутствием Нижний Новгород президентом Императорской Академии художеств великим князем Владимиром Александровичем. Последний, как можно догадываться, и предложил Харламову принять участие в работе над оформлением Воскресенского на Крови храма, сделав его позднее, с молчаливого согласия Парланда и Покровского, разработчиком и исполнителем самых значимых символично-догматических изображений живописного ансамбля⁹.

Понравившаяся великому князю композиция тейковской росписи была в Петербурге откорректирована (скорее всего, этим вопросом занимался Н. В. Покровский) и после обсуждения членами Синода включена в систему декорации центральной соборной апсиды. О том, как выглядело это недошедшее до нас станковое произведение, можно составить представление по фототипии К. А. Фишера, размещенной в иллюстративном приложении к каталогу выставки 1896 г. Общества художников исторической живописи (в каталоге помечена номером 112) [11, с. 13] (*ил. 1*)¹⁰. В Никольской церкви данное изображение располагалась над алтарем – на восточном склоне сомкнутого свода. Исполнителями его были работавшие по картону учителя учащиеся иконописной школы¹¹. Богословский контекст и художественное решение композиции целиком являлись авторской разработкой Харламова. В иконографическом отношении «Господь сил» исторических аналогов не имел и являлся совершенно новым и оригинальным словом в церковной художественной практике.

Литературным источником композиции служило церковное песнопение «Господи сил, с нами буди», созданное на основе текста 150-го псалма царя Давида. Время исполнения этого произведения византийской гимнографии приходится на будничные службы Великого поста. Начинается песнопение с восклицаний: «Хвалите Бога во святых Его, хвалите Его во утверждение силы Его; Хвалите Его в силах Его...». Во время исполнения строки псалма перемежаются молитвенными прошениями, определяющими название песнопения «Господи сил с нами буди» (т. е. будь с нами): «Господи сил, с нами буди, иного бо разве Тебе помощника в скорбех не имамы: Господи сил, помилуй нас». Как и в тексте псалма, данные восклицания обращены к Всевышнему [8, с. 138].

С точки зрения богословского содержания образ «Господа сил» соответствовал образу Христа Пантократора и объединял в себе две Божественные Ипостаси: – Бог Отец, к которому обращена псалтырная молитва, был наделен в композиции чертами и атрибутами Бога Сына – Христа. Главным указанием на двойственную сущность образа служил цвет одежд Всевышнего: как и в средневековых иконных изображениях Бога Саваофа, они были белыми. Данная иконографическая особенность соответствовала описанию ветхозаветного Божества в Книге пророка Даниила: «...одеяние на Нем было бело, как снег, и волосы главы Его – как чистая волна; престол Его – как пламя огня, колеса Его – пылающий огонь» (Дан 7:9)¹². На слияние двух Божественных Ипостасей в одном образе указывало и наличие в крещатом нимбе трех греческих букв, напоминающих об имени ветхозаветного Бога, открытого Моисею (Исх 3:14)¹³.

Одновременно с этим надпись на страницах раскрытой книги давала основание видеть в образе Господа сил и Бога Сына. Фраза: «Се, азъ съ вами есмь во вса дни до скончанїа вѣка. Аминь» отсылала зрителя к тексту 28-й главы Евангелия от Матфея, сообщаящей о явлении Христа апостолам в Галилее после Воскресения. Последние два стиха этой главы рассматриваются обыкновенно как «великое поручение», данное Спасителем своим ученикам: «Итак идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сы-

на и Святого Духа, уча их соблюдать всё, что Я повелел вам; и се, Я с вами во все дни до скончания века...» (Мф 28:19–20). Концовку данного изречения Харламов акцентировал и воспроизвел в письменной форме, предложив рассматривать последнюю фразу как обращение Бога Слова не только к апостолам, но и ко всем верующим. Указанием на то, что Христос воссоединился со Своим Небесным Отцом и стал вместе с Ним Господом сил – всевластным и всесильным Вседержителем (в греческой версии Пантократором), можно считать предшествующее приведенному евангельскому отрывку высказывание Спасителя: «...дана Мне всякая власть на небе и на земле» (Мф 28:18) и воспроизведение инициалов ИС ХС на поверхности зеркал архангелов, предстоящих Небесному Владыке.

С точки зрения церковной догматики разработанный Харламовым извод являлся подтверждением канонического положения второго члена никео-константинопольского Символа веры о единственности Первой и Второй Ипостасей («...Бога от Бога, Света от Света, Бога истинна от Бога истинна, рожденна, несотворенна, единосущна Отцу») и являлся в системе храмовой декорации одновременно изображением и Христа, и Саваофа. В контексте литургического действия присутствие образа Бога Отца в верхней зоне алтарной части храма было чрезвычайно важно. Оно являлось художественной декларацией отстаиваемого православным богословием и отрицаемого Римско-католической церковью догмата о том, что Святой Дух может исходить только от Первой Ипостаси Троицы¹⁵. В соответствии с литургической практикой православной Церкви предполагалось, что во время эпиклезы творящий анафору в алтаре собора священник будет возносить свой взор к лику представленного в образе Второй Ипостаси Бога Отца и обращаться к Нему, как и к воссоединившемуся с Ним Сыну, с просьбой о ниспослании Святого Духа на возложенные на алтарь Дары¹⁶.

В петербургской алтарной декорации разработанная Харламовым композиция обрела иной масштаб и более обобщенные монументальные формы (ил. 2). Наблюдения показывают, что иконографические различия в решении тейковского и петербургского

образов касаются главным образом решений фонов и цветовых характеристик одежд Пантократора. Текстовые фрагменты на страницах раскрытых Евангелий идентичны. В соборной мозаике вместо ночного, усеянного звездами неба за спиной несомого херувимами и престолами Творца представлена сияющая многолучевая звезда. От кого исходило предложение о включении этого художественного элемента в начальную версию композиции, мы не знаем, но данная новация послужила причиной того, что в мозаичном наборе «Господь сил» обрел черты, близкие к иконному изображению, и стал называться «Христом во славе». Сначала данное название появилось в описании живописного убранства алтарного помещения собора в издании, приуроченном к освящению памятника в 1907 г. (автор текста А. А. Парланд) [12, с. 10], а затем вошло во все посвященные собору искусствоведческие публикации. В последних образ «Христа во славе» по причине иконографического сходства часто соотносится с древнерусской иконой «Спас в силах», что с точки зрения общего символично-литургического контекста алтарной декорации не совсем верно. «Спас в силах» представляет только Вторую Ипостась Святой Троицы. Бог Слово в этом изводе изображается с благословляющей десницей и в золотых, символизирующих Его триумфальную победу над смертью одеждах. Текст на страницах удерживаемой Спасителем раскрытой книги в таких изображениях связан, как правило, с темой суда или является фрагментом евангельского стиха, в котором Христос называет Себя светом: «Аз есмь свет миру: ходяй по Мне не имать ходити во тьме...» (Ин 8:12).

Содержание композиции «Христос во славе» совершенно иное. Это изображение не одной, а двух Ипостасей Святой Троицы. Светло-голубой гиматий Всевышнего отливает в данном случае не золотом, а белизной (ил. 2). Для православного литургического действия присутствие в верхней зоне алтаря изображения Первой Ипостаси являлось знаковым и символическим. Как и в Тейкове, окружение – небесную свиту воссоединившихся Божественных Ипостасей – в мозаике Воскресенского собора составляют крылатые символы четырех евангелистов и ангельские чины разных

уровней. Вместе с ними в прославлении Всевышнего принимают участие архангелы Михаил и Гавриил. Последние заменили собой присутствовавшие в тейковском картоне изображения Марии и Иоанна Крестителя – их образы разработчики иконографической программы включили в систему декорации соборных глав.

Размещение в верхнем уровне алтарного помещения изображения «Христос во славе» (сиречь «Господь сил») напрямую было связано с изменениями, внесенными в первоначальный проект декорации алтаря, и переходом разработчиков иконографической программы к византийской системе художественной организации алтарного пространства. В соответствии с новыми требованиями его главной мозаикой вместо «Уверения Фомы» должна была стать традиционная для византийского церковного искусства композиция «Таинство Евхаристии». В алтарях православных храмов эта многофигурная и символическая по своему характеру сцена начала воспроизводиться в середине XI в. в период активных споров Восточной и Западной церковью о том, каким хлебом – квасным или пресным – причащать паству. Первым храмом, в алтаре которого появилась Евхаристия, был украшенный греческими мастерами Софийский собор в Киеве (художественные работы датируются 1040-ми гг.). Позднее, в XII–XIV вв. данная композиция получила широкое распространение в болгарских, македонских и сербских росписях. Благодаря тесным культурным контактам Москвы и Новгорода с православными странами Балканского полуострова, в древнерусских алтарных росписях сцена причащения хлебом и вином сохраняла свое присутствие до XV в. В последующие столетия от включения композиции «Таинство Евхаристии» в алтарные декорации мастера монументальной церковной живописи отказались. В русских храмах позднего Средневековья главными изображениями алтарных помещений стали фрески «Великий вход» и «О Тебе радуется».

Возрождение древней системы оформления алтаря связано с именем главного идеолога и творца неовизантийского стиля в церковном искусстве периода правления императора Александра II самобытного живописца и неутомимого исследователя византийских древностей князя Г. Г. Гагарина. Он первым из русских мастеров

после долгого перерыва включил сцену причащения хлебом и вином в систему декорации центральной апсиды, разместив ее под образом восседающего на троне и облаченного в белые одежды Пантократора. Случилось это в 1859 г. в Петербурге при росписи интерьера Никольской церкви Мариинского дворца [14, с. 139]¹⁷.

Через пять лет после этого примечательного события композиция «Таинство Евхаристии» появилась в интерьере дворцового храма Святой равноапостольной княгини Ольги в Михайловке. (Михайловская усадьба занимает участок на берегу Финского залива между Стрельной и Петергофом.) Автором церковной росписи тогда выступал художник А. Е. Бейдеман. Этот живописный ансамбль до нашего времени не сохранился, но о том, как он выглядел, мы можем составить представление по датируемой 1864 г. акварели Э. П. Гау (*ил. 3*). В своде храма в круглом медальоне Бейдеман воспроизвел образ Пантократора, а на восточной стене непосредственно над входом в алтарь разместил композиции «Христос на троне» и «Таинство Евхаристии». Как и в петербургской росписи Гагарина, тронное изображение облаченного в светлые одежды Небесного Владыки располагалось над сценой причащения. Основанием трона Вседержителя служили белые клубящиеся облака. Что же касается Евхаристии, то она была исполнена Бейдеманом в академической манере и походила больше на картину, нежели на произведение монументального искусства. Фигуру ведущего Небесную литургию Спасителя художник разместил на центральной оси композиции за престолом, апостолов Петра и Павла изобразил коленопреклоненными и, что самое необычное, в число участников Таинства включил изображение Иуды Искариота (крайняя фигура в левой части композиции).

В середине 1870-х гг. большеформатная икона «Таинство Евхаристии» стала центральным изображением исполненного в неовизантийском стиле иконостаса Вознесенской церкви императорской дачи в Ливадии. Ее автором был петербургский художник М. П. Клодт [15]. Иконографическая схема данного образа восходила к композиции А. Е. Бейдемана. Клодт, следуя советам и пожеланиям архитектора храма А. Г. Венсана, ее лишь повторил¹⁸.

С подачи указанных мастеров сцена Евхаристии стала рассматриваться как одна из важнейших идейно-богословских составляющих художественных ансамблей византийского типа. Способ исполнения этих изображений не выходил за рамки приемов и правил академической живописи, но благодаря использованию неглубоких фонов и характерных орнаментальных мотивов композиции Гагарина и Бейдемана воспринимались их современниками как убедительные художественные парафразы на историческую тему. На их достижения и выработанный ими изобразительный язык ориентировался в 1886 г. при создании своей первой алтарной Евхаристии в киевском Владимирском соборе и В. М. Васнецов. Влияние средневековых мозаик Софийского и Михайло-Архангельского соборов проявилось в его композиции очень слабо – лишь в использовании гладких, лишенных глубины золотых фонов (ил. 4). В своем творчестве мастер отталкивался не столько от византийского живописного наследия, сколько от достижений итальянских мастеров эпохи Возрождения. Приемы письма, которые он использовал при изображении Спасителя, как и принимающих Святое причастие апостолов, оставались академическими. О художественных традициях великой православной империи в созданной им Евхаристии напоминала лишь созвучная произведениям византийского монументально-декоративного искусства ленточная орнаментика пола небесного святилища.

Важно отметить, что прямого цитирования средневековых образцов ни в работах Васнецова, ни в работах его предшественников не было. Алтарные «Евхаристии», исполненные мастерами академической школы, имели как новые, созвучные современному им искусству живописные качества, так и не противоречащие древним канонам оригинальные композиционные особенности. Главное иконографическое отличие «Евхаристий» второй половины XIX в. от «Евхаристий» комниновского и палеологовского времени заключалось в том, что фигура причащающего апостолов Христа воспроизводилась в них не дважды, как это было в алтарных декорациях древних храмов Киева и Новгорода, а только один раз. Спаситель изображался на центральной оси композиции во фронтальной

позе стоящим со Святыми Дарами за престолом. Васнецов в своей росписи отошел от схем мастеров 1850-х – 1870-х гг. и разместил фигуру причащающего апостолов Христа перед алтарем. Данный иконографический вариант сцены был взят на вооружение и Харламовым¹⁹.

Харламовская «Евхаристия» заметно превосходит своими размерами васнецовскую. Ее общая площадь составляет почти 170 м². В отличие от киевской, разбитой на три части оконными проемами, петербургская занимает всю вогнутую поверхность апсиды и выглядит значительно более масштабной и цельной (ил. 5). Поскольку фигуры участников Небесного таинства были размещены художником на уровне местного ряда иконостаса, участники богослужения (а ими могли быть только члены правящей династии и их ближайшее окружение) имели возможность через распахнутые створы Царских врат видеть изображения и совершающего литургическое действие Христа, и направляющихся к Нему за благословением и Святыми Дарами апостолов.

На общем художественном решении харламовского апостольского причащения следует остановиться особо. Неспешная поступь и лишенная резких движений жестикуляция учеников и последователей Спасителя отличаются ритмической выверенностью и пластической завершенностью. Благоговейно взирая на осуществляемое Христом таинство, участники Евхаристии пребывают в ожидании чуда – мистического соединения с неопишуемым и непознаваемым Триипостасным Богом. В их ликах можно прочесть неуверенность, робость, любовь и надежду. Будучи устроителями Церкви земной и обрета после смерти жизнь вечную, они, по Харламову, и на небесах остаются не лишенными тревог, страхов и сомнений людьми, отличаясь друг от друга только возрастом и темпераментом.

Разнообразие в трактовке образов и характеров участников Небесного причащения не осталось незамеченным. По целому ряду позиций харламовская Евхаристия оказалась выразительнее и интереснее васнецовской, и неслучайно в 1910 г. при украшении настенной живописью интерьера собора Александра Невского

в Варшаве архитектор храма Л. Н. Бенуа предложил Харламову разработать созвучный в художественном плане петербургской «Евхаристии» отдельный тематический цикл, обозначенный им как «Шествие святых апостолов в рай». Данная идея получила реализацию. В Варшаве участниками небесного шествия стали апостолы из числа семидесяти и указующие им путь ангелы. Располагался цикл на боковых стенах и включал в себя 44 фигуры²⁰. Как и в петербургской мозаике, характерными чертами варшавской композиции являлись акцентированное силуэтное рисование и вариативность ракурсов изображенных персонажей. Через наклоны головы и движения рук участников процессии Харламов сумел отобразить не только внешнюю эмоциональную реакцию святых на происходящее событие, но и глубину их душевных переживаний [17, с. 41; 9, с. 67].

Одной из насущных проблем, связанных с интерпретацией харламовской Евхаристии, является уяснение состава участников Небесного таинства. В силу того что расстановка подходящих к Христу апостолов в имеющихся в нашем распоряжении письменных источниках нигде не оговаривается, а пояснительные надписи с именами причащающихся Святых Тайн в мозаичном изображении отсутствуют, идентифицировать всех включенных Харламовым в композицию персонажей с необходимой долей уверенности не удастся. Ясно лишь, что ближе всего к Христу, как и в киевской «Евхаристии» Васнецова, представлены первоверховные апостолы Петр и Павел, а также юный безбородый апостол Иоанн и седовласый апостол Матфей. Об именах же других учеников Иисуса, включенных в сцену причащения, можно только догадываться.

Участниками Небесной Евхаристии на мозаике собора Спаса на Крови наряду с апостолами являются и облаченные в белые стихари ангелы. Их фигуры размещены в простенках между окнами под изображением «Христа во славе» (ил. 2). Каждый из шести крылатых небожителей держит в руках предмет, имеющий прямое отношение к литургическому действию – напрестольный крест, дискос, потир, рипиды и закрытое Евангелие. Небесный уровень данного живописного регистра обозначен воспроизведенными под

ногами у ангелов силуэтами небольших облачков. Что касается нижней части оконных проемов, то они заполнены изображениями сочиненных художником фантастических райских растений.

Связующим звеном между верхним уровнем декорации и сценой причащения апостолов Харламов сделал оригинальный, не встречающийся ни в средневековых, ни в современных ему росписях фриз с изображением херувимов и серафимов (*ил. 5*). Крылатые создания с человеческими лицами были представлены им парящими над сценой Евхаристии на фоне зарешеченных арочных окон златостенного святилища, как можно полагать, главного соборного храма небесной обители. Непрерывное сладкоголосное пение и шелест крыльев этих прекрасных существ должны были создавать, по замыслу художника, звуковое сопровождение производимого Христом загадочного и непостижимого умом действия. Литературной основой фризовой композиции был, скорее всего, текст литургического песнопения «Ныне силы небесныя с нами невидимо служат». Спаситель представляется в нем и Царем Славы, и «Совершенной Жертвой», которая силами небесными торжественно сопровождается – «дориносится»²¹.

Христос у Харламова изображен стоящим спиной к небесному алтарю в спокойной статичной позе, держащим в руках дискос и потир со Святыми Дарами (*ил. 6*). Окружение Царя славы составляют облаченные в белые стихари ангелы с ромбовидной формы рипидами и шестикрылые серафимы с орудиями страстей. Цветовое решение одежд Спасителя выглядит очень необычно. В отличие от Васнецова, представившего в своей киевской «Евхаристии» Христа в типичном для Него облачении – красном хитоне и синем гиматии, что в полной мере соответствовало традиционной православной иконографии (указанные цвета символизируют человеческую и божественную природы Мессии), Харламов нарушает сложившийся в художественной практике порядок вещей и облачает своего Иисуса в нехарактерные для Его иконных и фресковых изображений синий хитон и золотисто-охристый гиматий. Не приходится сомневаться, что указанная иконографическая новация могла быть осуществлена только после обсуждения с руководи-

телями художественного проекта и с одобрения высших чинов Святейшего синода.

В новой иконографической версии «Евхаристии» Иисус Христос предстает перед зрителем в ином, отличном от Своего земного облика виде. По Харламову, причащающий святых апостолов Спаситель – это одновременно и облаченный в золотую ризу Бог Триумфатор – победитель земной смерти, и Демиург – «крепкий» и «бессмертный» Бог бесконечной вселенной. Для того чтобы подчеркнуть небесное содержание изображенного таинства, художник отказался от использования в облачении Бога Слова красного – земного в контексте христианской символики цвета и соединил в античном наряде Иисуса сияние небесной лазури с блеском и переливами золотой парчи. Как показывают наблюдения, данное цветовое сопряжение в одеждах Христа в русской церковной живописи XIX в. оказалось уникальным. Другие примеры подобных изображений нам неизвестны. Можно предположить, что Харламов мог обратиться к данной иконографической версии Спасителя при росписи алтаря Иоанно-Предтеченской церкви в Кунгуре, но данный живописный ансамбль, созданный художником в 1915–1917 гг., не сохранился.

Как и в киевской росписи Васнецова, традиционный для византийского и древнерусского искусства чин с изображением христианских святителей в декорации алтаря собора Спаса на Крови отсутствует. Напоминанием о его наличии в интерьерах алтарных помещений можно считать включение в число участников евхаристического действия составителей литургии Василия Великого и Иоанна Златоуста. Их изображения в трехчетвертных разворотах Харламов разместил на периферии алтарного полукружия рядом с арочными проемами, соединяющими помещение центрального алтаря с жертвенником и дьяконником. В непосредственной близости от фигур святителей над арками проемов были воспроизведены тексты читаемых перед Святым причастием молитв: Симеона Метафраста над южной аркой, Иоанна Златоуста – над северной²². Использованный при написании этих текстов шрифт соответствовал графическим формам московского уставного письма XVI в. Данная

каллиграфическая стилизация напоминала об историческом пути русского православия и ненавязчиво привносила в византийскую изобразительную систему национальные черты. Есть основание думать, что инициатором написания молитвенных текстов церковно-славянским шрифтом выступал не Харламов, а руководитель художественных работ в соборе архитектор А. А. Парланд. Оставаясь верным эстетическим установкам, исходившим в свое время от Александра III, Парланд, несмотря на спущенные сверху требования, не смог отказаться полностью от своей первоначальной идеи отразить во внутреннем декоре храма-памятника стиль эпохи московских царей. Итоговый вариант живописной декорации центрального алтаря стал примером разумного художнического компромисса – византийское и древнерусское в иконографической части разработанного им и Н. В. Покровским проекта вступили в художественный диалог и гармонично слились в неразрывное единое целое²³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В письме от 7 февраля Парланд оповестил Покровского об этом важном для них обоих событии: «Глубокоуважаемый Николай Васильевич! Святейший синод утвердил наш проект иконографических работ внутренности храма, а потому всенепременнейше прошу назначить день, когда Вы зайдете на постройку для назначения мест отдельным святым» [2]. Об истории создания проекта и особенностях первой версии иконографической программы соборной декорации можно узнать из нашей статьи «А. А. Парланд и Н. В. Покровский как разработчики иконографической программы мозаичного убранства петербургского собора Спаса на Крови». Статья готовится к печати и войдет в 76-й выпуск Научных трудов Санкт-Петербургской академии художеств.

² Так, при разработке иконостасных композиций Парланд в соответствии с новыми требованиями ориентировал облик своих художественных структур не на многоярусные иконостасы московских и ярославских храмов XVI–XVII вв., как это было в первоначальном проекте 1883 г., одобренном Александром III [16, с. 113], а на невысокие алтарные преграды византийского типа, известные ему по средневековым памятникам Италии. (Италию архитектор посетил в 1898 г. Созданные на итальянском материале проекты трех иконостасов датируются 1901 г. Последние создавались в Генуе и были привезены в Петербург в 1903 г. [16, с. 140]). Одновременно с этим, не отказываясь окончательно от первоначальной идеи создания храма-памятника в русском стиле, Парланд включил в систему декорации своих предалтарных конструкций неизвестные византийскому церковному зодчеству профилированные килевидные кокошники. Наличие в венчающей части всех трех

иконостасных композиций этих декоративных элементов красноречиво указывало на генетическую связь его творений не только с византийской, но и национальной средневековой традицией.

³ Данный сюжет в алтарных росписях православных храмов никогда не акцентировался. Размещение его на центральной оси живописного ансамбля представлялось авторами проекта как оригинальная художественная новация.

⁴ Наряду с «Таинством Евхаристии» главным художественным символом возрождавшегося Праховым византийского церковного благолепия стал размещенный в куполе центральной главы образ Христа Пантократора. В куполах церковных зданий эпохи классицизма это изображение не воспроизводилось.

⁵ В качестве помощника князя в живописных работах принимал участие художник М. Н. Трощинский. В советское время композиции алтаря были утрачены. Восстановлены в 2014–2015 гг. в соответствии с первоначальной иконографией. Гагаринский эскиз росписи восточной стены опубликован А. Л. Ивановым [7, с. 86].

⁶ Художественные работы в интерьерах тейковского Никольского храма были осуществлены в период с 1895 по 1898 г.

⁷ Во время учебы в Академии художеств Харламов зарекомендовал себя как знаток церковной истории и хороший портретист. По окончании обучения в 1889 г. за программу «Ангел выводит апостола Петра из темницы» он был удостоен малой золотой медали и позволявшего заниматься преподавательской деятельностью звания классного художника II степени.

⁸ Граф Иван Иванович Толстой с 1889 по 1893 г. занимал должность конференц-секретаря, а с 1893 по 1905 г. – вице-президента Императорской Академии художеств. Судя по содержанию сохранившейся переписки, у Харламова с графом сложились теплые дружеские, даже доверительные отношения. Были случаи, когда при отсутствии финансирования художник просил у графа денежные ссуды для работавших вместе с ним мастеров [13, с. 110].

⁹ Главным претендентом на создание композиций алтаря и глав собора после отказа от этой деятельности В. М. Васнецова, сославшегося на большую занятость, был, скорее всего, блестяще зарекомендовавший себя в 1870-х гг. при росписи московского храма Христа Спасителя шестидесятилетний Николай Кошелев. Привлечение же к оформлению указанных частей храма молодого и мало кому известного в Петербурге художника из провинции вызывало у руководителя проекта Парланда справедливые сомнения и вопросы, но перечить великому князю, как мы можем сейчас предполагать, он не рискнул.

¹⁰ Данное произведение, созданное специально для выставки, являлось авторским повторением нижегородской композиции. Об этой – второй по счету копии тейковского «Господа сил» имеется упоминание в письме художника графу И. И. Толстому [4, с. 461]. О том, как сложилась судьба харламовских копий и нашелся ли на них покупатель, сведений не имеется.

¹¹ «В средней части храма, — отмечал в своем очерке, посвященном тейковской росписи, В. Т. Георгиевский, — на восточной стене крестового свода учениками были написаны: „Господь в силах“ (на слова церковного пения: „Господи сил, с нами буди“) и три картины на северной, южной и западной стенах, на слова: „Хвалите Бога во святых Его“» [6, с. 862].

¹² Изображения Христа Пантократора в белоснежном облачении получают распространение в русских церковных росписях только начиная с середины XIX в. В более ранний период и в эпоху Средневековья художники представляли Пантократора либо в золотых ризах, либо в темно-вишневом хитоне и синем гиматии. В 1850-х — 1860-х гг. образ Вседержителя в белом хитоне и белом гиматии появился в росписях Г. Г. Гагарина и А. Е. Бейдемана; в 1870-х гг. восседающий на троне Пантократор в белых одеждах был включен в композицию «Деисус», располагавшуюся в основании центрального барабана московского храма Христа Спасителя (автор эскиза и исполнитель Н. А. Кошелев). В этом же иконографическом изводе Христос Пантократор предстает перед нами и в мозаичном изображении южного фасада собора Спаса на Крови. В композиции, исполненной ок. 1895 г. А. А. Фроловым по картону Н. А. Кошелева, небесные покровители российского императорского дома святой благоверный князь Александр Невский и архиепископ Мир Ликийских Николай Чудотворец поклоняются восседающему на троне Небесному Владыке, облаченному в белый хитон и белый гиматий.

¹³ О (омикрон), Ω (омега) и Ν (ню), образуют слово ‘Сый’, т. е. ‘Сущий’, ‘Тот, кто есть’; ‘Тот, который существует’.

¹⁴ В древнерусской монументальной живописи образ седовласого Бога Отца, обозначенного буквами ΙС ΧС и надписью Ветхий Деньми, известен по росписи 1199 г. церкви Спаса на Нередице. Он располагался в шельге алтарного свода непосредственно над престолом. В византийских изображениях подобного рода акцент делался на форме бороды и цвете волос — последние, как правило, изображались белыми. Связь харламовского «Господа сил» с греческими изводами определялась не столько иконографическим сходством, сколько содержательной основой. Программной ориентации на византийскую образность в данном случае не было. Тейковский «Господь сил» в большей степени соответствует традиционному изображению тридцатилетнего Христа, нежели отмеченного чертами благородной старости Бога Саваофа.

¹⁵ Прямую связь данного изображения с литургией можно видеть также в том, что неизменным атрибутом Пантократора является Евангелие. Торжественный вынос Евангелия со свечами и кадилом, называемый малым, или первым входом, определял кульминацию первой половины литургии. Изначально в древних византийских храмах чтение Евангелия совершалось с амвона, располагавшегося непосредственно под купольным изображением Пантократора [10, с. 12, 15 прим. 30].

¹⁶ В практике католической церкви эпиклеза отсутствует. Святые Дары освящаются ведущими службы священниками. Во время литургии они как

«vice-Christus», как «Stellvertreter Christi» обладают тою же полнотою благодати, как и Сам Христос [3].

¹⁷ В эскизном проекте никольской алтарной росписи, опубликованной А. Л. Ивановым, изображение Евхаристии не воспроизводится [7, с. 86]. Фотографии, зафиксировавшие эту композицию, нам не известны. Косвенным свидетельством присутствия сцены причащения в декорации дворцового храма может считаться высказанное Гагариным положение о том, что в византийских алтарных декорациях данная сцена имела повсеместное распространение [5, с. 10].

¹⁸ Рисунок иконостаса Вознесенской церкви в Ливадии с иконой М. П. Клодта «Таинство Евхаристии» был опубликован в 1877 г. в журнале «Зодчий», см. раздел Иллюстрации, стр. 23.

¹⁹ В росписях, исполненных в неовизантийском стиле бригадами палешан в конце XIX – первых десятилетиях XX в. (Софийский собор в Новгороде 1897–1900 гг., Георгиевский собор Юрьева монастыря 1898 – 1902 гг., Спасо-Пантелеимоновский собор в Новом Афоне 1911–1914 гг.), композиция «Евхаристия» трактуется иначе. В палехских изводах причащающий апостолов Спаситель в соответствии со средневековой традицией изображается дважды. В масштабной росписи 1902–1904 гг. Вознесенского войскового собора в Новочеркасске, созданной петербургскими и московскими мастерами, входившими в «Общество русских художников», вместо «Евхаристии» на стене центральной апсиды представлена композиция «Тайная вечеря».

²⁰ Присутствие апостольской процессии в соборном интерьере сближало варшавскую роспись с византийской мозаичной декорацией VI в. в базилике Сант-Аполinare Нуово в Равенне, что позволяло видеть во вновь построенном православном соборе черты не только московского, но и «ромейского» имперского стиля.

²¹ В современном прочтении текст этого песнопения, исполняемого на литургии Преждеосвященных Даров, выглядит так: «Ныне силы небесные с нами незримо служат, ибо вот входит Царь Славы, вот Жертва таинственная, совершенная, ими торжественно сопровождается. С верой и любовью приступим, чтобы быть причастниками вечной жизни. Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя».

²² Текст молитвы над южным входом: «Вѣчери Твоея тайныя днесь, Сыне Божий, причастника мя приими; не бо врагом Твоим тайну повѣм, ни лобзания Ти дам, яко Иуда, но яко разбойник исповѣдаю Тя: помяни мя, Господи, во Царствии Твоем». Текст молитвы над северным входом: «Вѣрую, Господи, и исповѣдую, яко Ты еси воистинну Христос, Сын Бога живаго, пришедый в мир грешныя спасти, от нихже первый есмь аз. Еще вѣрую, яко сие есть самое пречистое Тѣло Твое, и сия есть самая честная Крѡвь Твоя».

²³ Поскольку надежными сведениями о том, на каком этапе художественных работ мозаичисты приступили к набору и монтажу харламовских композиций мы в настоящее время не располагаем, обозначить точное время появления алтарной декорации в интерьере собора достаточно сложно. Сейчас можно лишь предположить, что монтаж алтарных мозаичных изображений производился по

завершении установки в интерьере собора мраморных иконостасов, т. е. после 1903 г. Картоны же живописных композиций были созданы значительно раньше – в самом конце 1890-х гг. Из письма Харламова графу И. И. Толстому известно, что масштабный эскиз купольного изображения Христа Пантократора («тридцать квадратных саженей») художник завершил 7 августа 1897 г. [4, с. 544].

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА (Российский государственный исторический архив) Ф. 796. Оп. 178. № 1447 от января–февраля 1897 г. По архиву Святейшего правительствующего Синода. Копия. Дело об одобрении порядка расположения священных изображений в храме Воскресения Христова в С.-Петербурге по представленному профессором Парландом проекту.
2. РНБ (Российская национальная библиотека). Отдел рукописей. Ф. 593. Ед. хр. 452. Л. 12. Письмо А. А. Парланда Н. В. Покровскому.
3. *Аверкий (Ташев), архиеп.* Литургика, Эпиклисис (эпиклеза молитва призывания Св. Духа). URL: https://azbyka.ru/otechnik/Averkij_Taushev/liturgika/3_2_ (дата обращения: 10.07.2025).
4. Во главе Императорской Академии художеств. Граф И. И. Толстой и его корреспонденты. 1889–1898. Т. 1. / отв. ред. Р. Ш. Ганелин. М. : Индрик, 2009.
5. *Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. СПб. : тип. Бенке, 1892.
6. *Георгиевский В. Т.* Школа иконописания в селе Холуе Владимирской губернии // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 11. С. 851–866.
7. *Иванов А. Л.* Домовая церковь Святителя Николая Чудотворца в Маринском дворце. К истории воссоздания утраченной росписи. Оpubл. в: Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация: мат-лы II Междунар. конф. в рамках V Междунар. культур. форума, Санкт-Петербург, 1–3 декабря 2016 г. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2018. URL: <http://repin-book.ru/ivanov-rest2018.pdf> (дата обращения: 10.07.2025).
8. *Кулькова Н. В.* Роспись художника Н. Н. Харламова Никольской церкви города Тейково. Иконографические новации и стилистические ориентиры. // Временник Зубовского института. 2024. № 2. С. 128–143.
9. *Кулькова Н. В.* Росписи и иконы Н. Н. Харламова в интерьере собора Александра Невского в Варшаве // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 64 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств им. Ильи Репина, 2023. С. 57–76.
10. *Мэтьюз Т.* Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб. : 1994.
11. Обзор Второй выставки картин в Москве 1896 г. (исторические справки под ред. А. В. Яворовского) / Общество художников исторической живописи. М. : Типо-лит. О. И. Лашкевич и К°, 1896.

12. *Парланд А. А.* Храм Воскресения Христова, сооруженный на месте смертельного поранения в Бозе почившего императора Александра II на Екатерининском канале в С.-Петербурге. СПб. : Комис. по сооружению храма, 1907.

13. *Печкин М. Б., Тулицын И. В.* Академик живописи Н. Н. Харламов. Жизнь и творчество. Иваново : ИИТ «А-Гриф», 2020.

14. *Слюнькова И. Н.* Росписи храмов по эскизам Г. Г. Гагарина и обращение к «строителям русских церквей» // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. 3 (4). С. 130–144.

15. *Слюнькова И. Н.* Хронология строительства и начало истории Ливадийской Вознесенской церкви в документах // Елисаветинско-Сергиевское просветительское общество. Официальный сайт. URL: <https://espo-fond.ru/news/i-n-slyunkova-khronologiya-stroitelstva-i-nachalo-istorii-livadiyskoy-voznnesenskoy-tserkvi-v-dokum-en/?ysclid=mkxxxswwnf9165964027> (дата обращения: 15.07.2025).

16. *Толмачева Н. Ю.* Альфред Парланд. Создатель храма-памятника Спас на Крови. СПб. : ГМП «Исаакиевский собор», 2017.

17. *Шилов В. С.* К истории живописной декорации собора Александра Невского в Варшаве // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 64 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Санкт-Петербург. акад. художеств им. Ильи Репина, 2023. С. 36–56.

REFERENCES

1. RGIA. F. 796. Op. 178, No. 1447 ot ianvaria-fevralia 1897 g. *Po arkhivu Sviateishego pravitel'stvuiushchego Sinoda. Kopia. Delo ob odobrenii poriadka raspolozheniia sviashchennykh izobrazhenii v khrame Voskreseniia Khristova v S-Peterburge po predstavlenomu professorom Parlandom proektu* [Russian State Historical Archive. Stock 796. Inventory 178, No. 1447 from January-February 1897. From the archive of the Holy Governing Synod. Copy. Case on the approval of the order of placement of sacred images in the Church of the Resurrection of Christ in St Petersburg according to the project presented by Professor Parland]. (In Russian).

2. OR RNB. F. 593. Ed. khr. 452. L. 12. Pis'mo A. A. Parlanda N. V. Pokrovskomu [Russian National Library. Manuscripts Department. Stock 593. Record 452. P. 12. *Letter from A. A. Parland to N. V. Pokrovsky*]. (In Russian).

3. Taushev Averkii (archbishop). *Liturgics, Epiclesis (epiclesis prayer of invocation of the Holy Spirit)*. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Averkij_Taushev/liturgika/3_2_17I (accessed 10.07.2025). (In Russian).

4. *At the Head of the Imperial Academy of Arts*. Count I. I. Tolstoy and His Correspondents. 1889–1898. Moscow, Indrik, 2009, vol. 1. (In Russian).

5. Gagarin, G. G. *To the Builders of Russian Churches*. St Petersburg, tip. Benke, 1892. (In Russian).

6. Georgievskii, V. T. *The School of Icon Painting in the Village of Kholui, Vladimir Province*. *Iskusstvo i khudozhestvennaia promyshlennost'*, 1899, no. 11, pp. 851–866. (In Russian).

7. Ivanov, A. L. *The House Church of St Nicholas the Wonderworker in the Mariinsky Palace. On the history of the reconstruction of the lost painting*. Available at: <http://repin-book.ru/ivanov-rest2018.pdf> (accessed 10.07.2025). (In Russian).
8. Kul'kova, N. V. *The Painting by Artist N. N. Kharlamov in the St Nicholas Church of the City of Teikovo. Iconographic Innovations and Stylistic Orientations*. Vremennik Zubovskogo instituta, 2024, no. 2, pp. 128-143. (In Russian).
9. Kul'kova, N. V. *The Paintings and Icons by N. N. Kharlamov in the Interior of the Cathedral of Alexander Nevsky in Warsaw*. Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoi akademii khudozhestv (Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts), 2023, Iss. 64, pp. 57-76. (In Russian).
10. Matthews, Thomas. *The Transforming Symbolism of Byzantine Architecture and the Image of the Pantokrator in the Dome*. Vostochnokhristianskii khram. Liturgiia i iskusstvo. St. Petersburg, 1994, p. 12, 15 prim. 30. (In Russian).
11. *Review of the Second Exhibition of Paintings in Moscow in 1896* (historical references edited by A. V. Yavorovsky). Moscow, Tipo-lit. O. I. Lashkevich i K^o, 1896. (In Russian).
12. Parland, A. A. *The Church of the Resurrection of Christ, Erected on the Site of the Mortal Wounding of the Deceased Emperor Alexander II on the Catherine Canal in St. Petersburg*. St.Petersburg, Komis. po sooruzheniiu Khrama, 1907. (In Russian).
13. Pechkin, M. B., Tupitsyn, I. V. *Academician of Painting N. N. Kharlamov. Life and Work*. Ivanovo, IIT «A-Grif», 2020. (In Russian).
14. Sliun'kova, I. N. *The Painting of Temples According to Sketches by G. G. Gagarin and the Appeal to the "Builders of Russian Churches"*. Vestnik tserkovnogo iskusstva i arkheologii, 2020, 3 (4), pp. 130-144. (In Russian).
15. Sliun'kova, I. N. *The Chronology of Construction and the Beginning of the History of the Livadia Ascension Church in Documents*. Available at: <https://esfond.ru/news/i-n-slyunkova-khronologiya-stroitelstva-i-nachalo-istorii-livadiyskoy-voznensenskoj-tserkvi-v-dokumen> (accessed 15.07.2025). (In Russian).
16. Tolmacheva, N. Iu. *Alfred Parland. The Creator of the Memorial Church of the Savior on Spilled Blood*. St Petersburg, GMP «Isaakievskii sobor», 2017. (In Russian).
17. Shilov, V. S. *On the History of the Pictorial Decoration of the Cathedral of Alexander Nevsky in Warsaw*. Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoi akademii khudozhestv (Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts), 2023, Iss. 64, pp. 36-56. (In Russian).



1. Н. Н. Харламов. Господь сил. Авторское повторение на холсте настенной композиции Никольской церкви села Тейково. Фототипия К. А. Фишера. 1896 г.



2. Мозаичная композиция «Христос во славе»
в конхе центральной апсиды собора Спаса на Крови.
Смальтовый набор мастерской В. А. Фролова
по картонам Н. Н. Харламова. Ок. 1905 г.



3. Роспись интерьера церкви Св. равноапостольной княгини Ольги в Михайловке. А. Е. Бейдеман. 1863. Акварель Э. П. Гау 1864 г.



4. Роспись центральной части алтарной композиции киевского Владимирского собора «Таинство Евхаристии». В. М. Васнецов. Ок. 1886. Фото начала XX в.



5. Алтарная мозаичная композиция «Таинство Евхаристии» собора Спаса на Крови. Смальтовый набор мастерской В. А. Фролова по картону Н. Н. Харламова. Фото 2024 г.



6. Тайнство Евхаристии. Мозаика центральной апсиды собора Спаса на Крови. Фрагмент. Смальтовый набор мастерской В. А. Фролова по картону Н. Н. Харламова. Ок. 1905 г. Фото 2024 г.