

Научная статья

УДК [72.046.3+75.046.3](470-25)+929

Для цитирования:

Апин В.А., свящ. Феномен Марфо-Мариинской обители в церковном искусстве начала XX века // Труды Саратовской православной духовной семинарии. 2022. № 4 (19). С. 47–71.
DOI: 10.56621/27825884_2022_19_47

Священник Валерий Арвидович Апин,

старший преподаватель кафедры церковно-практических дисциплин Саратовской православной духовной семинарии, Российская Федерация, 410028, г. Саратов, ул. Мичурина, 92
val-apin@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-6919-9685

Феномен Марфо-Мариинской обители в церковном искусстве начала XX века

Священник В.А. АПИН

Аннотация: В настоящей статье анализируется художественный стиль Марфо-Мариинской обители как совокупность идей и художественных средств, выразивших настроения части общества в переломный период истории России. В анализе стиля образной среды комплекса, задачей которого были молитвенное и деятельное служение Богу, основное внимание уделяется главному храму в честь Покрова Пресвятой Богородицы, художественный стиль которого наиболее полно выразил идею соединения литургического и просветительского пространств. Часть статьи посвящена основным создателям ансамбля.

Ключевые слова: Марфо-Мариинская обитель, церковное искусство начала XX века, Покровский храм Марфо-Мариинской обители, великая княгиня Елизавета Федоровна, Михаил Нестеров, Алексей Щусев.

Созданная великой княгиней Елизаветой Федоровной Романовой Марфо-Мариинская обитель милосердия отразила в своем художественном образе не только важные явления искусства и культуры начала XX века, но и значимые явления религиозной, общественной и политической жизни России предреволюционного периода.

Определяя понятие «художественный стиль», Генрих Вельфлин пишет, что художественный стиль формируется как «выражение

настроения эпохи и народа, с одной стороны, выражение личного темперамента — с другой»¹. При стилистическом разнообразии архитектурных и живописных форм образ Марфо-Мариинской обители отличает гармония и целостность. Этот чистый и светлый образ выделяется на фоне нарастающих эклектичности, «роскошной» безвкусицы и эпатажности.

«Настроения эпохи и народа» (по Вельфлину), повлиявшие на художественный стиль Марфо-Мариинской обители, в период колоссального напряжения и противостояния разновекторных сил во всех областях жизни российского общества отражали, порой, прямо противоположные тенденции. Период между двумя войнами, завершившийся революционными потрясениями, — это время коренных перемен в духовной жизни России. Одновременно с растущим безверием, расцветом оккультных практик, черной магии и террора возникает множество концепций богоискательства и устройства церковной жизни. В церковной среде появляются разнонаправленные модернистские обновленческие настроения. Усилилась потребность в восстановлении канонического управления в Церкви. «После октября 1905 года внутрицерковная жизнь забурлила. В ней появились признаки стремления к синтезу веры и цивилизации. Церковь ощутила в себе силы занять достойное место в новом государственном устройстве. <...> Политические позиции были разные, но цель одна — стать незаменимой опорой православного государства, построенного на евангельских началах»², — пишет о тенденциях начала XX века протоиерей Кирилл Краснощеков. «Стремление к синтезу веры и цивилизации» приводит к расцвету благотворительности, создается множество религиозных организаций, братств и сестричеств, рабочих христианских союзов, комитетов помощи обедневшим крестьянам, городским нищим, вдовам и сиротам, а с началом Первой мировой войны — организаций для помощи фронту, раненым и инвалидам. Большая роль в этом движении принадлежала представительницам царской семьи, в частности великой княгине Елизавете Федоровне Романовой.

В целом внимание интеллигенции переключается с социально-политических вопросов на мистико-духовные, в том числе на идеа-

¹ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2009. С. 18.

² Краснощеков К.Е., прот. Модернистские тенденции в Русской Православной Церкви в начале XX века // Труды Саратовской православной духовной семинарии. Вып. 4. Саратов, 2010. С. 186.

листические религиозные концепции Владимира Соловьева, Достоевского, Льва Толстого. Так, философ и будущий священник Сергей Булгаков, порвавший в это время с «легальным марксизмом», в 1908 году в речи на собрании Петербургского христианского студенческого кружка говорил: «Теперь сумерки снова надвигаются над человечеством, уходящим в душливое подземелье и изнемогающим там от ига жизни, но Вифлеемская звезда светит и теперь, и льет кроткий луч свой, и с этим лучом каждому, раскрывающему сердце, приносит тихий зов: приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас»³. Этому образу должна была соответствовать вся концепция визуального и духовного пространства создаваемой великой княгиней Марфо-Мариинской обители. Так, теме прихода народа к воплотившемуся Богу посвящена написанная Михаилом Нестеровым центральная большая роспись в трапезной ее главного собора.

В философии, литературе, музыке и изобразительном искусстве возникшее множество разнонаправленных движений имело общие склонные к декадансу черты — мистицизм, эстетизм и индивидуализм. Негатив этих тенденций в таких явлениях культурной жизни, как Марфо-Мариинская обитель, преодолевается силой и чистотой веры, жертвенностью и любовью к людям.

На рубеже веков ширится меценатское движение, к традиционно участвующим в нем царской семье, включая княгиню Елизавету, и высшему дворянству присоединяются богатейшие купцы, часто из религиозно настроенной старообрядческой среды. Постепенно художественные вкусы этих слоев начинают взаимопроникать друг в друга. Классицизм и академизм уступают место «новорусскому» искусству, русскому модерну. Этот переход хорошо виден в архитектуре ансамбля обители. Ко времени окончания строительства и создания ее внутреннего убранства в 1914 году стиль модерн захватил почти все области культуры, как в столице, так и в провинции. Под его влиянием были и создатели ансамбля.

Но в целом при доминирующей роли символизма и религиозности в искусстве и культуре Серебряного века с ускорением возростали

³ Булгаков С.Н., свящ. Интеллигенция и религия. Воскресение Христа и современное сознание. М., 1903. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Sergij_Bulgakov/intelligentsija-i-religija/ (дата обращения: 04.10.2022).

центробежные силы. Искусство быстро распалось на множество направлений. Одновременно в художественном процессе участвовали непохожие друг на друга академизм и реализм передвижников, модерн и символизм, примитивизм, кубизм, футуризм, супрематизм и множество других авангардных движений, стремившихся к мистицизму и индивидуализму. Уже к середине десятых годов мистическая беспредметность супрематизма резко контрастировала с национально-христианским символическим реализмом. Так, в 1916 году сразу после «Черного квадрата» Малевича появляется программная картина автора росписей Марфо-Мариинской обители Михаила Нестерова «Душа народа», призывающая Россию к крестному ходу ради Христа.

«Личные темпераменты» создателей обители (по Вельфлину) — вторая составляющая формирования художественного стиля — определили его духовную направленность. «Темперамент не создает, конечно, художественного произведения, но он есть то, что можно назвать вещественной частью стилей в широком смысле этого слова, т. е. разумя при этом и определенный идеал красоты (как индивидуальный, так и общественный)»⁴, — пишет Вельфлин. По мнению Николая Бердяева, «наступающий XX век принадлежит идеалистам, которые не только осуществляют социальные идеалы второй половины XIX века, но и волеют в новые формы возвышенное духовное содержание»⁵. Идеалистами, влившими «в новые формы возвышенное духовное содержание», были создатели уникальной образной среды ансамбля Марфо-Мариинской обители. Прежде всего, это прославленная впоследствии в лике преподобномучениц великая княгиня Елизавета Федоровна и великий русский живописец и иконописец Михаил Васильевич Нестеров. Значительное влияние на образ обители оказал архитектор многих прекрасных православных храмов Алексей Викторович Шусев. Духовную поддержку в создании образа обители оказали будущий священномученик митрополит Владимир (Богоявленский) и священник Митрофан Сребрянский, прославленный в будущем в лике священноисповедников как архимандрит Сергей.

Образы этих подвижников отражаются в чистом, светлом и строгом образе Марфо-Мариинской обители.

⁴ Вельфлин Г. Указ. соч.

⁵ Бердяев Н.А. *Sub specie aeternitatis*. Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906 г.). СПб., 1907. С. 34.

Великая княгиня Елизавета Федоровна Романова

«На всей внешней обстановке Марфо-Мариинской обители и на самом ее внутреннем быте, как и вообще на всех созданиях Великой Княгини, кроме духовности, лежал отпечаток изящества и культурности»⁶, — писал в своих воспоминаниях митрополит Анастасий (Грибановский).

Внучка английской королевы Виктории, принцесса Гессен-Дармштадтская Элла приучалась матерью к строгой и простой жизни, религиозности и благотворительности. Духовным примером для будущей княгини была очень почитаемая католическая святая, благотворительница и дальняя родственница Елизавета Тюрингская, судьба которой оказалась во многом схожа с судьбой будущей святой преподобномученицы.

В 1884 году Елизавета вышла замуж за великого князя Сергея Александровича Романова. Для немки и лютеранки Сергей Александрович был не только любимым мужем, но и учителем русского языка и наставником в православной вере. С глубоко верующим великим князем, председателем Императорского Православного Палестинского общества, княгиня посещала русские монастыри, молилась в православных храмах. Особое впечатление на Елизавету Федоровну произвело паломничество на Святую Землю.

13 апреля 1891 года, в Лазареву субботу, Елизавета Федоровна перешла в Православие, которое приняла всей душой.

Как жена московского генерал-губернатора, княгиня возглавляла большинство благотворительных обществ Москвы и покровительствовала учреждениям культуры, была меценатом и тонким ценителем искусства, сама неплохо рисовала — известны рисунки княгини, многие из которых выполнены под влиянием стиля модерн⁷. «Понимание искусства у Великой Княгини было широкое. Она внимательно всматривалась в новые течения. Видела она многое, знала музеи Европы, любила старых мастеров»⁸, — вспоминал о княгине автор росписей соборного храма обители Михаил Васильевич Нестеров.

⁶ Анастасий (Грибановский), митр. Светлой памяти Великой Княгини Елизаветы Федоровны. Иерусалим, 1925. С. 6.

⁷ См.: Рисунки великой княгини Елизаветы Федоровны // Императорское Палестинское Православное Общество. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ippo.ru/historyippo/article/risunki-velikoy-knyagini-elizavety-fedorovny-202008/> (дата обращения: 04.10.2022).

⁸ Нестеров М.В. О пережитом. 1862—1917 гг. Воспоминания. М., 2006. С. 271.

Великая княгиня Елизавета Федоровна являлась наиболее заметной фигурой в кругу российских благотворителей и меценатов. Но главной силой было ее сострадательное сердце. Благотворительность была для княгини органичной частью ее душевной организации и естественна для глубоко религиозного человека. Любовь к Богу и людям отражается во многих письмах святой Елизаветы. «Все мое время заполнено делами: благотворительность и все такое, некогда думать о себе, и я ощущаю такой полный покой и благодарность Богу за то, что живу и могу работать»⁹, — письмо к императрице Марии Федоровне от 20 июля 1907 года.

Это письмо написано в особенно тяжелый для княгини период — после убийства эсером Каляевым 4 февраля 1905 года мужа княгини великого князя Сергея Александровича и перед основанием в 1907 году Марфо-Мариинской обители. Гибель мужа потрясла великую княгиню и коренным образом изменила ее жизнь. Но переход княгини Елизаветы после трагедии к монашескому образу жизни не был спонтанным решением убитой горем женщины убежать от мира. Потребность православной души молитвой и постом отдать себя Богу сочеталась у княгини с потребностью служить Богу милосердием и помощью конкретным обездоленным, беспомощным и страдающим людям в масштабах всей страны.

Таким образом, решение создать благотворительное сестричество с близким к монашескому образу жизни было логичным и естественным для духовного и душевного состояния Елизаветы Федоровны и соответствовало ее убеждениям. Деятельный характер княгини проявился в ее особенно внимательном, детальном отношении к обустройству обители, оптимальной функциональности в строгом соответствии с духовным содержанием.

Общий стиль ансамбля обители как совокупность идей и художественных средств был обусловлен собственными взглядами княгини Елизаветы Федоровны и ее выбором главных авторов будущего комплекса.

Великая княгиня искала хорошо зарекомендовавших себя в церковном искусстве мастеров, творчество которых отвечало бы ее эстетическим и религиозным представлениям.

⁹ Письмо великой княгини святой Елизаветы Федоровны к императрице Марии Федоровне от 20 июля 1907 года. Цит. по: Коршунова Т. Путь, полный света. Из писем святой Елизаветы Федоровны. [Электронный ресурс]. URL: <http://rys-strategia.ru/publ/3-1-0-5106/> (дата обращения: 04.10.2022).

Живописец Михаил Васильевич Нестеров

Нестерова, как уже знаменитого автора «Пустынника» и «Видения отроку Варфоломею», княгиня ценила и знала по выставкам и по купленному еще в 1898 году великим князем Сергеем Александровичем портрету умершей жены Михаила Васильевича Марии Ивановны в белом старообрядческом апостольнике («Христова невеста») — образ, который был очень дорог Нестерову, тяжело переживавшему трагическую смерть после родов любимой жены. Удивительно, что через десять лет после приобретения портрета этот образ стал напоминать саму княгиню в белом апостольнике настоятельницы обители. Церковные работы Нестерова княгиня знала, как и вся царская семья, по Владимирскому храму в Киеве и расписанному художником по заказу цесаревича Георгия Александровича Романова храму Александра Невского в Абастумани. Для росписей храма обители великой княгине рекомендовали автора большинства росписей Владимирского собора в Киеве Виктора Михайловича Васнецова, но в отличие от васнецовских росписи Нестерова были более мягкие и лиричные. Именно его предпочла Васнецову великая княгиня. Для решения внутреннего пространства Покровского храма Марфо-Мариинской обители Елизавете Федоровне был ближе лирический, исихастски-молитвенный дух нестеровских картин — «Видение отроку Варфоломею», «Молчание», «Под Благовест», чем былинно-сказочный васнецовских работ — «Три богатыря», «Витязь на распутье», «После побоища».

По рекомендации Нестерова архитектором ансамбля обители Елизавета Федоровна пригласила Алексея Викторовича Щусева.

Архитектор Алексей Викторович Щусев

Алексей Щусев в качестве архитектора с 1901 года состоял на службе в канцелярии обер-прокурора Святейшего Синода и был хорошо известен как автор, восстановивший новым методом строго научной реставрации разрушенный до основания храм XII века во имя святителя Василия Великого в Овруче. Для решения задачи Алексей

Викторович провел колоссальную исследовательскую работу, став при этом основоположником отечественной реставрационной школы в архитектуре. Изучение древнейших русских храмов оказало определяющее влияние на всю храмовую архитектуру Щусева, его отношение к средневековой архитектуре совпадало с отношением к ней русских религиозных мыслителей начала века. Восхищаясь древними храмами Новгорода, Евгений Николаевич Трубецкой пишет: «И постольку храм олицетворяет собою иную действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которого в настоящее время человечество еще не достигло. Мысль эта с неподражаемым совершенством выражается архитектурой наших древних храмов, в особенности новгородских»¹⁰. Древнерусский храм князь Трубецкой противопоставляет «звериному царству» злого начала, причем храм уже понимается как «сама вселенная», куда должно войти «все человечество, ангелы и вся низшая тварь»¹¹. Вместе со священником, философом и ученым Павлом Флоренским Трубецкой рассматривает храм как всеобъемлющее «храмовое действие, как синтез искусств»¹², что было близко Алексею Щусеву. Проект храма Марфо-Мариинской обители Щусева, отражавший образ древних новгородских и псковских храмов, был созвучен взглядам великой княгини и был ей одобрен.

Михаил Васильевич Нестеров вспоминает: «Мечта расписать в Москве храм была давняя. Еще задолго перед тем, в Киеве, я высказывал эту мою мысль Щусеву. Тогда думалось о часовне, им построенной и мною расписанной...»¹³. Творческий союз Щусева и Нестерова образовался не случайно — оба тяготели к символизму и модерну, оба общались с выдающимися русскими религиозными философами, оба изучали и любили допетровскую старину. Благодаря духовному руководству Елизаветы Федоровны, некоторые разногласия между Щусевым и Нестеровым по поводу стилистики росписей не повлияли на прекрасный по гармонии результат сотрудничества.

¹⁰ Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. М., 1990. С. 8.

¹¹ Там же.

¹² Флоренский П.А., свящ. Храмовое действие как синтез искусств // Флоренский П.А., свящ. Сочинения в четырех томах. Т. 2. М., 1996. С. 370.

¹³ Нестеров М.В. Указ. соч. С. 234.

В создании визуального образа Марфо-Мариинской обители принимали участие приглашенный Нестеровым тогда начинающий художник Павел Дмитриевич Корин, скульпторы Сергей Тимофеевич Коненков и Никифор Яковлевич Тамонькин, мастера ювелирного искусства и вышивальщицы сестры Свято-Алексеевского монастыря и другие.

Духовный образ обители

Духовное содержание, эстетика и функциональность форм комплекса должны были точно соответствовать задаче соединения молитвенного и деятельного служения Богу. Стиль и содержание архитектуры и живописи, особенно соборного храма, с одной стороны, должны были быть близкими и понятными сестрам и простым людям, вызывать радость ощущения красоты, с другой стороны — укреплять веру в Господа и любовь к Родине. Богослужения и келейная молитва должны были стать вершиной всей деятельности обители — просвещения народа, воспитания и обучения детей, лечения больных и помощи умирающим.

Для такой организации великая княгиня изучила опыт древней Церкви, предложения русских церковных деятелей, получила благословение старцев Троице-Сергиевой лавры, Оптиной и Зосимовой пустыней. Огромную духовную поддержку оказали ей будущие святые митрополит Московский Владимир (Богоявленский) и духовник обители протоиерей Митрофан Сребрянский (именно его проект устава был принят княгиней за основу), другие архиереи и священнослужители Русской Православной Церкви. Поддержали начинание многие патристично настроенные люди, а философ Василий Розанов так и назвал написанную им в 1909 году статью — «Великое начинание в Москве»¹⁴.

Образ обители должен был строиться на евангельском образе двух служений Богу Марфы и Марии — деятельном и молитвенном. Все — от внутреннего содержания и деятельности до внешних форм экстерьеров, интерьеров, одежд, церковной утвари и предметов жизнедеятельности — должно было подчиняться идее гармонии этих двух служений.

¹⁴ См.: Розанов В.В. Великое начинание в Москве. М., 1909 // Литература и жизнь. [Электронный ресурс]. URL: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_velikoe_nachinanie.html (дата обращения: 04.10.2022).

Евангельский образ изложен в 54-м зачале Евангелия от Луки: «В продолжение пути их пришел Он в одно селение; здесь женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; у нее была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его. Марфа же заботилась о большом угощении и, подойдя, сказала: Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у нее» (Лк. 10:38–42). Святитель Игнатий (Брянчанинов) пишет о соотношении этих служений: «Этим замечанием Господь очистил подвиг Марфы от высокоумия и научил совершать телесное служение со смирением»¹⁵. Это соотношение должно было точно соблюдаться во всей жизни и образе обители. Для великой княгини слово Господа к Марфе о двух частях служения было важно так же, как и слово, обращенное к Марфе при воскрешении Лазаря, брата Марфы и Марии: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если умрет, оживет» (Ин. 11:25). По этому слову смыслом деятельности обители стало «воскрешение умерших душ» через сострадание и укрепление их веры.

Через преступку в 54-м зачале Евангелия от Луки читаем такие строки: «Когда же Он говорил это, одна женщина, возвысив голос из народа, сказала Ему: блаженно чрево, носившее Тебя, и сосцы, Тебя питавшие! А Он сказал: блаженны слышащие слово Божие и соблюдающие его» (Лк. 11:27–28). Раскрывая смысл соединения этих текстов, святитель Игнатий пишет: «Богочеловек возвышает достоинство Богоматери, назвав особенно блаженными слышащих слово Божие и хранящих его. Это блаженство Божия Матерь имела превыше всех человеков, внимая словам Богочеловека и храня их с таким сочувствием, какого не имел никто из человеков. Здесь опять дано преимущество служению духа пред служением телесным, в противоположность суждению человеческому»¹⁶. Задача духовного и телесного служения Богу, стремление к воскрешению «умерших душ» именем Господа могли осуществиться только через особое почитание Богородицы. Не случайно главный храм обители — не храм Марфы и Марии,

¹⁵ Игнатий (Брянчанинов), свт. Поучение на 54 зачало Евангелия от Луки, читаемое во все праздники Божией Матери. О телесном и душевном подвигах // Полное собрание творений святителя Игнатия Брянчанинова. Т. IV. Аскетическая проповедь. М., 2002. С. 346.

¹⁶ Там же. С. 347.

находящийся в больничном корпусе, а доминирующий во всем ансамбле храм, освященный в честь Пресвятой Богородицы как духовного идеала служения Богу, больничный же храм Марфы и Марии служит как пример душевно-телесного служения. Если храм Марфы и Марии непосредственно примыкал к больничным палатам, из которых тяжелобольным можно было наблюдать за богослужением, то трапезная храма Покрова Богородицы стала духовно-просветительским центром, где проводились лекции, беседы на религиозные и духовно-нравственные темы, а также заседания Императорского Палестинского и Географического обществ.

Елизавета Федоровна стремилась выстроить иерархическую последовательность и в духовном содержании, и в деятельности, и в художественном образе обители. Активная благотворительная деятельность в миру должна была быть в единстве с духовно-молитвенной жизнью и подчиняться ей. Цели спасения должна была служить вся организация пространства. Расположение и устройство зданий и внутренних помещений должны были максимально сблизить практическую деятельность и быт обители с ее молитвенным служением и просвещением.

Художественный стиль Марфо-Мариинской обители

Форма и содержание комплекса должны были отвечать задаче синтеза деятельного и духовного служения, синергии человека с Богом. В духовном смысле Елизавета Федоровна желала для своей обители образ монастыря в русском понимании, как образ, описанный Иоанном Богословом, — как «великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога» (Откр. 21:10). Этот образ зависел не только от структуры, принятой в русской традиции, но и от изобразительной тематики и стилистики. Ансамбль организован как иерархично организованный комплекс по типу русских монастырей, но со своей спецификой. В центре соборный храм — место Евхаристии; к храму примыкала трапезная-лекторий для духовного просвещения; рядом — библиотека и учебные классы; по периметру — соединенные переходами здания с жилыми и хозяйственными помещениями, аптекой, амбулаторией и больницей с больничной церковью Марфы и Марии. Большое духовное и символическое значение имел сад с домиком для заразных

больных, часовней для отпевания умерших, а около святых врат — часовня для чтения Неусыпаемой Псалтыри. Там, где не было зданий, обитель была обнесена стеной.

Художественный стиль комплекса строений Марфо-Мариинской обители не представляет собой строго определенного единого стиля. При влиянии на все модерна доминирует неорусское направление архитектуры Щусева, в ансамбль также вошли неоклассицизм и эклектичная городская застройка конца XIX века, а в живописи — «нестеровский стиль» и стилизация древних фресок Павла Корина.

Для создателей ансамбля было естественным христианское понимание идеала красоты как Божественной сущности. Такое понимание было созвучно пониманию красоты последователями Достоевского и Владимира Соловьева Сергием Булгаковым и отцом Павлом Флоренским. О художественном пространстве Флоренский пишет: «Этот замкнутый в себе мир возникает через отношение духовной сущности — к другому. Пространство порождается самопроявлением сущности, оно есть свет от нее <...> обнаруживает внутреннее строение сущности, есть проекция его и внятное о нем повествование»¹⁷. Цель искусства по Флоренскому — это «символическое знаменование первообраза через образ»¹⁸. Художественное пространство как один из ключевых признаков художественного стиля¹⁹ «не есть только отражение действительности, но и обратное воздействие на действительность <...> Всякий подлинный художник только для того и выбирает какой-нибудь стиль, чтобы наиболее полно, наиболее остро и наиболее творчески воздействовать на действительность»²⁰, — пишет Алексей Федорович Лосев. Авторы художественного образа обители стремились найти стиль, адекватный своим эстетическим представлениям о Божественном идеале красоты. Во многом философия проникавшего в искусство начала XX века модерна была созвучна теургическим взглядам на эстетику русских религиозных философов

¹⁷ Флоренский П.А., свящ. Имена. Цит. по: Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 230.

¹⁸ Флоренский П.А., свящ. Обратная перспектива // Сочинения в 2 томах. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 51.

¹⁹ См.: Никитина Я.П. Художественное пространство // Философия: Энциклопедический словарь. М., 2004. [Электронный ресурс]. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedia/articles/1387/hudozhestvennoe-prostranstvo.htm> (дата обращения: 04.10.2022).

²⁰ Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 205.

и создателей ансамбля обители. Эта философия отражала идеи романтиков и символистов о преобразении жизни средствами искусства, выдвигала символ как художественное выражение недоступного рациональному познанию смысла.

Особенность стиля модерн — гармонично сочетать противоположные тенденции (например, природные формы и условность, космополитизм и национализм, рационализм и мистику) — способствовала его органическому соединению с традиционными стилями Европы. Так, в России в Марфо-Мариинской обители архитектура Щусева соединила модерн с образцами русской архитектуры XII–XIV веков, образовав неорусский стиль; живопись Нестерова соединила модерн с русской реалистической школой, а росписи палехского иконописца Корина — с древними новгородскими фресками.

В Марфо-Мариинской обители эклектичная застройка XIX века и здание архитектора С.П. Никольского, где расположилась больница и церковь во имя Марфы и Марии, а также новое здание, построенное в неоклассическом стиле архитектором Д. М. Челищевым, не стали диссонансом ансамбля. Вместе с тем неорусский стиль архитектуры Алексея Щусева — соборный Покровский храм, ограда со святыми воротами по улице Большая Ордынка, ограда вдоль южной границы обители, сторожка и часовня — стал доминировать в архитектурной среде ансамбля. Элементы модерна доминировали в росписях Нестерова и Корина. Но наиболее ярко типичные черты классического модерна — такие, как растительная тематика, текучесть, мягкость, криволинейность, асимметричность, — выразились в декоративном убранстве: в рельефах Тамонькина и Коненкова, в альфрейном декоре Нестерова и Корина, в декоративном оформлении иконостасов и всей церковной утвари, включая богослужебные предметы, выполненные по эскизам Щусева и Нестерова.

Архитектура Марфо-Мариинской обители

Создатель архитектурной среды обители Алексей Викторович Щусев вместе с великой княгиней вникал во все детали проекта, начиная от планировки ландшафта и заканчивая богослужебными предметами. «Здесь наиболее полно воплощена одна из важных составляющих его творческого кредо — синтез искусств. Стремление объединить архитектуру, живопись, скульптуру, предметный

дизайн, подчинить их раскрытию главной идеи»²¹, — отмечает исследователь творчества Щусева Сергей Колузаков.

Важным элементом пространственной среды ансамбля были сад и вся ландшафтная планировка Алексея Викторовича Щусева. В отличие от древних монастырей, Марфо-Мариинская обитель изначально создавалась не на лоне живописной природы, а в урбанистической среде большого города. Этот маленький образ райского сада хорошо просматривался через деревянную решетку святых врат, маня своей чистой, светлой красотой и уютностью.

По замыслу авторов, попадая в пространство обители, вошедший должен был почувствовать Божественное присутствие, Его величие и силу, но и Его бесконечную любовь к нам, тепло и защиту.

Образно-изобразительная тематика архитектуры Щусева отсылает к псковско-новгородской домонгольской старине, но, в отличие от древней архитектуры, менее сурова и более уютна. «В образах прошлого надо уловить дух, а не букву, оставляя за собой вольность в формотворчестве: в архитектуре необходимо уловить искренность старины и подражать ей не копированием, а созданием новых форм, в которых бы выражалась так искренне, так красиво, как в старину, идея места общения людей с Богом»²², — формулировал Алексей Викторович поставленные перед собой задачи.

Покровский храм Марфо-Мариинской обители

В Покровском храме обители дух древнерусских храмов, храмов-богатырей, храмов-крепостей, проявляется через суровый мужественный силуэт, толстые стены с узкими окнами-бойницами, массивные порталы, крупный барабан, увенчанный шлемовидной главой. Эти особенности выражают мощь, надежность, идеал воинской героики и святость. Архитектура храма как бы вырастает при приближе-

²¹ Колузаков С.В. Покровский храм Марфо-Мариинской обители милосердия архитектора А.В. Щусева. [Электронный ресурс]. URL: <https://disk.yandex.ru/i/r47ahJd7sz4fEA> (дата обращения: 04.10.2022).

²² Щусев А.В. Зодчий. Цит. по: Стародубцев О.В. Церковная архитектура и искусство: от Петра I до Николая II // Православие.RU. [Электронный ресурс]. URL: https://pravoslavie.ru/103807.html#_ednref49/ (дата обращения: 04.10.2022). Загл. с экрана.

нии к нему. «Вначале храм кажется небольшим, но, когда подходишь к нему ближе, он вырастает на глазах, становится пространственным, высоким. Происходит то же самое, что и при подходе к древнерусской архитектуре»²³, — пишет биограф Нестерова Ирина Никонова. Однако суровый дух домонгольских храмов смягчается, становится более уютным и теплым благодаря формотворчеству архитектора, стилизовавшего архитектуру пластикой модерна — прямые линии углов и щипцовых покрытий облеглаются мягченностью, текучестью других форм, элементы, как правило, асимметричны и не повторяют друг друга, в декоре преобладает растительная и животная тематика. Снаружи все постройки Щусева украшены выемчатыми резными орнаментами, характерными для Новгорода и Пскова, но они, в отличие от древних прототипов, вместе с окнами разбросаны группами в живописном беспорядке по побеленной кирпичной кладке.

Радикальным нововведением Щусева стало присоединение к традиционному крестово-купольному храму в два раза более длинной трапезной и двух звонниц, что более характерно для западных храмов. Тяготение к готике чувствуется и в сильном удлинении главок колоколен.

Цветовая гамма мягкая, светлая, со значительным преобладанием белого, подчеркивается мягкими светло-бежевыми вставками резного декора и темными проемами щелевидных окон, покрытий и глав. Мозаики Спаса Нерукотворного и Богородицы, выполненные Нестеровым, в таком окружении смотрятся наиболее красочно и вносят необходимую законченность цветовой композиции.

Надо отметить, что почти все скульптурное убранство, рельефы на стенах, фонтаны в саду, а также памятную закладную доску выполнил в стиле модерн приглашенный Елизаветой Федоровной Никифор Яковлевич Тамонькин — одаренный студент Строгановского училища, покровительницей которого была великая княгиня. Приглашенный Алексеем Щусевым скульптор Сергей Коненков выполнил только несколько резных крестов.

Тематика рельефов на стенах храма наполнена религиозной символикой — множество крестов, Голгофа, изображение Храма Гроба Господня, серафимы, много символических птиц и животных, все декорировано растительными орнаментами, в основном виноградными

²³ Никонова И.И. Михаил Васильевич Нестеров. М., 1984. С. 125.

лозами, есть апокалиптические символы. Главный смысл тематики декора — Крестная смерть и Воскресение Спасителя ради нашего воскресения в вечную райскую жизнь. Мозаики Спаса Нерукотворного и Богородицы над главным порталом и на апсиде храма указывают приходящим путь ко спасению.

Стилистические особенности внутреннего пространства соборного храма Марфо-Мариинской обители

Внутреннее пространство храма поделено на большую светлую трапезную, собственно храм, разделенный мощными столбами с арочными перекрытиями, подкупольное пространство и алтарную часть, а также притвор с двумя колокольнями, два придела и большую крипту.

Создание сакрального пространства храма ставит перед его авторами проблему взаимосвязи литургического молитвенного и информационно-изобразительного аспектов. То есть насколько изображение Горнего «неизобразимого» мира сакраментально, и насколько это изображение «узнаваемо» и правильно читается. К концу XIX века с возникновением интереса к истокам русского церковного искусства после расчистки от наслоений икон и росписей XII—XV веков углубляется понимание древнего языка символов, изображающих Горний мир. Только идеализация, как в академизме, видимых форм уже не устраивает, нужны совершенно иные формы, выработанные православной культурой. Леонид Успенский пишет, что в иконе «различие между двумя мирами, Божественным и тварным, не упраздняется (как в искусстве живоподобия), но, наоборот, подчеркивается. Мир видимый и изобразимый и мир умопостигаемый, Божественный, неизобразимый, отличаются друг от друга приемами, формами, красками»²⁴.

В отличие от академической церковной живописи, господствующей в это время, модерн как особая стилизация «живоподобия» в живописи стал проникать в церковное искусство с конца XIX века (церковь Спаса Нерукотворного Образа в Абрамцево, 1882 год). Наиболее полно в церковной живописи это направление проявилось

²⁴ Успенский Л.А. Богословие иконы в Православной Церкви. Переславль, 1996. С. 602.

в росписях Михаила Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве, в росписях и мозаиках Виктора Васнецова и Михаила Нестерова в киевском Владимирском соборе, в мозаиках в храме Спаса на Крови в Санкт-Петербурге. Стиль художников отличался декоративностью, четкостью и пластичностью линий, ясностью и сочностью цветовых пятен, обилием растительных орнаментов, стилистика тяготела к древним византийским мозаикам, для подробного изучения которых Нестеров объездил все северо-восточное Средиземноморье — от Константинополя до Равенны и Рима.

Однако и такое движение в сторону «иконности» не соответствовало взгляду русских философов, начинающих понимать истинный язык иконописи. Так, отец Павел Флоренский пишет: «Соборный разум Церкви не может не спросить Врубеля, Васнецова, Нестерова и других новых иконописцев, сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочиненное ими, а некоторую в самом деле существующую реальность. <...> Думается, большинство художников <...> слегка преобразуют внешний образ согласно полусознательным воспоминаниям о <...> иконах и, смешивая уставную истину с собственным самочинием <...> берут на себя ответственнейшее дело св. Отцов и, не будучи таковыми, самозванствуют и даже лжесвидетельствуют»²⁵. Для истинного возрождения духа древней иконописи нужно было дорости, но с началом Первой мировой войны и революции время для возможности такого роста закончилось, как и время модерна.

Росписи Нестерова в Покровском храме Марфо-Мариинской обители соединяют живописный реализм и модерн, постепенно переходя к символизму. Для многих людей из высшего общества того времени, привыкших к идеализированной античностью академической церковной живописи, такая реалистичность, личностный фактор, лиризм персонажей и природы были неприемлемы в церковном искусстве. Упрекали Нестерова и за «неканонический» сюжет главной смысловой росписи обители в трапезной храма «Путь ко Христу», за основу которого Нестеров взял евангельское слово: «Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас» (Мф. 11:28), но изобразил при этом не Галилею, как было принято в академических церковных росписях, а среднерусскую природу и русский народ,

²⁵ Флоренский П.А., свящ. Иконостас // Сочинения в четырех томах. Т. 2. М., 1996. С. 457.

идуший ко Христу, сестер обители в белых, похожих на апостольники платках, помогающих идти раненому солдату, больному ребенку, девочке-сироте и другим немощным. Тем не менее это решение поддержали прославленные в будущем в лике святых великая княгиня Елизавета, митрополит Владимир (Богоявленский) и протоиерей Митрофан Сребрянский. Без благословения отца Митрофана княгиня ничего не делала. В своих воспоминаниях Нестеров писал: «Раньше, чем приступить к эскизам, я представил свой план росписи Великой Княгине и хорошо, подробно побеседовал с отцом Митрофаном — умным, хорошо настроенным ко мне будущим Настоятелем, духовником и мудрым советником Великой Княгини»²⁶.

В споре с Щусевым по поводу стилистики росписей Елизавета Федоровна также встала на сторону Нестерова, не захотевшего стилизации древних псково-новгородских образцов. Частично сблизить позиции удалось в нестеровских иконах иконостаса и в росписях в крипте храма, сделанных учеником Нестерова потомственным палехским иконописцем Павлом Кориным.

Для святой подвижницы княгини Елизаветы центром всего в обители был Божий престол как место таинства преложения хлеба и вина в Тело и Кровь Спасителя, а цель всего, что делали сестры, — спасение душ. Вместе с тем княгиня стремилась приблизить место служения Марфы к литургическому пространству — через преобразование трапезной в настоящий просветительский центр, через приближение лежачих больных к больничному храму для возможности видеть и слышать ими богослужение в открытые двери, через статус сестер в чине диаконис.

Литургическое пространство храма призвано направлять мысли и душу молящихся к евхаристической Чаше. В связи с этим стилистика архитектуры и росписей главного храма менялись по мере приближения от экстерьера к интерьеру, к трапезной-лекторию, к собственно храму, к алтарю и к куполу. Тематика и стилистика декора интерьеров более радостная, чем снаружи. Духовное содержание и символичность в росписях Нестерова постепенно возрастает, а материальность, психологизм и приземленность пропадают по мере приближения к алтарю и куполу, образы становятся более призрачными, пространство теряет перспективу, объемность, иллюзию реального освещения.

²⁶ Нестеров М.В. Указ. соч. С. 240.

Трапезная храма — просторная и светлая, со сводчатым потолком, с арками окон и входов, с длинными по стенам скамьями, много белого с цветными вставками орнаментов и с десятиметровой, доминирующей над всем пространством, над входом в собственно храм росписью «Путь ко Христу», большую часть которой составляет русский пейзаж. Движущийся и припадающий ко Христу народ представляет собой очень разные слои общества, доминантой которого становятся помогающие немощным сестры милосердия.

Интерьер собственно храма камерный, разделенный массивными столбами на несколько частей с множеством перекрывающих друг друга арок и высоким куполом. Росписи в храме изображают евангельские сюжеты. На северной стене — сцена беседы Господа с Марией и Марфой в весеннем утреннем пейзаже, реалистическая по стилю роспись полна евангельской символикой. Триптих на южной стене разворачивает во времени встречу Марии с Господом после Воскресения. На двух столбах, разделяющих иконостас, на белом фоне изображено традиционное Благовещение — Архангел Гавриил и Дева Мария. Иконостас на высокой солее, выполненный по эскизам Щусева, с иконами Нестерова, украшен металлической басмой с ажурным орнаментом в стиле модерн, его центральная часть резко асимметрична. В иконах иконостаса сюжетность пропадает, образы традиционно предстоят Господу и молящимся. Исключения составляют евангелисты на царских вратах, которые написаны на фоне пейзажей.

Образный строй храма украшает игра света и цветовых пятен на белом фоне в парусах, в многочисленных арках и проемах, создающая ощущение неземного пространства.

Особенно дематериализация форм чувствуется в куполе в «Отечестве», в алтаре в «Литургии Ангелов» и «Покрове Богородицы» в конхе — эти росписи почти теряют материальность и сюжетность, полны знаков и символов. «Это тот образ, где Нестеров ближе всего, быть может, подошел к классическим нормам монументальной живописи <...> Алтарь обители — по своей живописи — резко обособится от всего храма <...> Если монументальная "Богородица" в абсиде далека по стилю от "Беседы мироносиц" с ее реальной Италией, то еще дальше она от основной работы Нестерова в обители — "Путь ко Христу" — с его еще более реальной Россией»²⁷, — пишет

²⁷ Дурьлин С.Н. Нестеров в жизни и творчестве. М., 1976. С. 211.

друг и биограф Нестерова известный богослов и литературовед Сергей Дурылин.

В альфрейном орнаменте на стенах храма преобладают любимые нестеровские мотивы — рябинка, сосенка, березка, неброские цветы, часто встречающиеся в его станковой живописи, но модерн здесь проявляется еще больше. Эти декоративные росписи, написанные на белом фоне, разбросаны цветными пятнами по белым стенам в проемах, в парусах, по краям архитектурных форм. Цветные орнаменты органично сочетаются с резными белокаменными рельефами. Изящно встраиваются в декор стен надписи с изречениями из Евангелия. Исключение составляют золотистые столбы со сплошным орнаментом художника Лакова.

Отличаются росписи Корина в крипте храма, ориентированные на стилистику фресок Новгорода и Пскова, они сильно стилизованы модерном, очень декоративны, плоскостны, много растительного орнамента, линейных гибких контуров, как дань модерну, много надписаний и символов. В отличие от главного храма, росписи сделаны сплошным заполнением стен и сводов, как и древние образцы. Символическое содержание росписей крипты отвечает назначению планируемой здесь усыпальницы.

Церковная утварь храмов и образ сестер обители

Стремясь к цельности художественного образа обители, авторы вникали в стилистику всех деталей, включая церковную утварь и шитье. Разрабатывая эскизы для исполнения мастерами, Щусев изучал древнерусские образцы, стилизуя их элементами модерна. «Через посредничество Елизаветы Федоровны он получил доступ в ризницы новгородских церквей, Ипатьевского монастыря, соборов Московского Кремля и в Оружейную палату, где делал подробные зарисовки с памятников ювелирного искусства допетровской эпохи с указанием цвета, материала и технологии обработки металла»²⁸. Шитье — хоругви, покрова, монашеские облачения по эскизам Щусева и Нестерова — выполняли сестры Свято-Алексеевского монастыря в Москве и жена Нестерова Екатерина Петровна, все «в потрясающей

²⁸ Колузаков С.В. Указ. соч.

гармонии с интерьером: те же светлые «пасхальные» тона с цветовыми пятнами орнаментов»²⁹.

Важной составляющей художественного стиля обители был образ самих сестер. Крестовые сестры обители во главе с настоятельницей княгиней Елизаветой носили похожие на монашеские, но светлые одежды, выполненные по эскизам Михаила Нестерова. Вот как описывает их образ в рассказе «Чистый понедельник» Иван Бунин: «...из церкви показали несомые на руках иконы, хоругви, за ними, вся в белом, длинном, тонколикая, в белом обрусе с нашитым на него золотым крестом на лбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами, с большой свечой в руке, великая княгиня; а за нею тянулась такая же белая вереница поющих, с огоньками свечек у лиц, инокинь или сестер»³⁰.

Уникальность стиля Марфо-Мариинской обители

Художественный стиль Марфо-Мариинской обители благодаря высокой духовности и художественному вкусу великой княгини Елизаветы Федоровны, при объединяющей роли стиля модерн, высокому уровню мастеров, создавших ансамбль, приобрел цельность и законченность. Органично сочетая духовное и эстетическое воздействие, пространство обители также решало важнейшие дидактические и практические задачи. Говоря о художественном стиле Марфо-Мариинской обители, известный исследователь церковного искусства Ирина Константиновна Языкова отмечает: «Действительно этот памятник имеет выдающееся значение как образец хорошо найденного решения нового церковного стиля, к которому стремились художники в начале XX века»³¹.

Уникальность художественного стиля Марфо-Мариинской обители прежде всего обусловлена уникальностью задач, поставленных перед ней будущей святой Елизаветой Федоровной, но также уникальностью выдающихся личностей, создавших обитель, уникальностью Серебряного века в культуре России и уникальностью времени перед надвигающейся катастрофой, вознесшей великую княгиню к великому подвигу.

²⁹ Колузаков С.В. Указ. соч.

³⁰ Бунин И.А. Чистый понедельник. Темные аллеи // Бунин И.А. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1988. [Электронный ресурс]. URL: <https://traumlibrary.ru/page/bunin-ss06-05.html/> (дата обращения: 04.10.2022).

³¹ Языкова И.К. Богословие иконы. М., 1995. С. 85.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Изд. 5-е. М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2016. 1376 с.
2. Анастасий (Грибановский), митр. Светлой памяти Великой Княгини Елизаветы Феодоровны. Иерусалим: Типография Греческого Православного монастыря, 1925. 24 с.
3. Бердяев Н.А. *Sub specie aeternitatis*. Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906 г.). СПб.: Типография Дела, 1907. 446 с.
4. Булгаков С.Н., свящ. Интеллигенция и религия. Воскресение Христа и современное сознание. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1903. 48 с. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Sergij_Bulgakov/intelligentsija-i-religija/ (дата обращения: 04.10.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.
5. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1988. 640 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://traumlibrary.ru/page/bunin-ss06-05.html/> (дата обращения: 04.10.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.
6. Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 743 с.
7. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
8. Дурьлин С.Н. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1976. 464 с.
9. Игнатий (Брянчанинов), свт. Полное собрание творений святителя Игнатия Брянчанинова: в 8 т. Т. IV. Аскетическая проповедь. М.: Паломник, 2002. 783 с.
10. Колузаков С.В. Покровский храм Марфо-Мариинской обители милосердия архитектора А.В. Щусева. [Электронный ресурс]. URL: <https://disk.yandex.ru/i/r47ahJd7sz4fEA> (дата обращения: 04.10.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.
11. Коршунова Т. Путь, полный света. Из писем святой Елисаветы Федоровны. [Электронный ресурс]. URL: <http://rys-strategia.ru/publ/3-1-0-5106/> (дата обращения: 04.10.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.
12. Краснощеков К.Е., прот. Модернистские тенденции в Русской Православной Церкви в начале XX века // Труды Саратовской православной духовной семинарии. Вып. 4. Саратов, 2010. С. 178–196.

13. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев: Collegium. Киевская Академия Евробизнеса, 1994. 288 с.
14. Нестеров М. В. О пережитом. 1862–1917 гг. Воспоминания. М.: Молодая гвардия, 2006. 636 с.
15. Никитина Я. П. Художественное пространство // Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. 1072 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/articles/1387/hudozhestvennoe-prostranstvo.htm> (дата обращения: 04.10.2022).
16. Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. 2-е изд. М.: Искусство, 1984. 223 с.
17. Рисунки великой княгини Елизаветы Федоровны // Императорское Палестинское Православное Общество. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ipro.ru/historyipro/article/risunki-velikoy-knyagini-elizavety-fedorovny-202008/> (дата обращения: 04.10.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.
18. Розанов В. В. Великоначинание в Москве. М.: Новое время, 1909 // Литература и жизнь. [Электронный ресурс]. URL: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_velikoe_nachinanie.html (дата обращения: 04.10.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.
19. Стародубцев О. В. Церковная архитектура и искусство: от Петра I до Николая II // Православие.RU. [Электронный ресурс]. URL: https://pravoslavie.ru/103807.html#_ednref49/ (дата обращения: 04.10.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.
20. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с. (Репринт по изданию: М.: Тип. товарища И. Д. Сытина, 1916).
21. Успенский Л. А. Богословие иконы в Православной Церкви. Переиздание: Братство во имя святого князя Александра Невского, 1996. 658 с.
22. Флоренский П. А., свящ. Сочинения в четырех томах. Т. 2. М.: Мысль, 1996. 880 с.
23. Флоренский П. А., свящ. Обратная перспектива // Флоренский П. А., свящ. Сочинения в 2 томах. Т. 2. У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. 448 с.
24. Языкова И. К. Богословие иконы. М.: Общедоступный Православный Университет, 1995. 118 с.

*Статья поступила в редакцию 5.10.2022,
одобрена после рецензирования 20.10.2022,
принята к публикации 1.11.2022.*

Article

UDC [72.046.3+75.046.3](470-25)+929

For citation:

Apin V., priest. Fenomen Marfo-Mariinskoy obiteli v tserkovnom iskusstve nachala XX veka [The phenomenon of the Marfo-Mariinsky Convent in the church art of the early 20th century] // Trudy Saratovskoy pravoslavnoi dukhovnoi seminarii. [Proceedings of the Saratov Orthodox Theological Seminary]. 2022. No 4 (19). pp. 47–71.

DOI: 10.56621/27825884_2022_19_47

Priest Valery Apin,

Senior Lecturer of the

Department of Church-Practical Disciplines,

Saratov Orthodox Theological Seminary

92 Michurina str., Saratov, 410028,

Russian Federation

val-apin@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-6919-9685

The phenomenon of the Marfo-Mariinsky Convent in the church art of the early 20th century

Priest V. APIN

Abstract: This article analyzes the artistic style of the Martha and Mary Convent as a set of ideas and artistic means that expressed the mood of a part of society at a turning point in the history of Russia. In the analysis of the style of the figurative environment of the complex, whose task was prayerful and active service to God, the main attention is paid to the main church in honor of the Intercession of the Most Holy Theotokos, the artistic style of which most fully expressed the idea of combining liturgical and educational spaces. Part of the article is devoted to the main creators of the ensemble.

Keywords: Martha and Mary Convent, church art of the early 20th century, the Intercession Church of the Martha and Mary Convent, Grand Duchess Elizaveta Feodorovna, Mikhail Nesterov, Alexei Shchusev.

REFERENCES

1. Bychkov V.V. (2007) "Russkaya teurgicheskaya estetika" [Russian Theurgical Aesthetics]. Moscow. (in Russian).
2. Durylin S.N. (1976) "Nesterov v zhizni i tvorchestve" [Nesterov in life and work]. Moscow. (in Russian).
3. Florensky P.A. (1990) "Obratnaya perspektiva" [Reverse perspective] // "Sochineniya v 2 tomakh. Tom 2. U vodorazdelov mysli" [Works in 2 volumes. Volume 2. At the watersheds of thought]. Moscow. (in Russian).

4. Florensky P.A. (1996) "Ikonostas" [Iconostasis] // "Svyashchennik Pavel Florenskiy. Sochineniya v 4 tomakh. Tom 2" [Priest Pavel Florensky. Works in 4 volumes. Volume 2]. Moscow. (in Russian).
5. Ignatius (Bryanchaninov) (2002) "Polnoye sobraniye tvoreniy svyatitelya Ignatiya Bryanchaninova. V 8 tomakh. Tom IV. Asketicheskaya propoved'" [Complete collection of the works of St. Ignatius Bryanchaninov. In 8 volumes. Volume IV. Ascetic preaching]. Moscow. (in Russian).
6. Krasnoshchekov K.E. (2010) "Modernistskiye tendentsii v Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi v nachale XX veka" [Modernist trends in the Russian Orthodox Church at the beginning of the 20th century] // "Trudy Saratovskoy pravoslavnoy dukhovnoy seminarii" [Proceedings of the Saratov Orthodox Theological Seminary]. No. 4. pp. 178–196. (in Russian).
7. Losev A.F. (1994) "Problema khudozhestvennogo stilya" [The problem of artistic style]. Kyiv. (in Russian).
8. Nikitina Ya.P.(2004)"Khudozhestvennoye prostranstvo" [Artistic space] // "Filosofiya: Entsiklopedicheskiy slovar'" [Philosophy: Encyclopedic dictionary]. Available at: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/articles/1387/hudozhestvennoe-prostranstvo.htm> (4/10/2022). Moscow. (in Russian).
9. Nikonova I.I. (1984) "Mikhail Vasil'yevich Nesterov" [Mikhail Vasilyevich Nesterov]. Moscow. (in Russian).
10. Starodubtsev O.V. "Tserkovnaya arkhitektura i iskusstvo: ot Petra I do Nikolaya II" [Church architecture and art: from Peter I to Nicholas II]// "Pravoslavie.RU" [Orthodoxy.RU] Available at: https://pravoslavie.ru/103807.html#_ednref49/ (04/10/2022). (in Russian).
11. Uspensky L.A. (1996) "Bogosloviye ikony v Pravoslavnoy Tserkvi" [Theology of the Icon in the Orthodox Church]. Pereslavl. (in Russian).
12. Wilfflin G. (2009) "Osnovnyye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve" [Basic Concepts of Art History. The problem of the evolution of style in the new art]. Moscow. (in Russian).
13. Yazykova I.K. (1995) "Bogosloviye ikony" [Theology of the icon]. Moscow. (in Russian).

*The article was submitted 5.10.2022,
approved after reviewing 20.10.2022,
accepted for publication 1.11.2022.*