

*Зверев В.В.<sup>1</sup>*

**Произведения живописи Николая Кошелева  
в Храме Александровского подворья в Иерусалиме.  
Исследование технического состояния картин**

**Аннотация.** Статья посвящена описанию технического состояния картин Н.А. Кошелева в храме Александра Невского в Иерусалиме на Святой земле. Рассматриваются технические особенности живописной манеры художника в контексте русской культуры конца XIX - начала XX века. Особое внимание уделяется причинам и видам разрушения картин и способам их устранения.

**Ключевые слова:** икона, картина на религиозный сюжет, живопись, красочный слой, фактура, образ

УДК 7(091)+ "18-19":75(47)

**Abstract.** The article describes the technical condition of the paintings of N.A. Koshelev in the church of Alexander Nevsky in Jerusalem in the Holy Land. We consider the technical features of the brushwork of the artist in the context of Russian culture in the late XIX - early XX century. Particular attention is paid to the causes and types of fracture patterns and how to resolve them.

**Key words:** icon, paintings on religious subjects, paintings, paint layer, texture, image

Николай Андреевич Кошелев, академик живописи Петербургской Академии художеств, на рубеже XIX - XX веков был широко известен в мире как художник религиозной живописи. Но в последующие годы он оказался полузабытым. Память о художнике сохранялась лишь в сравнительно узком кругу верующих и среди специалистов.

В 2006 году мне было предложено сделать заключение о техническом состоянии восемнадцати картин этого художника, хранящихся в храме Александра Невского на Александровском подворье в Иерусалиме на Святой Земле. Восемнадцать монументальных полотен, размером 351×210 см., изображающие Страстной путь Иисуса Христа были созданы Н.Кошелевым по заказу Великого Князя Сергея Александровича и его супруги Елисаветы Феодоровны. Работа над циклом заняла у художника 10 лет с 1890 по 1900 г. В 2005 году из-за аварийного состояния кровель Александровского подворья

---

<sup>1</sup> *Зверев Владимир Владимирович* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: vv\_zverev@mail.ru)

картины были сняты со стен храма и упакованы для временного хранения в изготовленные для этой цели специальные ящики. После капитального ремонта здания и кровель картины нужно было вновь повесить на прежнее место. Но прежде необходимо было провести исследования и дать заключение об их техническом состоянии.

Для этого нужно было разработать паспорт художественного произведения, определить вид произведений, собрать сведения о материалах, технике, размерах картин, о техническом состоянии подрамников, холста, грунта, красочного и лакового слоя. Кроме этого я планировал сфотографировать эти картины, чтобы дать наглядное представление об их состоянии, как с лицевой, так и с оборотной стороны.

Вначале это задание казалось простым: описание подразумевало ответы на вопросы, поставленные в паспорте произведений, и иллюстрирование реставрационных работ фотографиями. Но уже заполнение первой графы паспорта ставило в тупик. К какому виду памятников относился исследуемый предмет? Были ли передо мной иконы или картины с религиозным сюжетом? Если бы эти произведения находились в музее, следовало бы безо всякого сомнения написать в графе: «картина с религиозным сюжетом». Но работы Кошелева составляли неотъемлемую часть православного храма.

Картины с религиозным сюжетом характерны для интерьера католических храмов, но не для православных. В убранстве православных храмов обычно помещаются иконы. В описи имущества храма Александра Невского на Александровском подворье в Иерусалиме произведения Николая Кошелева были названы иконами. Человек, составивший опись имущества, не сомневался, что художник создавал для храма именно иконы. Но что имел в виду сам Кошелев, как он сам понимал назначение своих произведений и какую задачу ставил перед собой?

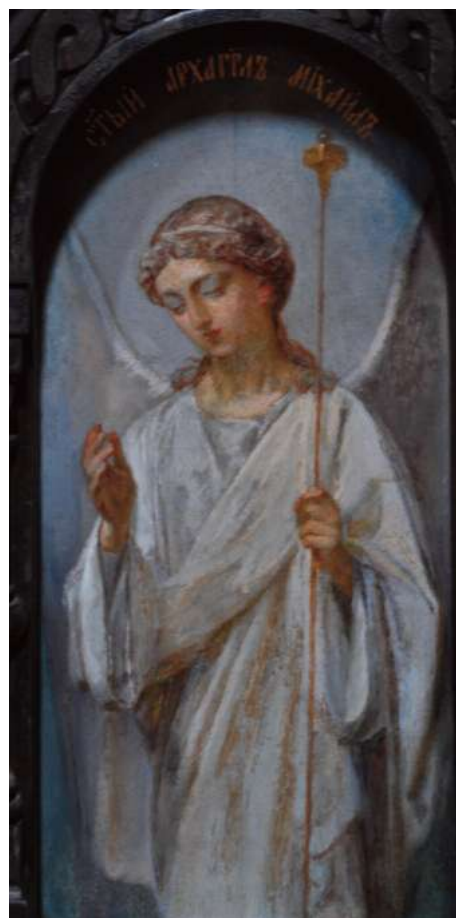
Поиск ответа на тот вопрос представляется очень важным. С какой точки зрения мы должны рассматривать произведения Кошелева, как иконы или как живописные произведения с религиозным сюжетом? От ответа зависит то, по каким критериям можно судить о художественных достоинствах данных картин, а также то, как характеризовать творческий метод автора. Понимание религиозной живописи далеко не однозначно. Оно может быть связано с определенной точкой зрения или помещением работы в тот или иной контекст, поскольку здесь соединяются аспекты веры и искусства. Если мы смотрим на икону как на моленный образ, тогда ее художественные достоинства могут быть вообще не важны. Часто верующие молятся перед иконами, которые трудно назвать произведениями искусства (когда, например, икона представляет собой полиграфическую печать на обычном картоне). Для верующего достаточно простого изображения святого или церковного праздника, чтобы его сознание было перенесено в Мир горний. Взгляд его направлен на созерцание мира, находящегося за пределами изображенного; живописная и художественная стороны моленного образа отходят на второй план. В отличие от иконы, картина с религиозным

содержанием интерпретируется как произведение искусства, то есть, оценивается ее внешняя форма с точки зрения искусства иконописания и/или внутренних законов художественного творчества, глубины и силы эстетического воздействия.

Если суть Веры со временем остается неизменной, то художественные формы религиозной картины и иконы подвержены изменениям в соответствии с культурными запросами и вкусами. При этом изменения могут быть столь значительны, что невольно встает вопрос о соотношении новой религиозной живописи и древних традиций. Переход к новым формам рассматривается современниками не как отказ от иконописания, а как «исправление древнего» с точки зрения современной художественной культуры. Именно поэтому творчество художника Кошелева следует рассматривать в культурном контексте его времени.



Ил.1. Архангел Михаил (Дионисий с сыновьями). Деисусный чин. 1500-1520). ГТГ<sup>2</sup>



Ил.2. Верещагин В. Архангел Михаил. Иконостас церкви Марии Магдалины в Иерусалиме<sup>3</sup>

Если Николай Кошелев действительно создавал Страстной цикл как иконы для храма, это может свидетельствовать о трансформации религиозного сознания в России конца XIX в. Сопоставление работ

<sup>2</sup> Предоставлено Государственной Третьяковской галереей.

<sup>3</sup> Фотография из личного архива автора.

Кошелева с традиционной живописью раннего Нового времени позволяет понять, какими путями шло русское иконописание в эпоху приобщения России к культуре Европы.

Переход от Средневековья к Новому времени связан с рядом глубоких изменений в системе религиозного мышления. По мере сближения российской культуры с культурами европейских народов в русской религиозной живописи начали появляться черты западноевропейской, «фряжской»<sup>4</sup> живописи.

Со второй половины XVI века стал меняться стиль древнерусского иконописания. После церковного раскола в религиозную живопись, изображающую горний Мир, входят мотивы светской жизни, элементы представления реального мира. Историк искусства В. Никольский на примере московского иконописания говорит об этом процессе так: «Все ярче проступают в иконах московской школы стремления к развитию повествовательного элемента и выискиванию красоты узора. <...> Все усложняются иконные сюжеты, все шире вторгаются в них элементы окружающей действительности, выражаясь в деталях архитектуры, утвари, в костюмах и типах лиц. <...> От прежней поры сохранились только сюжеты, да отчасти общие композиционные схемы, воплощаемые либо в грубоватых формах рядовых немецких гравюр, либо с явным уклоном в сторону чисто католической красоты ликов мадонн и ангелов»<sup>5</sup>. По словам известного знатока древнерусской живописи Г.И. Вздорнова, после преобразований Петра Великого понадобилось всего лишь несколько десятилетий, чтобы «возникла новая культура, тесно связанная в своих внешних формах с культурами Польши, Голландии, Англии и Франции»<sup>6</sup>.

Различие между древней и новой иконой заметно. Прежде всего, речь идет о тематическом различии. «Новый век изменил цель и значение христианского искусства, которое <...> было религиозным в самом широком смысле этого слова, — писал художник и меценат Сергей Щербатов, — то есть изобразителем мировых идей, не укладывающиеся в узкое понятие концепции картины»<sup>7</sup>.

Древняя иконописная традиция обращалась к репрезентации отвлеченных религиозных идей, она изображала мир Божественный, невидимый, не воспринимаемый физическим зрением. В древней манере иконописания изображение было намеренно плоскостным; в ней отсутствовали визуальные соответствия вещам, наблюдаемым в природе. Это был конвенциональный, символический язык, порожденный религиозной культурой, понятный для верующего. В иконе нет ничего повествовательного, она «обращается к людям на отвлеченном чистейшем языке форм, линий, красок»<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> В. Никольский характеризует фряжский стиль как «соединение элементов царской иконописной школы с западноевропейским, преимущественно польско-немецким искусством живописи». Никольский В. История Русского искусства. - М., 1923. С. 98.

<sup>5</sup> Никольский В. История Русского искусства. - М., 1923. С. 95.

<sup>6</sup> Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. - М., 1986. С. 16.

<sup>7</sup> Щербатов С.А. Религиозная живопись и картины на религиозный сюжет // Общество «Икона» в Париже. - М. - Париж, 2002. С.41.

<sup>8</sup> Муратов П.П. Цит. по: Никольский В. История Русского искусства. - М., 1923. С. 101.

В западноевропейской культуре такой тип церковной живописи как картины на сюжеты из Старого и Нового Заветов получил распространение со времен итальянского Возрождения. Интерес к такой картине возрос в контексте формирования исторической науки в девятнадцатом столетии. Большое влияние на тематику религиозной живописи оказали установки позитивистского знания, а также распространение гуманистических идей. Крупные мастера исторического жанра актуализировали образы «реконструированной» христианской древности в противовес античным темам.

Станковая картина с религиозным сюжетом, с ее акцентом на ценностях земной человеческой жизни стала предметом внимания общественности, как в светских, так и в церковных кругах. В большинстве случаев такая картина представляла зрителям рассказ о каком-либо одном событии, описанном в Библии, и повествовала о какой-либо одной из религиозных идей. Она была ориентирована на вчувствование зрителя в происходящее, на его сопереживание.

Рассказывая об индивидуальном, единичном событии, такая картина утрачивала характер всеобщности, свойственный иконе. В отличие от иконы, картине с религиозным сюжетом не была присуща монументальность, способность выражать всю полноту духовных смыслов в одном образе. При создании подобного произведения мысль художника была занята не столько передачей религиозных идей, сколько решением художественных задач — гармоничностью и красотой композиции, подбором персонажей для образов, распределением ролей, обдумыванием поз и жестов, связанных с изображаемым событием, наделением героев психологическими характеристиками, убедительностью колорита и общего эмоционального строя картины.

В российской культуре XIX в. практики иконописания также претерпевали изменения. С течением времени изменился состав иконописцев. Если прежде иконы писали исключительно духовные лица в стенах монастырей, то в Новое время икону могли создавать и художники с академическим образованием. В самом церковном убранстве стали использоваться светские мотивы. Для выполнения живописных работ в храмах приглашались художники, известные своими станковыми картинами. Таким образом, преобладающим постепенно становилось академическое понимание иконописной формы.



Ил.3. Даниил (икона Давид, Даниил, Соломон. Около 1497). ГТГ<sup>9</sup>

Старообрядцы не приняли новшеств «фряжского» письма, сохраняя в живописи икон символическую систему изображения мира в традициях древнего византийского («корсунского») иконописания. Логику старообрядческого неприятия новой иконописной манеры можно объяснить словами теоретика искусства Николая Тарабукина: «Если католический живописец повествует, то православный иконописец молится. И если икона есть изобразительно выраженная молитва, то только восточноправославное религиозное искусство можно назвать иконописью, а католическое, латинское — только живописью»<sup>10</sup>. В старообрядческих представлениях образы, написанные во фряжской манере, теряли святость. Но синодальная икона шла именно по пути обособления от многовековой традиции религиозного условного искусства, изменяясь в соответствии с требованиями времени и вкусами общества. Так в России сложились две культуры, два направления в искусстве иконописания.

Тематическое изменение в религиозной живописи привело к трансформации техники создания икон. Традиционно иконное письмо исполняется темперными красками на деревянных досках покрытых левкасом. Иконописец использует красочные смеси — колеры, предварительно приготовленные в специальных емкостях по-отдельности для каждой детали иконы. Вначале иконописец окрашивает ровным тоном поверхности иконы, соответствующие фону (свету), одежам, палатам, горкам и облакам (курурам), приготовленными для этих мест колерами. Таким образом, он делает роскрыш иконы, выполняет доличное письмо. Самые светлые места доличного письма изображаются золотым ассистом в перо. Подобно тому, как на географических картах постепенно уменьшающимися по площади наслоениями красок изображаются глубины водных пространств или высота горных хребтов, в иконе на окрашенные поверхности предметов уменьшающимися по площади плоскостями накладываются более светлые краски — пробела или более темные полосы на одеждах —

<sup>9</sup> Предоставлено Государственной Третьяковской галереей.

<sup>10</sup> Тарабукин Н.М. Письмо пятое. Католическая и православная иконопись // Тарабукин Н.М. Смысл иконы / Ред. Г.И. Вздорнов, А.Г. Дунаев. - М., 2001. <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tarabukin/tar9.htm>

гвенты. После выполнения доличного письма, приступают к личному письму. На всю плоскость лика ровным слоем наносят самый темный колер — санкир. На санкир в два — три постила накладывают более светлые колеры — вохрения. Карнации, незаметные переходы темного тона в светлые, выполняются плавью, в приплеск или отборкой. Заканчивают работу украшением иконы отводкой, опушкой и покрытием олифой или лаком.

Символический язык и знаковая изобразительная система иконы не нуждаются в имитации объемной формы предметов, иллюзорной передачи их фактуры, освещенности из единственного источника света. Всему присуща одна мера знаковой условности. Буквицы в иконе такие же знаки и такие же орнаменты, как и горки, облака, палаты и прочее. За счет этого достигается художественное единство и цельность зрительного восприятия иконы, а также монументальность стиля ее живописи вне зависимости от размера изображения.

В противоположность этому, новая икона создавалась мастерами станковой картины, художниками с академическим образованием. Иконы стали писать масляными красками, которые смешивались на палитре. В большинстве случаев такие иконы исполнены на загрунтованных холстах, натянутых на подрамники. К живописным произведениям, заказанным церковью, российские художники стали применять критерии академического реализма, правила, привитые в стенах Академии. Согласно этим правилам, «иконы должны отвечать исторической верности, анатомической точности, изящному вкусу и основываться на церковном предании»<sup>11</sup>.

Ко времени создания Кошелевым Страстного цикла язык древнего иконописания оказался забытым и непонятым для современников. Например, выдающийся русский филолог и историк искусства XIX в. Федор Буслаев находил прежнюю манеру иконописания примитивной. Идеалом для художников представлялась западноевропейская живопись. В своем труде «Общие понятия о русской иконописи» Буслаев писал: «Главнейшее свойство русской иконописи состоит в ее религиозном характере, исключаящем собою все другие интересы или над ними вполне господствующем и все их в себе поглощающем»<sup>12</sup>. Но в художественном отношении это «искусство не шло вперед, а постоянно возвращалось к древним образцам <...> [П]отому наши иконописцы должны были оставаться ремесленниками и вести свое дело по истертой колее копирования и подражания»<sup>13</sup>. Далее Буслаев давал объяснения постановлений «Стоглава» в современном ему духе: «Итак, наша иконопись в XVI и XVII столетиях оставалась на низших ступенях своего художественного развития. Стремясь к высокой цели выражения религиозных идей, в представлении Божества и святых по образу и по подобию, как выражается «Стоглав», она не имела необходимых средств к достижению этой цели, ни правильного

<sup>8</sup> Иванова А.В. Духовно-просветительские центры подготовки иконописцев в России в XIX-начале XX вв. // Педагогика культуры. 2005. № 2. С. 33-36.

<sup>12</sup> Буслаев Ф. О литературе: Исследования; Статьи // Общие понятия о русской иконописи. - М., 1990. С. 350.

<sup>13</sup> Там же. С.357.

рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленного светлотой. Поставляя себе правилом изображение Божества в его человеческом воплощении, они не знали человека, и не догадывались о необходимости изучать его внешние формы с натуры. Имея своим назначением воспроизводить лики святых, апостолов, пророков и мучеников по их существу, согласно действительности, то есть каковы они были при жизни, это искусство как бы боялось действительности, не находя необходимым брать у нее уроки в правильном начертании рук и ног, в естественной постановке фигур и в их движениях, соответствующих законам природы и душевному расположению»<sup>14</sup>.

Федор Буслаев мечтал поднять ремесленное производство икон на уровень высокого академического искусства. Эта точка зрения разделялась в образованных кругах русского общества, как светских, так и религиозных. Современники Буслаева считали, что иконописцы просто не владели необходимыми умениями и знаниями, которыми должен был обладать художник. Искренне сочувствуя стремлению народных умельцев к художественному иконописному творчеству, многие художники пытались открыть школы для детей в старообрядческих провинциальных городах, таких как Палех, Мстера и Холуй. Их целью было обучить таких детей приемам академического рисования — конструктивно правильному построению формы предметов, передаче эффектов трехмерного пространства на плоскости на основе использования законов линейной и воздушной перспективы, скульптурной лепке объемов при помощи светотени и т.д. Чаще всего такие добрые устремления профессиональных художников заканчивались скандалами: старообрядцы не желали, чтобы их детей «портили» ненужной «фряжской» изобразительной грамотой.



Ил.4. В.Верещагин. Икона св. Александра Невского.  
Иконостас церкви Марии Магдалины в Иерусалиме<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Буслаев Ф. О литературе: Исследования; Статьи //Общие понятия о русской иконописи. - М., 1990. С. 369-370.

<sup>15</sup> Эта и последующие иллюстрации взяты из личного архива автора.



В иконописном творчестве у многих художников прослеживается стремление сохранить канонические черты, присущие стилю древнего иконописания, но при этом поправить «примитивный» рисунок канонических образов «правильным» рисунком формы изображаемых предметов. К примеру, Василий Верещагин на царских вратах иконостаса церкви Св. Марии Магдалины на Елеонской горе в Иерусалиме создал образы евангелистов в технике масляной живописи в реалистической манере, наделив персонажей чертами своих современников.

Жанровая эклектика заметна и в произведении Ильи Репина «Несение Креста», созданном для Храма на Раскопках в Иерусалиме. В качестве основания для написания образа Христа, несущего крест, Репин выбрал деревянную доску размерами 46×39 ×3,5 см, сделанную по типу доски иконы. На тыльной стороне она имеет две выступающие над поверхностью врезные поперечные шпонки со скошенными концами. Однако ни техника, ни живописная манера исполнения не напоминают манеру и технику иконного письма. Вместо мелового левкаса на доску положен грунт из воскосмоляной мастики. Живопись исполнена не темперными красками, а в привычной для Репина технике масляной живописи, в традициях станковой жанровой картины, в реалистической манере приближения образа к действительности. Более того, в трактовке лика Христа угадываются автопортретные черты художника.



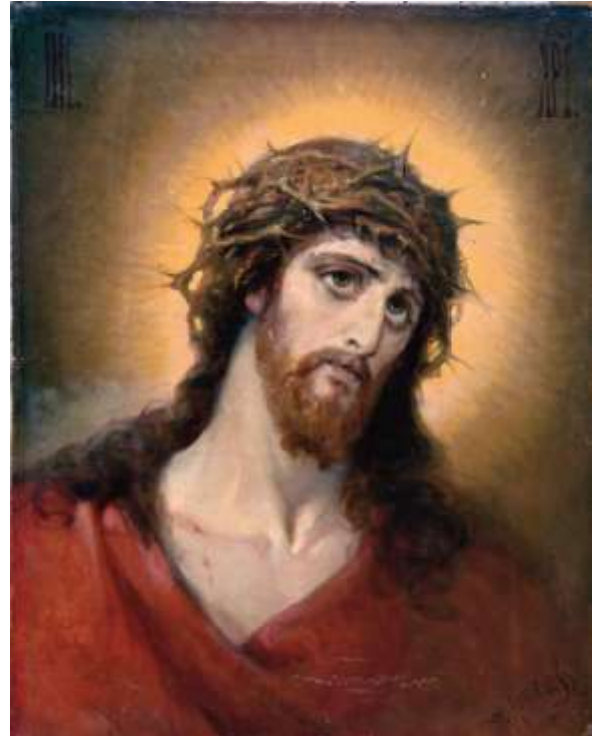
Ил.5. И.Е. Репин. Несение креста (оборотная сторона картины).1898.  
Александровское подворье. Иерусалим

Именно в русле всех этих изменений следует рассматривать иконописное творчество Кошелева. Это хорошо видно на примере его произведения «Христос в Терновом Венце» из собрания

Императорского Православного Палестинского Общества в Иерусалиме. Это изображение воспроизводит ряд неотъемлемых элементов из структуры традиционной иконы. Пропорциональные отношения сторон произведения близки отношениям сторон иконной доски; характерны также пространственные отношения фигуры и фона. Христос изображен в терновом венце и с нимбом вокруг головы. В верхних углах картины в подражание древним традициям православного иконописания художник поместил имена Спасителя. Все это указывает на намерение автора написать икону. Но с художественной точки зрения образ выполнен в академической манере в жанре исторического портрета. Николай Кошелев, как и другие художники, в процессе поисков композиционного решения задуманного произведения знакомился с традицией, с близкими по теме уже существовавшими произведениями искусства, созданными известными мастерами. Вероятно, среди образцов, которыми пользовался Кошелев, была одноименная картина 1639-1640 годов итальянского художника Гвидо Рени. Это во многом определило форму создаваемого произведения.



Ил.6. Гвидо Рени. Христос в терновом венце.  
1639-1649



Ил.7. Н. Кошелев. Христос в терновом венце  
1890-е гг.

Образ Христа написан масляными красками на грунтованном холсте, натянутом на подрамнике. Подобно А. Иванову, Кошелев наделил канонический иконописный лик Спасителя идеально правильными чертами, в которых воплотились эстетические установки, характерные для античной скульптурной пластики<sup>16</sup>. Художник, таким образом, «поправляет» церковный канон рисунком в духе

<sup>16</sup> Известно, что Иванов для изображения лика Христа использовал голову Аполлона Бельведерского.

академического реализма. Золотой нимб был заменен реалистическим изображением сияния вокруг головы Христа. Икона приобрела вид станковой картины с религиозным сюжетом. А следование образцам итальянских художников придало образу новые черты, не характерные для православной иконы.

Следует отметить и то, что для создания своих произведений Кошелев, как и другие художники, в качестве образцов использовал также иконы, написанные в традиционной манере. В частности его композиция «Что вы ищите живого среди мертвых» сходна с композицией храмовой иконы Верещагина, написанной двумя — тремя годами ранее, и, возможно, ее повторяет. Икона Верещагина находится в алтаре церкви Св. Марии Магдалины на Елеонской Горе в Иерусалиме. Однако это лишь мое предположение. Не исключено, что оба художника брали в качестве образца одну и ту же икону, находящуюся в церкви Николая Чудотворца по пути из Иерусалима в Назарет<sup>17</sup>.



Ил.8. Воскресение Христово. Икона в храме Николая Чудотворца на пути в Назарет. Фрагмент



Ил.9. В.Верещагин. Воскресение Христово. 1890-е годы. Фрагмент. Икона в церкви Марии Магдалины в Иерусалиме.

<sup>17</sup> Однако это требует своего исследования. Возможно, икона была написана с одной из упомянутых картин.



Ил.10. Н. Кошелев. Воскресение Христово. 1896. Александровское подворье. Иерусалим

Создание Кошелевым Страстного цикла пришлось на рубеж XIX-XX столетий. В это время в России в среде любителей и собирателей древней иконописи вновь произошла смена взглядов на художественные ценности древней религиозной живописи. Концепция религиозной картины, какой она сложилась к концу XIX века, оказалась поколебленной, но к этому времени еще не разрушенной. Величие традиции средневековой религиозной живописи еще не стало предметом теоретического осмысления. Но в это время многие ученые и художники стали задаваться вопросами о том, что представляло собой искусство иконописания с философской точки зрения, и какой должна была быть русская икона.

Так Виктор Никольский отмечал, что прежняя религиозная живопись утратила свои художественные достоинства, и в творчестве современных ему русских художников православная икона получалась «то католическая, то протестантская». Сходные идеи витали и в художественной среде. Именно в этот период у Виктора Васнецова зародилась идея создать новый национальный тип русской иконы. С этой целью он обратился к образцам средневековой религиозной живописи. Изучение древнего иконописания открыло для него такие закономерности художественной формы, как: плоскостность, орнаментальность, отсутствие прямой перспективы с одной точкой схода и одной линией горизонта.

Однако художник оказался перед сложным выбором. Как русский живописец он мечтал создать национальный образ Богородицы, и, в то же время, как мастер с художественным образованием западноевропейского типа свой идеал он сверял с образом Сикстинской Мадонны Рафаэля. С одной стороны, плоскостный стиль древней иконы привлекал его своей монументальностью, но, с другой стороны, ее рисунок казался наивным и примитивным. Васнецов стремился воссоздать орнаментальный характер древнего искусства иконописания, однако ему не удалось преодолеть привитые академическим образованием навыки видения формы и ее реалистического отображения в картине. Попытки соединить

в своем творчестве элементы двух принципиально разных художественных систем — канонической древнерусской иконы и классической западноевропейской картины, — привели художника к стилизации иконописной формы в манере стиля модерн.

Неполная реализация изначального замысла Васнецова была связана и с другим фактором — выбором материала для иконного письма. Свою мечту о национальном стиле иконописания художник хотел воплотить в настенных росписях Владимирского собора в Киеве. К тому времени за плечами Васнецова был опыт работы над станковой картиной в технике масляной живописи. Но древняя религиозная живопись создавалась в технике темперной живописи.

Этот вопрос широко обсуждался в общественной печати в 1980-х гг. Так в 1882 г. в журнале «Живописное обозрение» была опубликована статья известного художественного критика Михаила Соловьева, посвященная реставрации (1856) стенописей соборов Московского Кремля. Автор указал на целый ряд недостатков в принципах реставрации, одним из которых он считал поновительный характер реставрации древних стенописей. При этом он отмечал, что обновление живописи как снаружи, так и внутри, проводилось масляными красками. Но «по своей сочности, — отмечал критик, — масляные краски составляют незаменимое средство для живописи натуралистической. Эти неуловимые переходы от света к тени, леонардовские *sfumato*, "пятно" новейших импрессионистов, могут быть схвачены только масляными красками... Но реалистическая живопись не иконопись; стенная живопись не картина. Содержание храмовой стенописи едва ли нуждается в таком реализме, как вкус публики требует от картин. От того, несмотря на давящий краску золотой фон, фигуры, написанные масляными красками, кажутся тяжелыми и расстраивают идею светлых духов в присносущем свете»<sup>18</sup>. Соловьев категорически возражал также против «смешения народного с простонародным» в трактовке образов. Он с сожалением отмечал утрату секретов композиции на стене, «не знавшей у древних пустоты», и недостаток вкуса, выразившийся в смешении различных стилей, в частности, в том, что «золотой фон примиряется с правильными пропорциями и натуральным колоритом фигур»<sup>19</sup>.

В течение многих лет Виктор Васнецов стремился реализовать свое намерение: создать национальный тип иконы. Многим его современникам казалось, что он достиг своей цели. Однако в итоге художник сформировал картину на религиозный сюжет с использованием национальных мотивов русского народного искусства в преломлении стиля модерн.

Вероятно, идеи создания иконы нового типа волновали и Николая Кошелева. Однако в системе его представлений об иконе оставались значимыми формы станковой картины и икона старообрядческого письма, поправленная в духе академического реализма. Думается, что Страстной цикл для церкви Александра Невского в Иерусалиме художник создавал как цикл икон. Нельзя также

<sup>18</sup> Соловьев М. Обновление Московских святынь // Художественное обозрение. 1882. № 46. С. 736-739.

<sup>19</sup> Там же. С. 736-739.

исключить, что последовательный повествовательный ряд картин, изображающих главные деяния и события жизни Христа, был навеян сюжетами житийных икон, в клеймах которых изображаются сцены из жизни Святых и мучеников. Кошелев в своем творчестве оставался верен своим принципам «исправлять» вневременные «застывшие» знаки древнего письма реалистическими чертами в способах репрезентации исторических событий и наполнять их этическим содержанием, трактовками, которые разделяли его современники.

Во времена Кошелева в интеллектуальной культуре был очень распространен этический подход к осмыслению религиозных идей. Этическая установка определяла характер интерпретации библейских историй. Так, при разговоре о Богочеловеке, акцент делался именно на человеческом переживании и отношении к происходящим событиям. Кошелев изображал рядом с Христом людей с их страстями, страданиями, предательством, несправедливым судом и т.д. Возможно, в намерения автора входила некоторая аффектированность образов, подчеркивавшая суетность земного бытия людей. Таким образом, эта этическая установка побуждала художника искать средства для задействования зрительского переживания и эмпатии.

В распространении приемов реалистического изображения в сфере религиозного искусства большую роль играла также фотография. На рубеже веков широкое распространение получили практики постановочных фотоснимков по сюжетам Писания и приемы художественного пиктореализма. Это усилило стремление художников представлять образы святых в новом облике, более привычном для восприятия аудитории.

Николай Кошелев создавал цикл на тему Страстей Христа в период, когда искусство иконописания Виктора Васнецова находилось в зените славы. Однако он оставался верным собственным принципам художественного творчества. Его манеру отличала приверженность академическому реализму, вместе с тем, он воспринимал и использовал достижения современных ему течений в искусстве. Кошелеву было присуще импрессионистическое понимание цвета. В трактовке формы он применял приемы и находки символизма (явление ангела в картине «Моление о Чаше»). В его творчестве сохранялась сюжетно-повествовательная канва, характерная для станковой картины. Для него было важно изображать события по законам жанра исторической картины. Композиции выстраивались по типу мизансцены в сценическом пространстве театра. Для изображения персонажей подбирались типажи, которые наделялись характерной для их репертуара мимикой и жестами. Кошелев передавал атмосферу евангельских сюжетов в духе «исторической реконструкции». Для художника было важно, чтобы костюмы, обстановка, стаффаж, включая росписи стен (в композиции «Суд Пилата»), соответствовали времени событий. Сценарий произведений определял выбор средств художественного выражения. Живописная гармония и тональность каждой картины их

колористический строй были подчинены одной идее: раскрыть суть изображенных драматических событий. Благодаря этому Кошелев достигал формального и смыслового единства композиций.



Ил.11. Герои картин наделялись характерными для их ролей в картине мимикой и жестами

Все эти черты, присущие произведениям Николая Кошелева, дают основания рассматривать его произведения как картины на религиозный сюжет. Однако в них художник акцентировал черты, характерные для религиозной живописи. Символическая природа иконы (как ее понимал Кошелев) выражена в отвлеченных мотивах сценического пространства, в имперсональном облике героев. В картинах Кошелева нет пейзажных изображений, указывающих на конкретные реалии. Это абстракции, изображающие типические образы места, ситуации, времена суток. Пространство, в котором разворачивается действие, условно: оно построено при помощи художественных «намеков» на Гефсиманский сад, город, сакральные здания. По сути, речь идет о сценических пространствах театра, в которых происходили драматические события. Их изображение создавалось чисто живописными средствами, характерными для импрессионистической живописи. В таких композициях как «Моление о Чаше», «Апостолы уснули от печали», «Сошествие во Ад» предметы освещены неземным светом сияния ангела, а тела грешников тонут в раскаленной атмосфере преисподней. Здесь краски отрываются от предметного локального цвета их носителей и создают живописную среду отвлеченным цветом, который отличается насыщенностью и тональной глубиной. Сценически повествовательный колорит своих произведений Кошелев выстраивал ритмом и цветом. При этом посредством отвлеченного цвета художник изображал именно земные реалии — цветы, травы, деревья, одежды и т.п. Он материализовывал цвет, превращая его в предметы, и мастерски передавал нереальные световые эффекты.

*Были ли картины в реставрации?*

Перед началом реставрационных работ в Иерусалиме мне довелось читать в местной прессе, что некоторое время тому назад произведения Николая Кошелева были сняты со стен храма и отреставрированы в США. Я полагал, что передо мной стояла задача дать заключение по поводу качества проведенной реставрации.

Но когда картины были распакованы, оказалось, что прочитанное не соответствовало действительности. Картины являли собой печальное зрелище. Они стояли в грязных рамах, полотна на подрамниках провисли. С лицевой стороны картины были покрыты пылью, а на некоторых из них на оборотной стороне висела старая паутина. Беглый первичный осмотр убедил меня в том, что красочный слой в большинстве своем не был поврежден. Лишь осыпи красочного слоя на картине «Не плачьте дочери Иерусалимские» говорили о травмах механического характера, которые могли произойти во время снятия картины со стены. Состояние сохранности картин указывало на то, что они долгое время находились в неблагоприятных условиях для их сохранности, но следов какой-либо реставрации нигде обнаружено не было.

Поначалу казалось, что картины сохранились нетронутыми с тех пор, как были созданы художником и развешаны на стенах храма. Однако при более внимательном осмотре обнаружилось, что холст некоторых произведений по нижнему или верхнему краю имел заломы с регулярными рядами гвоздевых отверстий. Такие заломы остаются на местах сгибах холста при натягивании его на подрамник. Это указывает на то, что картины когда-то снимались с подрамника, а затем были натянуты вновь с изменением их экспозиционного пространства. Такие заломы оказались на холсте в самом низу картины «Взятие Иисуса стражей». Похоже, что он перетягивался. На это указывает 17 гвоздевых отверстий, вдоль нижней планки подрамника с регулярностью интервалов между ними  $\approx 15$  см.



Ил.12 Залом холста без гвоздевых отверстий проходит на 15 см ниже верхней планки подрамника



Дальше я столкнулся с новым, более интересным обстоятельством. Оказалось, что некоторые из полотен имели подобные заломы, но без гвоздевых отверстий. Они проходят параллельной линией на 14-15 см ниже верхней планки подрамника, и лишь в некоторых случаях над ними было по 2-3 гвоздевых отверстия. Однако предположить, что картины когда-то были натянуты на подрамники меньшего размера с загибом холста с живописью на тыльную сторону, невозможно. Тем не менее, у картин «Моление о чаше», «Пеленание», «Пилат умывает руки», «Распятие», «Положении во гроб» обнаружались такие заломы.

Это обстоятельство обернулось другой загадкой. Было ли это сделано по воле художника, или холст был перетянут позднее, но, по неизвестной причине, не по следам прежних заломов.



Ил.13. Двойной залом холста на левой стороне картины «Сошествие во Ад»

Подобную загадку задает и картина «Сошествие во Ад». Она имела явные следы того, что в течение какого-то времени была натянута на подрамник с большим перекосом. Под острым углом к левой стороне картины на всю ее высоту до низа проходил двойной залом двумя параллельными

линиями, соответствующими толщине подрамника. Образованная заломом гипотенуза у основания отстояла от угла картины на 10,2 см. Гвоздевые отверстия проходили не по всей длине полосы залома, что заставило усомниться, что картина была натянута на подрамник именно таким образом. Создавалось впечатление, что в таком состоянии картина находилась довольно долго. На это указывало повреждение красочного слоя сыростью в той части картины, которая была подвернута на ее тыльную сторону к стене. Но представить себе, что картина была в экспозиции с таким перекосом, довольно трудно. Более того, невольно возникает другой вопрос, была ли она натянута на подрамник? Если бы картина перетягивалась, то у нижнего ее края должна была бы быть подобная деформация холста под таким же углом. Но ее нет. У других граней подрамника также заломов нет. Об их природе на полотнах остается только гадать. Очевидно, что с картиной что-то происходило, однако сведений о том, кто и когда сделал перетяжку холста, нет. Можно лишь отметить, что эта работа была сделана профессионально.

Таким образом, судьба произведений Кошелева в XX в. требует дальнейшего изучения.

*В какой технике живописи работал Н.Кошелев?*

На первый взгляд казалось, что картины Николая Кошелева написаны масляными красками. Но это не совсем так. Часть из них выполнена в технике темперной живописи, а некоторые в смешанной технике темперными красками и маслом. Эти утверждения сделаны мною на основе визуальных исследований и требуют проверки физическим и химическим анализом. С определенной уверенностью можно лишь говорить об исполнении картины «Не плачьте дщери Иерусалимские!» в технике масляной живописи. Картина «Отречение Петра» написана темперой, однако фигуры на переднем плане прописаны масляными красками. Я полагаю, что некоторые другие картины написаны темперой. Картины «Моление о чаше», «Несение креста», «Распятие», «Снятие со Креста» выполнены маслом. Картины «Поцелуй Иуды», «Пеленание» «Обвинение Христа» написаны темперными красками.

Если древние иконописцы работали темперными красками в манере санкирной живописи, составляя цветные колеры в баночках, то Кошелев писал темперными красками в манере характерной для масляной живописи, смешивая краски на палитре. Потому его картины, созданные темперой, выглядят так, как если бы все они были написаны масляными красками. На технику темперной живописи указывает матовая поверхность красочного слоя и характерная для нее шероховатая текстура, а, кроме того, особая манера наложения красок в местах связи тональных градаций при переходе от темных частей к более светлым и наоборот. Для заключения о масляной технике живописи недостаточно отметить серебристый блеск ее поверхности: такой блеск могут иметь и темперные краски, если они покрыты лаком. Более того, масляная живопись может быть и матовой, если таким было эстетическое намерение автора. Однако некоторые признаки разрушения красочного слоя, присущие в основном масляной живописи, дают основание заключить о применении именно такой

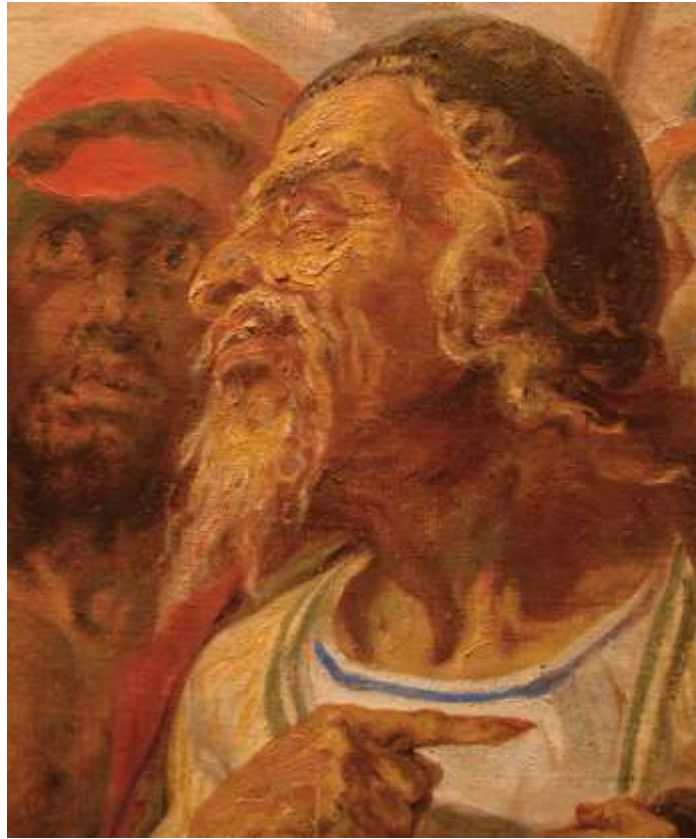
техники. Для большей уверенности в суждении о технике живописи можно сделать простой анализ. При смачивании спиртом тон масляной живописи не меняется. Темпера, если она не была покрыта лаком, изменяет свой тон, становится значительно темнее и восстанавливает его, когда спирт испаряется.



Ил.14. Темпера, смоченная спиртом, изменяет свой тон и восстанавливает его, когда спирт испарится

#### *Инструменты.*

Картины Кошелева написаны красками, смешанными на палитре. Художник работал колонковыми и щетинными плоскими кистями, использовал также мастихин. Этими инструментами создано большое количество мотивов фактурного моделирования поверхности красочного слоя. Местами его тонкие лессировки создают впечатление акварельного письма с просвечиванием грунта и красок нижнего слоя. Однако в иных случаях его манера пастозного наложения красок кажется до крайности небрежной, однако при этом форма предметов сохраняет академическую строгость рисунка и точность тональных и цветовых характеристик валеров.



Ил.15. Манера письма Н.Кошелева может показаться небрежной

Манеру письма Николая Кошелева отличает широкий диапазон тональных градаций и цветовых оттенков в трактовке формы. Кошелев одинаково уверенно владел приемами работы от светлого цветового пятна к темному и, наоборот, от темного пятна к светлому. Например, в картине «Апостолы уснули от печали» элементы пейзажа переднего плана композиции написаны с использованием приемов письма акварелью, когда белый грунт в светах остается не закрашенным, а полутон и тени передаются постепенным наслоением более темных сравнительно толстых (корпусно положенных) непрозрачных красок.

На заднем плане пейзажный фон изображается иначе, при помощи прокладки светов по серому тону подмалевка, с добавлением к краскам определенного количества белил. Фактура картины умеренно корпусная. В картине «Моление о Чаше» живопись также построена на принципах ведения работы от светлых пятен к темным, но здесь Кошелев применил иконописный прием очерчивания формы предмета контурной линией.

В упомянутых картинах фактура строится в обратной последовательности построению фактуры в классической живописи, где освещенные части предметов, как правило, пишутся толстыми, плотными мазками с ярко выраженной фактурой, т.е. корпусно. Однако здесь затененные места переднего плана

композиции написаны рельефно, пастозно, а светлые — тонко. Местами в световое моделирование живописной формы предметов включается незакрашенный светлый тон грунта.

Напротив, в композиции «Лобзание Иуды» в теневых частях картины и полутоне краски положены широкой кистью тонкими, но плотными мазками. Светлые насыщенные краски нижнего слоя моделированы темными и тусклыми красками последующих прописок. Свет изображается постепенным наложением красок, смешанных с большим количеством белил. Самые светоносные части формы написаны корпусно. Это указывает на разнообразие приемов художника, на то, что Кошелев в равной степени легко мог работать в манере письма от темного пятна к светлому, так и от светлого к темному. Живописцу одинаково легко поддается передача световых эффектов в картинах как лессировочным (прозрачным), так и корпусным способом нанесения красок.

#### *Технологическая структура произведений*

Все произведения Н. Кошелева написаны на конопляном холсте, средней зернистости, редкого плетения (7×7 нитей по утку и основе, ячейки между нитями — 0,2 мм), натянутом на деревянные подрамники с раздвижными углами, с крестовиной и 12 клиньями. Грунт фабричный, эмульсионный, белый. Живопись выполнена в темперной, масляной, и смешанной технике, красками, смешанными на палитре в манере письма *alla prima* (в один прием).

#### *Сохранность основы*

Сохранность холста картин удовлетворительная. Натяжение холста на всех картинах было ослаблено, что в ряде случаев вызвало волнообразную деформацию их поверхностей, а иногда сопровождалось лучевидными стяжками к углам подрамников. Например, в картине «Апостолы уснули от печали» снизу вверх поднималась извилистая линия деформации холста. В этом месте холст был продавлен с тыльной стороны. Такая же продавленная деформация холста проходила у правого края картины на высоте 1 метра под углом 137,7°, длиной 14 см. Наблюдались также выпуклые и продавленные деформации холста, образованные ударами тупыми предметами по картинам с тыльной или лицевой стороны. На некоторых картинах холст имел прорывы с утратами и без утрат фрагментов живописи. Небольшой прорыв холста в 50-ти см ниже от верхней планки рамы и 10-ти см от ее левой планки площадью в 4 см<sup>2</sup> был в картине «Моление о Чаше». Но вырванный фрагмент сохранился и был вклеен мною на прежнее место нитями встык. В других местах в структуре основы серьезных изменений не наблюдалось. Хотя часть из них имела небольшие прорывы, гвоздевые отверстия и проколы. Несколько таких проколов можно было увидеть в произведении «Лобзание Иуды». Следы

длинных царапин с разрывами нитей, но без сквозных прорывов холста были на тыльной стороне картины «Не плачьте дочери Иерусалимские!».

#### *Состояние грунта и красочного слоя*

Именно эта картина имела наиболее серьезные повреждения в красочном слое, вызванные упомянутыми глубокими царапинами, сделанными скользящим давлением по тыльной поверхности холста. На лицевой стороне грунт с красочным слоем на месте царапин осыпался. Одна из таких царапин длиной в 52 см, проходит по изображению гиматия Христа. Несколько извилистых царапин такой же ширины и осыпями грунта с красками находится у ног Христа и воинов.

В средней части картины с левой ее стороны на участке площадью примерно в 24 дм<sup>2</sup> на высоте от 200 до 240 см шириной до 60 см находилась наиболее опасная зона отслоения красок с утратой сравнительно небольших фрагментов живописи (по счастью на фонах), но существовала угроза ее расширения. Подобные разрушения, вызванные теми же причинами, наблюдались также на переднем плане композиции внизу картины, где краски были положены корпусным слоем. На других картинах таких больших повреждений не было. Правда была опасность утраты небольшого фрагмента живописи на картине «Отречение Петра». Здесь произошло отслоение красочного слоя от грунта со вспучиванием на одежде женщины на переднем плане композиции. Этот участок живописи был укреплен, угроза осыпи красок была устранена.



Ил.16. Разрушения красочного слоя в картине «Не плачьте дочери Иерусалимские»

В других местах картины растрескивания в грунте были вызваны естественными причинами, вследствие отсутствия благоприятных условий хранения. Это привело к вспучиванию и разрывам грунта, а также к деформациям красочного слоя в виде узких и длинных вздутий различной ширины, но без разрывов. Кракелюры подобного рода покрывают почти всю верхнюю треть картины «Не плачьте дщери Иерусалимские!». Они создают своеобразно волнистую рябь на ее поверхности. Подобные вздутия и разломы с подъемом краешков грунта по границам идут параллельными горизонтальными рядами и занимают всю верхнюю часть с изображением неба (площадь 120 × 210 см.) в картине «Лобзание Иуды». Особенно рельефно выделяются косые (угол наклона 39°) кракелюры на изображении огня и дыма факелов в правой верхней части картины. Однако вздутия и сломы грунта, образующие на картине жесткий рельеф, в большинстве случаев оставляют красочный слой без разрывов. Растрескивания грунта как результат воздействия на картины окружающей среды в упомянутых картинах не вызвали и осыпей красок. Утраты в красочном слое живописи на упомянутых и других картинах вызваны механическими воздействиями на холст. Они сводятся к мелким царапинам и незначительным осыпям вокруг проколов и гвоздевых отверстий.

Другие изменения живописной поверхности ряда картин были связаны с появлением на ней, так называемого мягкого кракелюра (краешки трещин направлены внутрь красочного слоя). Известно, что мягкое растрескивание угрозы для сохранности живописи не представляет, тем более что процесс его формирования уже завершился. (Картины «Моление о чаше», «Апостолы уснули от печали», «Лобзание Иуды», «Отречение Петра», «Положение во гроб» и др.).



Ил.17. Мягкий кракелюр в красочном слое картины «Оплакивание»

Большой ущерб живописи нанесли мухи. Продукты их жизнедеятельности не просто загрязняли красочный слой мелкими черными точками, они буквально разъедали краски, вызывая эрозию красочного слоя. Местами были заметны каверны в красочном слое, обнажившие грунт.



Ил.18. Повреждение живописи насекомыми

Большие неприятности были связаны с загрязнением красочного слоя всех картин, их крайней запыленностью, как с лицевой, так и с тыльной стороны. Особенно много пыли вперемешку со строительным мусором, штукатурной крошкой, обломками кирпича и камня, деревянных щепок было в пазах между холстом и планками подрамников. Помимо загрязнений и пыли на красочном слое остались брызги известковой побелки.

Результаты проведенных исследований были занесены мною в Паспорт технического состояния произведения искусства. В него вошли: каталожные данные картины, описание наблюдений и фотографии общего вида каждой картины, а также всех ее частей по фрагментам.

У меня были все основания записать в первой графе паспорта “тип памятника” «Икона», поскольку в контексте религиозной художественной культуры времени создания Николаем Кошелевым Страстного цикла, художник решал сходные задачи, которые ставил в своем творчестве Виктор Васнецов по созданию нового типа русской иконы. Таково было его авторское понимание иконы. Десятилетием позднее реставрационная расчистка русской средневековой живописи и выставки древних икон в 1911-1913 годы раскрыли широкой публике глаза на художественные ценности традиционного иконописного искусства. Тогда ярко обозначилось различие между религиозной “молитвенной” живописью и станковой жанровой картиной на темы библейской истории. Н.А. Кошелев создавал произведения как иконы в русле запросов своего времени, но по ряду формальных признаков мы можем их отнести к жанру исторической картины с религиозным сюжетом.

После завершения исследований технического состояния картин я приступил к дальнейшей работе. Поскольку состояние картин оценивалось как вполне удовлетворительное и серьезной



реставрации не требовалось, моя работа была направлена на их консервацию и профилактику разрушений. Они сводились в основном к очистке картин от грязи и пыли с лицевой и оборотной стороны, устранению провисания и деформации холста, заделке прорывов и укреплению красочного слоя в местах разрушения. Серьезной реставрации потребовала лишь одна картина — «Не плачьте дочери иерусалимские!». Эта картина имела механические повреждения в красочном слое с осыпями и отслоением от грунта. Места утраты живописной поверхности были компенсированы тонировками акварельными красками.

В июле 2008 года профилактические работы были завершены, в августе произведения Николая Андреевича Кошелева нашли свое прежнее место на стенах в храме св. Александра Невского Александровского подворья в Иерусалиме на Святой Земле.

### Библиография:

1. Буслаев Ф. О литературе: Исследования; Статьи //Общие понятия о русской иконописи. — М., 1990. С. 349 — 414.
2. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. — М., 1986.
3. Иванова А.В. Духовно-просветительские центры подготовки иконописцев в России в XIX-начале XX вв.// Педагогика культуры. 2005. № 2. С. 33-36.
4. Никольский В. История Русского искусства. - М.,1923.
5. Соловьев М. Обновление Московских святынь // Художественное обозрение. 1882. № 46. С. 736-739.
6. Тарабукин Н.М. Письмо пятое. Католическая и православная иконопись // Тарабукин Н.М. Смысл иконы / Ред. Г.И. Вздорнов, А.Г. Дунаев. - М., 2001. [http:// nesusvet.narod.ru/ico/books/tarabukin/ tar9.htm](http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tarabukin/tar9.htm)<sup>1</sup>.
7. Щербатов С.А. Религиозная живопись и картины на религиозный сюжет // Общество «Икона» в Париже. — М. — Париж, 2002. С. 37-82.

Н.А. Кошелев «Крестный путь Иисуса Христа»  
в Храме Святого Александра Невского в Иерусалиме



Моление о чаше. 1891



Апостолы уснули от печали. 1891(?)



Лобзание Иуды. 1890



Взятие Иисуса стражей. 1892



Отречение Петра. 1892



Обвинение Христа. 1894



Иисуса ведут к Пилату. 1893





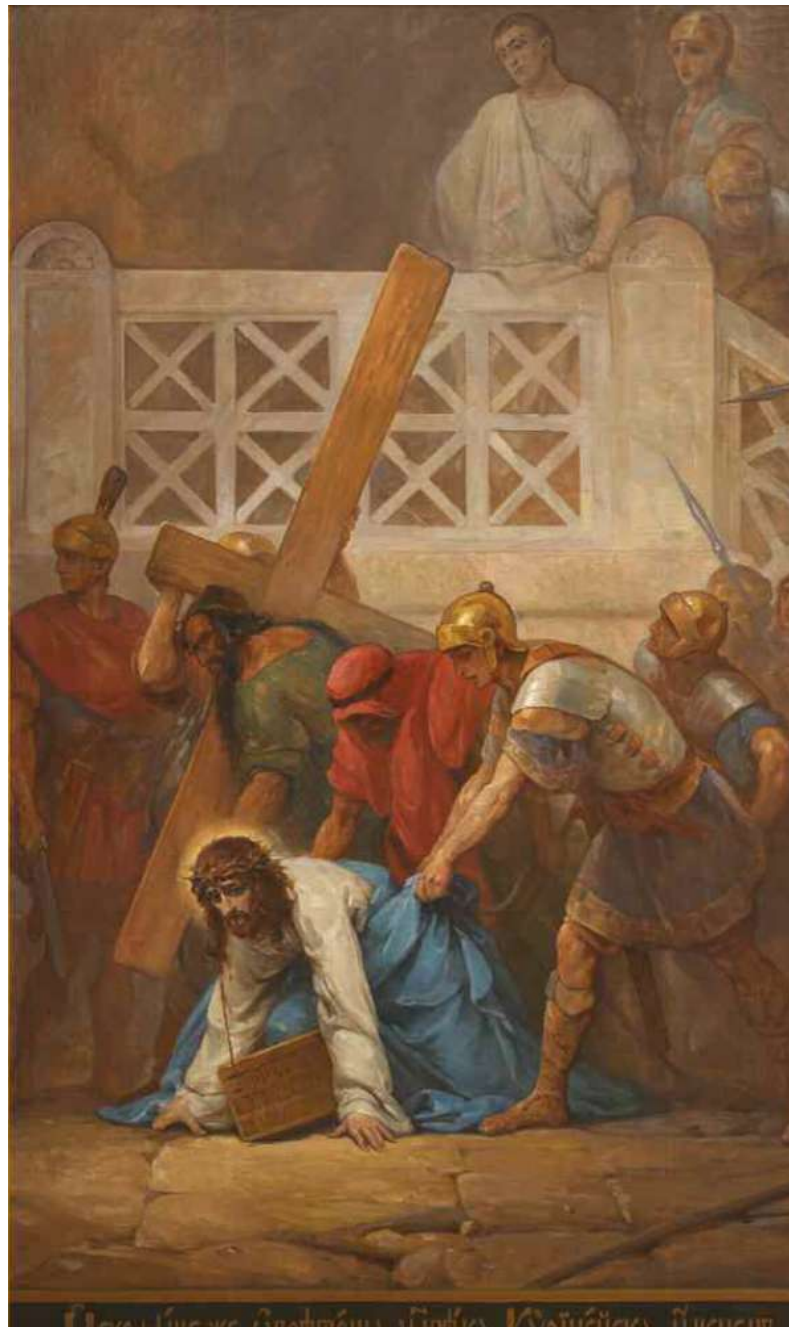
8.

Христос перед Пилатом. 1890



9.

Пилат умывает руки. 1895



Симон несет крест Спасителя. 1900



Не плачьте, дочери иерусалимские! 1899



Шествие Иисуса на Голгофу. 1900



Прободение ребра Иисуса воином. 1900 (?)

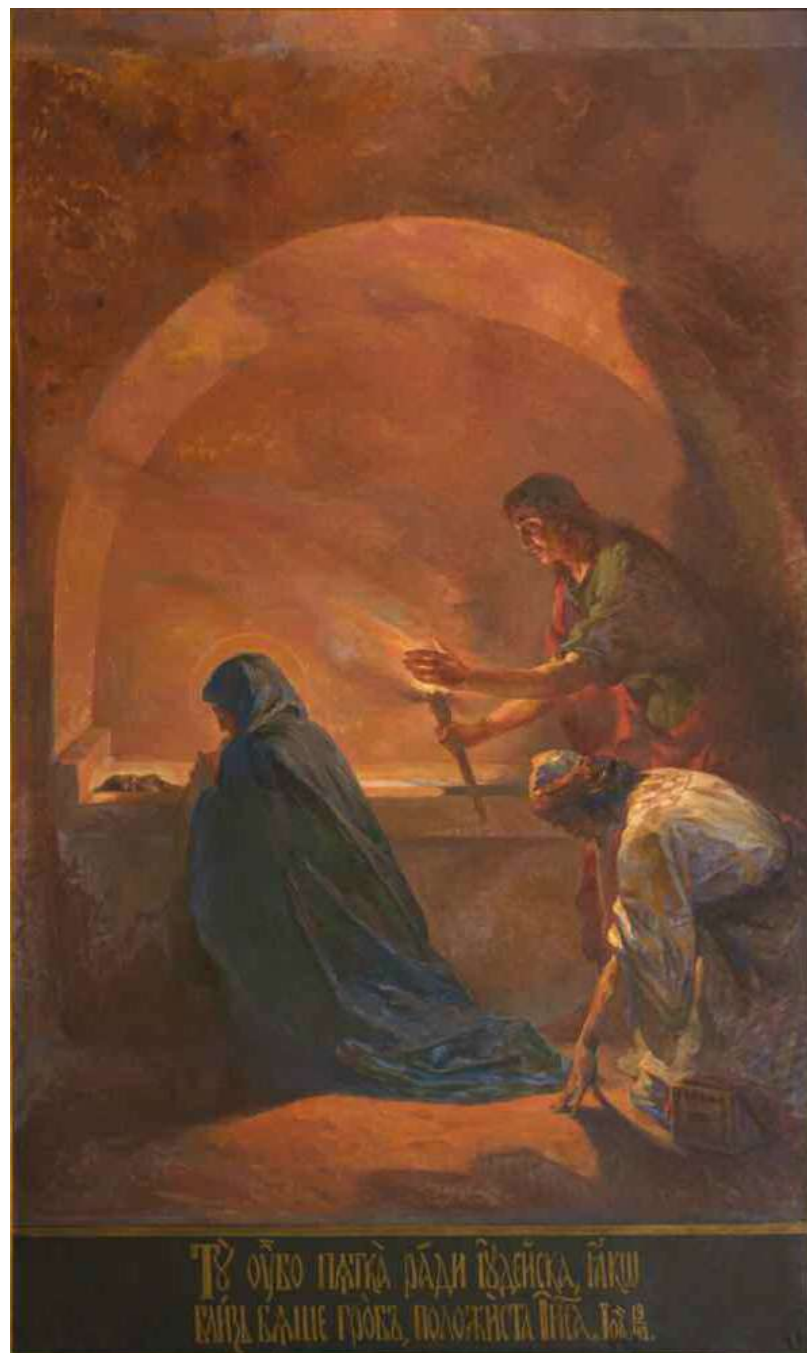


Снятие со креста. 1897



Приготовление Иисуса к погребению. 1894

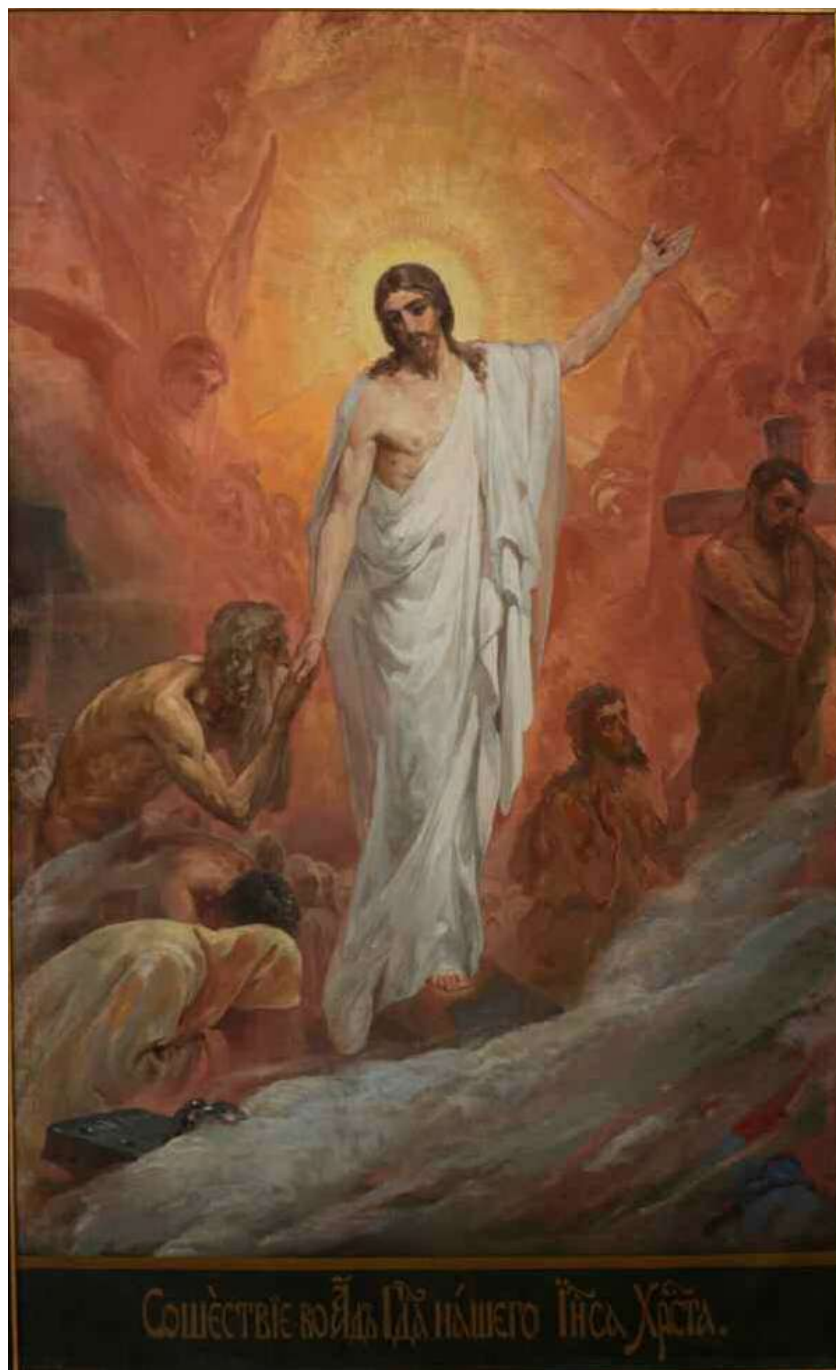




Положение Иисуса во гроб. 1894



Воскресение Христово. 1896



Сошествие во Ад. 1900