

Еще одним замечательным памятником византизма в Петербурге стала церковь Казанской иконы Божией Матери Воскресенского Новодевичьего монастыря, построенная В. А. Косяковым в 1907–1914 гг. (ил. 43). «Выбор стилистики храма был предопределен общим увлечением искусством Византии и личными пристрастиями игуменьи монастыря Антонии (З. А. Рейнбот)»,<sup>48</sup> талантливо воплощенными маститым зодчим. В годы советской власти храм был подвергнут разграблению и, практически, — уничтожению. И лишь «проведенная на рубеже XX–XXI вв. силами возрождающегося монастыря под руководством игуменьи Софии реставрация церкви»<sup>49</sup> предоставила счастливую возможность и сегодня лицезреть гармонию, воплощенную в архитектуре храма.

В художественном образе церкви Казанской иконы Божией Матери еще в большей степени, чем в Кронштадтском соборе, сказалось влияние эстетики «нового стиля». Утонченная стилизация раннего византийского зодчества в духе модерна не могла не проявить себя и в декоре церкви. Так же, как и в Морском соборе, здесь представлен «лепной», мозаичный и майоликовый декор. Поскольку меньшая по размерам

---

<sup>46</sup> Кутейникова Н. С. В. А. Косяков — выдающийся храмостроитель России... С. 143.

<sup>47</sup> Кишкинова Е. М. «Византийское возрождение» в архитектуре России. СПб.: Искусство-СПб, 2007. С. 3.

<sup>48</sup> Кутейникова Н. С. В. А. Косяков: Церковь Казанской иконы Божьей Матери // Проблемы русского искусства. Академия художеств и храмовое искусство. История и современность, СПб.: Российская Академия художеств, Институт им. И. Е. Репина, 2008. С. 61.

<sup>49</sup> Там же. С. 63.

церковь при монастыре не претендует на роль выразителя государственных амбиций, то и декор здесь не столь обильный, как кронштадтский, что, впрочем, не умаляет его достоинств. Изысканными терракотовыми отливками в цвет светлого кирпича облицовки стен представлен скульптурный рельеф. В арочных оконных проемах убедительно задана вертикальная доминанта — уже знакомый нам мотив журавлей, фланкирующих на этот раз кресты, в окружении круглящихся извивов акантовых листьев и пальмовых ветвей (ил. 44).

Филигранно исполненные, кажущиеся парящими в воздухе изображения креста, стилизованные в виде звезд, рождая ощущение небесной чистоты, находят свое продолжение в мозаичном фризе — современном творении, на котором покоится упомянутый выше скульптурный декор. Утонченно и убедительно спокойно трактованы белые контуры креста-звезды на синем фоне круга, усиливая заданный в терракотовом декоре мотив.

«Подводя черту» под арочной композицией скульптурного декора, мозаичный фриз являет стилизованные мотивы лилий и пальметты, фланкируемой изображениями змей в симметричных изгибах. Сдержанная колористическая гамма, представленная здесь в приглушенных оттенках синего, розового и охры, оригинальность обобщенных форм и гармоничное сочетание рисунка и пустоты наполняют орнаментальный фриз степенным достоинством.

Выходя за рамки композиции оконного проема и «рисую» мнимые архитектурные членения, мозаичный фриз являет сильно обобщенные изображения символов евангелистов, представленные и в многоярусном портале западного фасада церкви. Лев и Телец, Орел и Ангел играют роль капителей колонн, фланкирующих церковные врата. Декор, ставший здесь архитектурными деталями, трактован в свойственной эстетике модерна гротескной манере (ил. 46, 47).

Несомненной доминантой в убранстве западного фасада стал декор портала (ил. 45). Дивным «кружевом» обрамлены храмовые врата. Тема «райских куш» решена в терракоте легко и утонченно: капризные изгибы стеблей, виноградные грозди рожают гармоничную орнаментальную композицию, апогеем каждого шага которой стали стилизованные византийские равноконечные кресты. Ажурная паутина терракотового убранства кажется еще тоньше и невесомее на мозаичном фоне небесной бирюзы, возвышая над мирской суетой всякого входящего в храм. Подобный прием талантливый зодчий применил и в небольших терракотово-мозаичных вставках на северном и южном фасадах храма (ил. 48).

Мотивы «цветущего Рая»<sup>50</sup> в лепном декоре повторяются и в прямоугольных панно, где они сопряжены с центральным мозаичным изображением византийского креста.<sup>51</sup>

В восточном фасаде мозаика представлена удачно вписанной в художественный контекст храма иконой Богородицы Оранты в тимпане портала.<sup>52</sup> Выполненная в сине-

<sup>50</sup> Там же. С. 59–71.

<sup>51</sup> Автор — Ю. В. Сухоруков, 2003 г. — *Кутейникова Н. С. Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII–XXI век.* С. 473.

<sup>52</sup> Автор — Ю. В. Сухоруков, 2003 г. — *Кутейникова Н. С. Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII–XXI век.* С. 473.

красно-желтых тонах икона решена в стилизованных православных изобразительных традициях: контрастным контуром очерчены лик Богоматери, воздетые в молитве руки, складки мафория, нимб. Проявлением современного веяния, близкого эстетике модерна, стала стилизация крыльев серафимов, обрамляющих образ.

Но главную роль в убранстве восточного фасада церкви, безусловно, играет майолика. Удивительной, изысканной графикой «нового стиля» поражает художественная керамика фриза барабана алтарной апсиды, исполненного в кикеринских керамических мастерских.<sup>53</sup> Соединив в себе необычайную линейную свободу в трактовке ранней христианской символики и рафинированную детализацию модерна, майоликовый декор выглядит современным по сей день.

На «волнах» цвета морской лазури, «разлившейся» фоном на гранях восьмериков, даны многочисленные символы Спасителя: «золотой» медальон — яйцо, «альфа» и «омега», анаграммы Христа — греческие буквы «Х» и «Р», цветки граната и неизменные пальмовые ветви, мотив которых практически с фотографической точностью повторяется в скульптурном рельефе терракотовых ширинок (ил. 49).

Оригинальная трактовка нарочито неправильных геометрических фигур одного из панно удачно сопряжена с неспешным, расслабленным ритмом нисходящего движения, а смелость цветового и графического решений: крупные, контрастные живописные массы и почеркнутая линейность форм, — приближает его уже к следующему стилевому направлению — «ар деко» (ил. 50).

В рисунке упруго возрастающих пальмовых ветвей другой керамической картины дан ранее не появлявшийся в убранстве церкви символ пяти ран Спасителя — звезды (ил. 51).

Некоторой статичности темы окружностей и креста еще одного варианта панно противостоит динамика густо и беспорядочно устлавших керамическое поле павлиньих перьев, а смелая трактовка еще одного символа Христа, многократно повторенного здесь в виде расположенных вниз головой рыб, заставляет ее звучать уверенно и даже дерзко.

Не случайно и явленное в эмалевой полихромии колористическое предпочтение В. А. Косякова. Преобладание в майоликовом и мозаичном декоре церкви всех оттенков синего цвета, вероятно, должно напоминать прихожанам о «небесном шатре — жилище Божьем». Кроме того, «многозначность синего цвета, изъятая из повседневности, позволяет проецировать его на сакральную и мирскую жизнь, символизируя противоречивость человеческого сознания и отражая вселенную духа».<sup>54</sup>

В архитектуре церкви Казанской иконы Божией Матери Воскресенского Новодевичьего монастыря удивительным образом переплелись византийские архитектурные формы, тронутые дыханием модерна, с острыми, динамичными, современными (даже — опережающими свое время) графической и колористической трактовками христианской символики, явив бесконечные возможности взаимодействия эмалевой полихромии со скульптурным убранством. Несмотря на то, что для каждого вида декора церкви характерен свой стилистический язык, особое звучание синтез искусств

<sup>53</sup> Гельдвейн О. Гельдвейн и Ваулин... С. XXIV.

<sup>54</sup> Балака Я. Синий: цвет жизни и смерти. Метафизика цвета. М.: Искусство — XXI век, 2008. С. 323.

здесь возымел благодаря плавному перетеканию изобразительных мотивов из одного вида в другой, а также — тесному их взаимодействию в пределах одной композиции. Порой декор церкви сам формирует архитектурные объемы, как в случае с порталом западного фасада, порой — «рисует» иллюзорные архитектурные членения, как мозаичный фриз арочной композиции. Следование архитектурным формам, но не подчинение им, тесное композиционное слияние и общность изобразительных мотивов в различных видах декора рождает пример взаимоподчиненного синтеза искусств в архитектуре храма.

Замкнутое пространство вокруг церкви Казанской иконы Божьей Матери, ограниченное оградой и зданием Афонского храма Новодевичьего монастыря, и сравнительно небольшие объемы сооружений создают атмосферу покоя и уединения, а самой церкви придают умиротворенный образ храма-усыпальницы, коим она изначально и задумывалась автором.

Декоративное убранство произведений «византийского» стиля отличается несомненными художественными достоинствами. Впитав в себя традиционные образы — христианские символы, изобразительные традиции модерна и национальный колорит, оно предстало удивительно современным, актуальным и интересным. Безусловно, использование христианской символики органично для церквей «византийского стиля», но символизм уступает первенство эстетическому началу, что привносит некоторую светскость в произведения культового зодчества.

Переосмысленные и стилизованные, а не пересказанные дословно каноны древней архитектуры предстали во всем великолепии волшебного колорита сказочных орнаментов, обнажив их динамику и жизненную силу, безукоризненность и отточенность исполнения. Эти произведения характеризуют, в основном, сдержанность колористических решений, филигранная графика и высокохудожественная стилизация библейской символики.

Говоря о типах взаимодействия видов декора друг с другом и с большими архитектурными формами, следует отметить, что для зодчества «византийского» стиля в Петербурге характерен подчиняющий и взаимоподчиненный синтез, на наш взгляд, формирующий наиболее цельный и органичный художественный образ архитектурного произведения.