

О ХУДОЖНИКЕ П. С. ТЮРИНЕ

М. Е. Даен

В истории русского академического искусства середины XIX в. немного известных ансамблей монументальной живописи, созданных в провинции. Одним из таких памятников, представляющих незаурядную художественную ценность, являются росписи, исполненные маслом в церкви Михаила Архангела в селе Архангельское Сокольского района Вологодской области.

Эта церковь, посвящая наименование Богтюгская (по названию реки Богтюги, на берегу которой расположено село), каменная, двухэтажная, построена в 70-х годах XVIII в. Согласно клировой ведомости церкви Михаила Архангела 1929 г.,¹ начало строительства здания относится к 1770 г. В 1790 г. состоялось освящение престола в холодном верхнем храме, посвященном архангелу Михаилу. В 1798—1799 гг. были освящены два престола в нижнем зимнем храме.²

В XIX в. здание неоднократно подвергалось перестройкам, которые, однако, не коснулись основных его фасадов, исполненных в стиле развитого барокко с чертами местной народной интерпретации.

Во второй половине XIX в. церковь была украшена стеной живописью. Известно имя автора и дата исполнения росписей. Согласно контрактным договорам 1862 г., хранящимся в Государственном архиве Вологодской области (ГАВО), им оказался академик Платон Семенович Тюрин (1816—1882), уроженец этого же села, бывший крепостной помещика А. А. Холмова. Получив в 1843 г. вольную, он уехал учиться в Петербург в Академию художеств. Учеба П. С. Тюрина в Академии падает на 1845—1850 гг. В 1855 г. П. С. Тюрин получил звание «назначенного», в 1857 г. — «академика живописи портретной» за автопортрет, который хранится в Русском музее.

В 1862 г. 1 февраля П. С. Тюрин возвращается в родное село и заключает контрактный договор на роспись церкви Михаила Архангела с местным священником Александром Богомолковым. В этом договоре перечислены и сюжеты росписей: «Обязуюсь я, академик Тюринъ, в алтаре верх-

него храма холодного произвести стенную живопись, где изобразить: „Тайную вечерю“, „Моление о чаше“, „Положение во гроб“ и на задней стене „Божью Матерь с омофором“ <...> в куполе того же храма на стенах Бога Отца и девять чинов Ангельскихъ по учению Дионисия Ареопагита <...> Архитектурные украшения производить одновременно с упомянутыми предметами <...>»³

В конце 1862 г. часть стеновых росписей в церкви была Тюриным выполнена, и 28 октября того же года он вновь заключает договор на продолжение работ в храме, где должен был изобразить: «в верхнем ряду храма подъ куполомъ ниже связей на трехъ главныхъ плоскостяхъ: а) Поклонение волховъ Предвечному Младенцу, б) Воскресение Господа из мертвых, в) Грядущего Господа со славою на судъ».⁴

В 1873 г. в отчетах Академии художеств были опубликованы сведения о работе Тюрина. Здесь перечислены: «25 священных изображений: в алтаре „Тайная вечеря“, „Моление о чаше“, „Положение во гроб“, „Божья Матерь с омофором“ (фигуры в натуральную величину), по куполу Бог Отец и девять чинов ангельских, 32 херувима и серафима (фигуры в 3 с 1/2 аршин)» (т. е. 245 см, — М. Д.), «на узких гранях купола четыре евангелиста. Ниже карниза изображения пророков Исаи, Езекииля и Даниила (поясные). На больших плоскостях стен: на северной „Поклонение волхов Предвечному Младенцу“, на южной — „Воскресение Христово“ (1—8 фигур), на западной стене: „И паки грядущего со славою судити“ (52 фигуры и 35 херувимов и серафимов). Между окнами шесть групп и 12 апостолов, стоящих на кронштейнах. Вся эта работа исполнена по композиции самого художника».⁵ К сожалению, судьба росписей Михайло-Архангельской церкви оказалась довольно трагичной. Уже в 1863 г. у Тюрина произошла ссора со священником Александром Богомолковым. Из жалобы академика Тюрина 1865 г., направленной им в Вологодскую духовную

консисторию, ясно, что из-за отказа писать портрет жены священника («под парю его собственному, мною же написанному») священник не стал выплачивать художнику деньги за живописные работы в церкви,⁶ а вместо этого в 1863 г. пригласил других мастеров для окончания росписей храма, вследствие чего в том же году, по замечанию Тюринина, «в разных местах появилось восемь клейм неискусной работы, которые обезобразили украшение храма».⁷ Эти клейма, по всей вероятности, находятся в нижнем помещении церкви и отличаются низким художественным уровнем.

В научной литературе росписи Михайло-Архангельской церкви никогда не упоминались. Лишь в 1924 г. один из жителей села Архангельское П. Арефьев, помнивший рассказы своих односельчан о крепостном художнике, внес на рассмотрение Общества изучения Северного края предложение о взятии под охрану церкви с росписями академика П. С. Тюринина. Однако это предложение не было осуществлено.⁸

Находящееся без охраны здание в настоящее время пришло в ветхость, многие из упомянутых росписей П. С. Тюринина или погибли, или сохранились во фрагментарном виде. Вместе с тем оставшаяся в своде живопись позволяет судить о ее высоких художественных достоинствах, смелом живописном решении внутреннего пространства.

Главная тема, отраженная в композиции свода «Небесная иерархия», восходит к учению Дионисия Ареопагита о «силах небесных». Композиция, в свою очередь, разделена на четыре части, каждая из которых вписана в килевидные трехлопастные арки, образуемые декором в виде иллюзорной архитектуры, исполненной гризайлью в серовато-зеленоватой гамме.

Иллюзорно-архитектурный декор хорошо согласован с интерьером здания. Он зрительно увеличивает сравнительно небольшое пространство верхнего храма, усиливая его устремленность вверх. Вместе с тем создается сочная игра то выступающих, то уходящих в глубину пластических форм, придающих торжественность всей композиции свода.

Четырем большим трехлопастным аркам, обрамляющим полихромные росписи (с литургическими сценами) и завершающимся сверху овальным тондо со звездчатым треугольником и отходящими от него



к центру крестами, вторят четыре малые стрельчатые арки, которые опираются на рисованные пилястры с пышными растительными капителями и круглыми, сложно профилированными базами.

Иллюзию пространственного объема этих арок подчеркивают изображенные в ракурсе боковые пилястры, высокие ниши, в которые гризайлью вписаны фигуры евангелистов, полные величавого достоинства и внутренней силы. Эти фигуры играют не только смысловую, но и конструктивную роль в решении внутреннего пространства: они фактически оформляют пяту свода, являясь одновременно логической связью между сводом и поддерживающими его tromпами, дополняя собой реальную архитектуру храма.

Таким образом, декоративное оформление свода подчинено конструктивной

*Церковь
Михаила
Архангела.
Вологодская
область,
Сокольский
район, село
Архангель-
ское. 1770—
1790-е годы.
Общий вид.*



*П. С. Тюрин.
Фрагмент
росписи
свода верх-
него храма
Михаила
Архангела.
Западный ло-
ток свода.
1862 г.
Масло, шту-
катурка.*



*П. С. Тюрин.
Фрагмент
росписи
свода верх-
него храма
Михаила
Архангела.
Южный ло-
ток свода.
1862 г.
Масло, шту-
катурка.*



П. С. Тюрин.
Фрагмент
росписи свода
верхнего
храма
Михаила
Архангела.
Восточный
лоток свода.
1862 г.
Масло,
штукатурка.



П. С. Тюрин.
Фрагмент
росписи свода
верхнего
храма Ми-
хаила Ар-
хангела. Се-
верный лоток
свода. 1862 г.
Масло, шту-
катурка.



П. С. Тюрин.
Автопортрет. 1857 г.
Холст, картон, масло.
76×62,5.
ГРМ,
инв. № 5428.

функции здания, внося в него много интересных пластических акцентов. Сочной пластике светотональной лешки фигур евангелистов несколько противоречат сухо обрисованные грани пилястр, линейный орнамент капителей, баз, стрельчатых арок, крестов, что вносит элемент рациональной сдержанности, типичной для русского академизма середины XIX в. — времени эклектики и упадка стиля.

В отличие от иллюзорной архитектуры аркад, полных ощущения материализованной весомости, композиции «небесной иерархии» резко отличаются полихромией, воздушностью, обилием света, что создает им своеобразный выход в пространственную среду храма, который, очевидно, мыслится автором как космическое пространство. Естественность этой среды подчеркнута пепельно-серым фоном, слегка розовеющим в центре, который приближается к естественному рассеянному свету летнего неба.

Изображая центральную группу в восточном лотке свода — «Саваоф в Славе», художник подчеркивает идею движения: благословляющего обеими руками Саваофа поддерживают стремительно летящие ангелы. Ангел, подлетающий к Славе слева, в правой руке держит поднятый крест, в левой — меч, опущенный острием вниз; ангел, подлетающий справа, легко касается подножия трона Саваофа. В облачных массах, заполняющих воздушную среду вокруг Славы, симметрично группируются херувимы и серафимы, изображенные то в профиль, то в три четверти. В этой сцене художник в какой-то мере выдерживает принцип барочной группировки фигур, выраженный в стремительном движении, в передаче пространственной высоты, как бы прорывающей стену, которая подчеркнута клубящимися воздушными массами, подвижным, перетекающим из одного тона в другой цветом. В остальных лотках свода, изображающих сцены небесной литургии, художник скорее передает мотив предстояния, а не активного действия.

Особой торжественностью отличается сцена с изображением верховных архангелов Михаила и Гавриила (северный лоток свода). В облике архангела Михаила, поднявшего вверх голову, обрамленную волнистыми прядями каштановых волос, художник передал своеобразный идеал воина, перекликающийся с образами античности. Вдохновенно его лицо с устремленным вверх взором. Одержав победу, он предстает, подобно античному Персею, как триумфатор: на груди поблескивает золотой доспех, левой рукой архангел опирается на золотой щит, а правой — держит хоругвь.

Архангел Гавриил, отделенный паузой или цезурой, благословляя колена преклоненного ангела, изображенного слева, — противостоит ему как идеал кротости и умиротворения. Как опытный монументалист, П. С. Тюрин хорошо учитывает воздействие крупномасштабных фигур, которые в полтора раза больше человеческого роста. При этом он умеет не только найти точные пропорции, благодаря чему сцены приобретают ясную обозримость, но придать им выразительный силуэт, в котором линейная красота ритма согласована с чисто живописной трактовкой в передаче формы. Художник избегает локальной окраски предметов: цветовая характеристика росписей подчи-

пена задаче создания сложного светового ритма; разными цветами спектра переливаются перламутрово-розовые, серебристо-голубые, золотистые, серовато-зеленые, багряно-красноватые, серо-синие оттенки, составляющие сложную цветотональную гармонию, объединенную серебристо-серым светящимся фоном.

Можно предположить, что основой образной характеристики для П. С. Тюриня в создании росписей послужила высокая классика, отголоски которой он еще застал в Академии художеств.

Нельзя не отметить, что некоторые мотивы и композиции перекликаются с образами Александра Иванова, Карла Брюллова, Федора Бруни. Так, фигура благословляющего архангела Гавриила напоминает «Спасителя» из «Явления Христа Марии Магдалине» А. Иванова (1834 г., ГРМ), фигуры ангелов, поддерживающих Саваофа, в восточном лотке свода по характеру поз и движению идентичны карандашному эскизу К. Брюллова к «Вознесению Богоматери» (1839 г., ГРМ).⁹ Классические реминисценции вызывают фигуры трубящих ангелов (западный лоток свода).

Наряду с возвышенно-отвлеченными образами, художник населяет «небесную иерархию» более простонародными типажам, полными наивной веры в добро. Таковы, например, живые, вопрошающие лица предстоящих ангелов с широко открытыми глазами в южном лотке свода.

Уникальны по остроте характеристики летящие в небе ангелы: один из них (в южном лотке свода) откровенно напоминает северного крестьянина: широкий лоб с залысинами, близко посаженные глаза с надвинутыми к наружным углам бровями — такой образ тщетно было бы искать в творчестве академистов. Это свидетельствует о том, что Тюрин, обучаясь в Петербурге, отнюдь не слепо воспринимал академические уроки, но перерабатывал их в связи со своим взглядом на мир, сохранив индивидуальность самобытного художника. Живые впечатления от жизни, остроту натурального наблюдения, очевидно связанную с его работой как портретиста, он сумел применить также и в стенописях, что придает им теплую эмоциональную окраску.

Анализируя стилистическую структуру михайло-архангельской росписи свода, приходится констатировать ее сложный

по происхождению состав. В высшей мере обладая чувством ансамбля, художник стремился к синтезу монументальных изображений с архитектурой храма, учитывая при этом барочный характер здания, построенного безвестными архитекторами. Отголоски барочных принципов проявились в использовании иллюзорно-архитектурного декора с включением в него иллюзионистической скульптуры, в расстановке фигур, то выступающих вперед, то уходящих вглубь пространственной среды, в повышенной активности движений летящих ангелов, в усложненной пышности одежд, наконец — в самом колорите, где художник прибегает к сложным цветовым контрастам, обогащенным множеством световых и тональных эффектов, что свидетельствует о богатом колористическом таланте автора. Типичными барочными деталями являются распахнутые наподобие кулис решетчатые ворота, изображенные в ракурсе, которые как бы отделяют эти сцены от реальной архитектуры храма, придавая им характер театрализованного действия.

Однако барочные реминисценции не затронули существа замысла художника. Они оказались, по существу, вторичными: вот почему стилистика росписей не до конца последовательна. Начатое в левом углу западного лотка свода бурное движение трубящих ангелов с резкими контрастами в поворотах сталкивается со статичными фигурами правой части этой же композиции, решенными в спокойных ритмах.

Большинство композиций, помещенных в лотках, обнаруживают стремление автора к строгой тектоничности, ясной логической построенности. Фигуры взлетающих ангелов с широко простертыми крыльями вторят изгибам килевидных арок, постепенно сходящимся в узком кольце вокруг золотого купола. В этом отношении Тюрин остался верен принципам классицизма первой половины XIX в. с его упорядоченным рационализмом и конструктивной функциональностью всех элементов росписи, ее синтезу с архитектурой.

Каковы же истоки монументального дарования художника, почему для осуществления своего замысла он уехал в провинцию? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к некоторым фактам его биографии. Известно, что в 1850 г. после получения звания некласного художника жи-

вописи исторической и портретной, П. С. Тюрин остался в Петербурге совершенствовать свое мастерство под руководством профессора А. Т. Маркова. Салонная живопись Маркова, лишенная духовной глубины, вряд ли могла сформировать его вкус и мировоззрение. Очевидно, влияние Маркова на Тюрин ограничивалось чисто технической областью. Гораздо большее воздействие на художника оказала педагогическая система профессора В. К. Шебуева, который воспитал таких известных мастеров, как К. П. Брюллов, А. А. Иванов, Ф. А. Бруни.

Прямых указаний на этот счет в литературных и архивных источниках мы не нашли. Однако заслуживает внимания тот факт, что в 1857 г. Тюрин был привлечен к исполнению плафонной росписи в церкви св. Екатерины в Академии художеств, которую не успел закончить В. К. Шебуев. Исследователь творчества В. К. Шебуева В. А. Круглова нашла архивные документы, которые свидетельствуют о том, что после его смерти в 1855 г. его вдова в счет «долгов» продала Академии неосуществленный эскиз профессора с условием, чтобы роспись в церкви св. Екатерины выполнил любимый ученик ее мужа Ф. А. Бруни. Однако плафон Екатерининской церкви расписал П. С. Тюрин по картону К. Б. Венига, увеличившего карандашный эскиз Шебуева.¹⁰

Надо полагать, что Ф. А. Бруни, исполнявший в то время обязанность ректора Академии художеств, передавая заказ П. С. Тюрину, высоко оценил его возможности. Думается, что В. К. Шебуев также в свое время заметил способности талантливого вольноотпущенника. Об их духовном взаимопонимании косвенно можно судить по автопортрету П. С. Тюрин 1857 г., за который он был удостоен звания академика.¹¹ Этот автопортрет по своей концепции очень близок к автопортрету В. К. Шебуева 1834 г. из Горьковского художественного музея.¹² Оба произведения носят программно-концептуальный характер. В автопортрете Тюрин, так же как и у Шебуева, на первый план выступает духовный мир художника, его творческая сущность. Об этом говорит спе-

цифический выбор аксессуаров; подрамник с натянутым холстом, стоящий на мольберте, муштабель, палитра с красками, стакан крепкого чая с серебряной ложкой на фаянсовом блюде. С доскональной тщательностью моделирована одежда: овчинный мех полубубка, накинутого на плечи, складки холщовой сорочки, а также большие натруженные руки. С большим знанием Тюрин пользуется светотеневой моделировкой, стремясь выделить главное — лицо, являющееся смысловым центром композиции. Ему удалось передать пристальный, несколько усталый взгляд зорко всматривающегося в натуру художника. При этом он не упустил такие детали, как воспаленные, слегка покрасневшие веки, темные круги под глазами, впалость щек, свидетельствующие о подвижническом аскетизме и внутреннем духовном горении, человеческом достоинстве личности творца.

Как видно из приведенных примеров, П. С. Тюрин, обучаясь в Академии, творчески воспринимал и перерабатывал посвоему уроки лучших ее профессоров.

Вместе с тем, живя в Петербурге, где было много соперников и мало заказов, он не мог чувствовать уверенности в завтрашнем дне. Недостаток материального заработка, подорванное здоровье, на которое он ссылается в конце 50-х годов, заставили его уехать на родину. Здесь, вдали от опеки академического совета, он надеялся осуществить мечту о создании живописного ансамбля, выразить свое понимание «небесного олимпа», наполнив его той духовной субстанцией и внутренней жизнью, которая составляла смысл его идеалов. Думается, что эта идея художника нашла свое гармоничное осуществление.

Таким образом, монументальные росписи П. С. Тюрин 1862—1863 гг. — еще один штрих, свидетельствующий о влиянии Академии художеств на сложение искусства русских провинциальных школ, которые развивались успешно даже в кризисное для самой Академии время — время эклектики и упадка монументальных форм искусства.

*

¹ Частный архив Н. И. Федышина, г. Вологда, 1929 г.

² Известия имп. Археологической комиссии, вып. 59, 1915, с. 150.

³ Договор № 6 от 1 февраля 1862 г. — ГАВО, ф. 673, оп. 1, д. 18, лл. 2 об., 3.

⁴ Договор от 28 октября 1862 г. — ГАВО, ф. 673, оп. 1, д. 21, лл. 2 об., 3.

- ⁵ Отчет Академии художеств за 1872—1873 гг. СПб., 1874, с. 54.
- ⁶ Жалоба академика П. С. Тюринна на причт церкви Михаила Архангела в селе Архангельское. — ГАВО, ф. 496, оп. 1, д. 13949, 1865 г.
- ⁷ Там же, л. 2, пункт 9.
- ⁸ ГАВО, ф. 4389, оп. 1, д. 339, 1924 г. П. Арфьев писал: «Поскольку работа художника Тюринна будет найдена ценной и небезынтересной, не будет лишне и так трудным указанную церковь взять на учет музея и сдать под охрану общине верующих прихода данной церкви».
- ⁹ Воспроизведение см. в монографии Э. Н. Апаркина «К. П. Брюллов. Жизнь и творчество» (М., 1963, с. 400).
- ¹⁰ В. А. Круглова. В. К. Шебуев. Л., 1982, с. 65—66.
- ¹¹ ГРМ, инв. П-5428, холст/картон, масло, 76 × 62,5.
- ¹² Воспроизведение см. в указанной монографии В. А. Кругловой, с. 86.