

## О картине Г.В. Юрова из собрания Сергиево-посадского музея-заповедника

*О.И. Зарицкая*

Среди произведений масляной живописи, хранящихся в Сергиево-Посадском музее-заповеднике, недавно была выявлена картина, подписанная ростовским художником Григорием Васильевичем Юровым (1822 – не ранее 1896).

Наше внимание она привлекла задолго до ее реставрации, еще в 1980-е гг. Интерес к ней был связан с составлением каталога маленького по объему музейного собрания живописи. Тогда на двух очень темных картинах просматривался только интерьер Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры. Авторских надписей в те годы обнаружить не удалось.

И только в 2004 г. начались реставрационные работы, законченные к 2008 г. Над обеими картинами трудились музейные реставраторы – Любовь Александрова Гречина и игумен Дорофей Островский. Сняв поверхностные загрязнения, они обнаружили и остатки авторских надписей. На картине с инвентарным номером «СПМЗ. Инв. 5733 ихх» слева



внизу на нижней части столпа и ближайшей плите пола полностью сохранилась надпись желтовато-серой краской в две строки «П: художник Григорій // Юровъ 1858 г.». Таким образом, холст размером 77,0×54,0 см получил и имя художника, и дату написания. Второй интерьер принадлежит кисти московского художника С.М. Шухвостова. Обе картины были показаны на выставке 2010 г., посвященной юбилею музея, и будут снова демонстрироваться на готовящейся выставке, посвященной иконографии Троице-Сергиевой Лавры.

Найти какие-либо документы, раскрывающие происхождение полотна Г. Юрова,

пока что не удалось. Однако по музейным документам известно об их поступлении из Лавры вместе со всей художественной коллекцией древней обители. Произведения масляной живописи, в основном, связаны с интерьерами Царских Чертогов, Митрополичьих и наместничьих покоев, единичные холсты были обнаружены в рухлядной палате, помещениях Учрежденного собора, казначейской палате, а также в монашеских кельях. Возможно, несколько картин поступили и из живописной и литографской мастерских, где были собраны коллекции разнообразных образцов, необходимых как для процесса обучения учеников, так и перевода (копирования) в литографию. Интерес к храмовым интерьерам в Лавре в полном объеме реализовался в выпуске литографий с внутренними видами соборов, церквей и приделов. Среди них имелся и лист с изображением интерьера Троицкого собора. Первоначально, в 1859 г., в литографии был зафиксирован вид гробницы Преподобного Сергия Радонежского<sup>1</sup>. В 1860 г. был подготовлен вид подкупольного нефа храма (литография не сохранилась), снятый от северной стены. Эта литография послужила образцом для тиражей 1865 и 1874 г., в которые вносились небольшие изменения, связанные, в основном, со стаффажем<sup>2</sup>. Однако всем этим изданиям предшествовала картина, написанная С.М. Шухвостовым в 1853 г. Именно такая точка зрения использована при разработке пространства собора в литографиях.

Картина Г. Юрова, сведения о котором любезно предоставлены Татьяной Владимировной Колбасовой<sup>3</sup>, показывает гробницу Преподобного с другой точки зрения. Художник наполнил свое произведение иным образным строем, восприятие которого формирует впечатление, отличное от ставшего традиционным в лаврский графике.

Живописец сократил пространственную зону показа, выбрав более замкнутый вид. Внутренний вид юго-восточного угла Троицкого собора снят из правого бокового нефа, в глубине которого мерцают в свете свечей серебро гробницы и золото окладов икон. Художник тщательно передал все детали показываемой части интерьера, выполнив, по всей видимости, предварительные натурные зарисовки, которые были перенесены на холст порой с помощью чертежных приемов. При этом декор драгоценных деталей раки и светильников он передал обобщенно, не вдаваясь в подробности.

Вертикальная композиция построена планами, каждый из которых несет свою эмоциональную нагрузку.

Неглубокое, но во всю высоту этой части собора, затененное пространство первого плана ограничено массивом столба справа и немного высветленной плоскостью южной стены слева, создав как бы своеобразное преддверие того светового насыщения, которое открывается в глубине. Здесь присутствует отраженный свет: открытыми бликами разной силы обозначены металлическая рама столбовой иконы и горизонтальные тяги карниза, драгоценный декор угловой колонки. Этот же свет, но уже

утративший силу яркости, скользит по стене с едва проступающими фресковыми изображениями.

Узкое пространство перед солеей построено на силуэте углового кандила, свисающего с карниза столба, резком, несколько искажающим перспективу, сокращении боковой ограды архиерейского места, расположенных слева, и темном пятне арочного проема двери в правой. Оно освещено спокойным светом, проникающим из последующего пространства. Световоздушная среда этого плана построена на преобладании полутонов, однако, при сохранении приема сопоставления света и темноты. Фигурка монаха, стоящего у стены перед гробницей, освещена с той же долей контраста, который соответствует всему световому строю картины. Художник выделил яркое пятно лица с седой бородой в темном тонком силуэте одеяний инока, в которых слегка высветлены епитрахиль, ладонь руки, звенья четок с резкими бликами. Над ним белеет, добавляя композиционно необходимое световое пятно, прямоугольник бумаги в коричневой с желтыми отсветами рамке, что привносит уравновешенность в распределение светлых пятен левой и правой частей пространственного образа.

Пространство соли перед ракой и сенью, ограниченное в глубине иконостасом, выделено ярким сложно составленным светом, исходящим от свечей большого напольного светильника, столбового кандила и лампад сени над ракой. Этот свет, сверкающим пятном выхватывающий оклад иконы Успения Богоматери, левее темной иконы южной алтарной двери с едва заметным изображением Преподобного Сергия и проблеском окладного венца, распространяясь вверх, постепенно гаснет в бликах на золоченых деталях иконостасных икон. Этот же свет отсвечивает холодными бликами на барочных поверхностях серебряной раки и светильника. В полумраке верхней части едва заметны иконы последних иконостасных ярусов. Тень от карниза сени погружает в темноту часть икон, примыкающих к стене. Художник чутко уловил ту меру света и состояния световой среды, которая воплощалась в пространстве перед гробницей и алтарной преградой. В воспоминаниях XIX в. описывается впечатление от его вида: «Все мольбы, все сердца, все глаза обращены туда, в этот сияющий уголок»<sup>4</sup>. Дневной свет, который проникал сюда из южного окна, не нарушает световой системы, созданной искусственным освещением. Тем самым создается ощущение молитвенной уединенности в этом уголке храма с самой важной духовной святыней монастыря. Сравнивая картину Г. Юрова с подобным интерьерным храмовым видом С. Шухвостова из Музея В.А. Тропинина<sup>5</sup>, можно предположить, что ростовский художник намеренно выбрал временной отрезок, когда храм в изображенной пространственной зоне приобретал именно такую эмоциональную окраску. По нашему мнению, в этом проявилось творческое восприятие автором Троицкого собора.

Воспроизведенное художником состояние храмового освещения создает определенную атмосферу пребывания стаффажа: двух молящихся

перед гробницей женских фигурок и монаха, стоящего у торца раки в состоянии момента перерыва в чтении. Благодаря композиционному положению фигура инокa со слегка нахмуренным сосредоточенным выражением лица приобретает значение необходимого знака в контексте изображения<sup>6</sup>. В картине ему отведено как бы второстепенное место у края изобразительной плоскости. Роль главных выразителей молитвенного пребывания отведена женским фигуркам: стоящей на коленях молодухи в красном сарафане и белой рубашке и упавшей ниц пожилой женщине в желтоватом чепце. Оба персонажа выделены и светом, и цветом. Композиционно они помещены в ограниченное пространство, видимое между светильником и столбом сени гробницы на фоне темной двери. Свет, как бы окутывающий молящихся, характеризуется небольшим ослаблением яркости, естественном в нижней части солеи. Художник уловил ту меру освещенности, при которой цветовая гамма приглушается, не создавая резкого диссонанса в колорите. Красный цвет сарафана, белизна рубах, желтый в чепце с их тональной открытостью оказываются средоточием цвета. Красное и белое присутствуют и в изображении деталей интерьера, где получают необходимую долю приглушения в зависимости от затенений храма. В желтом цвете меняется насыщенность тона от золотистого до бледно-желтого в соответствии с изображаемым материалом и степенью света в том или ином уголке интерьера. Художник последовательно разрабатывал колорит, согласовывая цвет с пространственно-световой системой композиции, стремясь точнее передать эмоциональное состояние выбранной части Троицкого собора. При кажущейся усредненности уровня живописи, особенно в однообразной упрощенной передаче бликов, образный строй его картины вызывает определенное зрительское настроение, соотносящееся с той усиленной молитвенностью, которую отмечали в соборе.

Картина из Сергиево-Посадского музея-заповедника, раскрытая усилиями реставраторов, расширяет творческий багаж ростовского живописца, пополнив список его работ, хранящихся в Государственном музее-заповеднике «Ростовский кремль», Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее Палехского искусства, в котором находится еще один вид интерьера Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры.

\*\*

<sup>1</sup> СПМЗ. Инв. 86 лит./1-3.

<sup>2</sup> СПМЗ. Инв. 84 лит., 259 лит.; 83 лит. /1, 2, 484 лит.

<sup>3</sup> Колбасова Т.В. Ростовский рисовальщик Григорий Юров. СРМ. Вып. V. Ростов, 1993. С. 131-140.

<sup>4</sup> Троицкий собор Троице-Сергиевой Лавры. Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 2003. С. 48.

<sup>5</sup> Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени. Альбом. Автор-составитель Г.Д. Кропивницкая. Л., 1987. Ил. 131. С. 214. № 165.

<sup>6</sup> Напомним: при раке Преподобного Сергия ежечасно совершались молебны и постоянно находился монах.