

УДК 75.046 / 72.04:75



<https://elibrary.ru/giujtl>

ОСОБЕННОСТИ И УНИКАЛЬНОСТЬ РОСПИСЕЙ КАЗАНСКОГО СОБОРА В ТАМБОВЕ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ В ТЕХНИКЕ «ГРИЗАЙЛЬ»

Михайлова Ольга Владимировна
искусствовед, художник-реставратор
Тамбовской духовной семинарии
392000, Россия, г. Тамбов,
ул. М. Горького, д. 3
E-mail: art.gallery.23@yandex.ru

Для цитирования: Михайлова О. В. Особенности и уникальность росписей Казанского собора в Тамбове в контексте художественно-исторического развития церковной живописи в технике «гризайль». DOI: 10.51216/2687-072X_2025_2_151–178. EDN: GIUJTL // Богословский сборник Тамбовской духовной семинарии. 2025. № 2 (31). С. 151–178.

Аннотация

В данной статье рассматриваются росписи Казанского собора города Тамбова, входящего в храмовый комплекс Казанского Богородичного мужского монастыря Тамбовской епархии, в контексте художественно-исторического развития церковной живописи, выполненной в технике «гризайль».

Актуальность исследования обуславливает тот факт, что вокруг росписей в технике «гризайль» в Казанском монастыре существует множество мифов и легенд, активно распространяемых экскурсоводами среди туристических групп. Наша цель – развеять эти стереотипы и представить достоверную информацию о росписях собора Казанского монастыря. В ходе работы автор определяет особенности и выделяет уникальные характеристики росписи Казанского собора города Тамбова среди общей структуры церковных художественных произведений, выполненных в технике «гризайль».

Репрезентация смыслового наполнения орнаментов и евангельских сюжетов, представленных в интерьерной росписи Казанского собора,

выполнена с помощью семиотико-герменевтического и интерпретационного методов исследования. При помощи сравнительного и формально-стилистического анализа автор стремится расширить и упорядочить знания о технике «гризайль», привлекает эталонный сравнительный материал, проводит аналогии, благодаря чему представляет детальный обзор образцов гризайли, которые можно найти в России.

Автор резюмирует: несмотря на то что росписи Казанского собора мужского монастыря города Тамбова не являются определяющими произведениями русского искусства, они всё же представляют интерес для национальной культуры своей стройностью, философской глубиной и вневременной направленностью на раскрытие вероучительных истин Православия. Всё перечисленное делает их значимыми для изучения теологами, историками, искусствоведами и краеведами.

Ключевые слова: Казанский собор города Тамбова; Казанский Богородичный мужской монастырь города Тамбова; росписи; церковная живопись; гризайль.

Введение

Одной из жемчужин внутреннего убранства тамбовских храмов, сохраняющих наследие живописи, по праву можно назвать художественное решение интерьера Казанского собора, входящего в комплекс Казанского Богородичного мужского монастыря Тамбовской епархии Русской Православной Церкви. В росписях этого храма нашла своё выражение не только православная богословская мысль, но и явно отразились философское мировоззрение и идеалы искусства людей второй половины XIX столетия.

Целью нашего исследования является обоснование уникальности росписи тамбовского Казанского собора в общей структуре церковных художественных произведений, выполненных в технике «гризайль».

Актуальность работы обуславливается тем, что вокруг росписей в технике «гризайль» за последние 30 лет с тех пор, как здание собора было передано Тамбовской епархии, сложилось много мифов и легенд, активно преподносимых экскурсоводами туристическим группам. По одной из них, храм был расписан итальянскими мастерами (Фотопрогулки для настроения..., 2024). По другой – росписи Казанского собора выполнены акварельными красками.

В поле зрения теоретиков искусства, историков и богословов росписи Казанского собора до сих пор не попали. Исключение составляет небольшая статья реставратора М. М. Красилина в сборнике «Русское церковное искусство нового времени» [2004]. В 1993 году он в составе комиссии, исследовавшей стенописи храма на предмет художественной ценности, побывал в Тамбове. Несмотря на то что эксперты комиссии посчитали, что эти росписи не имеют высокой художественной ценности, они всё же заинтересовали реставратора. Позже он вспоминал гризайль Казанского храма в Тамбове и думал о ее дальнейшей участи. Стоит вспомнить, что 30 лет назад даже высказывались предложения якобы «скучную» монохромную живопись Казанского собора, прошедшую не самое удачное поновление в 1910 году, которое снизило ее художественную ценность, заменить современными яркими росписями.

Сформировавшееся в тамбовских легендах мнение, что Казанский храм – единственный, полностью расписанный в технике гризайль, корректно в том случае, если говорить о сохранившихся до наших дней на территории России православных соборах. Например, Воскресенский собор в Арзамасе, кроме гризайли, в интерьере имеет цветные росписи на четырех фронтонах и в барабане купола. Сколько в действительности было таких росписей, полностью заполнявших пространство интерьеров церквей, в настоящий момент установить довольно сложно.

Одной из основных причин снижения художественной ценности гризайли собора является поновление церковных фресок и росписей по мере их осыпания, закопчения и выгорания. В отличие от научной реставрации, церковное поновление никогда не предполагало восстановление росписей исключительно лишь в пределах утраченного. В большинстве случаев на закоптившиеся и осыпавшиеся фрагменты наносили новый слой краски, который скрывал не только утраченные элементы, но и всю композицию. Сюжет росписи в большинстве случаев оставался прежним, но писали его в соответствии со стилистическими и композиционными особенностями, главенствующими на тот или иной момент¹.

¹ Например, рассматривая фотографии образа «Троица» авторства преподобного Андрея Рублева, искусствоведы обратили внимание на старый слой, проступающий из-за осыпания более нового слоя, и пришли к следующему выводу: современники иконописца и те, кто молился перед этой иконой несколько столетий спустя, видели два совершенно разных образа. – *прим. авт.*

Еще одно недавнее открытие – во время расчисток в нижнем храме Благовещенской церкви на Васильевском острове в Петербурге, которые проводились летом-осенью 2019 года, была обнаружена масляная гризайль предположительно 1830-х годов, имитирующая скульптурный декор на стенах. В ходе работ были найдены изображения ветхозаветных сюжетов, обрамленные орнаментами в виде «розеток», херувимов, скрижалей пророка Моисея и выполненные в небесно-голубой гамме (Иванов, 2019). Спустя три десятилетия новшества в области живописи стали постепенно распространяться и по провинциям империи. Тамбовская «гризайль», основываясь на реставрационных пробах, первоначально тоже была выполнена в небесно-голубых оттенках.

Другая причина снижения художественной ценности росписей Казанского собора – борьба советской власти против Церкви, в результате которой происходило массовое уничтожение церковного зодчества на территории нашей страны. Церковные здания, которые по тем или иным причинам не были стерты с лица земли, были переданы в руки местным органам власти для тех или иных нужд. Множество образцов церковной живописи было бесследно утрачено в результате переделки храмов под склады, предприятия и иные учреждения. Немногим культовым строениям был присужден статус музея. Работники музеев, независимо от того, были они верующими или атеистами, стремились сохранить для потомков духовное наследие предков, скрывая его от внимания властей за аполитичной оболочкой искусства.

Тамбовский Казанский собор миновал разрушения: в 1928 г. он был передан Тамбовскому государственному архиву. Внутреннее пространство было разделено бетонным перекрытием на два этажа, стенописи прикрыли шкафами, и в таком виде собор просуществовал до начала 1990-х гг. К моменту, когда собор был возвращён Тамбовской епархии, некоторые участки росписи сохранились лучше, а некоторые – хуже, но все они были понятны по сюжетам и могли быть восстановлены в соответствии с изначальным замыслом автора [Феодосий (Васнев), 2016, с. 15]. Полностью была сбита только одна роспись в алтарной части – справа от конхи, внутри которой расположен сюжет «Коронование Девы Марии».

История возникновения и развития техники «гризайль»

Прежде всего, следует сказать о самом термине «гризайль». «Гризайль (от французского gris – “серый”) – вид искусства, в котором художник создает произведение (картину, роспись или рисунок) с использованием различных оттенков серого или другого нейтрального цвета» (Гризайль – уникальное монохромное искусство..., 2023). Гризайль идеально подходит для имитации на плоской поверхности скульптурного рельефа с помощью разнообразных техник живописи и графики. Изначально гризайлью называли только картины, выполненные в серых оттенках. Для обозначения аналогичных произведений искусства, созданных в коричневых тонах, существовал термин «брунайль», в зеленых – «вердайль». Сегодня такого разделения нет. Название «гризайль» стало общепринятым для всех цветов монохромной живописи и широко используется в художественной среде.

В основе гризайли «под скульптуру» лежит светотеневая моделировка изображаемых форм, то есть художник так пишет скульптуру, как если бы она стояла на предполагаемом месте, в предполагаемом помещении, освещенная естественным или искусственными источниками света. Чем точнее в гризайли переданы свет, полутона, тень, рефлексы, тем сильнее создается иллюзия подлинной скульптуры. Размещается гризайль обычно либо под потолком, либо на потолке, тем самым создавая иллюзию рельефа, если смотреть с определенного расстояния. Хорошо выполненная гризайль, имитируя скульптуру, в то же время не позволяет забыть, что на самом деле это все-таки не скульптура, а живопись, орнаментальная роспись.

Как родоначальника применения техники гризайль теоретики называют Джотто ди Бондони (1266/1267–1337), кисти которого принадлежат росписи капеллы дель Арена в Падуе (1304–1306) [Никифор (Бажанов), 1990]. Между мраморными панелями, под главными фресками капеллы Джотто поместил серию аллегорий, олицетворяющих пороки и христианские добродетели в виде персонификаций. Аллегии, выполненные монохромно и напоминающие мраморные изваяния, заметно выделяются на фоне изображений евангельских сцен, выполненных в ярких и разноцветных тонах. Мастера Возрождения взяли на заметку художественный

прием Джотто. Монохромные картины начали использовать архитекторы и скульпторы для презентации предварительных проектов заказчикам.

Столетие спустя для гризайли нашлось новое, весьма достойное применение. Однотонными изображениями художники стали украшать наружные створки расписных алтарей (триптихов и полиптихов). В католических храмах существовали строгие правила: открытыми алтари были только во время праздничных богослужений, а в остальные дни их створки были плотно закрыты. Картины, выполненные на внешних стенках, искусно имитировали скульптурные изображения и гармонично вписывались в интерьер собора или церкви. Создание гризайли также было выгодно по финансовым соображениям, так как обходилось гораздо дешевле, чем написание красочной разноцветной картины.

Русский классицизм – стиль в искусстве, возникший в России в процессе европеизации при Екатерине II и распространённый во второй половине XVIII – первой половине XIX в., открыл новые перспективы для использования гризайли в интерьерах православных церквей. Данная техника, с одной стороны, подарила внутреннему убранству храмов новые оттенки, с другой – не нарушала принятых канонов. Как известно, в православных церквях, в отличие от католических, скульптурные изображения не используются. Гризайль, имитируя барельефы, все же остается росписью.

Гризайль использовалась в росписях Санкт-Петербургских соборов, что подтверждалось специалистами в ходе реставрационных работ. Например, в вышеупомянутом Благовещенском соборе монохромные росписи лазурных оттенков были обнаружены реставраторами под одиннадцатью слоями поздних поновлений. В барабане Казанского собора Санкт-Петербурга первоначально установленные барельефы еще в XIX в. были заменены росписью (Иванов, 2019).

Символика растительных орнаментов Казанского собора г. Тамбова

В 2004 году хранящиеся в Государственном научно-исследовательском институте реставрации протоколы обследования Тамбовского собора были оформлены М. М. Красиным

в научную статью под названием «Росписи и надписи Казанского собора Тамбова» [Русское церковное искусство..., 2004, с. 174–182]. Основная ценность этого материала заключалась в описании состояния собора в 1993 году и результатов реставрационных проб, выполненных специалистами, что дает понимание процессов, происходивших с росписями за все время их существования.

Московские специалисты, исследовавшие стенописи Казанского собора в Тамбове, отметили следующее: «Программа росписей Казанского собора представляет собой своего рода квинтэссенцию русской образованности, русской творческой предприимчивости, развившихся в России и получивших широкое распространение, в оформлении поздних наших церквей» [Русское церковное искусство..., 2004, с. 181]. Их удивило также наличие большого количества надписей возле изображенных сюжетов. В своей статье Красилин отмечал: «Такого развернутого литературного оформления пространства встречать еще не приходилось» [Русское церковное искусство..., 2004, с. 179].

На сводах собора расположены картуши с цитатами из Евангелия, оформленные листьями чертополоха (Илл. 1). Во внутреннем оформлении пространства использовано большое количество растительных орнаментов, имеющих определенное символическое значение. Ныне посещающие в настоящее время Казанский храм люди воспринимают растительные орнаменты росписи как простой декор для украшения, часто не предполагая заложенный в них смысл. На западной стене у входа, в простенках между окнами северной и южной стен, находится изображение плюща (Илл. 2). Данное растение имеет многочисленные смысловые значения. В природе плющ может губить растения, которые оплетает, и в символических описаниях ему нередко присваивают коварные злые умыслы, а в христианской символике плющ выступает символом бессмертия и выносливости как вечнозеленое растение, поэтому в данном случае на стене храма он символизирует бессмертие души.

Во многих композициях на стенах храма присутствуют розы. Они расположены рядом с образом Спаса Нерукотворного над центральными и боковыми дверями, в вазах в верхней части столбов, на сводах картуши с евангельскими цитатами соединены гирляндами из роз (Илл. 3). В Библейской энциклопедии архимандрит Никифор (Бажанов) пишет, что «роза на Востоке составляет ца-

рицу цветов по своему запаху, цвету и красоте наружной формы. В III книге Ездры (3 Езд. 2, 19) она вместе с лилиями представляется как лучшее украшение садов и как образ полной жизненной красоты. Она вплеталась у древних в венки при торжественных случаях и при религиозных службах» [1990, с. 608]. После падения Римской империи в странах Европы, многие из которых к тому времени обратились в христианство, культура роз на какой-то период пришла в упадок. Христиане неприязненно относились к этому цветку, видя в нем символ римских оргий и распущенности. Однако с развитием христианства в Средние века неприязнь к розе исчезла, появилось своего рода разграничение между розами, символизирующими страсти римских патрициев, и особенной моховой розой, выросшей из капель крови Христа. Согласно одной из легенд, моховая роза возникла из капель крови Спасителя, упавших на мох у подножия Креста, на котором Он был распят. Мох быстро впитал в себя капли священной крови – и среди него тут же выросла алая роза, цвет которой до сих пор служит напоминанием о пролитой крови Искупителя. Моховая роза имеет свою особенность: липкие зеленовато-коричневые железистые волоски с сильным смолистым запахом, которые обильно покрывают чашелистики и цветоножки. Смолистый древесный запах получил также ассоциацию с Древом Креста Господня. В это же время западная церковная иконография сделала белую розу символом Пресвятой Богородицы и Её девства, назвала её райским цветком, защитницей добрых дел, например в Средние века только девам позволялось носить веночки из роз [Бидерманн, 1996, с. 224].

Размещение на сводах храма листа смоковницы (Илл. 4) имеет глубокий символический смысл, содержание которого раскрывает упоминание данного растения евангельская притча. Господин в третий год, не увидев на смоковнице плодов, поручил виноградаря срубить её, чтобы не занимала она попусту плодородную землю. Мудрый виноградарь заступился за бесплодное дерево, попросив господина подождать ещё год, в который он окопает и удобрит смоковницу. Виноградник в притче символизирует весь мир и все его народы, в то время как смоковница является символом ветхозаветного Израиля, не приносящего «плоды покаяния» (Лк. 13, 7–9).

Долготерпение и милосердие Спасителя – основная мысль притчи. Три года общественного служения Христа символизируют

в притче три года ожидания хозяина виноградника. Четвертый год является годом окончательного отвержения избранным народом Христа и последовавшего за этим распятия Спасителя. Закономерным итогом стало падение Иерусалима, разрушение Храма Соломона и, наконец, покорение Израиля римлянами. Аналогичная мысль выражена Спасителем символически в проклятии бесплодной смоковницы, происшедшем незадолго до Его страданий (Мф. 21, 18–20; Мк. 11, 12–14; 20–21). Расположение листа смоковницы на сводах храма говорит о принятии в Царствие Божие того, кто примет в сердце своем Христа, раскается и пойдет дорогой верующего человека [Бидерманн, 1990, с. 284].

Пальмовые ветви в лавровых венках, расположенные на столбах (Илл. 5), являются атрибутом христианских мучеников и символом духовной победы над смертью [Бидерманн, 1990, с. 196]. Кроме того, это отсылка к стиху из Псалтири: «Праведник цветет, как пальма» (Пс. 91, 13). Евангельские цитаты заключены в обрамление из листьев и стеблей чертополоха (Илл. 6), символически напоминающих о страданиях Христа и мучеников за веру [Бидерманн, 1990, с. 297].

Росписи с евангельскими сценами размером 260х157 см, размещенные в простенках между окнами, с трех сторон восточных столбов и с двух сторон западных, с внешней стороны сверху и снизу обрамлены флористическим декором, состоящим из листьев аканта (Илл. 7). В просторечье акант горный называют медвежьей лапой из-за того, что шипы на краях соцветий своей формой напоминают коготь медведя. В геральдике все колючие листья, в том числе акант, олицетворяли боль. В качестве архитектурного элемента листья аканта появились в Древней Греции как украшение капителей коринфских колонн. Древние греки считали, что акант растёт на могилах героев, позже в средневековом искусстве изображение аканта стало ассоциироваться с терновым венцом. Следовательно, аканты, обрамляющие евангельские сюжеты росписей, напоминают о страданиях Христа. Стоит отметить, что в византийском орнаменте листья этого растения стали одним из ведущих орнаментальных мотивов. В то же время листья аканта часто использовались в живописи классицизма, хотя в обрамлении евангельских сцен в Казанском соборе есть элемент барочной пышности, что подчеркивает инерцию старого стиля (барокко) при формировании и распространении нового (классицизм).

Евангельские сюжеты в росписях тамбовского Казанского собора

В интерьере Казанского собора насчитывается 16 гризайлевых росписей на евангельские сюжеты. По расположению они не составляют последовательный рассказ о жизни Иисуса Христа, например «Благовестие пастухам» расположено между «Поклонением волхвов» и «Бегством в Египет». Но при этом сюжеты в своем расположении имеют вполне считываемую логическую связь. У западного входа прихожанам открываются евангельские сцены, связанные с Рождеством и первыми событиями из жизни Иисуса Христа. На западных столбах сгруппированы сюжеты, способные укрепить в душах людей веру в Спасителя, среди них: «Воскрешение Лазаря», «Маловерие Петра», «Обращение Савла». В непосредственной близости от иконостаса, в простенках и на восточных столбах находятся росписи «Поцелуй Иуды», «Увенчание терновым венцом», «Положение во гроб», «Уверение Фомы». Подобное расположение сюжетов имеет свой замысел. Не случайно росписи храмов именовали в прошлые века «Библией для неграмотных». Человек, пришедший в храм, созерцая сцены из жизни Христа, погружался в события Нового Завета, и, таким образом, свет христианского учения озарял его душу. В современном мире росписи по-прежнему сохраняют свою актуальность. Естественно, что при нынешней системе образования читать обучен каждый, но в обществе, где несколько десятилетий насаждалась атеистическая идеология, для невоцерковленного человека сложно за короткое время разобраться в событиях, описанных в Священном Писании. В этой ситуации росписи со сценами Ветхого и Нового Заветов пробуждают интерес и вызывают желание получить информацию о видимом сюжете, что, в свою очередь, может вызвать дальнейший интерес к познанию вероучительных истин и чтению Священного Писания.

Примечательно, что в композициях Казанского собора есть сцены, свойственные больше для западноевропейского искусства и редко встречающиеся в православной иконописи. Среди них: «Христос в Вифании», «Явление Иисуса Христа Марии Магдалине», «Коронавание Богородицы». Вероятно, это связано с тем, что образцами для выполнения монументальных живописных сюжетов послужили западноевропейские гравюры.

Московские специалисты связали внешнюю стилистику изображений евангельских сюжетов Казанского собора Тамбова с творчеством немецких художников-назарейцев, идейным лидером которых был Фридрих Овербек. Данная теория основана на известности творчества Овербека в России, его гравюры к Новому Завету нередко служили русским иконописцам основой для выполнения росписей [Русское церковное искусство..., 2004, с. 180–181]. Картина художника «Таинство Покаяния», выполненная в монохромном колорите, хранится в Эрмитаже. Там же находятся листы с его гравюрами, которые стилистически действительно близки к образцам Казанского собора в Тамбове.

Для удобства восприятия информации рассмотрим евангельские сюжеты, изображённые в храме, в хронологическом порядке. Композиции всех росписей выстроены таким образом, чтобы вместить в вытянутый формат прямоугольника необходимое число фигур. Персонажи нередко расположены по диагонали или повернуты друг к другу в профиль и полупрофиль. Так как сцена Рождества Христова в росписях отсутствует, то самым ранним является сюжет «Благовестие пастухам» (Илл. 8). Эта сцена имеет глубокое символическое значение, выраженное в соединении Ветхого и Нового Заветов. Некоторые ветхозаветные патриархи были пастухами, начиная с Авеля: Иаков был наемным пастухом у своего будущего тестя – Лавана (Быт. 29); Моисею была явлена неопалимая купина, когда он пас стада, и через это чудо Господь возвестил о его миссии спасти свой народ (Исх. 3); Давид Псалмопевец перед сражением с Голиафом говорил о том, как вырывал ягненка из пасти хищника, тем самым выражая свое упование на Господа в борьбе против нечестивых филистимлян (1 Цар. 17, 34–37). В росписи Казанского храма традиционно представлено три пастуха – по аналогии с волхвами. Динамику композиции придаёт движение фигур пастухов, в смятении падающих ниц при появлении Архангела Гавриила. Фигура Архангела, наоборот, предстает в величественном спокойствии. Одной рукой он указывает на видимые очертания города – места, где родился Спаситель, другой благословляет напуганных пастухов. В своей статье М. М. Красилин определил роспись как «Призвание пастухов», что является не совсем корректным. Архангел Гавриил принёс пастухам благую весть о рождении Спасителя – отсюда и название сюжета в искусствоведческой литературе

«Благовестие пастухам». Термин «призвание» обычно используют, обозначая сюжет «Призвание Петра, Андрея, Иакова и Иоанна на апостольское служение».

Справа, на южной стене, находится сцена «Поклонение волхвов» (Мф. 2, 1–12) (Илл. 9). В иконографии имеются свои нюансы в изображении этого сюжета, зависящие от того, на какие древние источники опирались художники и иконописцы. Мученик Иустин Философ описывал события следующим образом: «Ибо как скоро Он родился, то волхвы, из Аравии пришедшие, поклониться Ему, зашедши прежде ко Ироду, в земли вашей тогда царствовавшему» [2003, с. 111]. При опоре на подобный источник поклонение волхвов изображено в пещере сразу после рождения Христа, иногда в сцене одновременно могут присутствовать и волхвы, и пастухи. Евсевий Памфил в «Церковной истории» в первой книге в восьмой главе полагал, что поклонение волхвов произошло на втором году жизни Младенца Иисуса [2007, с. 34]. В этом случае Святое Семейство и волхвы изображаются в интерьере дома. На гризайли Казанского собора каменные плиты пола и стен указывают на то, что событие происходит в помещении. Дева Мария с Младенцем Христом на коленях сидит на каменном возвышении, за ней находится святой Иосиф Обручник. Расположение живописцем фигур волхвов по диагонали создаёт в композиции росписи ощущение движения. Один из пришедших уже опустился перед Богомладенцем в поклоне, поставив у его ног чашу с золотом, двое других, с сосудами в руках, ожидают своей очереди принести дары. За счёт светотеневой моделировки художник мастерски создаёт объем пышных одеяний, а также выделяет светом фигуры Девы Марии и Христа.

С другой стороны от «Благовестия пастухам», на западной стене, находится сцена «Бегство в Египет» (Илл. 10). Решая вопрос узкого формата расписываемого пространства, художник строит композицию по диагонали, и движение фигур происходит согласно традиции изображения справа налево.

На северной стене находится сюжет «Двенадцатилетний Иисус в храме» (Илл. 11). Действие этой сцены встречается только у евангелиста Луки (Лк. 2, 41–50), и, как отмечает немецкий теолог Д. Ф. Штраус, «Лука весьма правильно поставил промежуточную веху между детством и зрелым возрастом Иисуса как раз в середине при переходе от детства к юности» [1992, с. 312]. Сцена

росписи представлена так, как чаще всего её изображают западные художники: отрок Иисус сидит в окружении седобородых старцев в интерьере храма. В православной иконописи и в росписях православных храмов этот сюжет не так значительно распространен, как в западноевропейской.

На северо-западном столбе находится роспись «Христос и самарянка» (Илл. 12). Обычная на первый взгляд встреча у колодца Господа и женщины, описанная в Евангелии Иоанна, символически связана с Ветхим Заветом. Самарянка – символ падшего человечества; Христос – Бог, пришедший взыскать и спасти, вызволить человечество из пропасти, в которую оно само себя ввергло. Кроме того, в ходе беседы самарянка задала вопрос Христу, в каком месте должно совершаться служение Богу, и ответ Христа подтвердил вселенский характер Новозаветной Церкви (Ин. 4, 20–21).

На юго-западном столбе находится роспись «Маловерие Петра» (Илл. 13). В истории искусства нередко её называют «Хождение Христа по водам», уточняя названием действие, происходящее в сюжете. М. М. Красилин в своей статье обозначил её как «Спасение Петра на водах», что наиболее точно обозначает происходившее, согласно тексту Евангелия (Мф. 14, 25–33). В момент сомнения Петр начал тонуть и в страхе взмолился: «Господи! Спаси меня». Композиция росписи обладает динамичностью за счёт движения фигур к центру. К Спасителю и одновременно вверх направлены руки и взгляд апостола Петра. Христос, протягивая ему руку и вытаскивая из морской пучины, уверенно идёт по водной глади в сторону лодки. Ему навстречу, преодолевая сопротивление плещущих волн, движется лодка с учениками. Излишняя динамика и волнение людей подавляется спокойствием, исходящим от Христа. Это состояние помогает понять смысл слов, сказанных Учителем Петру в ответ на его мольбу о спасении: «Маловерный! Зачем ты усомнился?»

На северо-западном столбе представлен сюжет «Христос в доме у Марфы и Марии» (Илл. 14). Главный символический смысл этой сцены – показать два подхода к жизни: материалистический и духовный (с упованием на Господа). Композиция росписи отсылает к повествованию евангелиста Луки о том, что Иисус в пути остановился на отдых в Вифании в доме Марфы. В то время как хозяйка, стараясь как можно лучше принять гостя, хлопотала по дому, её

сестра Мария села у ног Господа и слушала Его речи. Марфа, не поспевая с домашними хлопотами, упрекнула сестру за её «безделье» и обратилась к Иисусу, подчеркивая неприемлемость поведения сестры следующими словами: «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 благу часть, которая не отнимется у неё» (Лк. 10, 38–42). Момент этого диалога изображён в росписи: художник не просто использует свет, а словно озаряет светом божественного просвещения фигуры Христа и сидящей у его ног Марии, оттеняя на втором плане фигуру Марфы, олицетворяющей земную суетную жизнь.

В статье М. М. Красилина сцена носит название «Христос у Марии Магдалины и Марфы» [Русское церковное искусство..., 2004, с. 179]. В рассуждениях московского реставратора, определившего сестру Марфы как Марию Магдалину, есть логическая связь с расположением сюжетов в Казанском соборе: «Христос в доме у Марфы и Марии», «Воскрешение Лазаря» и «Вечеря в Вифании» на одном столбе. В истории искусства и в библеистике есть два различных мнения об отождествлении двух Марий. Из-за совпадения имен в католической богословской традиции укоренилось мнение, что Мария Магдалина, из которой Христос изгнал семь бесов, и Мария из Вифании – одна и та же личность [Фаррар, 1991, с. 171–172]. Богословы Православной Церкви больше придерживались мнения, что это разные Марии, так как прозвище «Магдалина», согласно словам святителя Димитрия Ростовского, имеет происхождение от города в Галилее под названием Магдала (Димитрий Ростовский, 2024). Кроме того, многие западные художники, например Шарль де Лафос, изображали Марию в вышеобозначенном сюжете с кувшином, в котором она носила миро, тогда как на росписи Казанского собора она изображена без данного атрибута. Исходя из этого, название «Христос в доме у Марфы и Марии» более корректно в отношении сюжета, изображенного в соборе Казанского мужского монастыря.

На северо-восточном столбе расположен сюжет «Исцеление слепорожденного» (Илл. 15). Рассказ об этом чуде встречается у Евангелиста Иоанна Богослова (Ин. 9). Популярность этой сцены не случайна – она носит глубокий символический подтекст. Иоанн

Богослов в Первом Соборном Послании пишет: «Сын Божий пришёл и дал нам свет и разум» (1 Ин. 5, 20). Прозрение слепого сопоставлялось с духовным прозрением человека, унаследовавшего первородный грех, но уверовавшего в Господа. Начиная с первых веков христианства, этот сюжет по тексту Евангелия часто использовался художниками в их произведениях. В XIV веке ситуация несколько меняется и обращение к этой теме встречается уже не так часто. Интересно расположение следующего сюжета: с противоположной стороны того же столба находится «Уверение Фомы». Обе росписи связаны с усилением глубины веры людей в Христа и Его учение.

В росписи «Воскрешение Лазаря» (Илл. 16) изображено величайшее чудо, совершенное Христом, – воскрешение умершего и погребенного человека. Это чудо также имеет свой вероучительный аспект. Воскрешение Лазаря считается прообразом Воскресения Христа и последующего воскресения всех умерших в день Страшного Суда. Кроме того, этот евангельский сюжет считался символом духовного возрождения, поэтому в раннехристианском искусстве воскрешение Лазаря по своей значимости сопоставляли с Крещением Господним. В живописи катакомб сохранилось четыре десятка изображений воскрешения Лазаря. В византийской иконографии распространено изображение сестёр Лазаря, молящих Иисуса о воскрешении их брата. На основе этой иконографии работали некоторые западные художники. В европейской живописи эпохи Возрождения и позднее Лазаря нередко изображали встающим из гроба. В композиции росписи Казанского собора художник следовал тексту Евангелия от Иоанна, изобразив выходящего из пещеры Лазаря, обернутого погребальными пеленами.

Третья сцена на северо-западном столбе – это «Иисус в Вифании», другое ее название – «Помазание Иисуса Христа» (Илл. 17). М. М. Красилин обозначил её как «Вечеря в Вифании», что соответствует словам Евангелия, где говорится о вечери, приготовленной для Иисуса по приходу его в Вифанию [Русское церковное искусство, 2004, с. 179]. У всех евангелистов встречается эпизод, когда женщина помазала миром ноги Христа (Мф. 26, 6–7; Мк. 14, 3–9; Лк. 7, 37–48; Ин. 12, 1–8). При этом события у Марка и Матфея описаны практически одинаково; близко к ним, но с обозначением конкретных имен – Марии (либо Магдалины, либо из Вифании – в Евангелии не уточняется) и Иуды Искарота – рассказывает

о происходящем Иоанн Богослов. В тексте евангелиста Луки есть дополнение – Симон фарисей, в доме которого остановился Иисус, осудил мысленно Христа за допущение к Себе женщины неподобающего образа жизни, на что Христос ответил ему притчей о двух должниках, имевших долг 50 и 500 динариев, подводя к следующей идее: чем глубже сознание виновности пред Богом, тем искреннее раскаяние (Лк. 7, 39–48). Композиция росписи в Казанском храме построена на Евангелии от Иоанна (Ин. 12, 1–8). На первом плане изображены Христос и Мария, прядью волос отирающая Ему ноги. Чуть дальше за ними фигура Иуды, уведенная в тень. Согласно евангельскому повествованию, он выразил возмущение действиями Марии, которая не продала миро для раздачи денег нищим, а помазала им ноги Иисусу. Христос жестом руки и словами останавливает Иуду, говоря ему: «Оставьте ее; она сберегла это на день погребения Моего. Ибо нищих всегда имеете с собою, а Меня не всегда» (Ин. 12, 7–8). На заднем плане изображена Марфа с подносом, так как, в соответствии с евангельским текстом, она служила во время вечери.

На юго-западном столбе располагается сцена «Взятие Христа под стражу» (Илл. 18); в статье Красилина она названа «Поцелуй Иуды» [Русское церковное искусство..., 2004, с. 179]. Эти слова за две тысячи лет стали символизировать предательство. Событие описано во всех четырёх Евангелиях с некоторыми различиями. Например, у Иоанна не говорится, что Иуда выдал стражникам Иисуса поцелуем. Образ Христа выделяется на фоне других персонажей величием и спокойствием. Освещенный пламенем факела в руках согнувшегося от ярости и страха стражника и обнимаемый предавшим его Иудой, Христос спокойно ждёт своей участи. На заднем плане изображены в смятении убегающие ученики. Это одна из самых эмоциональных и проникновенных росписей в Казанском соборе.

На южной стене находится сцена «Увенчание терновым венцом» (Илл. 19). Терновый венец, возложенный на голову Христа, был одним из видов издевательств над Ним римскими воинами, поэтому сюжет иногда называют «Насмехание над Христом» или «Поругание Христа». Венец – древний символ правления, силы и почета, лавровый венок – символ победы. Венок из терния стал знаком того, что Христос претерпел страдания, чтобы явить Свою славу. Худож-

ники иногда смешивают в композиции детали из нескольких сюжетов – суд Каиафы («Поругание Христа», «Суд Синедриона») и суд Пилата («Насмехание над Христом», “Ессе Номо!” – «Се, Человек», по словам Понтия Пилата (Ин. 19, 5)). Композиция росписи Казанского собора основана строго на тексте Евангелия от Матфея: Христа окружают римские воины, один из которых надевает ему на чело терновый венец, второй в насмешку встаёт перед ним на колени, как перед царем. В связанных руках Иисус держит трость, данную Ему в качестве скипетра.

На северной стене храма находится роспись «Положение во гроб» (Илл. 20). Сюжет описан во всех четырёх Евангелиях (Мф. 27, 57–66; Мк. 15, 42–47; Лк. 23, 50–56; Ин. 19, 38–42), и тексты в этом случае не противоречат друг другу, а помогают создать единую картину происходящего – гроб с телом Христа в белых пеленах и фигуры припавших к телу Богоматери, Иоанна Богослова и Иосифа Аримафейского, а также стоящих за ними Никодима и жен-мироносиц, помазывающих тело Христа.

В изображенной на юго-западном столбе сцене «Явление Христа Марии Магдалине» (Илл. 21) изображен евангельский сюжет, согласно которому воскресшего Христа первой увидела Мария Магдалина. Спаситель при встрече сказал ей следующие слова: «Не прикасайся ко Мне, ибо Я ещё не восшёл к Отцу Моему; а иди к братьям Моим и скажи им: восхожу к Отцу Моему и Отцу вашему, и к Богу Моему и Богу вашему» (Ин. 20, 17). По первой фразе из Евангелия от Иоанна сцена и получила свое общепринятое среди искусствоведов название “Noli Me tangere” – «Не тронь Меня» [Майкапар, 1998, с. 281]. Христос в развевающихся пеленах, опираясь на древо победного креста и знамени, подходит к коленопреклонённой Марии Магдалине. Сияющие белые одежды Христа в композиции прописаны особенно ярко.

Напротив, на северо-восточном столбе расположена сцена «Неверие Фомы» (Илл. 22). Как и «Поцелуй Иуды», высказывание «Фома неверующий» стало нарицательным. Заключительным является сюжет «Обращение Савла» (Илл. 23).

М. М. Красилин отметил уникальность росписи Казанского храма Тамбова следующим образом, что все изображения в косвенной или прямой форме связаны со светом – светом христианского учения [Русское церковное искусство..., 2004, с. 180].

Заключение

Казанский собор мужского монастыря города Тамбова является уникальным памятником, наглядно воспроизводящим духовную культуру и искусство живописи XIX столетия. Проведенное исследование показало, что собор представляет собой образец гармоничного и профессионального оформления церковного интерьера и является настоящей жемчужиной своего времени.

В 1758 году Казанский Богородичный мужской монастырь стал резиденцией тамбовских архиереев. В 1792 году был достроен каменный соборный храм и освящен в 1796 году также в честь иконы Богородицы «Казанская», а окончательное завершение всех строительных и отделочных работ относится к 1806 году [Кученкова, 1991, с. 63–64]. Во время богослужений собор посещали первые лица города, здесь же бывали архиереи и духовенство из разных губерний страны. Убранство собора подчеркивало его особый статус. Цитаты из Евангелия были понятны людям XIX столетия, выросшим в духе Православия, и помогали настроиться на молитву. Растительные композиции на стенах, органично дополняющие сюжетные росписи, так же, как и цитаты, несли в себе символический, легко воспринимаемый верующими смысл. Голубые и лазоревые оттенки росписи в солнечных лучах, льющихся из многочисленных окон собора, наполняли внутреннее пространство храма небесным светом. Мужской хор вкупе с прекрасной акустикой собора завершал совершенство молитвенной атмосферы, созданной в нем.

Московские специалисты в 1993 году, сделав пробы, отметили значительное поновление и, возможно, даже некоторые изменения, внесенные в оригинал гризайли в 1910 году. Мы предполагаем, что голубые и синие пигменты являются одними из самых легко выгораемых при попадании солнечных лучей. «Небесное» пространство, созданное в интерьерах собора руками человека, оказалось недолговечным перед воздействием солнечного света. Вполне вероятно, что к 1910 году, когда было произведено поновление росписей коричневой краской, часть сюжетов, на которые постоянно попадали солнечные лучи из многочисленных окон, были сильно обесцвечены. Отсюда следует и живописное восстановление невыгораемыми на свету оттенками коричневых тонов.

Реставрационные работы, проведенные в 2006 году художниками-реставраторами из города Владимира, сохранили образы, написанные в начале XX века. Коричневый цвет росписей, которого не было изначально, они заменили на более спокойный классический серо-охристый оттенок, что, возможно, нарушило первоначальный замысел, но в то же время интерьеры собора в классическом серо-охристом варианте смотрятся лучше, чем в коричневых тонах. Кроме того, светло-серые оттенки более стойки к солнечным лучам и не подвержены такому выгоранию, как голубые.

Московский реставратор в своей статье приходит к выводу, с которым трудно не согласиться: «...хотя тамбовские росписи не принадлежат к числу определяющих памятников русского искусства, однако в силу своей стройной, необычной целенаправленной философской содержательности они представляют несомненный интерес для национальной культуры в качестве одной из впервые раскрываемых страниц» [Русское церковное искусство..., 2004, с. 181].

Список источников

1. Димитрий Ростовский, свт. Жизнеописание равноапостольной святой мироносицы Марии Магдалины // Азбука веры : православный портал. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/615 (дата обращения: 11.12.2024).

2. Гризайль – уникальное монохромное искусство с потрясающими возможностями // Very Important Lot : сайт. URL: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/chto-takoe-grizajl> (дата обращения: 11.05.2024).

3. Иванов Д. Херувимы увидели свет. Реставраторы рассказали о находке в Благовещенской церкви // Санкт-Петербургские ведомости: старейшая газета России : сайт. URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/kheruvimy-uvideли-svet-restavratory-rasskazali-o-nakhodke-v-blagoveshchenskoy-tserkvi/?sphrase_id=9593769. Дата публикации: 24 октября 2019.

4. Святое Евангелие и книги Нового Завета. [Репр. воспр. изд. 1862 г.]. Москва : Международный издательский центр православной литературы, 1995. 1059 с.

5. Фотопрогулки для настроения. Уникальный Казанский собор в Тамбове (26.07.2024) // Дзен : российская блог-платформа. URL: <https://dzen.ru/a/ZLgrv4WAj1lwGmbg> (дата обращения: 11.12.2024).

Список литературы

1. *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. Москва : Республика, 1996. 335 с.
2. *Евсевий Памфил, еп.* Церковная история / предисл., коммент. С. А. Ершова. Санкт-Петербург : Амфора, 2007. 491 с.
3. *Иустин Философ, мч.* Разговор с Трифоном Иудеянином об истине христианского закона. Перепеч. с изд. 1797 г. Ровно : Ровенская типография, 2003. 192 с.
4. *Кученкова В. А.* Святые Тамбовской епархии. Москва : Издательский отдел Московского Патриархата, 1993. 112 с.
5. *Майкапар А. Е.* Новый Завет в искусстве : (очерки иконографии западного искусства). Москва : Крон-Пресс, 1998. 350 с.
6. *Никифор (Бажанов), архим.* Библейская энциклопедия. Репр. воспр. изд. 1891 г. Москва : ТЕРРА, 1990. 902 с.
7. Русское церковное искусство нового времени / отв. ред. А. В. Рындина. Москва : Индрик, 2004. 320 с.
8. *Фаррар Ф. В.* Жизнь Иисуса Христа / пер. с англ. А. П. Лопухина. Репр. воспр. изд. 1893 г. Москва : Советский писатель, 1991. 586 с.
9. *Феодосий (Васнев), митр.* Казанский мужской монастырь в городе Тамбове – история основания и современное возрождение // Тамбов в прошлом, настоящем и будущем : материалы VI Всероссийской научной конференции, посвященной 380-летию г. Тамбова (г. Тамбов, 20 апреля 2016 г.). Тамбов : ТПС, 2016. 341 с.
10. *Штраус Д. Ф.* Жизнь Иисуса. Москва : Республика, 1992. 527 с.

Статья поступила в редакцию 15.10.2024.

Статья поступила после рецензирования 31.03.2025.

Статья принята к публикации 12.05.2025.



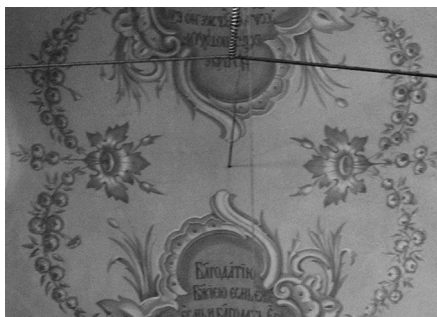
Илл. 1. Оформление картуша листьями чертополоха



Илл. 2. Изображение плюща



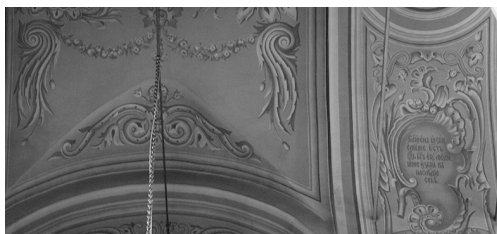
Илл. 3. Изображение роз



Илл. 4. Листья смоковницы на своде



Илл. 5. Пальмовые ветви в лавровых венках



Илл. 6. Евангельские цитаты в обрамлении из листьев и стеблей чертополоха



Илл. 7. Изображение листьев аканта



Илл. 8. Роспись «Благовестие пастухам»



Илл. 9. Роспись «Поклонение волхвов»



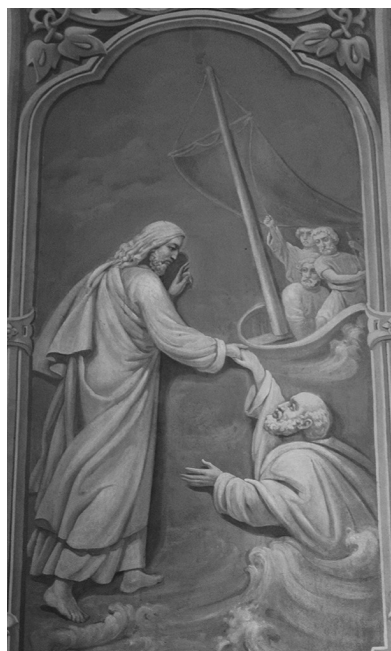
Илл. 10. Роспись «Бегство в Египет»



Илл. 11. Роспись «Двенадцатилетний Иисус в храме»



Илл. 12. Роспись «Христос и самарянка»



Илл. 13. Роспись «Маловерие Петра»



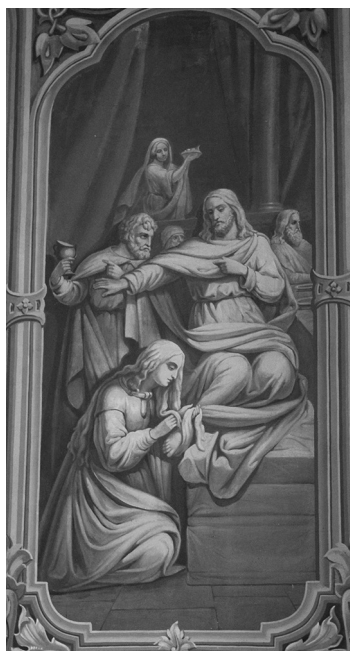
Илл. 14. Роспись «Христос в доме у Марфы и Марии»



Илл. 15. Роспись «Исцеление слепорожденного»



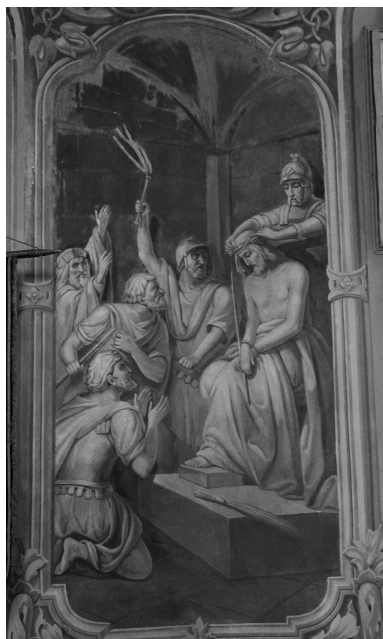
*Илл. 16. Роспись «Воскрешение
Лазаря»*



*Илл. 17. Роспись «Иисус в Вифании» /
«Помазание Иисуса Христа»*



*Илл. 18. Роспись «Взятие Христа
под стражу»*



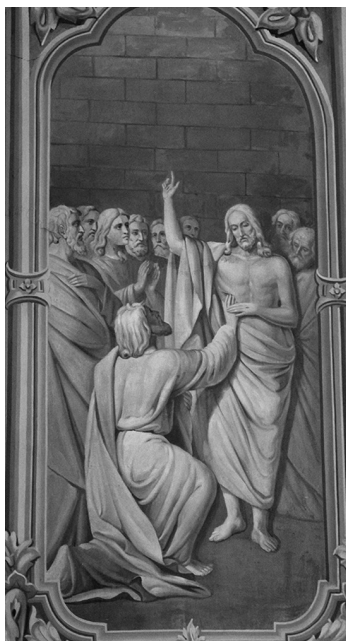
*Илл. 19. Роспись «Увенчание Христа
терновым венцом»*



Илл. 20. Роспись «Положение во гроб»



Илл. 21. Роспись «Явление Христа Марии Магдалине»



Илл. 22. Роспись «Неверие Фомы»



Илл. 23. Роспись «Обращение Савла»

UDC 75.046 / 72.04:75

SPECIFIC FEATURES AND UNIQUENESS OF THE KAZAN CATHEDRAL PAINTINGS IN TAMBOV IN THE CONTEXT OF THE ARTISTIC AND HISTORICAL DEVELOPMENT OF CHURCH PAINTING IN THE GRISAILLE TECHNIQUE

Olga Mikhailova

Art Historian, Artist-Restorer

Tambov Theological Seminary

392000, Russia, Tambov, M. Gorkogo St., 3

E-mail: art.gallery.23@yandex.ru

For citation: Mikhailova O. V. Specific features and uniqueness of the Kazan Cathedral paintings in Tambov in the context of the artistic and historical development of church painting in the grisaille technique DOI: 10.51216/2687-072X_2025_2_151–178. EDN: GIUJTL // Theological Collection of Tambov Theological Seminary. 2025, no. 2 (31). P. 151–178. (In Russian)

Abstract

This article examines the paintings of the Kazan Cathedral in Tambov, which is part of the temple complex of the Kazan Mother of God Monastery of the Tambov Diocese, in the context of the artistic and historical development of church painting made in the grisaille technique.

The relevance of the study is due to the fact that there are many myths and legends around the grisaille paintings in the Kazan Monastery, actively spread by tour guides among tourist groups. Our goal is to dispel these stereotypes and provide reliable information about the paintings of the Kazan Monastery Cathedral. In the course of the work, the author determines the features and highlights the unique characteristics of the painting of the Kazan Cathedral in Tambov among the general structure of church art works made in the grisaille technique.

The representation of the semantic content of the ornaments and gospel stories presented in the interior painting of the Kazan Cathedral is made using semiotic-hermeneutic and interpretive research methods. Using comparative and formal-stylistic analysis, the author seeks to expand and organize

knowledge about the grisaille technique, uses reference comparative material, draws analogies, and thus presents a detailed overview of grisaille samples that can be found in Russia.

The author summarizes that despite the fact that the paintings of the Kazan Cathedral of the Tambov Monastery are not defining works of Russian art, they are still of interest to the national culture due to their harmony, philosophical depth, and timeless focus on revealing the doctrinal truths of Orthodoxy. All of the above makes them significant for study by theologians, historians, art historians, and local historians.

Keywords: Kazan Cathedral of Tambov; Kazan Mother of God Monastery of Tambov; paintings; church painting; grisaille.

List of Sources

1. St. Dmitry of Rostov Zhizneopisanie ravnoapostol'noi svyatoi mironositsty Marii Magdaliny [Life of the Holy Myrrh-Bearer Mary Magdalene, Equal-to-the-Apostles]. *Pravoslavnyi portal Azbuka very* [Orthodox Portal ABC of Faith]. (In Russian). Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/615 (accessed: 11.12.2024).

2. Grizail' – unikal'noe monokhromnoe iskusstvo s potryasayushchimi vozmozhnostyami [Grisaille: unique monochrome art with amazing possibilities]. *Very Important Lot sait* [Very Important Lot Website]. (In Russian). Available at: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/chto-takoe-grizajl> (accessed: 11.05.2024).

3. D. Ivanov Kheruvimy uvideli svet. Restavratory rasskazali o nakhodke v Blagoveshchenskoi tserkvi [Cherubim saw the light. Restorers talk about a discovery in the Annunciation Church]. *Sait Sankt Peterburgskie vedomosti. Stareishaya gazeta Rossii* [Saint Petersburg Vedomosti. Russia's Oldest Newspaper Website]. (In Russian). Available at: https://spbvedomosti.ru/news/culture/kheruvimy-uvidei-svet-restavratory-rasskazali-o-nakhodke-v-blagoveshchenskoy-tserkvi/?sphrase_id=9593769. (accessed: 24.10.2019).

4. *Svyatoe Evangelie i knigi Novogo Zaveta* [The Holy Gospel and the Books of the New Testament]. Moscow, International Publishing Center of Orthodox Literature Publ., 1995, 1059 p. (In Russian).

5. Fotoprogulki dlya nastroyeniya. Unikal'nyi Kazanskii sobor v Tambove (26.07.2024) [Photo walks to set the mood. The unique Kazan Cathedral in Tambov (26.07.2024)]. *Rossiiskaya blog-platforma Dzen* [Russian Blog Platform Dzen]. (In Russian). Available at: <https://dzen.ru/a/ZLgrv4WAjllwGmbg> (accessed: 11.12.2024).

References

1. Biedermann G. *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of symbols]. Moscow, Republic Publ., 1996, 335 p. (In Russian).
2. Eusebius Pamphilus, Bishop *Tserkovnaya istoriya* [Church history]. St. Petersburg, Amphora Publ., 2007, 491 p. (In Russian).
3. Justin the Philosopher, Martyr *Razgovor s Trifonom Iudeyaninom ob istine khristianskogo zakona* [Talk with Tryphon the Jew about the truth of the Christian law]. Rovno, Rovno Printing House Publ., 2003, 192 p. (In Russian).
4. Kuchenkova V. A. *Svyatyni Tambovskoi eparkhii* [Shrines of the Tambov diocese]. Moscow, Publishing Department of the Moscow Patriarchate Publ., 1993, 112 p. (In Russian).
5. Maykapar A. E. *Novyi Zavet v iskusstve (ocherki ikonografii zapadnogo iskusstva)* [New Testament in art (essays on the iconography of Western Art)]. Moscow, Kron-Press Publ., 1998, 350 p. (In Russian).
6. Nikifor (Bazhanov), Archimandrite *Bibleiakaya entsiklopediya* [Biblical Encyclopedia]. Moscow, TERRA Publ., 1990, 902 p. (In Russian).
7. *Russkoe tserkovnoe iskusstvo novogo vremeni* [Russian Church Art of modern times]. Moscow, Indrik Publ., 2004, 320 p. (In Russian).
8. Farrar F. V. *Zhizn' Iisusa Khrista* [Life of Jesus Christ]. Moscow, Sovetsky Pisatel Publ., 1991, 586 p. (In Russian).
9. Feodosy (Vasnev), Metropolitan *Kazanskii muzhskoi monastyr' v gorode Tambove – istoriya osnovaniya i sovremennoe vozrozhdenie* [Kazan Monastery in Tambov – the history of its foundation and modern revival]. *Materialy VI Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 380-letiyu g. Tambova "Tambov v proshlom, nastoyashchem i budushchem"* [Proceedings of the 6th All-Russian Scientific Conference Dedicated to the 380th Anniversary of Tambov "Tambov in the Past, Present and Future"]. Tambov, TPS Publ., 2016, 341 p. (In Russian).
10. Strauss D. F. *Zhizn' Iisusa* [The Life of Jesus]. Moscow, Respublika Publ., 1992, 527 p. (In Russian).

Received 15 October 2024.

Reviewed 31 March 2025.

Accepted for press 12 May 2025.