

УДК 75.046 / 72.04:75



<https://elibrary.ru/zcoccx>

СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА РОСПИСИ ВЕРХНЕГО ХРАМА СПАСО- ПРЕОБРАЖЕНСКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА ГОРОДА ТАМБОВА КАК ПРИМЕР МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

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. Современный взгляд на росписи верхнего храма Спасо-Преображенского кафедрального собора города Тамбова как пример монументальной живописи второй половины XIX века. DOI: 10.51216/2687-072X_2026_3_183–204. EDN: ZCOCCH // Богословский сборник Тамбовской духовной семинарии. 2026. № 3 (36). С. 183–204.

Аннотация

Статья представляет собой первое искусствоведческое и историческое исследование монументальной живописи верхнего храма Спасо-Преображенского кафедрального собора города Тамбова, датируемой второй половиной XIX века. Несмотря на то что собор был возвращен епархии и возобновил богослужения более тридцати лет назад, его росписи до сих пор не становились предметом специального научного анализа, а в советский период они были скрыты под слоем меловой побелки, что, однако, способствовало их сохранности.

Ввиду ограниченного объема публикации для детального изучения отображена часть евангельских композиций, созданных на основе западноевропейских живописных источников эпохи Высокого Возрождения. В ходе исследования рассматриваются способы адаптации ренессансных образцов к интерьеру православного храма. Особое внимание уделяется технологическим особенностям исполнения росписей: авторы фиксируют высокое качество масляной живописи по сухой штукатурке и строгое соблюдение технических норм, благодаря чему памятники сохранились в удовлетво-

рительном состоянии и сегодня доступны для созерцания практически без искажающих реставрационных вмешательств.

Сделаны выводы о глубокой эрудиции тамбовского духовенства, которое при отборе художественных образцов ориентировалось не только на профессиональное мастерство живописцев, но и на смысловое созвучие с историей города и его жителей. В заключении подчеркнута значимость введения регионального материала в общероссийский искусствоведческий контекст и обозначены перспективы дальнейшего изучения росписей, включая алтарную апсиду, своды и питиримовский цикл.

Ключевые слова: Спасо-Преображенский кафедральный собор города Тамбова; росписи; храмовая монументальная живопись; эпоха Высокого Возрождения; гризайль.

Конфликт интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Финансирование: данное исследование не получало внешнего финансирования.

Введение

Актуальность исследования определяется необходимостью восполнения лакуны в изучении провинциальной храмовой монументальной живописи второй половины XIX века. Росписи верхнего храма Спасо-Преображенского кафедрального собора города Тамбова до сих пор не становились предметом специального искусствоведческого и исторического анализа, хотя храм возобновил богослужения более трёх десятилетий назад.

Осмысление церковного искусства в России имеет противоречивую историю. В XIX – начале XX века к этой теме обращались Н. В. Покровский («Евангелие в памятниках иконографии», 1892), П. Н. Милюков («Очерки по истории русской культуры», 1896–1904) и князь Е. Н. Трубецкой («Три очерка о русской иконе», 1915–1917). Однако после октябрьского переворота 1917 года и последовавших антирелигиозных кампаний советские историки и искусствоведы практически утратили возможность изучать церковное искусство в его богословском контексте. Публикации советского периода сосредотачивались главным образом на музей-

ных памятниках «Золотого кольца» и творчестве преподобных Феофана Грека, Андрея Рублёва, Дионисия, причём храмовая живопись рассматривалась в отрыве от догматического содержания, что обедняло исследовательскую перспективу. Лишь в постсоветское время началось переосмысление сохранившихся произведений в их неразрывной связи с Новым Заветом и святоотеческими толкованиями. В 2022 году вышла книга В. Ф. Лисюнина «Навстречу благодати. Паломничество по городу Тамбову», в которой присутствует краткий анализ символического смысла росписей Спасо-Преображенского собора [Лисюнин, 2022]. На этом фоне любое новое исследование, вводящее в оборот региональный материал, приобретает особую значимость, поскольку на периферии подобные работы носят эпизодический характер, в отличие от столичных центров.

Настоящее исследование позволяет не только оценить художественное своеобразие тамбовских монументальных росписей, но и уточнить их место в общероссийской панораме церковного искусства эпохи классицизма, а также выявить региональные особенности адаптации западноевропейских иконографических образцов.

Цель исследования – комплексное изучение монументальных росписей верхнего храма Спасо-Преображенского собора, включая анализ технологических приёмов, иконографических источников, принципов размещения в храмовом интерьере и их символического прочтения в контексте истории Тамбовского края.

Для достижения цели поставлены следующие задачи:

1. Определить круг западноевропейских художественных источников, послуживших основой для евангельских сцен, и выявить способы их адаптации к пространству православного храма.

2. Установить технологические особенности исполнения росписей (материалы, техника, состояние сохранности) и оценить их значение для современного восприятия.

3. Раскрыть символические связи между избранными сюжетами и историческими событиями, связанными с основанием Тамбова в частности и духовным преображением Тамбовского края в целом.

4. Определить место данных росписей в системе храмовой монументальной живописи России второй половины XIX века.

Научная новизна работы состоит в том, что впервые тамбовские росписи вводятся в научный оборот как самостоятельный объект

искусствоведческого исследования. В отличие от предшествующих публикаций, где они фигурировали лишь в качестве иллюстраций, в данной статье предлагается атрибуция иконографических первоисточников, выявляется их символическая соотнесённость с региональной историей, а также даётся оценка технологического состояния памятников. Кроме того, впервые рассматривается комплексное взаимодействие западноевропейских живописных моделей и православной храмовой традиции на материале конкретного провинциального ансамбля.

В основу исследования положен комплекс методов, выбор которых обусловлен спецификой материала. Визуально-описательный метод применялся для детального осмотра росписей, фиксации композиционных особенностей, цветовой гаммы, манеры письма и состояния красочного слоя. Он позволил составить первичную искусствоведческую характеристику памятников. Иконографический и сравнительный анализ использовался для сопоставления тамбовских сцен с известными произведениями западноевропейских мастеров (Рафаэль, художники круга назарейцев и др.), что дало возможность идентифицировать художественные источники и оценить степень их переработки. Историко-культурный метод позволил увязать выбор сюжетов с конкретными этапами строительства и духовной жизни Тамбова, а также объяснить символическую нагрузку отдельных образов (например, колосьев, крестов, розеток) в контексте православной экзегезы. Технологический анализ, основанный на визуальных признаках и литературных данных о реставрации, применялся для определения материалов и техники (масляная живопись по сухой штукатурке), а также для оценки сохранности и степени реставрационного вмешательства.

Практическая значимость результатов исследования заключается в возможности их использования при создании музейных экспозиций, экскурсионных маршрутов и научно-популярных изданий, посвящённых тамбовскому храмовому искусству. Полученные данные могут быть востребованы в учебных курсах по истории русского искусства, региональной культуре и церковной археологии, а также послужить основой для дальнейших реставрационных и атрибуционных работ. Предложенная методика анализа провинциальных росписей может быть экстраполирована на аналогичные памятники в других регионах.

Росписи Спасо-Преображенского кафедрального собора города Тамбова в историческом контексте

Подробная история возведения и бытования храма изложена в ряде статей и монографий; здесь она приводится кратко – лишь для понимания контекста, в котором создавались росписи. Тамбов был заложен в 1636 году как крепость Белгородской засечной черты для охраны южных рубежей государства. Первый деревянный рубленый храм возвели одновременно с городом и освятили 6 августа 1636 года, в праздник Преображения Господня [Климова, 2016, с. 20]. Само строительство города уже было преображением дикой лесостепи, но основатели подчеркнули, что оно совершается под Божиим покровительством. В 1694 году святитель Питирим принял решение перестроить обветшавший деревянный храм в камне, рассудив, что дерево недолговечно, а камень простоят столетия. Так в конце XVII века началась история нынешнего Спасо-Преображенского кафедрального собора. Однако строительные работы затянулись, и к росписи интерьера приступили лишь во второй половине XIX века [Феодосий (Васнев), 2014, с. 27].

В советский период здание собора занимал Тамбовский областной краеведческий музей. В 1930-е годы стены были покрыты меловой побелкой, что, при всей антирелигиозной направленности того времени, оказалось гуманным решением: в отличие от масляной краски или извести, мел позволил впоследствии смыть побелку, не повредив красочный слой. За десятилетия музейного использования стены храма выдержали и антирелигиозные выставки, и историко-краеведческие экспозиции. В 1993 году собор возвратили Тамбовской епархии; побелку размыли, и росписи при участии петербургских реставраторов были приведены в порядок [Феодосий (Васнев), 2014, с. 28].

Изображения из собора неоднократно публиковались в литературе, посвящённой как самому храму, так и святителю Питириму Тамбовскому, однако везде они служили лишь иллюстративным материалом. Искусствоведческий и исторический анализ сюжетов и техники исполнения до сих пор отсутствует. Между тем именно такое изучение позволило бы определить место тамбовских росписей в общероссийском художественном наследии.

Росписи второго этажа собора условно можно разделить на две группы. Первая – в алтаре и в пространстве перед иконостасом –

включает евангельские сцены, созданные в середине XIX века по западноевропейским образцам. Вторая – на потолке и стенах вдоль лестниц, ведущих на второй этаж, – написана в 1914 году, к канонизации святителя Питирима, и повествует о его жизненном пути. В рамках данной статьи мы сосредоточимся на первой группе росписей. Отметим, что все росписи составляют единую смысловую и символическую основу с общим замыслом собора.

Шесть композиций на стенах и столбах перед иконостасом формируют замкнутое художественное пространство верхнего храма. На северной стене находятся две композиции – «Преображение Иисуса Христа» и «Взятие Девы Марии на небо»; на южной – «Воскресение Иисуса Христа» и «Вознесение Иисуса Христа». На столбах расположены сюжеты «Христос и самарянка» (ближе к северной стене) и «Беседа Христа с Никодимом» (ближе к южной стене). В центральной алтарной абсиде находятся росписи «Распятие Иисуса Христа с предстоящими», «Положение во гроб тела Иисуса Христа», «Явление воскресшего Христа мироносицам» и «Вознесение Иисуса Христа». Интересно, что роспись с темой «Вознесения Иисуса Христа» повторяется в интерьере второго этажа трижды: в центральной алтарной апсиде, на южной стене и на обратной стороне столба с сюжетом «Христос и самарянка». На обороте столба с сюжетом «Беседа Христа с Никодимом» находится роспись «Сшествие Святого Духа на апостолов».

Все росписи имеют прямоугольный формат, обусловленный широкими простенками между окнами, и исполнены масляными красками по сухой штукатурке – в технике, типичной для второй половины XIX века. Следует отметить качественное исполнение и серьезный подход к соблюдению технологий мастерами, работавшими над росписями. Техника фресок по сырой штукатурке была одной из самых стойких по сохранности живописи, но в то же время одной из самых трудоемких по исполнению. Поэтому в XIX веке перешли на технически более простой в исполнении вариант нанесения масляной живописи на сухую штукатурку. Как показало время, такие росписи сохраняются хуже и больше подвержены осыпям красочного слоя, чем фрески по сырой штукатурке. Тем не менее росписи Спасо-Преображенского кафедрального собора, хотя и нуждались в реставрации после размытия побелки, оказались в удовлетворительной сохранности.

Евангельские сцены решены в академическом стиле, что соответствует эпохе, когда классицизм ещё не уступил место «русскому стилю» с его ориентацией на древнерусские и византийские образцы. Все композиции обрамлены живописными рамами в технике гризайль, имитирующей лепной декор. Подобный орнамент украшает также арки оконных проёмов и междуколонные пространства, гармонируя с коринфскими капителями. В этом тоже дань времени, так как в эпоху классицизма гризайль стала неотъемлемой деталью в оформлении как церковных, так и светских дворцовых интерьеров. Нарисованная в этой технике картина создаёт иллюзию скульптурного рельефа при меньших затратах. Мастера эпохи классицизма активно использовали этот приём, позволявший придавать интерьерам желаемую торжественность в соответствии с модой и вкусами заказчиков, но при этом избегать значительных материальных затрат. Однако в тамбовском соборе этот декор несёт и символическую нагрузку. Над окнами находятся изображения крестов, обвитых колосьями пшеницы. Колос, обвивающий крест, является символом крестной смерти Иисуса Христа и последующего Его Воскресения. Сам Спаситель говорил: «Если пшеничное зерно, пав в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода» (Ин. 12, 24). В арках между колоннами изображены херувимы и розетки. В средневековой христианской традиции роза, в зависимости от цвета, ассоциировалась с Девой Марией (белая), Христом (красная), раем (жёлтая) или как аллегория славы или царственности [Бидерманн, 1996, с. 224].

**Картина Рафаэля Санти «Преображение Христа»
как художественный источник росписи в тамбовском
кафедральном соборе**

Основой для росписи «Преображение Иисуса Христа» (Илл. 1) послужила одноимённая картина Рафаэля Санти, хорошо известная в России по гравюрам и копиям. Работа над полотном велась в 1517–1520 годах и осталась незавершённой – она стояла у изголовья умершего художника. В 1819 году А. С. Пушкин посвятил итальянскому мастеру и его произведению стихотворение «Недоконченная картина» (1821):

Чья мысль восторгом угадала,
Постигла тайну красоты?
Чья кисть, о небо, означала
Сии небесные черты?

Ты, гений!.. Но любви страданья
Его сразили. Взор немой
Вперил он на свое создание
И гаснет пламенной душой¹.

Картина Рафаэля стала образцом для многих монументальных росписей и икон классического письма в России XIX столетия. Русские художники и иконописцы обычно воспроизводили лишь верхнюю часть произведения, где представлена непосредственно сцена Преображения. Её композиция построена на евангельском тексте: в центре – Иисус Христос, по сторонам – пророки Моисей и Илия, у подножия – апостолы Петр, Иоанн и Иаков. Это событие описано у трех евангелистов – Матфея, Марка и Луки.

Западные мастера, обращаясь к сюжету, чаще опирались на версию евангелиста Луки, тогда как в византийской традиции за основу принимали текст евангелиста Матфея. Нижняя часть рафаэлевского полотна, изображающая остальных девять апостолов и толпу с бесноватым отроком (сцена, произошедшая на следующий день после Преображения), русскими копиистами опускалась (Мф. 17, 14–21).

Показательно сопоставить подход Рафаэля с традицией преподобного Андрея Рублева. Русский иконописец рубежа XIV–XV веков в своей «Троице» стремился к лаконизму, сосредоточивая внимание на главном – разговоре о Чаше, внутренней борьбе в Божечеловеке между человеческим страхом и принятием Божественного предназначения: «Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, а как Ты» (Мф. 26, 39). Рафаэль, напротив, в нижней части картины поместил множество действующих лиц, стремясь через иллюстративную многофигурность выразить мысль о глубине и силе веры. Оба великих мастера использовали различные живописные приёмы для воплощения замысла.

¹ Пушкин А. Недоконченная картина // Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/poems/4520/nedokonchennaya-kartina> (дата обращения: 13.06.2026).



Иллюстрация 1. «Преображение Иисуса Христа»,
монументальная роспись, северная стена

Икона Рублева уже при жизни иконописца стала образцом для подражания именно благодаря лаконизму и умению выделять суть. Этому принципу следовали в XIX веке и русские художники: копируя Рафаэля, они сосредотачивались исключительно на событии Преображения Господня, оставляя за рамками побочные эпизоды. Тем самым они адаптировали западный образец к пространству православного храма. Разница в трактовке евангельских сюжетов объясняется особенностями мировосприятия: отечественные мастера акцентировали внимание на богословских смыслах Священного Писания.

В своем исследовании Александр А. Майкапар отмечает, что картина Рафаэля произвела переворот в изображении Преображения в западноевропейском искусстве [Майкапар, 1998, с. 163]. Спаситель с воздетыми руками, в развевающихся белоснежных одеждах парит в светоносных облаках, озарённых Его собственным сиянием. Благодаря этой композиционной новации Рафаэль по-новому раскрывает тему Преображения. До него западные мастера редко обращались к данному сюжету, а если и изображали, то в русле византийской иконографии – Христос стоял на вершине горы в мандорле². Невесомое парение Господа, жест воздетых рук, взгляд, устремлённый ввысь, сближают рафаэлевское «Преображение» с изображениями последующих событий евангельской истории – Воскресения и Вознесения.

Кроме того, Рафаэль предложил новую живописную трактовку Фаворского света, над которой богословы спорили веками. Если ранее Христа заключали в мандорлу – «облако светлое» (Мф. 17, 5), то итальянский мастер уподобил Его солнцу, чье сияние озаряет облака. Это созвучно евангельским словам: «Я – свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8, 12).

Искусство Высокого Возрождения в тамбовском кафедральном соборе

Классицизм возвёл произведения мастеров Греции и Италии в ранг эталона совершенного искусства. В храмовой живописи такими образцами стали работы итальянцев эпохи Высокого Возрождения. В провинциальном Тамбове сохранились росписи XIX века – как в Спасо-Преображенском кафедральном соборе, так и в Казанском храме Тамбовского мужского монастыря, – выполненные именно на основе подобных художественных источников. В Казанском храме евангельские сюжеты восходят к гравюрам художника из объединения художников-назарейцев, основанного Фридрихом Овербеком. Назарейцы (прозвище они получили за на-

² Мандорла (от итальянского *mandorla* – «миндаль») – это особый ореол, сияние, которое в христианском искусстве визуально окружает фигуру Иисуса Христа, Божией Матери или (реже) других святых. Она символизирует Божественный свет, славу Господню и присутствие Небес на земле. – *прим. авт.*



Иллюстрация 2. «Воскресение Иисуса Христа»,
монументальная роспись, южная стена

божный образ жизни) ориентировались на искусство Ренессанса как на высший идеал [Михайлова, 2025, с. 161]. В Спасо-Преображенском соборе, как уже говорилось, «Преображение Христа» воспроизводит композицию Рафаэля. Сцены «Воскресения», «Вознесения» и «Взятия Девы Марии на небо» опираются на произведения более поздних мастеров, однако в основе их творчества также лежат ренессансные принципы. Благодаря стилистическому единству все четыре росписи воспринимаются как целостный ансамбль.

При работе над росписями тамбовского кафедрального собора русские живописцы использовали более пастельные и приглушенные тона, чем в оригинале Рафаэля, что позволило органично вписать их в интерьер и создать молитвенную атмосферу. Примечательно, что на южной стене, напротив «Преображения», находится сцена «Воскресения Христа» (Илл. 2), и в изображении

фигуры Спасителя прослеживается определенное сходство. Обе композиции роднит общий приём: парящий в светлых облаках Христос и приникшие к земле фигуры – в одном случае апостолы, в другом – стражники.

В Евангелиях отсутствует описание самого момента Воскресения. Если Преображение имело трех свидетелей – апостолов, бывших на горе, то Воскресения не видел никто, даже стражники, поставленные первосвященником Каиафой, чтобы ученики не похитили тело. Матфей сообщает лишь, что «Ангел Господень, сошедший с небес, приступив, отвалил камень от двери гроба и сидел на нем»; стражи «пришли в трепет и стали как мертвые» (Мф. 28, 2–4). Это повествование стало отправной точкой для западноевропейских художников. Многие искали свои выразительные решения: Пьеро делла Франческа представил Воскресение не как исторический факт, а как вневременную реальность, где Спаситель действительно выходит из гроба. Однако чаще, в том числе в тамбовской росписи, Христос парит в небе над гробницей, рядом с которой стражники либо спят, либо в ужасе взирают на Него, а на краю камня сидит ангел.

В тамбовской росписи сцены «Воскресения» применен художественный прием, показывающий преобладание силы духовной над силой физической. Легкая парящая фигура Христа с ранами от гвоздей на кистях рук и ступнях ног приводит в животный ужас крепких, мускулистых воинов в латах. В страхе приникнув к земле, они пытаются отползти в сторону от гробницы и прикрыться щитами. Аллегория духовной силы усиливается стройной фигурой ангела, который легким жестом придерживает каменную плиту, снятую с гроба. Свет, исходящий от Спасителя, как и в «Преображении», озаряет облака, разгоняя тьму, отбрасывает отблески на лик и одеяние ангела, играет бликами на металле доспехов стражников.

Рядом с росписью «Воскресение» на южной стене помещено «Вознесение Иисуса Христа» (Илл. 3).

Евангелие точно указывает место (гора Елеон) и время (сорок дней после Воскресения). Художественные сюжеты построены на Евангелии от Луки, так как он единственный из евангелистов подробно повествует об этом событии: «И вывел их вон из города до Вифании и, подняв руки Свои, благословил их. И, когда благословлял их, стал отдаляться от них и возноситься на небо. Они поклонились Ему и возвратились в Иерусалим с великою радостью» (Лк. 24, 50–52).



Иллюстрация 3. «Вознесение Иисуса Христа»,
монументальная роспись, южная стена

Тамбовская роспись имеет классическую композицию в изображении сюжета: Иисус Христос поднимается на небо, Его руки раскрыты в благословляющем жесте, внизу – коленопреклонённые апостолы с молитвенно сложенными руками. О присутствии Божией Матери во время Вознесения в Новом Завете не упоминается, тем не менее западные художники помещают Ее образ в эту сцену

с символической целью – она олицетворяет Церковь³. Живописцы, выполнявшие роспись в XIX веке, выбрали в качестве образца работу предположительно итальянского мастера, на которой Спаситель изображен в красном хитоне и голубом гиматии⁴. Есть варианты, когда в сюжете Вознесения Христос облачен в белые одежды, но такой вариант мог бы вступить в противоречие с соседними сценами «Преображения» и «Воскресения». По мнению исследователей и искусствоведов, сюжет «Вознесения Иисуса Христа» намного чаще встречается в росписях храмов, чем в станковой живописи.

На ранних изображениях Вознесения Христу из облаков протягивал руку Бог Отец; позднее появились ангелы, сопровождающие Его на небо. Начиная с XIII века Спаситель изображается без помощников, такая деталь стала отличием в Вознесении Христа от вознесения Девы Марии, которую поднимают ангелы, то есть берут на небо, что отразилось и в названии сюжета – «Взятие Девы Марии на небо». В Спасо-Преображенском соборе подобная роспись находится на северной стене напротив сцены «Вознесения Иисуса Христа» и логически завершает сюжетную линию. Художественной основой этого изображения служат апокрифы, поскольку Новый Завет об этом событии не сообщает. Догмат о телесном и духовном взятии Богородицы на небеса, равно как и о Ее свободе от первородного греха, принят в Католической Церкви. Тем не менее в православных храмах XIX века, под влиянием классицизма и увлечения итальянским искусством, подобные сцены не редкость. В православной традиции изображается Успение Пресвятой Богородицы, и акцент в нем – в отличие от западного искусства – делается на принятии души Богородицы Христом (на иконах Успения Христос держит на руках душу Своей Матери в виде младенца).

Тамбовская роспись «Взятие Девы Марии на небо» (Илл. 4) несколько театральна по своей композиции: ангелы возносят сидящую на облаках Божию Матерь в небесную высь, а внизу апостолы

³ «О догматическом значении образа Богородицы свидетельствует Ее изображение в алтарных апсидах, поскольку Она символизирует Церковь» (см.: Квливидзе Н. В. Богородица (иконография) // Православная энциклопедия : в 75 т. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. Т. 5. С. 501).

⁴ Гиматий (греч. *φιάτον* – «верхнее одеяние, плащ, кусок материи») – это вид верхней одежды в Древней Греции, напоминавший большую шаль или плащ. Представлял собой прямоугольный кусок плотной ткани (шерстяной или льняной) без рукавов, пуговиц или застёжек.

стоят у открытого гроба. Погребальная белая пелена усыпана цветами, что символически указывает и на райский сад, и на нетленность тела Пресвятой Богородицы – приём, неоднократно использованный западноевропейскими живописцами.



Иллюстрация 4. «Взятие Девы Марии на небо»,
монументальная роспись, северная стена

В Спасо-Преображенском кафедральном соборе также находятся росписи «Христос и самарянка» (столб возле северной стены) (Илл. 5) и «Беседа Христа с Никодимом» (столб возле южной стены) (Илл. 6). Они выполнены в несколько иной манере, чем четыре предыдущие композиции, – в них угадывается стиль, присущий живописи конца XIX – начала XX века. Тем не менее их анализ важен для контекста данной статьи.

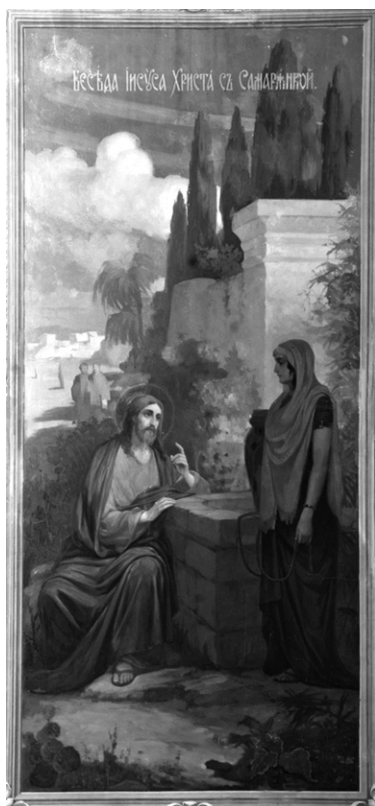


Иллюстрация 5. «Христос и самарянка», монументальная роспись, столб возле северной стены



Иллюстрация 6. «Беседа Христа с Никодимом», монументальная роспись, столб возле южной стены

Тамбовские росписи «Христос и самарянка» и «Беседа Христа с Никодимом» напоминают богомольцам о терпении и смирении, с какими Иисус Христос приводил людей к вере. Ф. Фаррар писал: «Рождения Его впервые было открыто ночью немногим безвестным и невежественным пастухам; первое полное объяснение Им своего мессианства было сделано у колодца в томный полдень одинокой безвестной самарянке. И этой бедной грешной невежественной чужестранке изречены были бессмертные многозначительные слова, которые все последующие века должны были слушать, так сказать, с затаенным дыханием коленопреклоненно!» [Фаррар, 1991 с. 121].

В основе сюжета тамбовской росписи «Христос и самарянка» лежит евангельское повествование от Иоанна: «Надлежало же ему проходить через Самарию. Итак приходит Он в город Самарийский, называемый Сихарь, близ участка земли, данного Иаковом своему сыну Иосифу. Там был колодезь Иаковлев. Иисус, утрудившись от пути, сел у колодезя. Было около шестого часа. Приходит женщина из Самарии почерпнуть воды. Иисус говорит ей: “Дай мне пить”. Ибо ученики Его отлучились в город купить пищи» (Ин. 4, 4–8). Художник внимательно следовал тексту, мастерски передав атмосферу жаркого полдня: на горизонте виден город, возвращающиеся к Учителю апостолы. Центральные фигуры композиции – сидящий у колодца Христос и подошедшая за водой женщина. Пришедшие в собор видят их долгий диалог: спокойствие и рассудительность в движениях и взгляде Господа, чуть склоненную голову самарянки, внимающей Его словам. Цветовая гамма насыщена, но гармонизирована, что придает композиции строгость и монументальность.

«Беседа Христа с Никодимом» (Ин. 3, 1–21) – сюжет, в котором Никодим впервые пришел к Господу тайно, ночью, опасаясь осуждения соотечественников-фарисеев. Вопрос, на который он хотел получить ответ: «Как может человек родиться, будучи стар? Может ли он в другой раз войти в утробу матери своей и родиться?» – он мог задать только Спасителю. В изобразительном искусстве эта сцена символизирует духовное пробуждение человека, внимающего речи Учителя. Художники обычно подчеркивали ночной характер разговора. В тамбовской росписи беседующие сидят у темного занавешенного окна, а над ними ярко горит светильник – символ божественного просвещения. Никодим окружен свитками и книгами, на его лице – выражение растерянности и задумчивости, которое резко контрастирует с прямым, открытым, уверенным взглядом Христа. Этот разговор не был бесплодным: он заронил семена веры в душе Никодима. Впоследствии тот стал тайным учеником Господа, и именно он вынимал гвозди из рук и ног распятого Спасителя, поэтому в западном искусстве Никодима нередко изображают в сцене «Снятие тела Иисуса Христа с креста».

Таким образом, росписи «Христос и самарянка» и «Беседа Христа с Никодимом» служат зримым напоминанием о внутреннем преображении человеческой души, которое совершается через личную встречу со Спасителем. Самарянка, получившая от Христа «воду

живую», и Никодим, услышавший тайну рождения свыше, проходят путь от внешнего недоумения и житейских забот к глубокому духовному прозрению. Их диалоги с Господом становятся символическими вехами преображения: ветхое, греховное или колеблющееся сознание уступает место вере, готовности изменить свою жизнь и следовать за Истиной. В контексте росписей тамбовского кафедрального собора эти сюжеты раскрывают не только Фаворское чудо Преображения Господня, но и указывают на то внутреннее изменение, к которому призван каждый верующий, – преображение ума, сердца и всей души через принятие Божественного слова и покаяние.

Заключение

По итогам проведенного исследования можно с уверенностью утверждать, что росписи Спасо-Преображенского кафедрального собора города Тамбова представляют собой достойный образец храмового монументального искусства эпохи классицизма. Их ценность обусловлена прежде всего высоким профессиональным уровнем исполнения, который опровергает распространённое мнение, будто провинциальные храмы расписывались преимущественно богомазами, а не квалифицированными художниками и иконописцами. Тамбовские росписи свидетельствуют о том, что и на периферии работали мастера, в совершенстве владевшие академической техникой и свободно ориентировавшиеся в западноевропейской художественной традиции.

Не менее важно, что эти произведения символически тесно связаны с историей края – с его становлением и духовным преображением. Это говорит о вдумчивом и осознанном отборе как евангельских сюжетов, так и художественных источников – произведений мастеров Высокого Возрождения и их последователей. За этим выбором стояли не только живописцы, но и священнослужители – те, кто духовно преображал Тамбовскую землю, вселяя искру веры в сердца людей. Росписи собора косвенно указывают на высокий уровень их эрудиции, свободное владение как историей края, так и историей искусства, а также понимание связи художественного образа с евангельским текстом. Эта связь была подчеркнута и в ходе анализа монументальной живописи, представленного в данной статье.

Современные прихожане называют второй этаж собора одним из красивейших храмовых интерьеров города и отмечают особую молитвенную атмосферу, которую во многом создают именно эти росписи.

Данное исследование не претендует на исчерпывающую полноту: за его рамками остались росписи алтарной апсиды, сводов потолка, центрального барабана и питиримовский цикл. Также мы не ставили перед собой задачи атрибуции конкретных живописных оригиналов, послуживших источниками для тамбовских композиций, поскольку это потребовало бы отдельного детального анализа биографий и творческих методов художников. Дальнейшее изучение росписей собора позволит восполнить эти лакуны и углубить понимание их художественной и духовной значимости.

Список источников

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

Список литературы

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. Москва : Республика, 1996. 335 с.

2. Климкова М. А. Соборная площадь города Тамбова. Москва, 2016. 400 с.

3. Лисюнин В. Ф., прот. Навстречу благодати. Паломничество по городу Тамбову : монография. Тамбов : Издательский дом «Державинский», 2022. 251 с.

4. Майкапар А. Е. Новый Завет в искусстве : (очерки иконографии западного искусства). Москва : Крон-Пресс, 1998. 350 с.

5. Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. В 3 т. Т. 2, Ч. 2. Москва : Изд. группа «Прогресс культура», 1994. 496 с.

6. 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.

7. *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии : преимущественно византийских и русских. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 562 с.

8. *Трубецкой Е. Н.* Три очерка о русской иконе : Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. Москва : Инфо-Арт, 1991. 112 с.

9. *Фаррар Ф. В.* Жизнь Иисуса Христа / пер. с англ. А. П. Лопухина. Репр. воспр. изд. 1893 г. Москва : Советский писатель, 1991. 586 с.

10. *Феодосий (Васнев), митр.* Прошлое и настоящее соборного храма Преображения Господня в городе Тамбове. EDN: YSLLZX // Богословский сборник Тамбовской духовной семинарии. 2014. Вып. 1. С. 23–33.

Статья поступила в редакцию 28.03.2026.

Статья принята к публикации 27.07.2026.

UDC 75.046 / 72.04:75

MODERN VIEW ON THE PAINTINGS OF THE UPPER SANCTUARY OF THE TRANSFIGURATION CATHEDRAL IN TAMBOV AS AN EXAMPLE OF MONUMENTAL PAINTING OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Olga Mikhailova

Art Historian, Art Restorer

Tambov Theological Seminary

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

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

For citation: Mikhailova O. V. Modern view on the paintings of the upper sanctuary of the Transfiguration Cathedral in Tambov as an example of monumental painting of the second half of the 19th century. DOI: 10.51216/2687-072X_2026_3_183–204 . EDN: ZCOCCX // Theological Collection of Tambov Theological Seminary, 2026, no. 3 (36), pp. 183–204. (In Russian).

Abstract

This article represents the first art historical study of the monumental paintings in the upper church of the Transfiguration Cathedral in Tambov, dating from the second half of the 19th century. Although the cathedral was returned to the diocese and resumed services over thirty years ago, its murals have not been the subject of dedicated scholarly analysis. During the Soviet period, they were concealed under a layer of chalk whitewash, which, however, contributed to their preservation.

Due to the limited space of this publication, a selection of Gospel compositions based on Western European pictorial sources from the High Renaissance was selected for detailed examination. The study examines ways of adapting Renaissance examples to the interior of an Orthodox church. Particular attention is paid to technological aspects of the paintings: the authors document the high quality of oil painting on dry plaster and strict adherence to technical standards, thanks to which the monuments have been preserved in satisfactory condition and are now accessible for viewing with virtually no distorting restoration interventions.

Conclusions are drawn about the profound erudition of the Tambov clergy, who, when selecting artistic samples, focused not only on the professional skill of the painters but also on their semantic resonance with the history of the city and its residents. The conclusion emphasizes the importance of introducing regional material into the national art historical context and outlines prospects for further study of the paintings, including the altar apse, vaults, and the Pitirim cycle.

Keywords: Transfiguration Cathedral of Tambov; paintings; church monumental painting; High Renaissance; grisaille.

Conflict of interest: The author declares no conflict of interest.

Funding: This study received no external funding.

Sources

1. *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).

References

1. Biedermann G. *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of Symbols]. Moscow, Respublika Publ., 1996, 335 p. (In Russian).

2. Klimkova M. A. *Sobornaya ploshchad' goroda Tambova* [Sobornaya Square of Tambov]. Moscow, 2016, 400 p. (In Russian).

3. Lisyunin V. F., Archpriest *Navstrechu blagodati. Palomnichestvo po gorodu Tambovu* [Towards grace. Pilgrimage to the city of Tambov]. Tambov, Derzhavinsky Publishing House Publ., 2022, 251 p. (In Russian).

4. Maikapar A. E. *Novyi Zavet v iskusstve* [New Testament in art]. Moscow, Kron-Press Publ., 1998, 350 p. (In Russian).

5. Milyukov P. N. *Ocherki po istorii russkoi kul'tury* [Essays on the history of Russian culture]. Moscow, Progress Culture Publishing Group Publ., 1994, vol. 2, part 2, 496 p. (In Russian).

6. Mikhailova O. V. Osobennosti i unikal'nost' rospisei Kazanskogo sobora v Tambove v kontekste khudozhestvenno-istoricheskogo razvitiya tserkovnoi zhivopisi v tekhnike "grizail'" [Specific features and uniqueness of the paintings of the Kazan Cathedral 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 *Bogoslovskii sbornik Tambovskoi dukhovnoi seminarii* [Theological Collection of Tambov Theological Seminary], 2025, no. 2 (31), pp. 151–178. (In Russian).

7. Pokrovsky N. V. *Evangelie v pamyatnikakh ikonografii: preimushchestvenno vizantiiskikh i russkikh* [The Gospel in iconographic monuments: primarily Byzantine and Russian]. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2001, 562 p. (In Russian).

8. Trubetskoy E. N. *Tri ocherka o russkoi ikone: Umozrenie v kraskakh. Dva mira v drevnerusskoi ikonopisi. Rossiya v ee ikone* [Three essays on the Russian icon: speculation in colors. Two worlds in old Russian icon painting. Russia in its icon]. Moscow, InfoArt Publ., 1991, 112 p. (In Russian).

9. Farrar F. V. *Zhizn' Iisusa Khrista* [The life of Jesus Christ]. Moscow, Sovetsky Pisatel Publ., 1991, 586 p. (In Russian).

10. Feodosiy (Vasnev), Metropolitan *Proshloe i nastoyashchee sobornogo khrama Preobrazheniya Gospodnya v gorode Tambove* [The past and present of the Cathedral Church of the Transfiguration of the Lord in Tambov]. EDN: YSLLZX *Bogoslovskii sbornik Tambovskoi dukhovnoi seminarii* [Theological Collection of Tambov Theological Seminary], 2014, no. 1, pp. 23–33. (In Russian).

Received 28 March 2026.

Accepted for press 27 July 2026.