

Межвузовский  
международный конгресс

# ВЫСШАЯ ШКОЛА: НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ



Коллектив авторов

Сборник научных статей по итогам работы  
Межвузовский международный  
конгресс

**ВЫСШАЯ ШКОЛА:  
НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Москва, 2026

ББК 65

В42

**Высшая школа: научные исследования.** Материалы Межвузовского международного конгресса (г. Москва, 5 февраля 2026 г.). / Отв. ред. Д. Р. Хисматуллин. — Москва: Издательство Инфинити, 2026. — 138 с.

В42

DOI 10.34660/INF.2025.90.91.066

Сборник составлен по итогам работы Межвузовского научного конгресса. Включает в себя доклады российских и зарубежных представителей высшей научной школы, в которых рассматриваются современные научные тенденции, новые научные и прикладные решения в различных областях науки, практика применения результатов научных разработок. Служит инструментом обмена опыта научных работников, апробации исследований путем их публичного обсуждения.

Предназначено для научных работников, профессорско-преподавательского состава, соискателей ученой степени и студентов вузов.

ББК 65

© Издательство Инфинити, 2026  
© Коллектив авторов, 2026

DOI 10.34660/INF.2025.88.95.147

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ РОССИЙСКОГО МАСТЕРА  
ИВАНА ВИШНЯКОВА «ТРОИЦА ВЕТХОЗАВЕТНАЯ»  
В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЗГЛЯДОВ  
СЕРЕДИНЫ XVIII СТОЛЕТИЯ**

**Никулушкин Константин Владимирович**

*Ректор*

*Институт философии и мировой культуры,*

*Санкт-Петербург, Россия*

***Аннотация:** в статье рассматривается характерная особенность идейно-художественного развития российской живописи середины XVIII столетия на предметном основании произведения Ивана Вишнякова «Троица ветхозаветная». В процессе исследования при содействии сравнительно-исторического анализа, формально-стилистического и герменевтического методов определены следующие выводы: иконописные традиции допетровской Руси в границах произведения И. Вишнякова получают существенную эстетическую редакцию не только в виде стилевых барочных экспрессивных динамических линий, но и в характерном пейзажном фоне, изменяющем реалистичность выражения духовно-религиозной идеи в ветхозаветной композиции.*

***Ключевые слова:** ветхозаветный сюжет, иконопись, идейное развитие, культурное значение, российская живопись, стиль барокко, художественный текст, эстетика.*

Период XVIII столетия русского искусства обусловлен характером существенных изменений, которые утверждаются идейным развитием в начале века на основании культурных реформ Петра Великого и складываются ко второй половине эпохи в новую национально-эстетическую парадигму. Развитие новых художественных взглядов в творческом пространстве российского искусства было также определено и в допетровскую эпоху, когда мода на западноевропейскую эстетику исходила из пространства пограничных с Россией государств (в большинстве случаев из Речи Посполитой) при условии идейной свободы, не противоречащей традиционным знаковым положениям в отечественной культуре. Петр I меняет направление заимствований, обобщая для

России культурный текст Западных стран в эстетическое единство, а также изменяет возможный свободный характер западноевропейских заимствований на утвердительно волевой, согласно многочисленным царским указам. Создаются новые институты государственного управления в виде Сената, коллегий и канцелярий, формирующих новый регламент государственной и культурной жизни в стране; каждая сфера социально-политического существования получила новое направление в идейном развитии. Духовная жизнь народа, определенная единством многовекового развития христианско-православной идеи, получает собственное религиозно-культурное пространство, отделенное от политических значений страны гражданским шрифтом, новым летоисчислением и замыслом художественных значений светского искусства. Православная церковь, утратив положение Патриаршества, подчинилась монаршей власти при содействии нового учреждения Святейшего Правительствующего Синода, но по существу обрядовых положений в религиозной жизни изменений, подобных реформе Патриарха Никона середины XVII столетия, не произошло. Тем не менее, художественное творчество в иконописи постепенно принимало элементы нового эстетического выражения в области светской живописи, развивающей характер взглядов и предпочтений в русском искусстве.

Н. Комашко указывает на положение стиля в российской иконописи середины XVIII столетия: «Живописная икона елизаветинского времени развивалась в стилистическом русле барокко. Ей свойственна чрезвычайная светлость карнации, живая, несколько театральная постановка фигур и выразительность жестов, праздничный колорит, строящийся на сочетаниях и переливах звучных цветов, в отличие от современной ей традиционной иконописи “греческого письма”. Композиции живописных икон часто отличаются динамикой и своеобразной патетикой. Нередко они писались уже не на дереве, а на холсте, как выполненный Иваном Вишняковым с учениками иконостас Троицкой церкви в Петербурге. Фактически, это была уже религиозная живопись, наделенная функциями иконы» [6, с. 12]. Действительно, некоторое направление в движении к единству живописи и иконы обретает художественную выразительность в данный период, но необходимо отметить, что существуют различные взгляды на характер живописи Ивана Вишнякова в положении доминирующего стиля эпохи — барокко. Например, русский художник А. Н. Бенуа утверждает, что «При Елизавете выдвинулся целый ряд русских художников еще до основания Академии художеств <...> иконописцы: Вишняков, И. Бельский, В. Павлов, Г. Вельяминов и другие довольно посредственные живописцы образов, интересные, однако, по своим курьезным опытам связать требования православного канона с бойкостью итальянского рококо» [2, с. 17]. Бенуа, совершая перечисление живописцев елизаветинского периода, упоминает Вишнякова в качестве слабого художника, совершающего поиск синтеза национальных религиозных

традиций с изобразительно-художественными средствами стилового направления середины XVIII столетия. Бенуа предполагает развитие в живописи эпохи доминирующих черт «итальянского стиля», который по идейному существу значений должен был нивелировать религиозную выразительность художественно-образных значений в области иконописания, не разрушая положение догматики в христианском тексте. Влияние стиля барокко на русское искусство середины XVIII столетия установлено с очевидностью эстетического факта, но указать векторное развитие данного направления в живописи (например, в понятиях ассимиляция или рецепция) является сложным вопросом. Соответственно, Т. В. Ильина полагает достаточно осторожно в идейном развитии живописи Вишнякова синтез рококо с творческой манерой художника: «Не следует слепо Вишняков и всей системе выразительных средств рококо. Вместо светлой гаммы, присущей произведениям рококо, он остается верен краскам ярким и звучным, значительно более близким русскому художнику, воспитанному на восьмисотлетних традициях иконописи <...> До Каравакка Вишняков учился у Василия Грузинца и, таким образом, был воспитан в художественной системе Оружейной палаты. Отсюда он вынес основные художественные приемы, образный строй, эстетические вкусы, в давно устоявшейся среде складывались его стилистические тенденции» [3, с. 23]. Идея художественного образа, сформированного в предметном тексте произведения, утверждается на основании эстетического мировоззрения, обладающего системным взглядом на окружающую действительность с возможным фактом ее отражения на картине в определенном колористическом ритме и манере художественного изображения. Любые идейные изменения в технике построения с необходимостью должны совершать существенную перестройку в психологии мировосприятия, вытесняющего один образ из сюжетной модели восприятия в пользу другого. Подобные явления в творческой жизни определены уникальностью своего факта, не находящего реального исторического выражения (подтверждения) в мире искусства, когда синтез двух направлений полностью изменяет манеру письма художника. Существует возможность говорить об условной «эволюции письма», при которой совершается не движение от «низшего вида к высшему» (по условию содержания термина «эволюция»), а полагается значение профессионального совершенства мастера, пересматривающего выражение и построение художественных элементов формы или композиционного замысла. Соответственно, Н. Н. Коваленская полностью отрицает «манерный тон» рококо в творчестве русского мастера И. Вишнякова: «То немногое, что сохранилось от многообразной творческой деятельности Вишнякова, не позволяет составить сколько-нибудь целостного представления об этом художнике. Единственно, что можно сейчас установить, это — сохранение в творчестве Вишнякова связи с парсунной традицией <...> Другой особенностью произведений Вишнякова является хрупкая изысканность

образов, чуждая, однако, всякой манерности рококо» [5, с. 366-367]. Данные разносторонние взгляды на живопись Вишнякова обусловлены не только характером иконописной традиции, в идейно-художественных значениях которой был воспитан русский мастер; подобная несогласованность в рассмотрении определена культурной неординарностью исторического времени, в пространстве которого формировался идейный облик новой светской живописи русского искусства. Зависимость мастера от меняющихся взглядов на художественный образ становится условием творческого созидания, где эстетическая конъюнктура разрушает (деконструирует) своим заимствованным стилевым положением сложившийся идейный принцип мастера. М. Алленов раскрывает одну из культурных доминант в русском искусстве периода петровской эпохи: «В этой связи существенно, что в петровское время появился совершенно неизвестный до того движущий фактор стиле- и формообразования. Фактор этот — мода. Важные структурные модификации в культурной сфере первоначально возникают как веяние моды, нового вкуса. Характерная для новоевропейской фазы русского искусства ориентация на «готовый» художественный опыт сказалась в этой сфере весьма решительным образом. Поскольку нечто можно получить в готовом виде на стороне, нет необходимости заводить собственное производство этих вещей. Роль образчиков «модного вкуса» выполняли преимущественно произведения иностранных художников» [1, с. 56]. Согласиться с положением об отсутствии «собственного производства» в области творческой деятельности невозможно, поскольку в подобном случае придется говорить не об идейном созидании мастером собственного произведения искусства, а о факте копирования и тиражирования одинаковых заимствованных форм, лишенных уникальности в художественно-смысловом выражении. Переустройство эстетического сознания обусловлено положением моды в качестве одного из компонентов (факторов) культурного развития общества, но характер воплощения «модных взглядов» в линиях художественной формы обретает в каждом национальном пространстве согласно собственному культурно-историческому «раскрою».

Н. Комашко более категорично утверждает значение влияния иконописных традиций на новые направления в отечественном искусстве «Русская светская живопись XVIII века обычно рассматривалась как преемница иконописной традиции, пришедшая ей на смену и коренным образом изменившая ее художественный язык, но при этом долгое время сохранявшая и преодолевавшая архаические черты, унаследованные от предшественницы. На самом деле, проявление живописи в России никак не связано с иконой — она была другой сознательно привитой ветвью к дереву русской изобразительной традиции и имела свой параллельный путь развития, совершенно отличный от того, которым шла в XVIII веке ничуть не утратившая своей значимости для русской художественной жизни икона» [6, с. 6]. Подобное мнение вызывает объективное

противоречие историческим фактом в виде произведения И. Вишнякова «Троица ветхозаветная», в художественном пространстве которой отражаются новые стилистические черты западноевропейского влияния (также, как и в других иконах, приведенных в контексте данного исследования). Тем не менее, определенное разделение в русском искусстве художественных планов на светское и религиозное направления, о вопросе которых в допетровскую эпоху не возникало, действительно происходило с ускоренной интенсивностью развития вместе с введением многочисленных государственных реформ.

Икона «Троица ветхозаветная» (1755-1756) (Рис. 1) располагалась в южной части иконостаса церкви Троице-Петровского собора, восстановленного после пожара в 1746 г. на Троицкой площади Петроградской стороны в Санкт-Петербурге. Церковь была расписана под руководством Ивана Вишнякова с мастерами Алексеем Антроповым и Петром Семеновым. Русский музей обладает комплексом икон Троицкой церкви, из которых 17 произведений приписываются кисти Ивана Вишнякова.



Рис. 1. Вишняков И. Я. Троица ветхозаветная. 1755-1756. Х., м. 225x80. ГРМ.

Икона «Троица ветхозаветная» отражает сюжет о гостеприимстве Авраама на текст Главы 18 из книги Бытия. Произведение религиозной живописи обладает идейным характером новой русской эстетики, получившей развитие после культурных реформ Петра Великого. Античный ордер дома Авраама с коринфскими колоннами, элементами антаблемента и изображением античной вазы на крыше создает условие нового религиозного прочтения русской иконы, обретающей значение Православной веры в единстве с художественным текстом архитектуры эпохи Возрождения. Выразительные черты русской иконы определены красотой церковнославянских букв, раскрывающих в верхней части иконы святость образов в словах с титулом «Святая Троица». Асимметрия, диагональное построение, контрасты света и тени — развивают чувственную динамику в живописных границах иконы, обусловленной изображением всех фигурных персонажей Ветхозаветного сюжета: Святую Троицу, Авраама и его супругу Сарру.

Многообразие зеленых оттенков кроны Мамврийского дуба формирует художественную идею, направленную на отражение реалистичности пространства, получающего эстетику пейзажного фона в области религиозной веры. Символическое значение дуба в качестве «древа жизни», которое обрело знаковое положение в иконе «Святая Троица» Андрея Рублева, утрачивает смысловое звучание в изобразительном тексте иконы Ивана Вишнякова. Внешний образ священного дерева также не вызывает в религиозном прочтении к духовно-знаковым положениям «живоначальности», «крестного страдания» и значений «вечности» даров Господа. Достаточно сложно предположить по внешнему эмоционально-чувственному «живописанию» ликов ангелов, что отправятся они в города Содом и Гоморру, чтобы покарать отпавших от духовной чести жителей — природная красота ангельских образов, сформированных светотеневыми контрастами живописи с многочисленными выразительными складками драпировок одежды, создает условие проникновенной умиротворенности существующей действительности, в которой не имеется человеческих пороков.

Отдельное внимание привлекает коленопреклоненное положение Авраама перед ангелами, при котором левая нога в постановке фигуры сформирована неестественным образом, словно Авраам стоит на обоих коленях перед Святой Троицей. Синяя драпировка, ниспадающая с плеч библейского мужа и повторяющая изгиб левой ноги в устремлении материи к земле, не позволяет предположить положение фигуры в равной опоре на двух коленях. Подобное трактование коленопреклоненного образа Авраама в контексте ветхозаветного сюжета о Святой Троице (Гостеприимство Авраама) является хрестоматийным явлением в русской иконописи XVIII столетия. Например, икона мастера Андрея Чалкова «Троица Ветхозаветная» (1749) (Рис. 2) или две иконы последней трети XVIII в. из Великого Устюга (Рис 3, 4), которые

определены изображением Авраама, приклонившего перед ангелами одно колено (в отсутствии условия догматической иконографии — в разных иконах ветхозаветный персонаж припадает как на левое, так и на правое колено).



Рис. 2. Чалков А. Троица Ветхозаветная. 1749. Сумской острог (Поморье). Дер., м. 165×120. Преображенский собор Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Коломенское».



Рис. 3. Троица Ветхозаветная. Последняя треть XVIII в. Великий Устюг (?).  
Дер., темп. 146,5×52,5. ЦМиАР.



Рис. 4. Троица Ветхозаветная. Последняя треть XVIII в. Великий Устюг.  
Дер., темп. 120×93. Воскресенский собор в Лальске. Вятская епархия.

Данные иконы обладают существенным отличием трактования фигуры Авраама от образа, созданного Иваном Вишняковым: в приведенных произведениях фигура ветхозаветного старца расположена опирающейся одной рукой в локте на согнутое колено и простирающей другую руку ладонью в сторону ангелов. Вишняков формирует в иконописном образе Авраама скрещенные руки возле груди, при которой положение правой руки словно прижимает, удерживает левую руку, словно образ Ветхого Завета совершает переход в область логоса Нового Завета: «У тебя же, когда творишь милостыню, пусть левая рука твоя не знает, что делает правая, чтобы милостыня твоя была втайне; и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно» (Евангелие от Матфея, Глава 6, 6:3; 6:4).

Коленопреклоненный мотив Авраама не является каноническим, также допускается образ Авраама и его супруги Сарры стоящими в подношении домашнего угощения, например, в произведении Д. Г. Крашенинникова «Троица Ветхозаветная с хождением» (1706) Павлово-на-Оке (Рис. 5) или в иконе «Троица Ветхозаветная — Введение Богородицы во храм» первая треть XVIII в. Соликамск (Рис. 6).

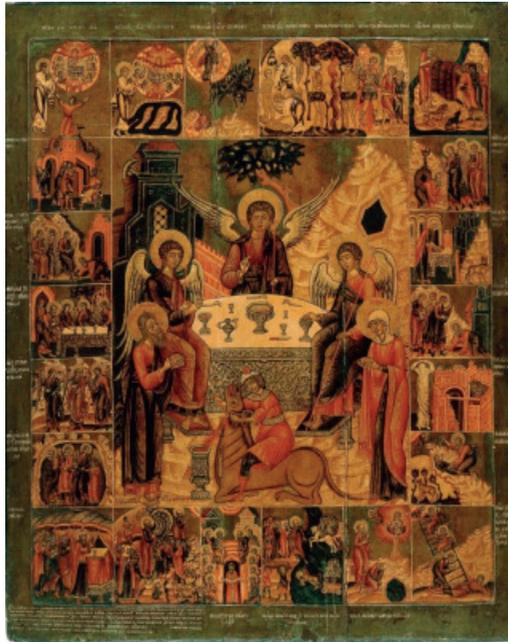


Рис. 5. Крашенинников Д. Г. Троица Ветхозаветная, с хождением. 1706. Павлово-на-Оке. Дер., темп. 130×105. ГТГ.

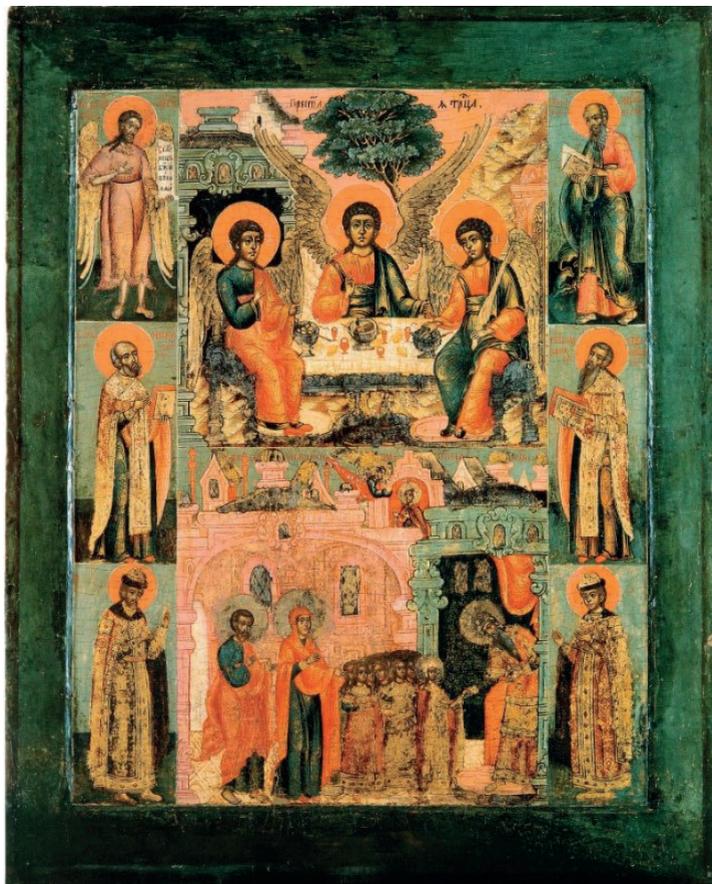


Рис. 6. Троица Ветхозаветная — введение Богородицы во храм. Первая треть XVIII в. Соликамск. Дер., темп. 60×48. Соликамский музей.

Выразительный характер коленопреклонения Авраама вместе с изображением «выглядывающей» из дверей Сарры по нисходящей диагонали усиливает эстетическую эмоциональность религиозного сюжета в иконе, формируя зрительское размышление, отличное от значений религиозного символизма, в отличие от иконописных образов Авраама и Сарры, открыто предстоящих перед ангелами в композиционном положении друг напротив друга, не создавая дополнительных культурно-сюжетных аллюзий.

Необходимо отметить интересную деталь иконы — развитие переднего плана произведения, в художественном пространстве которого получает изображение

диагонально расположенный фрагмент предмета (возможно дерево), местами поросший выбивающейся травой. Подобное изображение на переднем плане возможно интерпретировать в любом сюжетно-религиозном ракурсе, поскольку данный элемент композиции не обладает отношением к ветхозаветному прочтению Главы 18 о «Гостеприимстве Авраама». Традиции русской иконописи отрицали «художественную случайность» в формировании сакральных значений произведения, каждая икона была определена символическим прочтением художественных смыслов, определенных характером идейно-религиозного совпадения с текстом Священного писания. Иван Вишняков отходит от установленных принципов в творческом построении данной иконы, но первым художником, применившим новые взгляды в русском иконописании, мастер не был. Следует также обратить внимание на скатерть, ниспадающей с поверхности стола неестественными причудливыми складками прямо по центру его изображенной формы. Динамический ритм материи в выражении складок создает впечатление сокрытого невидимого лика под зеленым полотном изумрудных оттенков тайного пространства. Положение драпировки в иконе становится одним из важных элементов композиционного построения, утверждающего в линиях внешних складок динамическую выразительность художественной экспрессии.

Положение рук одного из трех ангелов, расположенного ближе к образу Авраама, определено свободной динамикой театрально-эмоциональной выразительности, исключая интуицию предпонимания в вопросе — кто же из трех ангелов будет вести беседу с Авраамом, когда два других отправятся воздавать заслуженную дань жителям Содома. Сюжет иконы в композиционном решении Вишнякова обретает элементы художественно-сценической постановки, которая в русских традициях религиозного письма была недопустима еще в XVII столетии. Н. М. Молева раскрывает характерную особенность идейного взгляда Вишнякова в живописи: «Итак, для Вишнякова изменилось понимание сюжета в живописи. Что он ни писал, будь то портрет или декоративное панно, с которыми художнику так часто приходилось иметь дело, он всегда пишет картину, трактуя ее в понимании, близком к искусству второй половины XVIII века» [8, с. 125]. Главным теоретическим моментом данного суждения Молевой о живописи Вишнякова является положение «картины», утверждающей свою эстетическую статью независимо от условия ее идейно-жанрового содержания. Икона, выполненная Вишняковым, также становится картиной, обладающей характером религиозного причастия через священные образы Ветхого Завета.

Л. Лифшиц провел интересное сопоставление двух художественных образов, сформированных в иконописи и парсуне допетровской эпохи, определив, что: «В отличие от “реалистического” европейского портрета XVII века человек в парсуне, как и на иконе, не принадлежит себе, он навечно выведен из потока времени, но при этом лицо его обращено не к Богу, а к реальной

действительности. Синонимом вечности здесь является не Царство небесное, а история как пространство, заключающее в себе все героические деяния великих людей» [7, с. 325]. Картина Ивана Вишнякова «Троица ветхозаветная» обращена к историческому пространству российской живописи середины XVIII столетия, когда происходило становление и развитие жанровых границ в национальном изобразительном искусстве на основании национальных традиций, направленных в поиске новых идейных значений к заимствованному тексту Западной эстетики. Религиозное откровение образов в иконописи созидалось мастерами по установленным канонам, но в некоторых случаях по новым «справам» выразительности художественного текста, обусловленного культурным ракурсом российской «реальной действительности».

Соответственно, возможно только отчасти согласиться с мнением Н. Комашко, полагающей факт идейного единства в иконописи данного периода: «В XVIII столетии, особенно в первой его половине, икона старой и новой столиц была вполне целостным явлением, поскольку выполнялась одними мастерами. Для украшения иконами первых храмов Петербурга специально вызывались московские иконописцы, состоявшие на службе в Оружейной палате. Петербург отстраивался по образцу западноевропейских городов, храмов в нем предполагалось значительно меньше, чем в Москве, и, следовательно, потребность в иконописцах в нем изначально была невелика. Кроме того, полноценные работы по украшению петербургских храмов начались уже только в 1720-е годы» [6, с. 10]. Необходимо отметить, что работы мастеров-иконописцев могли быть обусловлены двумя «столичными» городскими пространствами (старым и новым), но характер требований к выполнению работ устанавливался не произвольно каждым мастером, а утверждался заказчиком — церковью. Икона, которая была определена в области нового эстетического замысла императорского града Санкт-Петербурга, могла не отражать значение векового величия Православной христианской Москвы. Также достаточно сложно утверждать о возможном количестве храмов в городе, который только подлежит застройке на новой территории, ранее не обладавшей значительным масштабом культурного поселения в сравнительном историческом сопоставлении с Москвой к моменту основания Санкт-Петербурга; но характер религиозной жизни в созидательных духовных принципах Православия утверждался одновременно с началом застройки: деревянная церковь святых апостолов Петра и Павла (29 июня 1703 г.) была заложена в новом городском пространстве с календарной разницей в один месяц вместе с началом строительства Петропавловской крепости (16 мая 1703 г.), также как и деревянная церковь Святой Троицы была основана 1 октября 1703 г.

Работы художника Ивана Вишнякова находят существенное идейно-изобразительное и теоретическое определение в обобщенном суждении Т. В. Ильиной, полагающей, что: «Вишняков сумел соединить в своих произведениях

восторг перед богатством вещного мира и высокое чувство монументальности, не потерянное за вниманием к детали. У Вишнякова этот монументализм восходит к древнерусской традиции, в то время как изящество, изысканность декоративного строя свидетельствуют о прекрасном владении формами европейского искусства. Гармоническое соединение этих качеств делает Ивана Яковлевича Вишнякова одним из самых ярких художников такой сложной переходной поры в искусстве, какой являлась в России середина XVIII столетия» [4, с. 76].

Таким образом, русский мастер Иван Вишняков, обладая непосредственным отношением к художественному развитию как портретного жанра, так и образов иконописи, воплощал идеалы новой эстетики XVIII столетия в отечественной живописи. Работы в области иконописания обусловлены различными модусами идейных представлений художника, которые сформированы на основаниях сочетания допетровских традиций московской Оружейной палаты и западно-европейских взглядов на художественную форму искусства в стиле барокко. Произведение «Троица ветхозаветная» отражает подобное изобразительное единство двух культурных текстов, в которых отношение к русской «старине» определено иконописанием выразительно проникновенного образа Авраама, духовно склонившего взгляд перед Господом в лице Святой Троицы; а стилистическое положение барокко обусловлено характером пейзажного фона и динамическими линиями внешней экспрессии, прочитываемой в положениях рук ангелов, драпировки одежды, расположением голов: выглядывающей супруги Авраама — Сарры и самого коленопреклоненного Авраама.

### Список литературы

1. Алленов М. *История русского искусства. Русское искусство XVIII – начала XX века*. М.: Трилистник, 2000. 319 с.
2. Бенуа А. Н. *Русская школа живописи*. СПб.: издание Т-ва Р. Голике и А. Вильборг, 1904. 95 с.
3. Ильина Т. В. *Иван Вишняков 1699-1761*. Л.: Художник РСФСР, 1980. 58 с.
4. Ильина Т. В. *История искусств. Отечественное искусство*. М.: Высш. шк., 2000. 407 с.
5. Коваленская Н. Н. И. Я. Вишняков / *История русского искусства / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и В. С. Кеменова в 13 Т. Т. 5*. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960. С. 358-367.
6. Комашко Н. *Русская икона XVIII века*. М.: Агей Томеш, 2006. 340 с.
7. Лифшиц Л. *Русское искусство X-XVII веков*. В 2 Т. Т. 1. М.: Белый город, 2007. 343 с.
8. Молева Н. М. *Живописных дел мастера: канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века*. М.: Искусство, 1965. 335 с.