

International Scientific Conference

«THE SAVIOR NOT MADE BY HANDS: THE IMAGE OF THE WORD. THE ICON OF ICONS AND THE ARTISTIC MENTALITY OF RUSSIAN ART»

Moscow, January 2026

Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ: ОБРАЗ СЛОВА

Икона Икон и художественная ментальность русского искусства

2026

XXXIV Международные Рождественские образовательные чтения

Спас Нерукотворный

«Спас Нерукотворный: Образ Слова. Икона Икон и художественная ментальность русского искусства»



Российская Академия Художеств НИИ теории и истории изобразительных искусств

Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова

Факультет искусств Московского Государственного Университета имени М.В. Ломоносова

Московский государственный музей «Дом Бурганова» Национальная Академия Дизайна

XXXIV Международные Рождественские образовательные чтения «Просвещение и нравственность: формирование личности и вызовы времени»

26 января 2026 г

СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ:

Образ Слова. Икона Икон и художественная ментальность русского искусства

Секция РГХПУ им. С.Г.Строганова, Международная научная конференция

International scientific conference
«The Savior Not Made by Hands:
The Image of the Word. The Icon
of Icons and the Artistic Mentality
of Russian Art»
Moscow, January, 2026
Russian State Stroganov University
of Design and Applied Arts

Москва 2026

УДК 7
ББК 85.1
С 71

Рецензенты:
И. В. Смекалов, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ГБУК ВМО «Государственная Третьяковская галерея»
Е. И. Ковычева, доктор искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»

Печатается по решению Научно-методического совета РГХПУ им. С. Г. Строганова

XXXIV Международные Рождественские образовательные чтения «Просвещение и нравственность: формирование личности и вызовы времени»

26 января 2026

«Спас Нерукотворный: Образ Слова. Икона Икон и художественная ментальность русского искусства»
Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции

January 26, 2026

XXXIV International educational Christmas readings «Enlightenment and morality: the formation of personality and the challenges of the time»

«The Savior Not Made by Hands: The Image of the Word. The Icon of Icons and the Artistic Mentality of Russian Art»
Collective monograph on the basis of the materials of the International scientific conference

Издание подготовлено в рамках научного направления:
Разработка стратегий и тактик проектно-художественного творчества в области изобразительного и декоративного искусства и архитектуры, технической эстетики и дизайна с целью формирования гуманистически ориентированной предметно-пространственной и информационной среды, сохраняющей и развивающей национальную культурную идентичность России (FZRE-2024-0006)

Составители: А. Н. Лаврентьев, Н. Н. Ганцева, А. В. Сазиков
Редактор Н.В.Яшина
Научно-методический отдел
Дизайн, верстка: А. В. Васерчук
Обложка: А. А. Коноплева

ISBN 978-5-87627-321-5

© Российская академия художеств, 2026
© РГХПУ им. С. Г. Строганова, 2026
© Авторы, 2026

Сей, будучи сияние славы и образ ипостаси Его и держа все словом силы Своей, совершив Собою очищение грехов наших, воссел одесную (престола) величия на высоте

Евр. 1, 3

И Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу, как Единородного от Отца.

Ин. 1, 14

XXXIV Международные Рождественские образовательные чтения
«Просвещение и нравственность: формирование личности и вызовы времени»
26 января 2026

НАПРАВЛЕНИЕ: «ЦЕРКОВЬ И КУЛЬТУРА»

Председатель: Тихон, митрополит Псковский и Порховский, председатель Патриаршего Совета по культуре.
Ответственный секретарь: Парменов Александр Георгиевич, руководитель управления программ Патриаршего совета по культуре.

Международная конференция
«Спас Нерукотворный: Образ Слова. Икона Икон и художественная ментальность русского искусства»

Организаторы: Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств, Факультет искусств МГУ им. М.В. Ломоносова, Московский государственный музей «Дом Бурганова», Национальная академия дизайна.

Кураторы: Виктор (Сергеев), епископ Глазовский и Игринский; Курасов Сергей Владимирович, Академик РАХ, ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор, доктор искусствоведения.

Члены оргкомитета: профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, академик Национальной академии дизайна, доктор искусствоведения В.Б. Кошаев; и.о. проректора РГХПУ им. С.Г. Строганова, член-корреспондент РАХ, академик Национальной академии дизайна, профессор, доктор искусствоведения А.Н. Лаврентьев; зав. отделом дополнительного образования РГХПУ им. С.Г. Строганова, председатель ФУМО Изобразительные и прикладные виды искусств, профессор, доктор педагогических наук В.Ф. Зива; Академик РАХ, профессор, доктор искусствоведения, заместитель директора по научной работе ГБУК МГМ «Дом Бурганова» М.А. Бурганова; член-корреспондент РАХ, профессор, зав. кафедрой «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова, кандидат искусствоведения К.Н. Гаврилин; доцент, Ученый секретарь РГХПУ им. С.Г. Строганова, кандидат философских наук Н.Н. Ганцева; научный секретарь оргкомитета, зав. отделом художественных проблем дизайна, декоративного и народного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Главный ученый секретарь Национальной академии дизайна, кандидат искусствоведения А.В. Сазиков.

СОДЕРЖАНИЕ

12 С. В. КУРАСОВ, А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ. «Спас Нерукотворный» как Икона Икон в пространстве и времени проектно-художественного творчества

Часть I. ИКОНОГРАФИЯ СЮЖЕТА «СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ» И ЕГО РОЛЬ В МИРОВОМ ИСКУССТВЕ. СИМВОЛИКА И ОБРАЗ

18 ПРОТОИЕРЕЙ БОРИС ДАНИЛЕНКО. Соработничество в деле создания облика храма

28 Л.С. ФАДЕЕВА, В.Б. КОШАЕВ. Нерукотворный образ Иисуса Христа в художественном значении христологического догмата православия и архитектонике пространства

43 О.И. ЛЕКСИНА . «Святой лик» в искусстве Испании

61 М.А. БУРГАНОВА. ЕССЕ НОМО — СЕ ЧЕЛОВЕК. Изображения Христа перед распятием в музейных собраниях русской провинции

74 С.М. КАЧАЛОВА, В.А. КУКУШКИНА. Эволюция иконографического образа спаса нерукотворного в русской иконописи XII–XVII веков: от канона к художественной интерпретации

82 Н.В. ЖИЛИНА. Изображение ликов и лиц в средневековой белокаменной резьбе

102 И.И. ОРЛОВ. Проблема выработки теории художественных образов христианского искусства

119 Е.А. СКОРОБОГАЧЕВА. Символика духовного мира и художественное многообразие религиозного искусства народов России

127 М.Ю. СИВКОВА. Семантические отличия мозаичных композиций «Спас на чрепии» и «Спас на убрусе», выполненных мастерской «флорентийская мозаика» (г. Краснодар), обусловленные привязкой к архитектуре и их расположением в системе мозаичных циклов для фасадов храмовых зданий

135 С.М. КАЧАЛОВА. Образ «Спаса Нерукотворного» на воинских знаменах: от средневековых стягов до символа вооруженных сил Российской Федерации

Часть II. «ОБРАЗ СЛОВА» В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ. ДОКУМЕНТЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

142 В.С. ЯРНЫХ. Сонмы ангельские в иллюстрациях Сен-Северского беатуса: к вопросу об ангелологии аббата Грегуара де Монтанера

156 В.В. БАКУМЕНКО. Сила слова: некоторые образы из Откровения Иоанна Богослова в иллюстрированных испанских рукописях X–XI веков

CONTENTS

12 S.V. KURASOV, A.N. LAVRENTIEV. «The Savior not Made by Hands» as an Icon of Icons in Space and Time of Design and Artistic Creativity

Part I. THE ICONOGRAPHY «THE SAVIOR NOT MADE BY HANDS» AND ITS ROLE IN WORLD ART. SYMBOLISM AND IMAGE

18 ARCHPRIEST BORIS DANILENKO. Cooperation in Creating the Church's Appearance

28 L.S. FADEEVA, V.B. KOSHAYEV. The Image of Jesus Christ not Made by Hands in the Artistic Significance of the Christological Dogma of Orthodoxy

43 O.I. LEKSINA. The Holy Face in Spanish Art

61 M.A. BURGANOVA. ECCE HOMO — BEHOLD THE MAN. Depictions of Christ before the Crucifixion in Museum Collections of the Russian Provinces

74 S.M. KACHALOVA, V.A. KUKUSHKINA. Evolution of the Iconographic Image of the Savior not Made by Hands (Mandylion) in Russian Icon Painting (12th–17th Centuries): from Canon to Artistic Interpretation

82 N.V. ZHILINA. Images of Faces of Saints and Faces in Medieval White Stone Carvings

102 I. I. ORLOV. The Problem Of Developing A Theory Of Artistic Images Of Christian Art

119 E.A. SKOROBOGACHEVA. Symbols of the Spiritual World and Artistic Diversity of Religious art of the Peoples of Russia

127 M.Y. SIVKOVA. Semantic Differences of Mosaic Compositions “Mandylion” and “Keramidion” Made by the Workshop “Florentine Mosaic (Krasnodar, Russia), due to Architecture and their Location in the System of Mosaic Cycles for the Facades of Temple Buildings

135 S.M. KACHALOVA. The Image of the «Savior not Made by Hands» on Military Banners: From Medieval Banners to the Symbol of the Armed Forces of the Russian Federation

Part II. «THE IMAGE OF THE WORD» IN THE SPACE AND TIME OF CULTURE AND ART. DOCUMENTS AND RESEARCH

142 V.S. YARNYKH. Angelic Hosts in the Illustrated Beatus of Saint-Sever: Revisiting the Angelology of the Abbot Gregoire De Montaner

156 V.V. BAKUMENKO. The Power of the Word: Some Images from the Book of Revelation in Illustrated Spanish Manuscripts of the X–XI Centuries

166 Е.Е. ДОКУЧАЕВА. «Струфокамилово» яйцо и его реплики в символике и конструкции церковных светильников XVII – XIX вв.

175 А.Н. ЧЕБАН. Йоан Рилски Чудотворец — покровитель болгарского народа.

185 А.М. ВОРОНИНА. Храмовая архитектура XVI в.: церковь Николая Чудотворца в Черленково

190 А.А. ТРЕТЬЯКОВА, И.И. ОРЛОВ. Исследование архитектурно-художественных форм культовых сооружений синодального периода на примере храмов г. Липецка

203 С.Е. ПОЗДНЯКОВА. Определение размеров снесенных шатров двухшатрового придела храма Илии Пророка на Воронцовом поле по обмерным крокам. Единица измерения – «сотка»: между саженной и метрической системами

213 Е.В. ПОЗДНЯКОВ. «Тощая» свеча в культурном пространстве православного храма XIX-XX веков

231 М.К. НОСАЧЕВА. Влияние европейской культуры на формирование образа православного храма Русского Зарубежья XXI вв.

239 А.В. БЕЗИН. Божественное начало в художественной фотографии: лики и личности

250 Е.В. ЖЕРДЕВ. Метафорическое значение зеркала в религиозном и светском искусстве

261 ТАНЬ ИФУ. Религия и искусство: диалог, взаимопроникновение и симбиоз

Часть III. ДУХОВНО-РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ И СВЯЗЬ ПОКОЛЕНИЙ

268 Д.С. АСАДУЛЛАЕВ. Связь поколений в современном религиозном искусстве

274 ДАУД МАХАР. Проблематика невидимого в искусстве: эпистемологические уровни и пределы иконографического анализа

285 С.Н. РУБЦОВА. Современный опыт представления религиозной проблематики в выставочном пространстве: христианский диалог

301 Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА. Пейзажная живопись епископа Ионы Зырянова

313 Е.М. ПАЛЕВСКАЯ, Л.Б. ФРЕЙВЕРТ. Преображение личности художника в процессе творческой деятельности: на пути к Лику

324 ВАН СЯНЬ, М.В. ВОРОНОВА. Конфуцианская мораль в искусстве деревянной резьбы Хуэйчжоу

337 А.С. ГЕРАСИМЧУК. Древнерусская вязь — исторический тупик или святой источник?

166 E.E. DOKUCHAEVA. «STRUFOKAMILOVO» EGG AND ITS REPLIES IN THE SYMBOLISM AND DESIGN OF CHURCH LIGHTS OF THE 17TH – 19TH CENTURIES

175 A.N. CHEBAN. John Rylsky is the Patron Saint of the Bulgarian People

185 A.M. VORONINA. Temple Architecture of the 16th Century: the Church of St. Nicholas the Wonderworker in Churlenkovo

190 A.A. TRETIAKOVA, I.I. ORLOV. Research of the Architectural and Artistic Forms of Religious Buildings of the Synodal Period on the Example of Churches in Lipetsk

203 S.E. POZDNYAKOVA. Determining the Dimensions of the Demolished Tents of the Two-Tent Chapel of the Church of Elijah the Prophet on Vorontsovo Field Using Measurement Charts. A Strange Unit of Measurement — the «Hundredth» — is somewhere between the Sazhen and Metric Systems

213 E.V. POZDNYAKOV. «Skinny» Candle in the Cultural Space of an Ortodox Church in the 19-20th Centuries

231 M.K. NOSACHEVA. Influence of European Culture on the Image of the Orthodox Church in the Russian Diaspora of the XXI Century

239 A.V. BEZIN. The Divine Principle in Artistic Photography: Faces and Personalities

250 E.V. ZHERDEV. The Metaphorical Meaning of the Mirror in Religious and Secular Art

261 TAN YIFU. Religion and Art: Dialogue, Interpenetration and Symbiosis

Part III. SPIRITUAL AND RELIGIOUS THEMES IN DESIGN AND ARTISTIC CREATIVITY AND THE CONNECTION OF GENERATIONS

268 D.S. ASADULLAEV. The Connection of Generations in Contemporary Religious Art

274 DAUD MAHAR. The Problems of the Invisible in Art: Epistemological Levels and Limits of Iconographic Analysis

285 S.N. RUBTSOVA. The Contemporary Experience of Presenting Religious Issues in Exhibition Space: Christian Dialogue

301 D.Y. POZDNYAKOVA. Landscape Painting by Bishop Jonah Zyryaniv

313 E.M. PALEVSKAYA, L.B. FREIVERT. Transformation of the Artist's Personality in the Process of Creative Activity: on the Way to the Divine Face

324 WANG XIAN, M.V. VORONOVA. Confucian Morality in Huizhou Woodcarving Art

337 A.S. GERASIMCHUK. Old Russian Vyaz is a Historical Dead End or a Holy Spring?

344 С.И. СЕРОВ. Сакральное пространство и время кириллицы

349 В.А. ГОНЧАРОВА, И.И. ОРЛОВ. К вопросу об образах и метафизических характеристиках цивилизационных символов

357 О.Б. ПАВЛОВА. Изображения святых мест в произведениях российских художников XX-XXI вв.

370 Т.В. ВИЛЬДАНОВА. Керамист и фотохудожница Марина Селезнева. Духовный поиск в творчестве

383 С.В. КУРАСОВ, ЧЭНЬ ЦЯНЬЮЙ. Нефритовые Будды в творчестве китайских камнерезов

344 S.I. SEROV. Sacred Space and Time of the Cyrillic Alphabet

349 V.A. GONTCHAROVA, I.I. ORLOV. On the Issue of the Images and Metaphysical Characteristics of the Civilizational Symbols

357 O.B. PAVLOVA. Images of Holy Places in the Works of Russian Artists of the XX–XXI Centuries

370 T.V. VILDANOVA. Ceramicist and Photographer Marina Selezneva. Spiritual Quest in Creativity

383 S.V. KURASOV, CHEN QIANYU. Jade Buddhas in the Art of Chinese Stone Carvers

С.В. КУРАСОВ
Ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова, доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Доктор искусствоведения, профессор, и.о. проректора по научной и международной работе РГХПУ им. С.Г. Строганова, член-корреспондент РАХ

S.V. KURASOV
Rector of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Doctor of Arts, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of Art History, Professor, Executive Vice-rector for science and International Work, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts

«СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ» КАК ИКОНА ИКОН В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

«THE SAVIOR NOT MADE BY HANDS» AS AN ICON OF ICONS IN SPACE AND TIME OF DESIGN AND ARTISTIC CREATIVITY

Анализируются итоги проходившей в январе 2026 г. международной научной конференции «Спас Нерукотворный: Образ Слова. Икона Икон и художественная ментальность русского искусства», раскрывается тематика и структура научного издания, подготовленного по итогам конференции.

The results of the international scientific conference «Savior Not Made by Hands: The Image of the Word. Icon of the Icon and the artistic mentality of Russian art,» the theme and structure of the scientific publication prepared following the conference is revealed.

Ключевые слова: Рождественские чтения, Спас Нерукотворный, история и теория декоративного искусства и дизайна, Строгановская школа, предметно-пространственная среда.

Keywords: Christmas readings, Savior Not Made by Hands, history and theory of decorative art and design, Stroganov school, subject-spatial environment.

26 января 2026 г. в РГХПУ им. С.Г. Строганова прошла Международная научная конференция **«Спас Нерукотворный: Образ Слова. Икона Икон и художественная ментальность русского искусства»**. Уже девятый год Университет участвует программе Международных Рождественских образовательных чтений. Тема 2026 года: «Просвещение и нравственность: формирование личности и вызовы времени». Именно этот основополагающий аспект развития личности и общества и определил формулировку темы конференции 2026 года.

Тема «Спас Нерукотворный» секции нашего Университета была выбрана не случайно. Этот образ, наряду с Распятием и Деисусом – центральный для христианской иконографии. Его специфика обусловлена тем, что не человек создает изображение Иисуса Христа, а Бог-Сын знаменно сообщает всю перспективу будущей изобразительности.

В христианской иконографии сюжет Спаса Нерукотворного не имеет источником человека, но наоборот — сам человек знаменно заданный священством второго Лица Троицы, обнаруживает себя в нерукотворных образах в божественном естестве, и осознания источника собственного бытия.

Образ Творца — это ***Образ Слова***, но также это основная единица устной речи — ***Звука*** как материального воплощения Слова, соответственно ***Музыки*** в ее гармоническом построении, и, безусловно, ***Изображения*** (из-Образа). Ибо Господь создает Мир и творит Словом, которое есть звук, музыкальная фактура, зримое Предание наряду с Писанием и устным Преданием.

Как свидетельствуют проведенные исследования, Икона Икон не только задает масштаб нравственных ориентиров (открывающая нынешний сборник статья В.Б. Кошаева и Л.С. Фадеевой), но и определяет драматургию построения пространства христианского храма, художественную программу росписи, становится мерилом творческой деятельности. Этот доклад содержит обращение к ключевому для искусства основанию и Слово-Образ представлен в изобразительности в христианстве в двух вариантах нерукотворного изображения — Убрусе (Мандилионе) и Керамидионе — Чрепии, а также Плащанице, как своего рода вещественных носителей фактов Знамения. Центральным изображением выступает Новгородский Спас, на основе которого в православный иконографии сложилось несколько канонических схем, по-разному трактующих нерукотворенный

образ Спасителя: в круге нимба, на плате, с ангелами, держащими плат. Этот Образ, по сути, выступает центральным звеном пространственной среды храма. Стяг Спаса Нерукотворного также является древнейшим символом русского воинства и победы, известный как «Русская хоругвь». Этот стяг сопровождал воинство Александра Невского в XIII веке и ратников Дмитрия Донского на Куликовском поле в XIV веке. Царское знамя со Спасом 1653 года Алексея Михайловича — отца Петра Великого — было алого цвета. Стяг Спаса Нерукотворного стал древнейшим символом русского воинства и победы, известным как «Русская хоругвь».

Модератор конференции Протоиерей Борис Даниленко, настоятель храма Святителя Николая Мирликийского в Старом Ваганькове, открывая конференцию своим докладом «Чудо сотворения храма: соработничество», подчеркнул важность творческого взаимодействия всех участников процесса создания не только архитектурного образа или программы росписи, но всего внутреннего наполнения и литургического единения прихожан. В основе этого единого посыла лежит то самое, важное, стержневое для нашей школы проектное, по сути, мышление. Тему сакральной топографии храма можно проследить и в статьях М. Ю. Сивковой, А. Н. Чебан, О. И. Лексиной. Благодаря докладам и представленным материалам формируется новое отношение и к изображениям ликов в белокаменной резьбе — статья Н. В. Жилиной (Институт археологии РАН), и к таким акцентам в общей симфонии храмового литургического пространства как светильники, подсвечники и «тощие свечи» — статьи Е. Е. Докучаевой и Е. В. Поздякова.

Новый, удивительный материал был представлен и раскрыт М. А. Бургановой в докладе, посвященном изображениям Христа перед распятием в музейных собраниях русской провинции.

Структура сборника, сформированного на основе докладов участников научной конференции, сложилась благодаря центральным заявленным проблемам. Во-первых, анализу художественного образа и символики иконографии сюжета «Спас Нерукотворный» как Иконы икон в истории мирового искусства и культуры, во-вторых, документам и исследованиям сюжета «Образа Слова» в контексте образно-литургического пространства храма и в-третьих, связи поколений в развитии духовно-религиозной тематики в проектно-художественном творчестве.

География и профессиональный состав участников нынешнего сборника весьма примечательны. Своими исследованиями поделились архитекторы, живописцы, реставраторы, историки искусства и дизайна, педагоги, студенты и аспиранты из России, Китая и Сирии,

представляющие Москву, Белгород, Липецк, Тулу, Саратов, Красноярск, Пекин, Дамаск. Тема объединила их всех.

Не только источники откровения, но и всякий род творчества — это такая же Молитва, Молитва Благодарности и молитва Покаяния, что в научном мире родило предположение о Слове как геноме ДНК человека. Как показали доклады участников конференции, Икона Икон не только задает масштаб нравственных ориентиров (выступления В. Б. Кошаева и Л. С. Фадеевой), но и определяет драматургию построения пространства христианского храма, художественную программу росписи.

В РГХПУ им. С. Г. Строганова, которому в 2025 году исполнилось 200 лет, в наиболее объемном виде последовательно, многопланово и профессионально решалась тема формирования предметно-пространственной среды православных храмов. Здесь выполняли проекты, создавали в материале церковную утварь, используя все формы, виды, техники декоративного искусства: шитье, художественный металл, керамика, живопись. Строгановский университет — это уникальная система сохранения традиций русского суверенного искусства, основой которого всегда были поиски глубинных основ отечественной культуры.

Можно оценить мастерство учеников и преподавателей на протяжении 200-летней истории Строгановской школы на юбилейной выставке в Университете, на выставке «Выпуск. История» в парке Зарядье и выставке «Школы мастерства» в Музее декоративного искусства. Среди авторов уникальных произведений не только выпускники и студенты, но, например, покровительница Строгановского училища, Святая преподобномученица Елизавета Федоровна, часовня которой была освящена в прошедшем 2025 году. Это объясняет участие педагогов, аспирантов и магистрантов РГХПУ им. С. Г. Строганова, членов СНО, их интерес к данной теме как важной части наследия Строгановской школы.

Надеемся, что подготовленный сборник материалов международной научной конференции позволит зафиксировать вехи изучения изобразительного искусства, архитектуры, дизайна христианского мира, важнейших памятников истории культуры и искусства Человечества.

ЧАСТЬ 1
ИКОНОГРАФИЯ СЮЖЕТА «СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ» И ЕГО РОЛЬ В МИРОВОМ ИСКУССТВЕ. СИМВОЛИКА И ОБРАЗ

PART I
THE ICONOGRAPHY «THE SAVIOR NOT MADE BY HANDS» AND ITS ROLE IN WORLD ART. SYMBOLISM AND IMAGE

ПРОТОИЕРЕЙ БОРИС ДАНИЛЕНКО
Настоятель храма Святителя Николая Мирликийского в Старом Ваганькове

ARCHPRIEST BORIS DANILENKO
Rector of the Church of St. Nicholas of Myra in Staroye Vagankovo

СОРАБОТНИЧЕСТВО В ДЕЛЕ СОЗДАНИЯ ОБЛИКА ХРАМА

COOPERATION IN CREATING THE CHURCH'S APPEARANCE

Автор описывает опыт создания храма как «соработничество» вовлеченных в процесс самых разных людей: священства, прихожан, архитекторов, строителей, мастеров и реставраторов, без совместных усилий которых рождение нового храма, здания и созидание его внутренней духовной атмосферы — невозможно. Участие членов Церкви с различными дарованиями в деле создания объектов церковного искусства, относящихся к архитектуре, церковной живописи, церковному убранству — многосложно. Прежде чем перед ними будет поставлена задача, должна быть рождена-сформулирована концепция решения духовного и художественного облика храма. Эта концепция должна по своему жанру быть ни чем иным как «богословской программой», автором которой может стать только человек, знающий учение Церкви, вполне естественным будет видеть в этом качестве лицо духовное.

The author describes the experience of creating a church as a «co-operation» of various people involved in the process: rectors, parishioners, architects, builders, craftsmen, and restorers, without whose joint efforts the birth of a new church, building, and creation of its inner spiritual atmosphere would be impossible. The participation of members of the Church with various talents in the creation of objects of church art related to architecture, church painting, and church decoration is multifaceted. Before they are given a task, a concept for the spiritual and artistic appearance of the church must be developed and formulated. This concept should be nothing less than a «theological program» in terms of its genre, and only a person who knows the teachings of the Church can be its author. It is only natural to see a spiritual person in this capacity.

Ключевые слова: соработничество, богословская программа росписи, литургическая жизнь Церкви, архитектура храма, реставрация.

Keywords: co-operation, theological program of painting, liturgical life of the Church, church architecture, and restoration.

Тема, связанная с осмыслением задач, стоящих перед современными храмоздателями и, в первую очередь, перед архитекторами и иконописцами, не имеет границ.

Более сорока лет назад, в далекие теперь «восьмидесятые», в Великом Новгороде мне показали древний храм, переданный православной общине. Главной его достопримечательностью был иконостас, выполненный современными мастерами, как мне тогда сказали — «палешанами». Эта работа была сделана в последние годы правления Новгородской епархией митрополитом Никодимом (Ротовым) (1), хорошо знавшим и высоко ценившим художественные традиции Древней Руси. Именно Владыка Никодим как заказчик этого иконостаса, по сути, указал на связь древней церковной традиции с современным ее осмыслением. Подобных по масштабу работ в советской России того времени не существовало. Это был «шаг в сторону» от музеефикации церковного искусства к реальному возрождению его в русле церковной жизни. Я сейчас вспоминаю, как стоял и смиренно смотрел на это в общем-то новое явление в нашей церковной жизни, и думал, что настоящая битва еще впереди. И уже тогда я понял, что проблемы нас ждут великие, даже величайшие. Ведь можно рассматривать церковное искусство в ретроспективе. Это очень спокойное занятие — классифицировать разного рода школы, говорить о приемах, указывать на лучшие образцы. Но когда вопрос касается жизни Церкви Христовой, ее сынов и дочерей, наших современников, людей, несомненно, талантливых в большинстве своем, потому что как правило за иконографию, за иконопись и тем более за храмоздательство, берутся люди с Божиим даром, с высоким внутренним потенциалом, то о спокойствии можно забыть...

Когда речь идет о решении какой-то очень локальной задачи, например, о написании иконы святого для храма, то иконописец так или иначе может с этой задачей справиться самостоятельно, заручившись благословением своего духовника. Когда же идет речь о программе росписи храма, о полном стилистическом решение его интерьера с детальной разработкой множества его элементов, то, как правило, при наличии архитектурно-художественной подготовки возникает определенного рода дефицит и опыта духовного, это в первую очередь, и богословских знаний. В современной церковной

жизни многие сталкиваются с такой ситуацией. Зачастую необычайно талантливый художник, получив заказ на роспись храма, становится в буквальном смысле «заложником обстоятельств», не имея возможности самостоятельно предложить богословски обоснованную концепцию своего художественного замысла. Но бывает и так — художник, словно рыба, попадает в некое течение. Например, построен новый храм, или восстанавливается старый, интерьеры которого совершенно не сохранились ни в каком варианте, даже в виде фотодокумента. И надо принять концептуальное решение, касающееся его внутреннего убранства. И вот если за это берется человек хорошо образованный богословски, не только имеющий диплом духовной семинарии, или даже академии, но живущий молитвой, питающийся святоотеческим наследием, воспринимающий реальность в литургическом контексте, то он может эту задачу у себя в голове и в сердце каким-то образом решить — лучше или хуже. Вполне возможен вариант совмещения в одном лице владения художественными иконографическими приемами на определенном уровне и способности мыслить и рассуждать на языке святоотеческого богословия. Однако это не единственное решение — иконописец может трудиться вместе со своим духовным руководителем, наставником или соработником. Конечно, это некая идеальная схема для создания архитектурного облика храма, наполнения его внутреннего объема фресками, иконами, предметами церковной утвари, вплоть до облачений священнослужителей, требующая с одной стороны объединяющей богословской концепции, а с другой чувства художественно-стилистического единства. Но к этому идеалу следует стремиться, отдавая себе отчет в том, что его реализация возможна лишь в случае полной и, я бы сказал, идеальной подготовленности и художника-иконописца, и автора «богословской иконографической программы» к делу создания нового храма или его интерьера. Кроме того, нужно понимать, что зачастую «реализация проекта нового храма» и формирования совокупности элементов его внутреннего убранства оказываются несоразмерными во временном отношении процессами. Первое ограничено достаточно коротким сроком, а второе может затянуться на период жизни нескольких поколений. В реальных условиях, когда сам иконописец, сам художник, с блестящей техникой, с прекрасным пониманием иконографического наследия Древней Руси, Византии, Балкан решает что-то в одиночку, то получается зачастую нечто очень странное. Оно, это «странное», может быть очень талантливо с точки зрения технической, в отношении структуры локальной композиции, но в контексте храма, в контексте богослужебном, не только не будет воспринято, но будет обречено на отторжение. Наверное,

беда очень многих иконописцев, наших современников, талантливых, несомненно, людей с Божьи даром, с Божьей искрой, в том, что они этого не понимают.

Я помню жаркие споры московских православных неофитов в 80-х годах прошлого столетия. Многие из принимавших в них участие теперь уже немолодые протоиереи, игумены и архимандриты, некоторые даже — архиереи; есть и замечательные игумении. И хотя эти споры происходили в основном «на кухнях», но касались они очень важных вещей — святоотеческого учения о природе Церкви и Таинствах, церковной истории, вопросов духовного окормления и канонического права и, конечно, деревянной и белокаменной храмовой архитектуры и иконописи древней и «реалистической». Благодаря этим дискуссиям многие из нас поняли, что говорить только о художественной ценности отдельной иконы или целого направления-школы в отечественной, например, иконографии, значит сознательно уходить от вопроса о смысле иконописания, как, впрочем, и о смысле церковного искусства. Икона стала восприниматься многими из нас в те далекие годы как важнейший элемент богослужения, а ее достоинство определялось не столько художественной ценностью, сколько местом, которое она занимает в литургической жизни Церкви. Раскрывая для себя богословский и вероучительный смысл иконографии, мы начинали понимать, что отношение к иконе как к святыне и отношение к ней же как к художественному шедевру не могут отождествляться, но могут лишь дополнять друг друга, причем не всегда.

Чтобы проиллюстрировать этот тезис можно задать вопрос: «А перед какими иконами молились в Оптиной пустыни?» Мне посчастливилось знать схиархимандрита Амвросия (Иванова, †1978), который в 1893 году 15-летним юношей поступил послушником в Оптину пустынь, былая жизнь которой сейчас воспринимается многими как синоним духовного идеала. Среди многих вопросов, адресованных мною ему, был и этот. По словам отца Амвросия, насельники обители молились перед очень простыми с художественной точки зрения иконами, как, наверное, сказали бы искусствоведы, «не представляющими художественной ценности» (2). Понятно, что «шедевров древнего церковного искусства», таких как звенигородский чин, приписываемый кисти преподобного Андрея Рублева, или иконы середины VI века Христос Пантократор из Синайского монастыря, в оптинских храмах не обреталось. Но это не мешало молиться оптинским старцам, и не в коей степени не дает возможности говорить о некоторой «ущербности» восприятия ими по причине скудости монастырской ризницы полноты сокровищницы Церкви Христовой. С другой стороны, представляя икону современного

письма, удовлетворяющую всем формальным, но при этом самым взыскательным искусствоведческим критериям, нельзя с уверенностью утверждать, что она гармонично дополнит собой сложившуюся храмовую среду, а тем более не будет диссонировать в контексте церковной традицией.

Среди современных православных иконописцев — и отечественных и зарубежных, особое место занимает архимандрит Зинон (Теодор). Почему? Не только потому, что он прошел потрясающий путь как художник и как мастер. Можно смело говорить о целом художественном направлении в иконографии, определенном творчеством отца Зинона, от самых ранних работ его «одесского периода» до вершин его творчества, относящихся к последним десятилетиям. Несомненно, им была создана «школа», ведь многие известные и признанные в наши дни мастера учились у него или непосредственно, или посредством изучения его многочисленных работ и последовательного проникновения в их тайны. Путь, пройденный им, это не только путь его художественного роста, сопряженный с неизбежными, как когда-то он сам сказал мне, «пробами и ошибками», но и путь его иноческого и аскетического становления. Для меня, давно знающего отца Зинона, он, прежде всего, — человек необыкновенно одаренный в богословском отношении. Когда-то, много лет назад, у меня состоялся с ним долгий разговор. И тогда он, не имевший семинарского или академического диплома, поразил меня своим глубочайшим знанием святоотеческого наследия и умением мастерски использовать изречения и суждения святых отцов в качестве аргумента. Среди моих домовых икон есть один образок, написанный им по моей просьбе. Это икона священномученика Мефодия Патарского († 304), которого я очень почитаю по целому ряду причин. Я молюсь перед ней и часто спрашиваю себя — почему эта предельно простая по своей графической прориси и колористическому решению икона, буквально приковывает к себе взор, помогает мне, в чем я уверен, сосредоточиться на молитве. Секрет, наверное, в том, что в своей практике замечательный иконописец совместил «богословие» и «художество». Это – пример, подсказывающий нам, что церковное искусство вообще и иконография в частности только тогда достигают высоты, достойной церковного приятия, когда, икона это или фреска, а возможно и какая-либо деталь интерьера, или даже интерьерное решение целого храма, перестают быть только «арт-объектом», но становятся плодом-результатом богословского и аскетического делания. Здесь уместно вспомнить словесный образ, подаренный нам отцом Павлом Флоренским, смысл которого можно передать такими словами: «Икона это — окно в Горний Мир, и тем оно лучше, чем прозрачней его стекло». Как этого достичь? Мне

кажется, что художественного таланта недостаточно для того, чтобы прийти к тому, что нужно сегодня Церкви Христовой в отношении храмовых изображений и всего облика храма. Нужен определенный уровень духовного преуспения, без которого чувство пропорции, формы, материала и цветовой гаммы оказываются недостаточными. Для того, чтобы художественный дар преобразился в элемент церковной жизни необходима, своего рода, богословская партитура, соединяющая элементы художественного творчества с «умным деланием» и обожествляющая его для литургической жизни.

Осознавая, что концепция создания облика храма и ее реализация очень редко связаны только с одним человеком, как это происходит в жизни и трудах архимандрита Зинона, посмею заметить, что мой собственный опыт говорит о применимости в современной церковной жизни своего рода «биполярного» подхода к решению задач храмоздательства. Конечно, термин «соработничество» лучше всего иллюстрирует многосложность участия членов Церкви с различными дарованиями в деле создания объектов церковного искусства, относящихся к архитектуре, церковной живописи, церковному убранству. А если речь заходит о совместном служении, то следует говорить об определенном водительстве в этом процессе, при этом задача не касается исключительно «духовного окормления» иконописцев или зодчих во время их трудов. Ведь, прежде чем перед ними будет поставлена задача, должна быть рождена-сформулирована концепция решения духовного и художественного облика храма. Эта концепция должна по своему жанру быть ни чем иным как «богословской программой», автором которой может стать только человек, знающий учение Церкви. Не пытаясь формализовать критерии подбора автора такой программы, замечу, что вполне естественным будет видеть в этом качестве лицо духовное.

Многие мои ровесники в свое время зачитывались работами по истории русского искусства и отечественной реставрации Георгия Карловича Вагнера (1908–1995), оставившего нам не только научное наследие в виде многих своих книг и статей, но и совершенно потрясающие воспоминания, которые, несомненно, можно считать талантливым литературным описанием его сложного жизненного маршрута. За несколько лет до смерти он выступал перед людьми, имевшими самое непосредственное отношение к реставрации памятников церковного искусства. Встреча эта происходила в Москве, в здании на улице Рылеева (ныне Гагаринский переулок), где когда-то находился Отдел внешних церковных сношений Московского Патриархата (3). На ней собрались очень интересные люди — искусствоведы, известные реставраторы, духовенство. Речь шла о задачах, связанных с начавшимся в то время возвращением московских

храмов церковным общинам. Всем собравшимся было очень интересно слушать рассказ Г. К. Вагнера о древнехристианском и древнерусском искусстве, о принципах реставрации, о формировании «канона» внутреннего убранства русских церквей. В конце своего выступления, как бы выясняя насколько слушатели усвоили сказанное им, Георгий Карлович адресовал всем вопрос, очень простой по форме, но очень сложный по своей сути. Он спросил: «Как вы думаете, вот мы сейчас говорим о храмовой архитектуре, о внутреннем храмовом убранстве, о внешнем облике православных церквей. А что важнее для православного храма: то, что в нем внутри, или то, что снаружи?» Там было, наверное, около сорока человек, и никто не решился ответить. Георгий Карлович встал, и сказал: «Запомните, самое главное — то, что внутри храма». Он произнес эти слова как аксиому. И это была финальная точка в его докладе. И действительно, мы сразу начали вспоминать раннюю христианскую эпоху, когда христианской архитектуры как таковой еще не было, но были уже те самые собрания, о которых Сам Спаситель сказал: *Идеже бо еста два или трие собрани во Имя Мое, ту есмь посреде их* (Мф.18, 20). То есть, основа и сердцевина церковного мировосприятия, самое главное, это то, что внутри храма. И, кстати сказать, также и в человеке — суть его, сам он «внутри себя», внешний же его вид, представляется как функция внутреннего-сокровенного. В определенном смысле это можно сказать и о храмовом искусстве — его формы и образы, воспринимаемые нашим взором, важны, но их содержание, являющее учение Церкви, несомненно, первостепенно по отношению к ним.

Много лет назад были прославлены в лике святых почитаемые многими духовные писатели святитель Феофан Затворник и святитель Игнатий Брянчанинов. Тогда в храме Рождества Иоанна Предтечи, что на Пресне, прихожанином которого я был с момента моего крещения, мы говорили об этом с настоятелем, теперь уже давно покойным, протоиереем Николаем Ситниковым (1929–2006). Один из собеседников спросил: «Наконец-то прославили этих святителей, а найдется ли под сводами нашего храма место, для того чтобы где-то разместить их иконы? Ведь кругом на стенах кивоты с образами многих святых угодников Божиих — можно сказать, что все места заняты». И отец Николай, улыбнувшись, сказал: «Найдется. Главное, чтобы это место для них нашлось в нашей жизни». Прошли годы, десятилетия. Все в нашей стране поменялось и на протяжении уже многих десятилетий перед нами стоит совсем другая задача. Не просто найти место для того, что новая жизнь Церкви привносит в нашу жизнь, а сделать что-то абсолютно новое, но в рамках той самой церковной традиции, которая начало свое берет еще в апостольскую эпоху.

Нам представляется, что все связанное с храмоздательством, может быть удачным, или, скажем по-другому, — богоугодным, только в том случае, когда это плод соборного труда. Невозможно сделать что-то новое в области церковного зодчества, иконографии, церковной музыки в отрыве от многовековой традиции. Это всегда, если это благой труд, и в конце концов, востребованный, может быть только результатом соработничества в первую очередь Бога и человека, а затем — соработничества людей.

Часто художник, иконописец, или даже архитектор-реставратор поставлен в очень узкие рамки. Ему надо воссоздать то, что было когда-то поругано, разрушено и изуродовано. Ему надо вписаться в определенного рода стилистику прошедших лет. Это очень сложная задача, потому что духовная жизнь, так же, как и любое творчество, не допускает подражания в смысле ложного повторения формы без понятия и проникновения в содержание и суть. То есть та самая стилизация, о которой так часто говорят художники, не допустима в духовной жизни. И любая икона должна быть новым, но трезвым осмысленным и очень весомым словом в понимании того, что по сути своей являет собой церковное учение.

Мне приходилось заниматься восстановлением нескольких храмов. Один из них был особо прекрасен и удивителен. Это надвратный храм Андреевского монастыря в Москве. Когда я увидел его впервые в 1991 году, он находился в плачевном состоянии: вертикальные трещины, разрывы кирпичной кладки между оконными проемами, фактическое отсутствие фундамента, который за 350 лет в буквальном смысле превратился в труху. Поражали всех в то время украшавшие фасад храма более чем наполовину утраченные полихромные изразцы Степана Полубеса, «ценинных дел мастера», прибывшего в середине XVII века в Москву для исполнения государева заказа. А от того, что было когда-то храмовым интерьером, не осталось ничего. Не осталось даже документов, эскизов, проектов, только одна фотография фрагмента иконостаса. О том, каким должен быть интерьер храма приходилось размышлять, буквально положив перед собой чистый лист бумаги. Но все получилось. Теперь многие говорят, что это очень удачная работа, в частности, иконописцев, расписавших своды надвратного храма, создавших иконостасы — центральный и два придельных. Думаю, что это так, но с одной лишь оговоркой — это успех в первую очередь тех, кто, увидев изуродованный и поруганный храм, понял каким он должен быть, а это произошло задолго до того, как в нем появились иконописцы, которым Господь даровал возможность потрудиться под его сенью. Основой этой работы была, как можно было бы сказать несколько научным и сухим языком — богословская программа

росписи храма. Новые композиции, которые в истории иконописания не встречались, но на мой взгляд были необходимы, должны были сопровождаться не просто изображением тех или иных святых на стенах главного алтаря, освященного в честь Покрова Пресвятой Богородицы, но и текстами, запечатленными на хартиях, которые эти святые держат в руках. Пришлось придумать и разработать эту самую программу, дать ей наименование (4), в буквальном смысле «подарить» ее иконописцам. Но прежде, чем реализовать этот художественно-богословский замысел, нужно было решить, как укрепить фундаменты и несущие конструкции храма — без конструкторов и строительных инженеров высочайшей квалификации это сделать было невозможно. Реставрация и вычинка кирпичной кладки трехвековой давности требовала мастерства каменщиков, которых найти удалось только в Ярославле. Огромный объем столярных конструкций и резных работ по дереву был выполнен человеком, о котором многие говорили: «Его нам послал Сам Господь». Но храм, как считают многие, удался.

Иногда в среде наших отечественных художников, которые работают в церкви, можно услышать такие высказывания: «Вы знаете, а я вот люблю XV век, а вот XVII век я не люблю». Или что-то в этом роде. «А мне близки фрески и мозаики Кахрие-Джами, а вот ярославскую школу я не приемлю». Это очень странные, как мне кажется, высказывания. Каждый из нас говорит на своем языке, и у всех этот язык русский, но у каждого из нас своя предпочтительная лексика, свои «любимые» грамматические конструкции, свои риторические приемы. Все мы пользуемся одним и тем же языком, но по-разному. Мы имеем возможность из этого великого богатства – филологического, лексического, фонетического, грамматического – выбрать то, что ближе нам. И из этого не следует, что кто-то другой, отдавая предпочтение близкой ему лексике, используя удобные для него грамматические конструкции, хуже или лучше, чем мы владеет нашим родным языком. Просто эта сокровищница, я имею в виду наш язык, неоскудеваемая, безграничная и универсальная. И каждый может выбрать то, что ему ближе по тем или иным причинам. То же самое можно сказать о времени и стиле иконописания. Как бы мы не любили ту или иную ушедшую эпоху, или как бы мы не понимали ее, мы остаемся жителями конца XX начала XXI века. И поэтому, будь мы филологи, философы, искусствоведы, или тем более, художники или музыканты, всегда выражаем свои собственные мысли на языке той самой эпохи, в которой мы живем.

Так рождается храм.

Вновь и вновь люди находят новые сокровища в том древнем образе Церкви, который через века доносится до нашего времени, благодаря стараниям, трудам, заботам наших современников — архитекторов, художников, реставраторов. Благодаря молитвам и благословениям духовников, исповедников, церковных иерархов, и всех тех, кто заботится о благолепии церковном, кто думает о том, что человек, заходя в храм, видит в первую очередь лик Господа нашего Иисуса Христа.

Примечания:

1. **Митрополит Ленинградский и Новгородский Никодим управлял Новгородской епархией с 7 октября 1967 г. и до своей кончины 5 сентября 1978 г.**
2. **Следует отметить, что одним из насельников Оптиной пустыни был иеромонах Даниил (в миру – Дмитрий Михайлович Болотов, †1907), выпускник Императорской Академии художеств, расписавший в Оптиной пустыни братскую трапезу и основавший в Оптиной пустыни и в Казанской Амвросиевской пустыни в Шамордине иконописные мастерские.**
3. **Позднее в этом здании на углу Малого Власьевского (дом 2/18) и Гагаринского переулков было размещено Финансово-хозяйственное управление Московского Патриархата.**
4. **Вся программа росписи надвратного храма Андреевского монастыря наименована словами из евхаристического канона литургии святителя Иоанна Златоустого.**

Л.С. ФАДЕЕВА
Аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова

L.S. FADEEVA
Graduate student in the Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov

В.Б. КОШАЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры ТИИ РГХПУ им. С.Г. Строганова, кафедра семиотики и общей теории искусства МГУ им. М.В. Ломоносова.
Член Национальной академии дизайна, почетный член Российской академии художеств, член ВТОО «СХР»

V.B. KOSHAEV
Doctor of Art History, Professor at the Department of TII at the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, and the Department of Semiotics and General Theory of Art at Lomonosov Moscow State University. Member of the National Academy of Design, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, and Member of the Union of Artists of Russia

НЕРУКОТВОРНЫЙ ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЗНАЧЕНИИ ХРИСТОЛОГИЧЕСКОГО ДОГМАТА ПРАВОСЛАВИЯ И АРХИТЕКТОНИКЕ ПРОСТРАНСТВА

THE IMAGE OF JESUS CHRIST NOT MADE BY HANDS IN THE ARTISTIC SIGNIFICANCE OF THE CHRISTOLOGICAL DOGMA OF ORTHODOXY

Парадоксальность Образа Спаса Нерукотворного обстоятельна в том, что ее ономатет (дающий имена) — Христос-Слово, это изображение — физический субститут и природа проявления которого неизвестна. Слово — Создатель имен — это Сам Господь и с этим связано то непререкаемое обстоятельство, что идея изображения (из-Образа) является *фигуративным ономатетом* или центральным родовым событием всей иконописной традиции, а вместе с тем будущего светского продолжения этого особенного художественного жанра. Спас Нерукотворный рожден не как человеческое искусство и не как интеллектуальное постулирование ученого искусствоведа или философа о природе изображения. Оно назначено Творцом в знаменном предопределении всех форм художественного мира и последующих образных извлечений в прямом и мистическом контакте с бренной материей через руку художника.

The paradoxical nature of the Image of the Savior Not Made by Hands is rooted in the fact that its onomatopoeia (name-giver) is Christ the Word; this image is a physical substitute, the nature of whose manifestation is unknown. The Word — the Creator of names—is the Lord Himself, and related to this is the indisputable fact that the idea of the image (from the Image) is a figurative onomatopoeia, or central generic event, of the entire iconographic tradition, and, at the same time, of the future secular continuation of this unique artistic genre. The Image of the Savior Not Made by Hands was born neither as human art nor as the intellectual postulation of a learned art historian or philosopher about the nature of the image. It was ordained by the Creator in the significant predetermination of all forms of the artistic world and subsequent figurative extractions in direct and mystical contact with perishable matter through the hand of the artist.

Ключевые слова: икона, Спаситель, искусство, предание, догмат, Образ Нерукотворный, вера, откровение, сакральность, духовность, искусство.

Keywords: icon, Savior, art, tradition, dogma, Image Not Made by Hands, faith, revelation, sacredness, spirituality, art.

Для того, чтобы охарактеризовать фундаментальность Нерукотворного Образа Иисуса Христа в художественном значении христологического догмата православия и архитектонике пространства, необходимо отметить два важных аспекта заданной темы, а именно:

1. Категориальное понимание Образа Спаса Нерукотворного
2. Морфологическую специфику Образа в предметно-пространственной среде.

Где первое соотносится с вопросом выработанного в истории религиозной мысли догмата о Боговоплощении, с которым связана проблема ономатета [9].

Второе — это один вопрос из двух морфологических линий художественного процесса: Образа как фигуры знака-изображения — графической основы иконных, скульптурных, декоративно-прикладных реликвий, образов архитектуры; и Образа действия, центрального условия Литургии, как сущности христианства,

представляющего собой не просто ритуал, а «общее дело» (греч. λειτουργία). Литургия означает жизнь Церкви как единого организма, где христиане связаны между собой даром быть в Боге. Литургия, по сути, создает этический фундамент всех художественно-сценических продолжений, очевидно, и в светской среде.

Все вместе обуславливает архитектонику в широком смысле в идейно-программных обстоятельствах целостности храмовой среды: интерьерной и экстерьерной структуры, пустынь, пространства городов, сел и деревень, природо-ландшафтных миров.

Категориальное основание Образа Спаса Нерукотворного.

Прежде всего, отметим, что категориальный объем *исторических интерпретаций* формировался длительное время и законодательное оформление он получил на Седьмом Вселенском соборе. Это стало следствием преодоления иконоборчества, которое началось с указов императора Льва III Исавра, инициированных в 726–730 гг. Иконоборчество в Византии окончательно завершилось в 843 г. при императрице Феодоре, которая восстановила иконопочитание. В церковной истории это событие именуется «Торжеством Православия» и отмечается в первое воскресенье Великого поста.

Следующее время характеризуется тем, что отмечал Алексей Михайлович Лидов: «Утверждение иконопочитания и прославление святых образов после 843 г. легли в основу идеологии императоров Македонской династии, которые собирали в Константинополе реликвии и чудотворные образы со всего христианского мира» [5, с. 11]. Например, Святой Мандилион, на главном государственном троне византийских правителей воплощал важнейшую византийскую идею: истинный правитель империи — Христос, а император — Его наместник на земле.

Однако можно напомнить, что уже и в Равенне между 546 и 556 гг. известен Трон архиепископа Максимиана, украшенный резными пластинами слоновой кости, где на овальной дуге красиво выгнутой спинки трона, строго на оси симметрии, мы видим изображение Иисуса как венец сложносочиненной композиционной структуры, пропорционально изящной по силуэту и завершающей стилистически цельную конструкцию, изысканную по форме, архитектонике, обводам каждого элемента и всей сакральной фигуры «восседания».

С точки зрения категориальности важно отметить, что исторические события имели под собой те обстоятельства, которые обусловлены характеристикой Образа Спаса Нерукотворного в соотношении с вопросом имени или ономатета.

Ономатет в словарных статьях в значении (др. греч. ὀνοματοθέτης) «создатель или творец наименований», это «представление мифологического или философского образа божества или человека, дающего

и устанавливающего имена всему сущему, либо отдельным предметам или живым существам. Коротко — тот, кто даёт имена» [9].

Как отмечает А.П. Лободанов: «Человеческий язык — язык имен. Исследование имен и их содержания позволяет, с одной стороны, систематизировать, классифицировать и толковать знаки и представляемую ими культуру, а с другой — обнаруживает фундаментальную историческую закономерность» [6, с. 48]. «Только изобретения в области материала языковых знаков приводят к образованию новых знаковых комплексов и систем. Поэтому языковые знаки содержат в себе как образы других знаков, так и образы действий с этими знаками, а отсюда и образы мира, объясняемого знаками. Став общим достоянием и понимаясь единообразно, язык должен передавать все специализированные по разным знаковым системам значения. Поэтому язык допускает абстрактные, отделенные от действительности операции со смыслом — рассуждения. Для этой цели языку необходимы знаки с общим характерным значением. Это понятийное значение. Итак, одной из важнейших особенностей языка в сравнении со всеми другими знаковыми системами является присущая только ему способность формировать понятия и оперировать ими [12, с. 64–65].

Образ Спаса Нерукотворного сформирован как знак, опознание которого по ряду причин длилось достаточно долго. До Александра Павловича другой философ-филолог Ю.В. Рождественский отмечал, что другие знаковые системы не обладают такой способностью: «Любая мысль, выражаемая в произведениях других знаковых систем (танца, музыки, изображения и начертаний, архитектуры и костюма и т. д.), формируется по законам того знакового материала, в котором она воплощена в данном произведении» [12, с. 65].

Отметим, что в античном мире ономатет способен формировать ложное знание через искажение языка, и в античной картине мира воспринимается как нарушение порядка и истины, но тем не менее он устойчив. Это обстоятельство привело к тому, что добро и зло легитимны и нарушение порядка и истины трактуется как «ничто». В силу существования зла в античности установилось то, что именуется дескриптивностью. Как отмечает В.Б. Кошаев, в дескрипции нет «абсолютных сущностных (онтологических) координат и полноценной бытийной характеристики». В дескрипции онтология имени дается «в искаженном, пожалуй, что и квазионтологическом определении истин мира, несовершенных, так как мир в античности не свободен от греха и зла» [3, с. 5].

В иудео-христиано-исламских религиях первым ономатетом являлся Бог, поскольку уже Иоанн Богослов отмечал: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1: 1). Так он обозначил

основополагающий тезис христианства о предвечном существовании Иисуса Христа как Божественного Слова или Логоса. То есть мир сотворен Словом, которое сочетает в себе смысл творения, звук речи и начало музыки, все будущие имена, порядок, последовательность, цель, то есть всего истинно сущностного, что принципиально отличается от предшествующих представлений творения мира, которое представлено в искусстве Египта и античности в двух долях — в хаосе и порядке.

Что касается Средневековья, то событием Крестного подвига дескриптивное зло античности Средневековьем отменяется и учреждается знаменно феномен прескрипции [11] бытия и «различия античной и монотеистической матриц бытия, которые отражены в искусстве, это различия дескриптивного и прескриптивного дискурсов общественного сознания, и схематическое значение онтодискурса в его платоновском значении (идея — эйдос — вещь) должно быть уточнено в эйдической парадигматике обстоятельствами жертвенного предопределения и откровения (знамения) [3, с. 23-24].

Тема предвечного существования Иисуса Христа отменяет приоритеты Египта и античности, так как Иисус восстанавливает значение Ветхозаветного предания, по которому египетские и античные модусы опираются не на исторический, а на мифологический подтекст. Об этом свидетельствует исторический рефрен родословия Иисуса Христа, приведенный в Евангелии от Матфея, что указывает на исполнение Божественного обетования о потомстве Авраама (Мф. 1: 1-17) и периодизацию от Иисуса до Вавилонского плена, от него до Давида, от Давида до Авраама.

Различия мифо-языческого и историко-монотеического фундаментальны, поскольку креационизм (сотворение мира из ничего) и космогония (упорядочивание хаоса) свидетельствуют о разных ономатетах культуры и, соответственно, искусства.

Различия в том, что в Египте ономатет — это абсолютный бог-творец (Птах), чье слово обладает магической силой. Однако понятие «бог-творец», очевидно, не вполне точно, так как до Птаха уже существовал хаос, а в нем «Нун» — безжизненный, бесконечный, темный океан. При этом хаос не исчез полностью, он остался окружать созданный мир. Птах считается демиургом, который создал мир «языком и сердцем» (замыслил и произнес имена вещей). Здесь очевиден парафраз библейского предания. Это дает возможность трактовать египетские и античные воззрения как модальности библейского знания, в которых искажен истинный ономатет в пользу иного субъекта, того, кто скрывается в мифологической структуре предания. Птах назвал имена всех богов, людей, городов и элементов, тем самым утвердив их существование. Но это не единственная

модальность. *Ра-Атум* в Гелиопольской теологии — это Верховный бог солнца, который создал божественную эннеаду (девятку богов). Это перекликается с девятью чинами ангелов. Также был еще *Тот* — Бог мудрости и письма, который фиксирует имена, являясь покровителем писцов и знаний. В таком виде египетский образ мира в совокупности вариантов-модальностей предполагает наличие исходного начала из уже существующего хаоса, но у этого хаоса также должен быть собственный ономатет, что подтверждается попыткой Ра восстановления монотеистических тенденций. Тем не менее эти усилия оставались в границах пантеистического сознания (бог во всем) или полидемонической модели, в то время как Библия жестко отделяет Творца от творения, требуя поклонения только Единому, что делает эти две модели идеологически противоположными.

В античности мир также не сотворен, но он преобразован. В античной философии и мифологии концепция ономатета эволюционировала от божественного к рациональному. Это сделал Платон в диалоге «Кратил». Именно здесь философ вводит понятие «ономатет» или идеального творца имен. Творец имен знает истинную сущность вещи и дает ей правильные названия. При этом боги в античной мифологии так же не творят мир. Например, Зевс упорядочивает его и наделяет вещи их функциями. Отмечают Гермеса, выступающего посредником вещей с их именами. И постепенно ономатетом в античности становится философ — мудрец или законодатель.

Сегодня ономатет — это философский образ «законодателя» языка. Он должен сохранять идею духовных истин, что происходит не всегда, поскольку в культуре сегодняшнего дня разумность логической упорядоченности обусловлена интеллектуальными процессами формулирования целевых программ Нового времени в их антропоцентричной сути общественного порядка, то есть по соглашению.

В библейском варианте нет никакого хаоса и мир предопределен в этапах Шестоднева и седьмого дня Благословения. Поэтому, когда речь идет о библейском: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1: 1), то «*В начале» означает вечность* Логоса, так как Слово предшествует сотворению мира. А поскольку «Слово было у Бога», то это указывает *на различие Бога Отца и Слова*, то есть второй ипостаси Троицы. Слово было «Бог» означает единство природы и Слова, которое в богословии трактуется как второе Лицо Святой Троицы — Сын Божий, через которого было сотворено все. Когда же «Слово стало плотию» (Ин. 1: 14), то речь о воплощенном Слове — Иисусе Христе, благодаря чему был разорван мифологический контекст представлений о мире и «возникла» история.

Это обстоятельство изменило внутренние ощущения верующего человека и именно с этим связана древняя вера в магические свой-

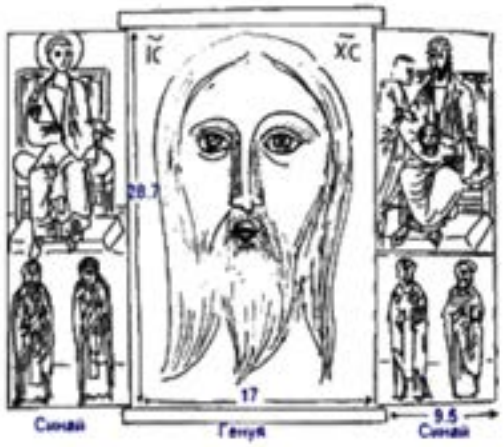


Рис. 4. Реконструкция Константинопольской иконы «Спас Нерукотворый».

ства имени Бога у иудеев, «переходящая в крайнюю форму запрета на произношение его имени вслух. Произнести имя Бога значило самому стать ономатетом, назвать истинное имя, что означало попытку сравняться с Богом, позвав его непосредственно, как равный равного» [9]. Соответственно в иудаистической теории зафиксировано так называемое «вслушивание» древнего человека в само звучание имени. Например, старший из израильских патриархов, приняв «Завет» от Бога, получает также и новое, преобразованное имя. Если Аврам («отец великолепен»), то Авраам («отец множества»): «…но будет тебе имя: Авраам; ибо Я сделаю тебя отцом множества народов» (Быт. 17, 5). В знак особой милости Бог прибавляет один звук и к имени его жены: «И сказал Бог Аврааму: Сару, жену твою, не называй Сарою; но да будет ей имя: Сарра» (Быт. 17, 15). До настоящего времени, из мифологических представлений об ономатете, данное понятие сохранилось в Ветхом Завете и Коране, описывающих наделение Богом Адама властью именовать в Эдеме животных, встреченных им. Согласно Корану, имена вещам установил и Адам, первый человек и первый пророк Аллаха, созданный Богом для того, чтобы он был его заместителем на земле.

Понятие ономатета отмечено и в славянской книжности. Символичность имени в славянской книжности описывается согласно апокрифу XII в.: «“Сказание како сотвори Бог Адама”, Бог-ономатет по буквам “собирал” имя Адама: “И посла Господь ангела своего, повеле взяти „азъ“ на востоце, „добро“ — на западе, „мыслете“ на севере и на юзе. И бысть человек в душу живу, нарече имя ему Адам”» [11, с. 151]. Есть предположение, что и славянские «апокрифы» производны от библейского источника.

Литургическая специфика предметно-пространственной среды. Известно, что литургическое оформление опыта «общего делания» берет начало в катакомбном периоде и это уникальный этап христианского богослужения и художественной специфики храмового интерьера. Известно, что границы этого периода длятся с II по IV век, когда римские катакомбы были использованы для погребений и литургических нужд.



Рис. 5. Икона «Спас Нерукотворный, с праздниками и чудом Архангела Михаила». Кон. XVII — нач. XVIII в. Дер. Пелкула Медвежьегорского района (МИИ РК, И-190)

С этим связаны и особенности катакомбной литургии: связь с культом мучеников, организация подземных камер — кубикул — семейных усыпальниц или часовен для небольшой общины; литургический престол, которым были саркофаг или каменная плита, погребальная ниша (локула). Впоследствии над мощами мучеников строились наземные базилики. Именно литургическая сфера в пространстве катакомб стала начальным этапом формирования архитектоники храмовой среды и структуры христианского богослужения, которому стал соответствовать иконографический тип Образа Спаса Нерукотворного.

Собственно, иконописные изображения (наиболее ранние сохранившиеся) относятся к ранневизантийскому периоду, а первым о Святом лике, хранящемся в Эдессе, написал Евсевий Кесарийский (IV в.) [1].

Что касается иконографии Спаса Нерукотворного, то вероятно она возникла после того, как оригинал (Мандилион) был перенесен из Эдессы в Константинополь в 944 г. Исторически иконография Спаса «на чрепии» закрепилась в Византии к X в. Образ хранился в Царьграде 260 лет до его захвата крестоносцами в 1204 г.

Древнейшим известным примером иконографии Спаса Нерукотворного на Руси является Новгородский Спас XII века, яркий и выразительный, с тонкой и прочной прорисовкой Лика, в котором нашло отражение не человеческое чувство, но духовная божественная сила, которая читается в открытых белках глаз, слега опущенных уголках губ и особенно царственного разлета бровей. И все это наделено благородством тонких черт носа, по орнаментальному изысканных линий волос, некоторым напряжением верхних скул, что не оставляет сомнений в превосходной передаче иконописного понимания божественного права и силы изображенного Господа.



Рис. 1. Иконостас Воскресенской церкви в с. Сельцо Холмогорского района. Втор. пол. XVII в. Фото 1974 г. (Иконостас северного храма: каталог икон из собрания музея «Малые Корелы» / Сост. и авт. вступ. ст. С.А. Согрина. Архангельск, 2013).



Рис. 2. Спас Нерукотворный. Троицкий собор, Волжского Афона Казанского Свято-Богородичного монастыря в с. Винновка.

При этом важно сказать, что в случае, когда Спас Нерукотворный дается в обрамлении его истории, как в реконструированном Мандилионе из Генуи XIV в. (Рис. 4) в окладе со сказанием, который происходит в Армянской церкви Св. Варфоломея — одна из самых известных версий древнейшей иконы Христа (хранится в Италии с 1384 г.), то представляется, что эта каноническая особенность содержит сущностное состояние Воли Господа быть приближенным ко всякому событию, что изначально являлось целью и вызывало ответное движение человека. Эта особенность проявилась и впоследствии. Так, икона «Спас Нерукотворный с праздниками и чудом Архангела Михаила» конца XVII — начала XVIII в. из деревни Пелкула Медвежьегорского района (Рис. 5) удивительна контрастом, цельным и емким изображением Лика с детализированными справа и слева от нее миром чудесных событий прижизненной истории.

Значение Нерукотворного Образа в архитектуре является смысловой и композиционной доминантой важной в восприятии храмового пространства. Исполнение образа Спаса Нерукотворного в храмовом пространстве — мозаиках, фресках, иконах, а также его присутствие на предметах храмового убранства — ставит целью ощущение прямого общения со Спасителем, в связи с чем образ занимает доминантные точки в художественной архитектонике православного храма или вещи, являясь фундаментальным обоснованием самого церковного искусства.

В пространстве произведения Спаса занимают центральное место, во-первых, это всегда высшая точка: изображение в куполе, на парусах или над входом, символизирует пребывание Христа над миром и в мире, и он покрывает как омофором входящего под сень храма общинника церкви. В ином предмете также Лик доминантен — в верхней части и по оси симметрии. И также как надеваемая на плечи



Рис. 3. Фрагмент росписи на барабане в навершии алтарной арки Троицкого собора Волжского Афона.

в воспоминание заблудшей овцы, взятой Иисусом Христом на свои рамена, верхняя часть архиерейского облачения — узка, наплечник, нарамник [8] покрывает епископа, так и каждый прихожанин находится под истоком Духовной Воли Творца.

В северных деревянных храмах резные иконостасы возникают с конца XVII в., а в основном в XVIII в. [2, с. 205], но это не приводит к отказу от образов-наверший Спаса Нерукотворного. Иконы св. Лика порой даже заходят на потолок. Одновременно в северных деревянных церквах и часовнях с последней трети XVII в. появляются и распространяются комплексы потолочных икон — «небеса», которые занимают место венчающих икон. Иконы-навершия устанавливались не в каждом храме, большинство сведений о них относится к северным территориям.

В иконостасе Воскресенской церкви в селе Сельцо Холмогорского района, вторая половина XVII века (Рис. 1), все удивительно продумано. Царские врата, центр Деисуса и икона Знамение образуют вертикаль «тела», которое венчает Лик Христа. Праотеческий ряд и праздники образуют своего рода рамена и раскрытые объятья, и весь иконостас предстает в виде фигуры Христа, фелонь и ряса которого образуется самим иконостасом. Весь мир, развернутый иконами по вертикали и горизонтали, предстает в священном обличье антропоморфного пространства, составленного из драгоценных частей святых образов, в которых каждый отдельный фрагмент и каждая отдельная часть структуры изображения вплоть до отдельного мазка передают божественную бесконечность внутреннего и внешнего, а открытые объятья Бога охватывают и пространство храма, и причастника в храме, чему способствует «круглый» интерьер церкви, и рождает ощущение защищенности, и приходят на память слова 50-го псалма: «Приидите, вси вернии, поклонимся святому Христову Воскресению: се бо прииде Крестом радость всему миру. Всегда благословяще Господа, поем Воскресение Его: распятие бо претерпев, смертию смерть разруши».

Весьма интересно, что «по количеству упоминаний в документах XVII в. самым распространенным изображением на иконах-навершиях был Спас Нерукотворный» [13]. Б.Д. Москин, упоминая В.М. Сорокатого, считает, что образ Спаса Нерукотворного в завершении иконостаса соответствовал традиционной росписи с образом св. Лика



Рис. 6. «Спас Нерукотворный, несомый ангелами» на Спасской башне Кремля в его первоначальном виде (дореволюционное фото) и восстановленный в наше время.

на восточной подпружной (поддерживающей купол) арке каменных храмов [7].

Такое известное с древности стенописное изображение располагалось над иконостасом. Время возникновения традиции устанавливать иконы в завершении иконостаса совпадает с периодом формирования праотеческого ряда (втор. пол. XVI в.). Возникновение праотеческого яруса объясняется развитием структуры иконостаса по вертикали [14, с. 63–64]. Москин Б.Д., приводя в своей работе эти сведения, связывает появление икон-наверший иконостаса с той же причиной [7].

Также можно отметить, что в системе росписи храма Спас Нерукотворный традиционно помещается в пространстве над алтарной аркой или в куполе (в некоторых вариантах), связывая земную часть храма с небесной.

Кроме того, подобная композиционная особенность характерна для надвратных и фасадных икон, например, Спасской башни Кремля (Рис. 6–8), также храма Воскресения Христова в Санкт-Петербурге (Рис. 9).

Можно сказать, что это подчеркивало роль Христа как защитника города или обители. И проходя в дверной проем, человек вступал в защищенное пространство. То же можно отметить и иных престольных соборах, например, Спасского собора Андроникова монастыря в Москве. Это хорошо сочеталось с одноглавыми и четырехстолпными формами и их лаконичной архитектоникой, в которой акцентно красиво и органично в образе доминировал Нерукотворный Лик.



Рис. 7. «Спас Нерукотворный, несомый ангелами» на Спасской башне Кремля в его первоначальном виде (дореволюционное фото) и восстановленный в наше время.

Предметы культа. Образ часто венчает не только иконостас, как это показано выше, или арочные зоны, но и оглавия выносных крестов, символизируя Христа как главу Церкви. Общая идея прямого контакта и присутствия Спаса в жизни человека проявлена и в других предметах.

Этот акцент встречается не только в возвышенном чудесном излитии в интерьерах и экстерьерных композиций храмов, но и на самых разных предметах храмовой атрибутики. На Кресте «Распятие Христово» (втор. пол. XIX в.) образ свободно парит над всеми остальными композиции — Троицей, Распятием с Предстоящими с атрибутами казни — копьем и губкой, Голгофой… То есть земное событие (излечение Авгаря) сопровождено замыслом, в котором слились понятия о вечности и момент реального времени, событие творения (светила) и время, и причастная чаша, и Троица, и центральным замыслом стало плотное совмещение всеобщего символа вечной жизни (Рис. 10).

В Государевом знамени (боевых стягах) Ивана IV Лик Спаса Нерукотворного был главным символом, в частности во время взятия Казани в 1552 году. Известно, что с тех пор этот образ воспринимался как символ божественного покровительства русской армии (Рис. 12). При этом, как отмечает автор статьи «Лестница в небеса. Символика власти Ивана Грозного» Алексей Леонов: «Согласно царскому летописцу, Иван выступил против Казани под тем же знаменем, с которым Дмитрий Донской сражался с татарами на Куликовом поле. Хотя о реальном знамени Дмитрия Донского нам практически ничего неизвестно…» [4].

Таким образом, обстоятельство нерукотворности и в значении прямого дара изображения, полученного из рук Самого Спасителя, функционально и символично выражает Дух соборного пространства в значении его ключа. При этом художественная акцентность является тектоническим условием содержания Веры



Рис. 8. «Спас Нерукотворный, несомый ангелами» на Спасской башне Кремля в его первоначальном виде (дореволюционное фото) и восстановленный в наше время.

в идее Воплощения и Воскресения: изображение несет в себе смысл воплощения Бога в человеческом образе и Его победы над смертью (Воскресение), часто сопровождаясь надписями, символизирующими Царя Славы.

Итак, «Икона икон» как доказательство Бого воплощения удостоверяет идею изобразимости Бога. Скорее всего, эта фундаментальная особенность в иконографии Христа соучаствовала в сложении образа «Спаса Вседержителя». Но в Пантократоре выражена идея всеобщей власти вне времени и вне пространства. В этом смысле композиционная архитектоника Спаса Нерукотворного, ввиду первоначальной идеи Лика, учитывает возвышение над земным пространством, но максимально икона приближена и функционально мотивирована жизненной реальностью. В частности, на Руси образ традиционно воспринимался как символ защиты, святыня-оберег на воинских стягах, под которыми сражались войска «Иисус Христос Побеждает» — IC XC NIKA.

Таким образом, можно сказать, что особенность композиционного строя с ликом Христа составляет основу художественно-психологического акта, обусловленную усиленным акцентом на лике, взгляде, как бы очищенном от материальных деталей, то есть в предельной концентрации визуального контакта и в подчеркнутой отстраненности от всего земного, но проникающий во все земное и преобразующий его духовной полнотой встречи человека и Бога.



Рис. 9. Спас Нерукотворный, несомый ангелами. XIX в. Мозаика по оригиналу Нестерова М.В. Храм Воскресения Христова, Санкт-Петербург.



Рис. 10. Крест «Распятие Христово». Втор. пол. XIX в. Медный сплав, литье, эмаль. ЦМиАР, Москва.



Рис. 11. Спас Нерукотворный с предстоящими. Знамя стрелецкого полка. 1682–1689 гг. Музей-заповедник «Московский Кремль».



Рис. 12. Казанское знамя Ивана Грозного.

Список литературы:

1. **Атрибуция Нерукотворных образов. – URL: https://pressa-asg.livejournal.com/15351.html (обращение 12.05.2026)**
2. **Кольцова Т. М. Искусство Холмогор XVI–XVIII вв. – М., 2009. – С. 205.**
3. **Кошаев В.Б. Вопросы искусствознания. – М.: ФИ МГУ имени М.В. Ломоносова, 2025.**
4. **Леонов А. Лестница в небеса. Символика власти Ивана Грозного // Родина. – 2025. – № 7 (рубрика «Pro Memoria»).**
5. **5. Лидов А. М. Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – С. 11.**
6. **Лободанов А.П. Семиотика искусства. – Лондон, 2016. – С. 48.**
7. **Москин Б.Д. Образ Спаса Нерукотворного в навершии иконостасов северных храмов. – URL: https://site.kizhi.karelia.ru/library/vestnik-17/1830.html#ref-idm45823083023056 (обращение 12.05.2026).**

8. Омофор / Чудинов А.Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. 1910. — URL: https: //dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/24421/ОМОФОР (09.05.2026)
9. Ономатет / Яценко Н.Е. Толковый словарь обществоведческих терминов. 1999. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1587117 (обращение 04.05.2026).
10. Памятники литературы Древней Руси: XII век / Вступ. ст. Д.С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 151.
11. Прескрипция (от лат. prescribere — предписывать) — некоторое предписание, команда или требование // Энциклопедия эпистемологии и философии науки / И.Т. Касавин. – М.: «Канон+»; РООИ «Реабилитация». 2009. – URL: https://epistemology_of_science.academic.ru/623/прескрипция.
12. Рождественский Ю.В. Лекции по общему языкознанию. – М., 1990. – С. 64–65.
13. Сорокатый В.М. Новгородские иконостасы XVI в.: Состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего Средневековья: Образ и смысл. – М., 1993. – С. 79.
14. Филатов С. В. Проблема взаимосвязи станковой и монументальной живописи в памятниках архитектуры московского круга конца XV–XVI вв.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1987. – С. 21.

О.И. ЛЕКСИНА
Кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов

O.I. LEKSINA
Ph.D in Art History, a member of the Association of art critics

«СВЯТОЙ ЛИК» В ИСКУССТВЕ ИСПАНИИ

THE HOLY FACE IN SPANISH ART

В статье рассматривается отражение в искусстве Испании апокрифического сюжета, повествующего о встрече на Крестном пути Христа и Вероники. Показано, что наибольшее распространение этот сюжет получил в период Золотого века, но и за его пределами он не утратил свое значение.

The article examines the representation of the apocryphal story of Christ and Veronica's meeting on the Way of the Cross in Spanish art. It is shown that this phenomenon received the greatest reflection during the Golden Age, but it has not lost its significance beyond its time.

Ключевые слова: Святой Лик, вуаль Вероники, Тридентский собор, Эль Греко, Ф. де Сурбаран, Хиль де Мена, Х. де Вальдес Леаль, Г. Фернандес, Ф. де ла Маса, П. Рольдан, Ф. Сальсильо, Ж. Субиракс.

Keywords: Holy Face, Veronica's veil, Council of Trent, El Greco, F. de Surbaran, Gil de Mena, J. de Valdez Leal, G. Fernandez, F. de la Maza, P. Roldan, F. Salzillo, J. Subirachs.

Появление Нерукотворного образа Спаса в Православии древнехристианское предание, известное с IV века, связывает с именем Авгаря V Черного (одного из властителей небольшого царства в Месопотамии, существовавшего с 137 г. до Р. Х. до 216 г. по Р. Х.). По преданию, Авгарь, «…страдая от болезни, написал Спасителю письмо с выражением веры в Него, как сшедшего с небес Бога или Сына Божия и с приглашением прибыть в свою столицу Эдессу, исцелить его и разделить с ним царство. Но Господь отклонил приглашение, уведомив царя письмом, что Его земная миссия закончена и Он восходит ко Отцу Своему. <…> Относительно происхождения "Нерукотворенного образа" предание утверждает, что после отказа

Спасителя прибыть в Эдессу Авгарь пожелал все-таки иметь изображение Великого Чудотворца и послал своего художника написать лик Иисуса Христа. Художник не в силах был выполнить своей задачи вследствие чудесного сияния от лика Спасителя, почему Господь взял полотно, приложил к Своему лицу и чудесно отпечатлевшееся изображение отправил Авгарю» [2, стб. 21–22]. Этот образ — фактически первая икона Христа, так называемый Мандилион (в переводе с греческого — убрус, мантия).

Этот Нерукотворный образ Спаса имеет условный аналог в западном христианстве. Условный, поскольку Мандилион — это образ Христа всемогущего, одно лишь прикосновение к одеждам которого способно было исцелить от болезней, а католический нерукотворный образ — Святой Лик, отпечатанный на плате Вероники (в испанских текстах чаще именуемом покрывалом или вуалью), это образ Христа, ведомого на Голгофу. По преданию, на Крестном пути Иисусу встретилась некая женщина по имени Вероника, «которая отдала Христу, проходившему мимо нее на Голгофу, свое покрывало, чтобы Он мог отереть кровь и пот с лица Своего; когда Он возвратил ей покрывало, на нем оказались отображенными черты Его Лица» [2, стб. 478].

В канонических текстах Нового Завета нет упоминания об этом эпизоде, однако предание о нем настолько прочно укоренилось, что он стал восприниматься как один из этапов Крестного пути, а сам плат Вероники с запечатленным на нем образом стал почитаться как подлинная реликвия Страстей Христовых, а предание о нем стало источником вдохновения для многих европейских художников. О дальнейшей судьбе плата Вероники существует ряд противоречащих друг другу легенд, ни одна из которых не имеет документального подтверждения. Согласно современным представлениям, подлинная реликвия существует в трех «экземплярах»: один хранится в Ватикане, а два других — в городах Испании: Хаэне и Аликанте.

Испанский историк искусства Хосе Мигель Травьесо приводит цитату из опубликованной в Севилье в 1649 году работы «Искусство живописи, его древность и величие» андалузского художника и теоретика искусства Франсиско Пачеко (который, в свою очередь, ссылается на церковного философа Лаврентия Сурия). Последний объясняет это чудо тем, что ткань, на которой отпечатался Лик Христа, была сложена втрое [10].

При этом не исключается и тот факт, что все три фрагмента могут быть копиями, сделанными ранее с утраченной впоследствии подлинной реликвии. Тем не менее, как свидетельствует источник, «церковь допускает их почитание, не высказываясь окончательно об их исторической достоверности: духовная ценность заключается в том, что именно они символизируют» [11].

Относительно реликвии, хранящейся в Ватикане, есть свидетельства того, что в 1207 году папа Иннокентий III «повысил значение Покрова Вероники, публично выставив его на всеобщее обозрение и сочинив в его честь молитву. Это событие положило начало ежегодному шествию, привлекающему паломников со всего мира. <…> В то время вуаль Вероники была главной достопримечательностью для паломников и считалась одним из чудес города Рима». Отмечается, что Данте был среди паломников юбилея 1300 года и упоминал «Веронику» [в переводе М.Л. Лозинского — «нерукотворный лик», строка 104. Прим. — О.Л.] в XXXI песне «Рая» [7]. С момента создания Базилики Св. Петра реликвия хранится в нише одной из колонн средокрестия, рядом с которой установлена созданная по заказу папы римского итальянским скульптором Франческо Мочи в 1629 году скульптура Св. Вероники. Раз в год на Святой неделе реликвия предъявляется верующим для почитания.

XVI и XVII века — это время борьбы с протестантскими течениями, и скульптура Св. Вероники, установленная в духовном центре католичества, стала символом контрреформации, а также своеобразным воплощением хранящейся в базилике реликвии. Тридентским собором (1545–1563) искусство было признано одним из самых эффективных средств пропаганды, а перед художниками была поставлена задача создать язык, с помощью которого можно было доходчиво передать соборное учение, предложить моральные примеры и пробудить в верующих преданность. В это время в Испании на фоне общего расцвета религиозного искусства появляется немало работ, как в живописи, так и в скульптуре, связанных с почитанием Святого Лика. В то время как Святой Лик, запечатленный на вуали Вероники, был доступен для созерцания верующих лишь в определенное время, образы, создаваемые художниками (собственно, художественные образы реликвии), призваны были каждодневно напоминать о жертвенности Христа и благочестивом жесте Вероники.

Примечательно, что именно испанскому художнику Хилю де Мене (1603–1673) принадлежит картина (хранящаяся теперь в музее церковного искусства г. Вальядолид), иллюстрирующая приведенную выше легенду о тройном отпечатке Лика Христа, — «Святая Вероника с вуалью» (1650). Вероника выступает из темноты, держа в руках вуаль, на которой просматриваются следы от сложения в три слоя. Сам лик с терновым венцом трижды отчетливо «пропечатан». Искусство Хиля де Мены было известно благодаря «яркому изображению святых и библейских персонажей, проникнутому чувством благочестия и преданности, что соответствовало атмосфере контрреформации, в которой он работал. Несмотря на то, что его работы не оказали существенного влияния на развитие испанского искусства, они

остаются репрезентативным образцом испанской живописи в стиле барокко, отражающим религиозный пыл и стилистические предпочтения его времени» [12].

Одним из выдающихся художников, вдохновленных темой Святого Лика, был Эль Греко, более половины творческой жизни которого связано с Испанией, конкретно с Толедо, где он обосновался в 1577 году. Эль Греко создал различные вариации изображения Святого Лика (причем, как в первые годы пребывания в Толедо, так и в последние годы жизни). На некоторых картинах изображена фигура женщины, держащей ткань с изображением лица Иисуса, на других — только вуаль. Все они теперь находятся в музеях мира или в частных коллекциях.

Т.П. Каптерева, признанный знаток искусства Испании, считает творчество Эль Греко явлением мирового масштаба [1, с. 310]: «…его искусство с точки зрения необычных изобразительных форм не только вышло за пределы какой-либо национальной школы, но и далеко опередило свое время» [1, с. 346]. Тем не менее, сравнивая изображения лика Христа на плате Святой Вероники с изображением его в «Эсполио», которое она характеризует как «самое возвышенное, искреннее и выразительное в творчестве Эль Греко» [1, с. 315], автор пишет: «Что бы ни говорили исследователи об этих изображениях, находя в них особое мистическое озарение, почти все они неудачны» [1, с. 315]. К сожалению, теперь невозможно узнать, какие именно работы имела в виду Т.П. Каптерева.

Но одну из работ Эль Греко на эту тему («Вероника со Святым Ликом», выполненную для прихода Санта-Леокадия в Толедо в период с 1577 по 1580 г.) и хранящуюся теперь в музее Санта-Крус де Толедо, его директор Фернандо Луис Фонтес Бланко определяет как обладающую исключительным художественным качеством. Описывая эту работу, он не сомневается, что на выбор Эль Греко этой темы (и на характер изображения Христа) в ранние годы его жизни в Толедо повлияло воспитание его в византийской традиции, где Мандилион, Эдесская плащаница или Святая Туринская плащаница почитались как христологические реликвии [6].

Т. П. Каптерева, характеризуя манеру художника (что можно отнести и к рассматриваемой работе «Вероника со Святым Ликом»), отмечает, что «создание идеального образа в духе классической традиции было чуждо Эль Греко. <…> … Идеал живописца — это идеал неправильного: узкие, сходящиеся углом очертания лиц, непомерно большие, асимметричные, разные глаза…», в то время как в изображении Христа «художник, несомненно, теснее всего был связан канонами идеального. Он избегал здесь искажения форм

и пропорций…» [1, с. 315]. Примерно так же, но с бóльшей определенностью, характеризует эту конкретную работу Ф.Л. Фонтес Бланко. Он обращает внимание на контраст изображения Вероники — «в глубоко маньеристском ракурсе», отводящей взгляд влево, что «помогает сконцентрировать всю эмоциональную составляющую картины на лике Христа на белом холсте, представленном анфас, как на византийской иконе» [6].

Изображение Святого Лика присутствует и в масштабной работе Эль Греко: в эти же годы (1577–1579) он работал над своим первым крупным заказом — ретабло для монастыря Санто-Доминго-эль-Антигуо в Толедо. Главный алтарь был организован вокруг большого полотна на тему Успения Пресвятой Богородицы, которому были подчинены обрамляющие его образы Иоанна Крестителя, Иоанна Евангелиста и святых: Бернара и Бенедикта; в верхнем регистре, над Успением — Троица. [13]. Позднее между Успением и Троицей был добавлен резной элемент: ангелы поддерживают изображение Святого Лика работы Эль Греко (здесь Христос изображен без тернового венца, но со следами крови), по сути, объединяющий все части алтаря как символ Страстей Христовых. (В настоящее время часть алтарных образов продана, их заменили копии).

Это изображение Святого Лика стало источником для работы «Вуаль Святой Вероники», являющейся теперь экспонатом Прадо, но она, в отличие от первой, создана с участием мастерской Эль Греко и, возможно, несколько уступает ей по качеству исполнения. Тем не менее, согласно описанию, представленному на сайте галереи, «обладает гипнотической способностью притягивать взгляд зрителя» [14].

Другим значительным художником, проявившим наибольший интерес к теме Святого Лика, был Франсиско де Сурбаран (1598–1664). Его можно назвать непосредственным выразителем принципов, провозглашенных Тридентским собором. Он создал более десятка вариаций на эту тему с разной степенью прорисовки Святого Лика: от едва намеченного до более проработанного. Особенностью этих работ является контраст в техниках изображения: эфемерный, будто мимолетом нанесенный, Лик Христа словно колышется на натуралистично выписанной маслом ткани, что способствует восприятию их как тромплёев.

По мнению В. Стоичиты (историк искусства, университет Фрайбурга), «…ослепительная вуаль, реалистично представленная зрителю, с бледным оттенком священного лика, может считаться одним из самых личных достижений Сурбарана, чье мастерство поставлено на службу вере, основанной на убеждении в том, какое воздействие оказывают священные образы на верующих, несмотря на то,

что его форма изображения в определенной степени кажется десакрализованной и близкой к жанру натюрморта, то есть сочетающей сакральные и профанные ценности» [8].

Французский историк искусства Одиль Деленда отмечает, что в этих работах Сурбарана зрителя больше всего впечатляет реализм и мощная драматическая составляющая. На них изображена голова Христа в повороте на три четверти. Автор подчеркивает, что отпечаток Лика Христа, несущего крест, в анфас, «как на многих средневековых иератических портретах или на картинах Эль Греко с Верониками, был бы практически невозможен; гораздо более вероятным был бы наклонный и слегка смещенный ракурс» [4]. Таким образом, в основе этих барочных по исполнению работ лежит реалистичный подход к оценке ситуации, в которой получен отпечаток Лика Христа.

Бенито Наваррете Прието, историк искусства (Университет Комплутенсе, Мадрид), характеризуя «Святой Лик» (1660 г., музей Бильбао), называет Сурбарана непревзойденным мастером, следующим наставлениям Тридентского собора в изображении страданий Христа: такие работы, созерцаемые в закрытых помещениях, часовнях или ораториях, слабо освещенные свечами, переносят зрителя «в трансцендентный мир барокко» и «призваны вызвать сострадание у верующих» [15].

К теме Вуали Вероники и Святого Лика обращался Эстебан Мурильо («Ткань Вероники», Национальный Музей изобразительных искусств в Буэнос Айресе) и многие другие художники. Так, «Иисус Христос, идущий на Голгофу, и Вероника» Хуана де Вальдеса Леаля (1660) — это сложная многофигурная композиция. В центре ее Христос, силящийся поднять пригнувший его к земле крест, и Вероника, на плате которой уже запечатлен Святой Лик. В живописи барокко в сцене с Вероникой появляются и другие действующие лица: здесь это Симон Киринейский (почитаемый святой), помогающий Христу поднять крест, и замахнувшийся на Христа палкой конвоир. Лицо Христа, обращенное к зрителю, не выражает боли, в отличие от лиц сочувствующих ему людей на заднем плане. «Христос, несущий крест, встречает Веронику» (1657) — картина из цикла Антонио Ариаса Фернандеса на тему Страстей Христовых, созданных им для монастыря Сан-Фелипе-эль-Реаль в Мадриде, с теми же действующими лицами, что и в работе Вальдеса Леаля, но в иной, более мягкой манере: здесь Христос словно утешает склонившуюся к нему с платом Веронику. (Картина теперь находится в Прадо). Работа автора XIX века Антонио Вера Кальво «Вероника показывает Святой Лик Деве Марии и Св. Иоанну» (1864) представляет, на наш взгляд, весьма вольную трактовку сюжета в духе неоклассицизма.

Выше отмечалось, что помимо Базилики Св. Петра, фрагменты Вуали Вероники хранятся еще в двух местах. Обретение реликвии в Хаэне относится к XIV веку. Церковь в Хаэне изначально сооружена именно для хранения и почитания «Святого Лика». Существование в аттике ренессансного ретабло Зала Капитула тондо с изображением Вероники, держащей вуаль со Святым Ликом (работа выдающегося художника испанского Возрождения Педро Мачуки, датируемая 1546 г.), можно воспринимать как знак обладания церковью этой реликвией. Сама же реликвия хранится в скинии главного ретабло собора; на дверце скинии — работа Себастьяна Мартинеса Домеделя: два ангела держат вуаль с изображением Святого Лика (1660) [16].

Что касается третьего фрагмента реликвии, хранящегося в Аликанте, почитание его, согласно преданию, зародилось в XV веке. Во время поездки в Рим отец Педро Мена, приходской священник Сан-Хуана в Аликанте, получил ткань с изображением лика Христа, которая, как считалось, спасла Венецию от чумы. В 1489 году из-за сильной засухи была организована процессия моления о дожде, в которой несли изображение Святого Лика. Участники процессии видели, как из правого глаза Святого Лика потекла слеза. На этом месте в 1490 году была построена новая церковь, в которой были предусмотрены необходимые помещения для общины, ответственной за хранение Святого Лика. Нынешняя церковь существует с 1766 года. С этого времени реликвия хранится здесь. Чуду источения слезы Святым Ликом посвящена живописная работа Хуана Кончильоса Фалько (1680 г.), которая теперь хранится в ризнице монастыря [17].

Интерьер церкви пострадал во время гражданской войны 1936–1939 годов. Новый алтарь (скульптурный рельеф) в стиле необарокко спроектирован архитектором Хуаном Видалем в первой половине двадцатого века. Главная и единственная тема его — Христос и Вероника, что отражает сам смысл существования монастырской церкви как хранительницы реликвии Святого Лика. [18].

В скульптуре сюжет с Вероникой появляется, прежде всего, в ретабло. Так, его можно увидеть в обширной программе главного алтаря Кафедрального собора Святой Марии в Толедо, в верхней его части, рядом со сценой Оплакивания Христа. Позднеготический алтарь сооружен трудом многих выдающихся мастеров в 1498–1504 годов — во время правления Изабеллы и Фердинанда, когда город был столицей объединенного государства. Все фигуры ретабло мастерски выполнены в трехмерной форме. Плат со Святым Ликом, удерживаемый одновременно Христом и Вероникой, композиционно связывает их. Появление в этой программе Вероники свидетельствует об уже сложившемся к этому времени в Толедо почитании образа.

Авторство главного алтаря приходской церкви Успения Пресвятой Богородицы (г. Вильябаньес, провинция Вальядолид, 1572 г.) недавние исследования [5] приписывают испанскому скульптору, ученику Хуана де Хуни, Франсиско де ла Маса. В верхнем ярусе ретабло, слева от Голгофы, расположена сцена Крестного пути, в которой коленопреклоненная Вероника подает Христу свое покрывало. Появление в этой сжатой программе алтаря, посвященной Богородице, Св. Вероники свидетельствует о важности этого сюжета для заказчика и прихожан. Здесь, как и в упомянутых выше живописных работах, присутствует помогающий Иисусу нести крест Симон Киринейский и еще два экзекутора. Сцены представлены в высоком рельефе. Расположение фигур и композиционная связь между ними позволяет художнику достичь драматического эффекта.

Монументальную композицию «Снятие с креста» главного алтаря церкви Саграрио в Севилье (1666) называют одной из вершин сценографической скульптуры позднего барокко [3, p. 763]. Фигуры главных действующих лиц на переднем плане в сцене, организованной вокруг Богоматери Скорбящей, держащей на коленях тело Христа, и барельефы распятых разбойников на заднем плане — работа Педро Рольдана. Фон выполнен уже упоминавшимся выше Хуаном де Вальдес Леалем, ответственным за полихромию всего алтаря. Изображение в аттике Вероники со Святым Ликом, поддерживаемой ангелами, дополняет повествование о Страстях Христовых. Оно свидетельствует о значении благородного жеста Вероники для людей того времени, о глубоком его почитании.

Нельзя не отметить и целое направление в искусстве барокко Испании: отдельные скульптуры или скульптурные группы для так называемых pasos (шествий в дни религиозных праздников), заказчиками которых выступают многочисленные братства. Так, одному из самых значительных скульпторов Золотого века Испании, Грегорио Фернандесу (1576–1636), принадлежит пятифигурная композиция, шедевр барокко, так называемая платформа «Путь на Голгофу» (1614–1615): склонившийся под тяжестью Креста Христос, Вероника, Симон Кириенянин, поддерживающий Крест, и два солдата, один из которых тянет Христа за веревку, накинутую ему на шею, другой трубит в рог, возвещая о скором Суде. На Веронике покрывало, мягкими складками окутывающее голову и шею, тяжелая, расписанная растительными мотивами, спадающая с плеч мантия. Скорбное выражение лица, динамичная сочувствующая поза, цветовое решение одеяния Вероники (гармония на основе сочетания контрастных цветов) делают ее центральной фигурой скульптурной группы. В настоящее время эта работа, восстановленная после некоторых утрат, экспонируется в Национальном музее скульптуры Вальядолида.

Оригинальная фигура Христа по неизвестным причинам заменена явно уступающей по качеству работой другого мастера еще в конце XVII века, несколько изменено и расположение действующих лиц [9]. Такой модели следуют многие скульпторы XVII века (поскольку есть заказчики — братства), в частности, это «Вероника» Антонио Васкеса, Хосе де Росаса и Бернардо Лопеса (1664). Эта платформа участвует в религиозных шествиях и в наши дни.

С окончанием Золотого века в искусстве Испании интерес к этой теме еще не угас: так, образцом деревянной полихромной скульптуры может служить «Вероника» (1755) выдающегося скульптора барокко Франсиско Сальсильо (1707–1783), приверженца натуралистической концепции изображения в переходный период от барокко к рококо и неоклассицизму. Взгляд Вероники направлен на покрывало со Святым Ликом работы художника XIX века Доминго Вальдивьесо. Музей Франсиско Сальсильо в Мурсии, экспонатом которого «Вероника» является, считает ее одним из самых высококачественных изображений всего XVIII века [19].

Среди произведений XX века выделяется Вероника (1924), поза и взгляд которой выражают глубокую печаль, скульптора Фелипе Косколлы (1880–1940), в ранние годы создававшего процессионные платформы в стиле модерн и ар-деко. После реставрации, проведенной в 2004 году, скульптура продолжает участвовать в религиозных праздниках.

И наконец, вероятно, самой знаменитой Вероникой XXI века является Вероника в сцене шествия на Голгофу (1987–2009) Жозепа Субиракса (1927–2014) на Фасаде Страстей храма Саграда Фамилиа. Вероника изображена без лица, чтобы не мешать восприятию Святого Лика на плате, обращенном к зрителю.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что наибольшее отражение в искусстве этого апокрифического сюжета относится к концу XVI и XVII векам, Золотому веку в искусстве Испании, что объясняется совокупностью факторов: декретом Тридентского собора (1545–1563), призвавшего художников создавать религиозные произведения, которые могли бы служить наставлением для народа, примером для подражания, пробуждая пыл и благочестие в верующих; религиозной преданностью самих художников, а также готовностью и способностью верующих сострадать и воспринимать благородный жест Вероники. Однако и за пределами Золотого века в Испании появляются произведения, связанные с этим сюжетом, что позволяет судить о том, насколько глубоко в сознание верующих проник сострадательный поступок Вероники. Таким образом, сюжет, не описанный в Евангелии, породил целое направление в искусстве, а почитание Вероники в Испании (в том числе с участием скульптурных работ прошлых веков в религиозных процессиях) сохраняется и в наши дни.



Рис. 1. Хиль де Мена. Святая Вероника с вуалью (1650).



Рис. 2. Эль Греко. Вероника со Св.



Рис. 4. Эль Греко. Деталь алтаря Санто-Доминго.



Рис. 5. Эль Греко. Вуаль Святой В (1650).



Рис. 3. Эль Греко. Главный алтарь монастыря Санто-Доминго-эль-Антигуо.







Рис. 6, 7, 8. Франсиско де Сурбаран. С.



Рис. 9. Х. де Вальдес Леаль. Иисус Христос, идущий на Голгофу.



Рис. 10. Ариас Фернандес. Христос, несущий Крест, встречает Верон.



Рис. 11. Христос и Вероника. Сцена главного алтаря Кафедрального собора.



Рис. 12. Ф. де ла Маса. Христос и В.



Рис. 13. Педро_Рольдан.



Рис. 14. Грегорио Фернандес. Путь на Голгофу.



Рис. 15. Фернандес. Вероника встречает Христа на Крестном пути.



Рис. 16. Сальсильо. Вероника.



Рис. 17. Косколла. Вероника.



Рис. 18. Вероника.
Ж.Субиракс. Фасад Страстей.



Рис. 19. Вероника. Ж.Субиракс. Фасад Страстей Саграда.

Список литературы:

1. **Каптерева Т.П. Искусство Испании: Средние века. Эпоха Возрождения. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 388 с., ил.**
2. **Полный православный богословский энциклопедический словарь. Изд-во П.П. Сойкина, [1913] / Т. 1. (Репринтное издание. Концерн «Возрождение». 1992. 1120 стб.).**
3. **Paradas A. Escultura Barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento / A. Paradas. — "Bookwire", 2000. 1795 p.**
4. **Delenda O. "The 'cloth of Veronica' in the work of Zurbarán" , Bulletin, Bilbao Fine Arts Museum, no. 7, 2013, pp. 125–161. Цит. по: Henry McMahon. Zurbarán's Veil of Veronica at the MFAH. – URL: https://www.painters-table.com/article/zurbarans-veil-of-veronica-at-the-mfah/. (Дата обращения 10.02.2026).**
5. **Fernández Mateos R. "A propósito del escultor Francisco de la Maza: el traslado del retablo de los Reyes del monasterio de Nogales (León) y dos nuevas obras en la provincia de Valladolid", BSAA arte, 84 (2018): P. 153–172. – URL: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6837769.pdf/. (Дата обращения 18.01.2026).**
6. **Fontes Blanco F.L. – URL: https://cultura.castillalamancha.es/culturaenredclm/la-veronica-con-la-santa-faz-del-museo-de-santa-cruz-de-toledo. (Дата обращения 25.01.2026).**
7. **Stein J. El Velo de la Verónica: la reliquia que recogió el Rostro de... – URL: https://es.churchpop.com/el-velo-de-la-veronica-esta-en-el-vaticano-la-historia-de-la-reliquia-en-la-que-se-impregno-el-rostro-de-jesus/. (Дата обращения 03.01.2026).**
8. **Stoichita V. I. La Verónica de Zurbarán. Traducción de Ana María Coderch. Norba, Revista de Arte, Cáceres, 1991, p. 83. Цит. по: J. M. Travieso. Theatrum: EL PAÑO DE LA VERÓNICA, un juego de trampantojo o de naturaleza muerta. – URL: https://domuspucelae.blogspot.com/2015/06/theatrum-el-pano-de-la-veronica-un.html?m=1. (Дата обращения 20.01.2026).**
9. **Travieso J. M. Theatrum: CAMINO DEL CALVARIO… – URL: https://domuspucelae.blogspot.com/2013/02/theatrum-camino-del-calvario.html. (Дата обращения 12.01.2026).**
10. **Travieso J. M. Theatrum: VERÓNICA CON LA SANTA FAZ TRIPLE, un ejercicio de fidelidad iconográfica. – URL: https://domuspucelae.blogspot.com/2023/07/theatrum-veronica-con-la-santa-faz.html. (Дата обращения 03.01.2026).**
11. **https://www.edificatufe.org/blog/santaveronica. (Дата обращения 02.01.2026).**
12. **https://www.niceartgallery.com/Felipe-Gil-De-Mena-oil-paintings.html. (Дата обращения 15.01.2026).**

13. https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-greco-s-domingo-el-antiguo/88dea54d-5dc6-5f28-00b3-1e20206146a8. (Дата обращения 20.01.2026).
14. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-veil-of-saint-veronica/c90f83c4-d0fc-47f7-8329-4cb1e72e0107. (Дата обращения 20.01.2026).
15. https://bilbaomuseoa.eus/en/explore/art-work/resource/af2ec048-e0ec-416d-b15c-9f3ba7f6ccb0. (Дата обращения 20.01.2026).
16. https://catedraldejaen.org/santo-rostro/ (Дата обращения 28.01.2026).
17. https://santafazalicante.com/. (Дата обращения 28.01.2026).
18. https://patrimonioculturalua.wordpress.com/2016/03/30/la-santa-faz/. (Дата обращения 28.01.2026).
19. https://www.museosalzillo.es/coleccion/iglesia-de-jesus-pasos/la-veronica/.
20. (Дата обращения 16.01.2026).

М.А. БУРГАНОВА
Доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ.
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова

M.A. BURGANOVA
Doctor of Art History, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts.
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ECCE HOMO — СЕ ЧЕЛОВЕК
ИЗОБРАЖЕНИЯ ХРИСТА ПЕРЕД РАСПЯТИЕМ В МУЗЕЙНЫХ СОБРАНИЯХ РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ

ECCE HOMO — BEHOLD THE MAN
DEPICTIONS OF CHRIST BEFORE THE CRUCIFIXION IN MUSEUM COLLECTIONS OF THE RUSSIAN PROVINCES

В статье рассматривается формирование и эволюция иконографического образа «Христос в темнице» в памятниках храмовой деревянной скульптуры русской провинции XVIII–XIX веков, сопоставляемых с западноевропейскими прототипами «Ecce Homo» и «Муж скорбей». Анализируются византийские и западноевропейские истоки сюжета, роль гравированных образцов (прежде всего Библии Пискатора) и специфика их творческой интерпретации русскими резчиками. Особое внимание уделено скульптурам из собраний музеев Переславля, Моршанска, Саратова и Саранска, демонстрирующих широкий диапазон пластических и полихромных решений образа — от наивной народной резьбы до высокопрофессиональных произведений, близких к католической традиции, подчеркивается важность атрибуционной и реставрационной деятельности, информационно-технологического продвижения наследия в культуре и художественных учебных заведениях с целью сохранении данных памятников и заложенных в них основ национальной культурной идентичности.

This article examines the formation and evolution of the iconographic image of “Christ in Prison” in wooden church sculpture from the Russian provinces of the 18th and 19th centuries, comparing it to the Western European prototypes of “Ecce Homo” and “The Man of Sorrows”. The Byzantine and Western European origins of the

subject, the role of engravings (primarily the Piscator Bible), and the specifics of their creative interpretation by Russian woodcarvers are analyzed. Particular attention is given to sculptures from the museum collections of Pereslavl, Morshansk, Saratov, and Saransk, demonstrating a wide range of plastic and polychrome versions of the image, from naive folk carvings to highly professional works close to the Catholic tradition, the importance of attribution and restoration activities, information technology promotion of heritage in culture and art educational institutions in order to preserve these monuments and the foundations of national cultural identity laid in them is emphasized.

Ключевые слова: Ecce Homo, Муж скорбей, Христос в темнице, храмовая скульптур русской провинции, русская церковная скульптура, научно-методическое информационно-технологическое сопровождение.

Keywords: Ecce Homo, Man of Sorrows, Christ in Prison, wooden church sculpture of the Russian provinces, Russian church sculpture, scientific and methodological information and technological support.

Изображение Христа в последние часы перед распятием, называемое часто «Христос в темнице» — один из наиболее популярных сюжетов евангельской истории в церковной скульптуре. Статуи встречались в русской провинции практически повсеместно. Особенно широкое распространение их приходится в XVIII–XIX века.

Как правило, Христос представлен сидящим, с печально склоненной головой. На голове Спасителя терновый венец. По лицу стекают капли крови. На спине, руках и ногах — следы бичевания. Чаще всего на Христе только набедренная повязка, но редко можно видеть сидящего в темнице Христа, облаченного в длинный хитон. Есть композиции с включением атрибутов страстей — столба бичевания, кандалов. Все изображения полихромные.

Некоторые исследователи [3, с. 96–105] полагают, что иконография этого сюжета зародилась в Византии в XIII веке. Импульсом считается мозаичная икона, находящаяся в Санта-Кроче-ин-Джерусалемме, с поясным изображением Христа во гробе с орудиями страстей. Сюжет получил распространение благодаря многократно отражённой в произведениях изобразительного искусства легенде, согласно которой Христос в терновом венце с кровоточащими ранами явился на алтаре во время службы в церкви Санта-Кроче ин Джерузалеме во время мессы папы Григория Великого. В течение полутра-двух столетий этот образ, претерпевая множественные изменения, формируется в уже известный сегодня и получает к концу XV — началу XVI века широкое распространение в Европе. Страдающего Христа в этой иконографии можно увидеть в произведениях живописи

и скульптуры. Среди них Скорбящий Христос (1450–1460) Эльзасского мастера (Museum of Fine Arts, Boston), «Ecce homo» (1490–1493) Альбрехта Дюрера с иконографией «Мужа скорбей» (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe), Христос на холодном камне (1500) Яна Бормана (Museum, Leuven), Скорбящий Христос (1500) Брабантского мастера (Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen) и многие другие.

В 1511 году вышла в свет малая графическая серия А. Дюрера «Страсти Господни» с изображением страдающего Христа на титульном листе. Благодаря средствам тиражной графики началось активное распространение этого иконографического образа. Этот сюжет вошел в обязательный перечень остановок Крестного пути и находился в иконографической программе каждого католического храма.

Новый пик популярности этого трагического образа приходится на восемнадцатое столетие. Сюжет распространяется на территориях Восточной Европы и особенно России, где фигуру Скорбящего Христа, называемого Спас Полунощный, можно было увидеть почти в каждом провинциальном храме. К этому времени произошел целый ряд изменений в устоявшейся иконографии этого сюжета. Это связано с новым ареалом распространения образа, его вольной эмоциональной трактовкой, сложением нескольких иконографических изводов в один [6, с. 110–115].

Русские мастера мгновенно впитывают западноевропейские веянья, но не копируют образцы, а свободно интерпретируют не только внешний вид фигуры, но даже ее иконографическую формулировку.

Статуи Христа в темнице типичны для русской провинции и представляют образ, совмещающий некоторые детали иконографических изводов «Ecce Homo» — изображение страдающего, ожидающего распятия Христа со следами бичевания с закованными или связанными руками, в терновом венце, в кандалах и багрянице, и «Муж скорбей», где Христос представлен задумчивым со склоненной головой. Его рука подтирает щеку, на теле видны раны от копья и гвоздей, полученные в момент распятия.

В православной трактовке образа «Христос в темнице» тема физического мучения отходит на второй план. Христос изображен отстранённым от мучительной реальности и, являясь объектом оскорблений и избиений, как бы находится вне этих событий. Десница Христа поднесена к лицу. Но Иисус не прикрывает голову от ударов, а лишь слегка подпирая ладонью щеку или прикасаясь пальцами к виску, что придает образу выражение скорбной задумчивости.

В данном исследовании представлен краткий обзор скульптур, хранящихся в ряде музеев русской провинции, раскрывающих образ

Христа в последние часы перед распятием, которые Он провёл в темнице в ожидании окончания своего земного пути.

Статуи «Спаса Полунощного», представляющие размышление Христа в преддверии казни, появились в русских церквях в XVII веке и уже в XVIII веке устанавливались практически в каждом третьем храме. Спаситель в композициях «Христос в темнице» чаще всего представлен склоненным, смиренным, молчаливым в безгневной благости. Фигура целиком выкрашивалась условно «телесной» краской, волосы и борода — черной или темно-коричневой. Но вариации цветового решения были весьма широки. В качестве примера можно привести два изображения Христа, находящиеся в экспозиции Переславского музея-заповедника, расположенного в комплексе Горицкого монастыря. Одна из фигур, отмеченная прекрасной моделировкой формы, имеет своеобразное цветовое решение. Вся поверхность тела имеет темно-коричневую тонировку. Это создает видимость темного, «восточного» загара, на фоне которого выделяется светлая набедренная повязка. Рядом — совершенно иной образ: белокожий, с желтыми разбросанными по плечам волосами и светло-голубыми глазами Христос, в котором явно предстают внешние типические черты местного населения.

Несмотря на столь широкую образную трактовку, все скульптуры имеют некую общность, единый внутренний стержень, определяющие художественный образ независимо от стиля и мастерства исполнения. Христос печален и сосредоточен в своем возвышенном раздумье. Образ далек также и от иллюстративного воспроизведения евангельских текстов, и при кажущейся стереотипности поз и скованности движения не соответствует каноническим требованиям. Эти несоответствия обнаруживают себя в отдельных, довольно важных деталях. Как правило, можно наблюдать отход от самого евангельского сюжета[1]. Практически лишь у единичных скульптур, изображающих сидящего Спасителя, трость находится в правой руке, что, кажется, может служить одним из указаний на прямое следование западным образцам.

В православной традиции в правой руке Христа не предполагается трости. Десница поднесена к лицу. Но Иисус не прикрывает голову от заушаний, а лишь прикасается ею к лицу, или слегка подпирает рукою щеку, что придает образу выражение скорбной задумчивости. Находясь в глумящейся толпе, он не видит ее, получая удары,

[1] «Тогда воины правителя, взявши Иисуса в преторию, собрали на Него весь полк. И, раздевши Его, надели на Него багряницу; И, сплетши венец из терна, возложили ему на голову и дали ему в правую руку трость; и, становясь перед Ним на колени, насмехались над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский! И плевали на Него и, взявши трость, били Его по голове» (Мф. 27).

не ощущает их. Печальное одиночество, оставшегося наедине с собой человека.

У некоторых скульптур изображена также рана от удара копьем, сделанная, как известно, уже после распятия, что совершенно не соответствует евангельскому сценарию. Один из подобных примеров можно увидеть в нижнем храме Свято-Троицкого Ново-Голутвина монастыря. У голубоглазого Христа, в спокойствии и просветлении ожидающего распятия, кровоточат раны от гвоздей на руках и ногах и пробита грудная клетка. Что касается багряницы, то она почти не встречается в русских памятниках. Хотя не упомянуть эти малочисленные примеры, досконально следующие евангельскому тексту и западной иконографической традиции, было бы несправедливо. Так Христос из Ростовского кремля точно соответствует евангельскому тексту и иконографии, сложившейся в европейском искусстве. Красная мантия с плеч спускается на колени, в руке трость… Возможно, это своеобразное соединение русской провинциальной традиции в пластике и пунктуальное воспроизведение атрибутов, распространенных в западном искусстве, связано с влиянием Дмитрия Ростовского. Как известно, внимательное исследование им латинского культурного наследия, диалоги с Польшей, Белоруссией, Западной Украиной послужили основой формирования особой культурной среды, которая и после кончины Дмитрия Ростовского продолжала оказывать определенное влияние на художественные вкусы этого региона. И все же подобные иконографические изводы встречаются не часто.

Традиционно скульптурные образы Скорбящего Христа помещались в темных нишах в стенах храмов или для них сооружались специальные «темницы», так называемые «преторы», порой украшенные золоченой резьбой, смотрящиеся как отдельные часовенки с витыми колонками и бархатными портьерами или кисейными занавесками в оконцах. Именно так выглядит исполненная в конце XVIII века «темница» из поселка Пашия Пермской губернии. Редкие сохранившиеся «темницы» можно увидеть в музейных собраниях Великого Устюга, Моршанска, Саратова.

Среди памятников, объединенных данной тематикой, выделяется композиция из Саратовского Радищевского музея. Это группа «Возложение тернового венца» из храма села Пестровка Петровского уезда Саратовской губернии. Сюжет «Увенчание Иисуса терновым венцом» получил распространение в Европе с XII века. К наиболее ранним изображениям можно отнести роспись потолка церкви св. Маритина в Циллисе (1130 г.) в кантоне Граубюнден, Швейцария. Но наиболее часто «Увенчание Иисуса терновым венцом» стало изображаться в христианском искусстве с XIV века в связи с обретением

тернового венца как святой реликвии и переносом его в Собор Парижской Богоматери. Увенчание терновым венцом упоминается в трех евангелиях: «…и, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову и дали Ему в правую руку трость; и, становясь пред Ним на колени, насмехались над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский» (Мф. 27:29); «…и одели Его в багряницу, и, сплетши терновый венец, возложили на Него» (Мк. 15:17); «И воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу» (Ин. 19:2).

Мастер, создавший эту скульптурную группу, очевидно, был знаком с Библией Пискатора [2, 1646], иллюстрации которой служили иконографическими образцами для многих иконописцев и резчиков, начиная с XVII века [Библия Пискатора: 2019. С. 166–167][2]. Достоверным фактом является то, что резчику при найме на работу необходимо было предоставить такие гравированные листы («образцы», «переводы») в качестве образцов, по которым он будет работать [4, с. 139]. Это не обязательно были листы из Библии, но могли быть снятые с этих иллюстраций «переводы», некоторые из которых сохранились в музейных собраниях. Эта важная деталь проливает свет на метод работы резчиков и иконописцев. Такие «переводы», как правило, имели подпись владельца, что в некоторых случаях позволяет более точно атрибутировать произведение.

Композиция «Возложение тернового венца»[3] из храма села Пестровка Петровского уезда Саратовской губернии в своей основе, несомненно, цитирует один из листов Библии Пискатора с изображением этой сцены: Христос с обнаженным торсом сидит, отведя связанные веревкой руки вправо, что почти точно повторяет композицию гравюры[4]. Багряное облачение спускается от пояса до щиколоток, оставляя открытыми босые стопы. Сзади расположена фигура римского воина в доспехах и шлеме с воздетыми руками. Фигуры исполнены в натуральную величину человеческого роста.

Памятник более точно приближенный к иконографии «Муж скорбей» хранится в Радищевском музее[5]. Синеглазый Христос правой рукой

[2] Иллюстрированная Библия содержала в изданиях разных лет несколько сотен гравюр. Ее экземпляры находилась не только в библиотеках Оружейной палаты, Троице-Сергиевой лавры и патриарха Московского Адриана, но и в библиотеках, отдаленных от столицы культурных центров и монастырей. Издание включало гравюры М. ван Хемскерка, К. ван Мандера, М. де Воса, П. Брила, М. Кокси, А. де Вердта и др.

[3] Скорбящий Спаситель. XVIII в. Дерево, левкас, темпера, кованый металл (гвозди); резьба, роспись. 143×62×52 см. Радищевский музей, СК-318, КП 5012; Римский воин. XVIII в. Дерево; резьба, роспись. 170×63×30 см. Радищевский музей, СК-322, КП 5016.

[4] Возложение тернового венца. Библия Пискатора. 1643. ГТГ. Инв. М-56 (И-189). Л. 357.

[5] Христос в темнице. XVIII в. Дерево, левкас, темпера, кованый металл (гвозди); резьба, роспись. 116×40×28 см. СК 314, КП 5008.

слегка прикасается к виску, голова его склонена вправо, левая рука прижата к торсу на уровне живота. Справа на ребрах — кровоточащая рана от копья. На кистях обеих рук следы от гвоздей. Крупные складки голубого набедренника высоко поднимаются по бокам, открывая мощные бедра. Голени, напротив — тонкие, что создает контраст с массивным объемом бедер. Мастер очень внимательно отнесся к росписи фигуры. Розовым цветом подрумянены скулы и уши, расписаны губы, акцентирован пупок; темно-красным отмечены капли, стекающей из-под венца крови, соски; синие радужки широко раскрытых глаз контрастно подчеркнуты светлыми белками.

Но в православной интерпретации, как правило, присутствуют два образа: Христос, предъявленный толпе до распятия, и Христос после крестной казни соединились в один. Кроме того, в фигурах сидящего задумчивого Христа, представленного спокойным, несмотря на кровоточащие следы побоев, можно усмотреть иконографические изводы «Христос в темнице», «Христос у столба бичевания», изображение обессиленного Христа, присевшего на камень на Голгофе, и другие.

Среди скульптур есть примеры, иллюстрирующие одну из редко изображаемых пыток Христа — подчеркивание его обнаженности. Эта тема душевных страданий, причинённых стыдом в момент публичного раздевания, стала особенно популярной в барочном искусстве Западной Европы, где нагота выступала символом рабства, являлась наиболее сильным выражением унижения и позора для честного человека.

Тема обнаженности Христа отражена в памятнике из села Спасское-Александрово Петровского уезда Саратовской губернии[6] Христос изображен без набедренной повязки. Наброшенная на колени ткань оставляет открытыми обнаженные ягодицы, низ живота и начало бедер Христа. Складки ткани разделаны особым декоративным приемом с петлями, похожими на лепестки. Несмотря на драматизм сюжета, у Христа спокойное отрешенное выражение лица.

Подобный пример, иллюстрирующий эту редко изображаемую пытку Христа — момент публичного раздевания, представлен памятником из Моршанского музея, набедренная повязка не скрывает чресла Христа полностью. Небольшой кусок ткани лишь наброшен на колени, оставляя открытыми обнаженные ягодицы (Кат. № 66).

Следует отметить, что тема обнаженности в изображениях Спаса Полунощного встречается редко. Чаще всего в этом иконографическом изводе Христос изображался полуобнаженным в набедренной повязке. Цвет набедренной повязки варьировался. Наиболее часто

[6] Христос в темнице. Дерево, левкас, темпера, кованый металл (гвозди); резьба, роспись. 121×50×45 см. Радищевский музей, СК 316 КП 5010.

встречаются белый, голубой, зеленый, красный цвета. Форма набедренной повязки разнообразна, она невелика, уложена мелкими складками, или же завязана сложными узлами и спускается длинными фалдами по бокам, или вообще представляет собой значительную по размеру драпировку, иногда расписанную крупными цветами.

Традиционно статуи Спаса Полунощного одевали в настоящие церковные одежды соответственно церковным праздникам или укрывались дорогими тканями. Часто подле них ставилась обувь или ее одевали на ноги, если это было возможно. Сведения об облачении статуй встречаются в комментариях исследователей русской деревянной пластики очень часто. Скульптуры имели целый гардероб, состоявший из нескольких комплектов специально сшитой одежды. Для так называемого повседневного ношения — комплект, включавший верхнее и нижнее платье; черное траурное одеяние на время Великого поста; мажорное, парчовое с бархатом или из других нарядных тканей золотого или белого цветов — на праздничные дни. Переодевания сопровождались молитвенными распевами, где есть и такие метафорические образы: «риза правды и веселия», пояс — «сила истины», головной убор — «куколь незлобия и надежды спасения», сандалии — «во уготование Евангелия миру».

Нередко Христос в темнице изображался закованным в кандалы. Один из памятников Радищевского музея иллюстрирует эту сцену[7]. У Иисуса особенное выражение лица, связанное с необычной трактовкой глаз. Правый глаз приоткрыт, из-под нарисованных ресниц видна коричневая радужная оболочка. Левый глаз закрыт. Лик лессирован розовым пигментом, который прослеживается на губах и щеках. На голове Христа терновый венок, собранный из равновеликих ромбовидных сегментов. Условно и декоративно решены крупные складки набедренной повязки, спущенной так низко от пояса, что видны обнаженными чресла. На ногах Христа вырезанные из дерева кандалы.

В Саратовском областном музее краеведения хранится еще одна фигура Христа в кандалах[8]. Скульптура обладает рядом особенностей. Необычным является положение ног Христа. Спаситель изображен сидящим на высоком сиденье, ноги не достают до пола, стопы в кандалах (сохранено только правое кольцо) висят. Кроме того, на теле Христа нет следов бичевания. Практически явлена только сцена

[7] Христос в темнице. XVIII в. Дерево, левкас; резьба, роспись. 152×41×48 см. Радищевский музей. СК 313, КП 5007.

[8] Христос в темнице. Саратовское Поволжье, XVIII в. Дерево, левкас, темпера, кованный металл (гвозди); резьба, роспись. Кандалы деревянные. 136×45,5×47 см; подставка 59х33х32 см. Саратовский областной музей, краеведения. СМК 74507, КП 55б. Инв. № СКЛ 75.

осмеяния — Христос увенчан терном, как ложной короной, но само истязание еще не произошло.

Среди редких для православия трактовок — привнесение в композицию символов орудий страстей: колоны, чаши, кошеля, гвоздей, клещей, молотка, розог, столба бичевания и др. Один из памятников моршанской коллекции иллюстрирует эту тему. Христос в кандалах опирается на столб бичевания[9] представлен в собрании Моршанского музея. Но в отличие от устоявшегося иконографического извода в иконописи или западноевропейском искусстве, где Иисус изображался стоящим с привязанными к столбу руками, моршанский Христос сидит у столба, облокотившись на него. Руки его свободны: правая поднесена к щеке, левая покоится на животе.

В собрания скульптуры Моршанского музея есть памятники с некоторыми иконографическими особенностями. Спас Полунощный с остатками кандалов на запястье склонил голову не на правую, а на левую руку[10]. Привлекает его необычайный облик — субтильная легкая фигура, юное лицо с пухлыми губами, зачесанные назад волосы — вопреки канону, предписывающему изображать волосы разделенными прямым пробором и свободно лежащими на плечах.

Особо выразительно смотрится фигура Спаса Полунощного[11] с необыкновенной динамикой из храма села Пичаево Моршанского уезда. Левая рука Христа не покоится на груди или на колене. Иисус, развернув плечо, опирается ладонью на бедро, широко отставив локоть. В этом жесте проявляется совершенно новый оттенок представленного в русских храмах образа. Это — Христос-путник, уставший и присевший в пути. В особенностях композиции, конкретном жесте и позе Христа можно усмотреть стилистику и манеру немецких скульптур XVI века, Christus in der Rast, одна из которых, очевидно, послужила прототипом.

Среди пластических шедевров Моршанского музея статуи из церкви Федоровской иконы Божией Матери на купеческом кладбище Моршанска, из храмов сел Богоявленское и Пичаево Моршанского уезда, села Канищево Пичаевского района. Одна из статуй сохранилась вместе с так называемой «темницей», представляющей собой узкий, тесный вертикально стоящий ящик с дверцей и небольшим окном.

[9] Христос в темнице. Конец XVIII — начало XIX в. Дерево, левкас, темпера, кованый металл (гвозди); резьба, роспись. Кандалы деревянные. 139×41х32 см; МРКМ 1239. Моршанский историко-художественный музей заповедник.

[10] Христос в темнице. Начало XIX в. Дерево, левкас, темпера, кованый металл (гвозди); резьба, роспись. 96х32х36 см; МРКМ1254. Моршанский историко-художественный музей заповедник.

[11] Христос в темнице. Конец XVIII —начало XIX в. Дерево, левкас, темпера; резьба, роспись. 91х32х40 см; МРКМ1247. Моршанский историко-художественный музей заповедник.

Один из наиболее выразительных образов Саратовской коллекции — улыбающийся Христос с закрытыми глазами[12]. Иисус представлен сидящим в традиционной позе: ладонь правой руки у щеки, голова склонена вправо, волнистые волосы раскинуты по плечам, левая рука прижата к торсу на уровне живота. Скульптура отличается целым рядом уникальных деталей. Терновый венец не вырезан из единого с фигурой массива дерева, а сплетен из лозы и закреплен коваными гвоздями. Широкая ткань, скрывающая фигуру от пояса до середины голеней, уложенная крупными складками, откинута с левой стороны, оставляя левую ногу Христа обнаженной от колена.

Особенностью образа можно считать необычайно умиротворенное выражение лица с улыбкой на устах и закрытыми глазами. Традиционно раскрытые глаза трактуются как символ торжества жизни над смертью, но закрытые — как символ смерти. В этой трактовке — ожидание распятия и предчувствие Божественного бессмертия в последние часы жизни Христа-человека — спокойного, умиротворенного, всепрощающего. Необычной также можно считать рану на груди слева, хотя известно, что удар копьем был нанесен распятому Иисусу справа. Подобные примеры встречаются крайне редко. Рану на груди слева можно так же увидеть у Христа в темнице (XVII в.) из собрания Переславль-Залесского музея заповедника.

С закрытыми глазами и улыбкой на устах изображен также Христос из села Кондоль Петровского уезда Саратовской губернии[13]. В образе улыбающегося Христа нет даже намека на страдание. Ладонь правой руки прижата к щеке. Левая рука прижата к торсу на уровне живота. Голова выдвинута впереди слегка склонена. Прямые темные волосы изысканно уложены. От лица волосы окинуты за плечи на спину. Складки набедренной повяз решены декоративным приемом. Памятник запечатлен на акварели Ф. Китавина в 1923 году[14]. Фигура представлена в облачении — белой накидке с кружевным краем. На шее Христа на красной ленте цветной медальон, возможно, роспись по эмали.

[12] Христос в темнице. XVIII в. Дерево; остатки левкаса, темперы; кованый металл (гвозди). 123×30×34 см. Радищевский музей, СК 315, КП 5009.

[13] Христос в темнице. XIX в. Дерево, левкас, темпера; резьба, роспись. 109×48×40 см. Радищевский музей, СК 320, КП 5014.

[14] Ф. Китавин. Истинный Христос. 1923. Бумага, акварель. 32,5×23,4 см. Инв. № СМК 57722/21.

Скульптурные изображения «Христос в темнице» отличаются разнообразием художественных образом, мастерством исполнения и трактовкой образов. Встречаются памятники, созданные народными резчиками с выразительной простотой, без анатомических подробностей, но с мощной и конструктивной трактовкой формы. Другие исполнены с необыкновенной тщательностью и реалистической достоверностью. На ладонях, плечах, предплечьях порой объемно вырезаны вены, детализована грудная клетка, на которую спускаются завитые в длинные локоны пряди волос.



Рис. 1. Скорбящий Спаситель (СК-318), Римский воин (СК-322). XVIII в. Дерево, левкас, темпера, ковный металл (гвозди); резьба, роспись. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева.

Особенное впечатление производит разнообразие полихромных росписей статуй. В отличие от карнации, приближенной к натуральному цвету тела, фигуры порой окрашивались в розовые или, напротив, очень сдержанные, приближенные к натуральному цвету оттенки. Тождество с человеком подчёркнуто натуралистической росписью и тем, что статуи в большинстве примеров исполнены в натуральную величину человеческого роста.

Оценивая большое разнообразие трактовок этого сюжета, необходимо принять во внимание, что на территории России статуи Христа в темнице создавались большей частью в провинциальный мастерских, где в качестве источника и образца у мастеров имелись только гравированные иллюстрации, которые трактовались порой весьма произвольно. Эти обстоятельства дали определенную свободу скульпторам и резчикам при создании пластических образов, отличающихся художественным разнообразием и яркими эмоциональными характерами.



Рис. 2. Христос в темнице. XVIII–XIX вв. Дерево, левкас, кованый металл (гвозди); резьба, роспись утрачена. 127×40×36 см. Радищевский музей, СК 312 КП 5006. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева.

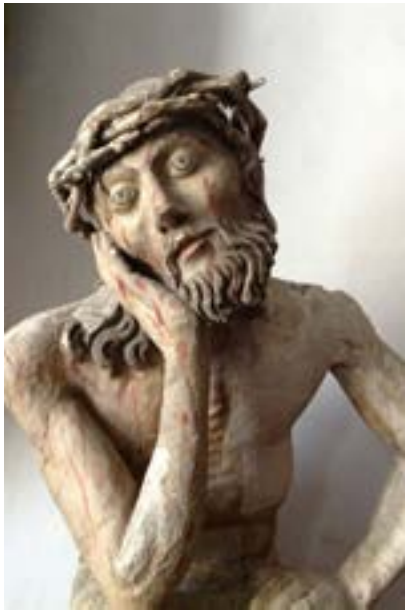


Рис. 3. Христос в темнице. Конец XVIII — начало XIX в. Дерево, левкас, темпера; резьба, роспись. 91×32×40 см. МРКМ1247. Моршанский историко-художественный музей заповедник.

Список литературы:

1. **Museum Leuven. Catalog. Leuven, 2014.**
2. **Theatrum biblicum hoc est Historiae sacrae Veteris et Novi Testamenti tabulis aeneis expressae. Opus... editum per Nicolaum Joannis Piscatorem. Amsterdam, 1643; 1650; 1674; Alcmar, 1646.**
3. **Аррас Д. Деталь в живописи. – СПб., 2010. – С. 96–105.**
4. **Бараненков В.Ю. Письмо резчика XVII в. (из реставрационных находок). История и культура Ростовской земли: Материалы конференции 2005 г. – Ростов, 2006. – С. 139.**
5. **Бурганова М.А. Изображения скорбящего Христа в музейных собраниях Саратова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2019. – № 3. – С. 24–54. – URL: https://doi.org/10.36340/2071-6818-2019-15-3-24-54.**
6. **Бурганова М.А. Нидерландская гравюра и скульптура Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря. Образ и прототип // Сборник «Архетип и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда» XXVI Международные Рождественские образовательные чтения: «Нравственные ценности и будущее человечества». 2018. – М., 2018. – С. 110–115.**
7. **Бурганова М.А. Русская скульптура XVI–XIX вв. Моршанск. – М., 2016.**
8. **Бурганова М.А. Русская скульптура XVI–XIX вв. Саранск. – М., 2023.**
9. **Бурганова М.А. Русская скульптура XVI–XIX веков. Великий Устюг. – М., 2012.**
10. **Бурганова М.А. Русская скульптура XVI–XIX веков. Сольвычегодск. – М., 2010.**
11. **Бурганова М.А. Русская скульптура XVI–XIX веков. Тотьма. – М., 2013.**
12. **Бурганова М.А. Русская скульптура XVI–XIX вв. Саратов. – М., 2019.**
13. **Бурганова М.А. Статуи «Христос в темнице» в собрании церковной скульптуры Моршанского историко- художественного музея // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2016. – № 3. – С. 48–53.**
14. **Бурганова М.А. Художественный образ русской церковной скульптуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2014. – № 3. – С. 39–49.**
15. **Гаврилова Н.В. Каталогизация православной скульптуры из собраний музеев Саратовского Поволжья // Научный сборник Древнерусская скульптура. Вып. V: Запад — Россия — Восток. Диалог культур. – М., 2008. – С. 174–180.**
16. **История русского искусства: в 22 т. Т. 13. Искусство провинции второй половины XVIII века / Отв. ред. Г.К. Смирнов. – М.: Государственный институт искусствознания, 2023. – 1290 с. – 1772 ил.**
17. **Belting H. The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion. – New York, 1990.**

С.М. КАЧАЛОВА
Доцент Липецкого государственного технического университета

В.А. КУКУШКИНА
Доцент Липецкого государственного технического университета

S.M. KACHALOVA
Assistant Professor of the Lipetsk State Technical University

V.A. KUKUSHKINA
Assistant Professor of the Lipetsk State Technical University

ЭВОЛЮЦИЯ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА СПАСА НЕРУКОТВОРНОГО В РУССКОЙ ИКОНОПИСИ XII–XVII ВЕКОВ: ОТ КАНОНА К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

EVOLUTION OF THE ICONOGRAPHIC IMAGE OF THE SAVIOR NOT MADE BY HANDS (MANDYLION) IN RUSSIAN ICON PAINTING (12TH–17TH CENTURIES): FROM CANON TO ARTISTIC INTERPRETATION

В статье исследуется сложный путь стилистической и богословской эволюции одной из главных святынь православного мира — иконографического образа Спаса Нерукотворного (Мандилиона) — в русской культуре на протяжении XII–XVII столетий. На основе анализа памятников искусства, богословских текстов и исторического контекста прослеживается трансформация его извода от строгих, монументальных схем домонгольского периода, воспринятых из Византии, через сложные диалоги с исихастской традицией к формированию классической национальной формулы в XV веке. Особое внимание уделено кризису и переосмыслению канона в эпоху Позднего Средневековья и Раннего Нового времени (XVI–XVII вв.), когда в творчестве мастеров Оружейной палаты, и особенно Симона Ушакова, произошел синтез иконописной традиции с принципами «живоподобия». Методология исследования базируется на сравнительно-иконографическом анализе, историко-культурном подходе и богословской интерпретации памятников. Автор приходит к выводу, что эволюция образа Спаса Нерукотворного является не линейным движением, а манифестацией глубинных процессов в русском религиозном сознании, где неизменный догматический стержень образа постоянно актуализировался через поиск новых художественных форм для выражения живого религиозного опыта.

This article examines the complex path of stylistic and theological evolution of one of the main shrines of the Orthodox world — the iconographic image of the Savior Not Made by Hands (Mandylion) — in Russian culture during the 12th–17th centuries. Based on the analysis of works of art, theological texts, and historical context, the transformation of its depiction is traced: from strict, monumental schemes of the pre-Mongol period, adopted from Byzantium, through complex dialogues with the Hesychast tradition, to the formation of the classical national formula in the 15th century. Special attention is paid to the crisis and reinterpretation of the canon in the late Middle Ages and early modern period (16th–17th centuries), when, in the works of masters of the Armory Chamber, and especially Simon Ushakov, a synthesis of the icon-painting tradition with the principles of "lifelikeness" (zhivopodobie) occurred. The research methodology is based on comparative-iconographic analysis, historical-cultural approach, and theological interpretation of artifacts. The author concludes that the evolution of the image of the Savior Not Made by Hands is not a linear development but a manifestation of profound processes in Russian religious consciousness, where the immutable dogmatic core of the image was constantly actualized through the search for new artistic forms to express living religious experience.

Ключевые слова: Спас Нерукотворный, Мандилион, иконография, русская иконопись, канон, художественная эволюция, Симон Ушаков, Византия, Древняя Русь, богословие иконы.

Keywords: Savior Not Made by Hands, Mandylion, iconography, Russian icon painting, canon, artistic.

Иконографический образ Спаса Нерукотворного занимает в системе христианской сакральной культуры уникальное место. Восходя к легенде о нерукотворном отпечатке лика Христа на убрусе (плате), переданном эдесскому царю Авгарю, этот образ с самого начала почитался не как творение рук человеческих, но как свидетельство реальности Боговоплощения и чудотворной силы первообраза [5]. Его богословский статус как «первой иконы» сделал Мандилион краеугольным аргументом в защиту иконопочитания в эпоху иконоборческих споров, что было официально закреплено на Седьмом Вселенском соборе (787 г.) [10]. На Русь почитание этой святыни пришло вместе с крещением как неотъемлемая часть

византийского наследия. Однако усвоение и дальнейшее развитие данного иконографического извода на русской почве представляет собой яркий пример творческой адаптации канона. Актуальность исследования обусловлена необходимостью целостного осмысления этой эволюции, выявления не только стилистических изменений, но и их глубокой связи с историческим, богословским и культурным контекстами каждой эпохи. Целью статьи является комплексный анализ этапов трансформации образа Спаса Нерукотворного в русском искусстве XII–XVII вв., а задачами — выявление характерных особенностей извода в каждый период, определение факторов, повлиявших на его изменение, и оценка значимости наследия XVII века для последующей истории иконописи.

1. Богословско-литургические основания и византийские истоки образа

Иконография Спаса Нерукотворного укоренена в двух основных преданиях: восточном (Эдесском) о царе Авгаре и западном о святой Веронике, причем на Руси получил развитие первый вариант [5]. Ключевым для понимания сущности образа является само определение «нерукотворный» (греч. ἀχειροποίητος). Оно отсылает не только к чудесному способу создания реликвии, но и к евангельской концепции «нерукотворного храма» (Мк. 14: 58), утверждая онтологическую связь между изображением и Божественным Первообразом [9]. Таким образом, Мандилион становится зримым доказательством реальности Воплощения Логоса: «Слово стало плотью» (Ин. 1:14), и этот лик можно запечатлеть [2].

В византийской традиции после торжественного перенесения реликвии в Константинополь в 944 году и установления церковного праздника (16/29 августа) почитание Мандилиона приобрело общеимперский масштаб [10]. Сформировался устойчивый иконографический канон, включавший фронтальное изображение лика Христа с влажными, клинообразно спадающими прядями волос и бороды (отсюда название «Спас Мокрая Брада»), широко раскрытыми глазами и спокойным, но глубоким взором [2]. Образ часто помещался в центр композиции на изображении убруса (плата) с орнаментированной каймой, что подчеркивало его реликварный характер [8]. Не менее важным был и второй тип — «Спас на чрепии» (Керамидион), основанный на легенде об отпечатке лика на кирпиче, которым был заложен образ в эдесской нише. В Византии сложилась и традиция использования образа в воинской сфере — его изображали на знаменах как залог победы, что позднее было воспринято на Руси.

2. Домонгольский период (XII — первая треть XIII в.): восприятие и адаптация византийского канона

Появление и распространение образа Спаса Нерукотворного на Руси

в домонгольский период было напрямую связано с интенсивными художественными и духовными контактами с Византией. Ранние русские изображения, такие как фреска в Дмитриевском соборе во Владимире (конец XII в.), демонстрируют не простое копирование, но глубокое усвоение византийских прототипов позднекомниновского периода [1]. Для этих памятников характерна суровая, аскетическая трактовка лика, подчеркнутая графичность и линеарность в моделировке черт, сдержанный, но насыщенный колорит. Образ лишен эмоциональной повествовательности, его цель — передать не психологическое состояние, а трансцендентную, надмирную природу Богочеловека. Лик становится символом, «мысленным образом» высшей реальности, что полностью соответствовало византийскому богословскому пониманию иконы как окна в горний мир.

В этот период образ начинает выполнять не только литургическую, но и общественно-политическую функцию [3]. Подобно византийской практике, он становится символом небесного покровительства княжеской власти и воинства. Хотя прямых материальных свидетельств в виде знамен этого времени не сохранилось, летописные источники (например, упоминания об Андрее Боголюбском) позволяют предполагать раннее начало этой традиции, которая позже расцветет в XIV–XVI веках. Таким образом, уже на начальном этапе происходит важнейший процесс: византийский канон не просто переносится на новую почву, но начинает встраиваться в систему местных культурных и политических смыслов, закладывая основу для будущей национальной эволюции образа.

3. XIV век: исихастские влияния и усиление духовной экспрессии

XIV столетие стало для русской иконописи временем сложного диалога с палеологовским искусством Византии, обогащенным богословием исихазма. Хотя прямых работ знаковых мастеров этой эпохи, таких как Феофан Грек, с изображением Спаса Нерукотворного не сохранилось, влияние нового художественного языка очевидно [6]. Иконы этого периода (например, ряд новгородских и псковских памятников) отличаются от более ранних повышенной одухотворенностью и внутренней динамикой.

- **Трансформация художественного языка.** Моделировка лика становится менее графичной, более живописной. Мастера активно используют контрастные световые акценты («пробела»), которые теперь не просто обозначают объем, но словно излучают внутренний, фаворский свет [3]. Этот прием напрямую соотносится с исихастским учением о нетварном свете и обожении человека.
- **Экспрессия взгляда.** Взгляд Христа, сохраняя фронтальность, приобретает невиданную ранее интенсивность и проницательность. Он обращен не вовне, к молящемуся, а словно вовнутрь, созерцая

глубину божественной славы, что побуждает и зрителя к внутренней, умной молитве. Эта черта отражает ключевую для исихазма идею сосредоточенного созерцания.

- **Региональные особенности.** В искусстве таких центров, как Псков, где работал Феофан, эти тенденции проявлялись особенно ярко. Для псковской иконописи характерны напряженный, насыщенный колорит с преобладанием темно-зеленых, вишневых, киноварных тонов и особая эмоциональная острота, что находило отражение и в образах Спаса Нерукотворного, добавляя им драматизма и суровой мощи [9].

Таким образом, в XIV веке иконография Спаса, не меняясь кардинально в своей основе, наполняется новым богословским содержанием. Образ становится менее символичным и более личностно-переживаемым, отражая мистический опыт эпохи.

4. XV век — становление классического русского канона

XV век, ознаменованный творчеством Андрея Рублёва, Дионисия и их последователей, считается золотым веком русской иконописи. В это время завершается формирование глубоко национального стиля, для которого характерны гармония, просветленная лиричность и идеальная, богословски выверенная уравновешенность всех элементов [4]. Эти качества в полной мере проявились и в эволюции образа Спаса Нерукотворного.

- **Гармонизация образа.** Исчезает суровая аскетичность и напряженная экспрессия предшествующего периода. Лик Христа приобретает черты совершенной, неземной красоты и спокойного, всепонимающего милосердия. Черты смягчаются, контуры становятся плавными и певучими.
- **Колористическое решение.** Колорит строится на тонких, светоносных сочетаниях чистых, ясных цветов. Золотые фоны или нимбы сияют ровным светом, а световые пробелы на лике и власах моделируют объем мягко и ненавязчиво, создавая впечатление внутреннего свечения. Эта светоносность является художественным выражением идеи преображения тварного мира, божественной благодатью.
- **Богословская глубина.** Классический образ XV века — это синтез догматической точности и высочайшей эстетики. Он визуализирует центральную для русского религиозного сознания того времени идею соборности, мира и согласия, обретенного после эпохи междоусобиц. Икона Спаса Нерукотворного в этой трактовке становится не только памятником чуда, но и образом преображенного человечества, каким оно задумано Богом [5].

Именно в этот период складывается тот иконописный тип Спасителя (с широкими глазами, тонким носом, небольшой бородой, разделенными надвое волосами), который стал каноническим и узнаваемым

для последующих веков. Этот тип, восходя к византийским корням, был окончательно отточен русскими мастерами, обрел национальное звучание и стал основой для всех дальнейших интерпретаций.

5. XVI–XVII века: усложнение, кризис канона и поиски «живоподобия»

Поздний период (XVI–XVII вв.) характеризуется нарастанием сложных, подчас противоречивых тенденций, приведших к кардинальному переосмыслению традиции [6]. Эволюция образа Спаса Нерукотворного в это время шла по нескольким параллельным путям.

- **Усложнение иконографических программ.** С одной стороны, происходит нарративизация и догматическое усложнение образа. Получают широкое распространение иконы «Спас Нерукотворный с деяниями», где центральный образ окружают многочисленные клейма, подробно иллюстрирующие историю Эдесской святыни и связанные с ней чудеса. Этот тип иконы отвечал потребности в наглядном катехизисе и демонстрировал растущий интерес к подробному, почти литературному изложению священной истории.
- **Расцвет воинской и государственной символики.** Традиция использования образа на воинских знаменах (хоругвях) достигает своего апогея. Подобно тому, как это было у Андрея Боголюбского, Дмитрия Донского и Ивана Грозного, в XVII веке образ Спаса Нерукотворного становится неотъемлемым атрибутом царских походов, олицетворяя идею священной войны и божественного покровительства православному воинству. В Оружейной палате Московского Кремля целенаправленно создавались и хранились такие знамена.
- **Творчество Симона Ушакова и «живоподобие».** Наиболее значимым явлением стал радикальный поворот к «живоподобию» в творчестве мастеров Оружейной палаты, и прежде всего Симона Ушакова («Спас Нерукотворный», 1673 г. и другие списки). Сохраняя неизменную иконографическую схему (убрус, нимб, черты лика), Ушаков кардинально меняет художественный язык. Он отходит от условной, светоносной моделировки, применяя мягкую, объемную светотень, близкую к приемам западноевропейской живописи. Лик Христа теряет трансцендентную отстраненность, приобретая черты идеализированной, но вполне человеческой, физиогномической индивидуальности. Этот подход, известный также как «парсуна», знаменовал сдвиг от средневекового символического мышления к эстетике Нового времени, где на первый план выходит убедительность иллюзии и эмоционально-психологическая достоверность [7]. Иконы Ушакова, создававшиеся «в поднос» царю Алексею Михайловичу, пользовались огромной популярностью и стали образцом для подражания на протяжении почти целого столетия.

Эпоха XVII века, таким образом, поставила перед иконописной традицией фундаментальный вопрос о соотношении вечного канона и меняющихся художественных языков, ответ на который будут искать в последующие столетия.

Заключение

Проведенное исследование позволяет утверждать, что эволюция образа Спаса Нерукотворного в русской иконописи XII–XVII веков представляет собой не линейное упрощение или искажение канона, а его глубокую творческую актуализацию в меняющихся историко-культурных условиях. Каждый этап вносил в трактовку неизменного догматического ядра новые акценты, отражая главные духовные и интеллектуальные поиски эпохи: от усвоения византийской монументальности и символизма в домонгольский период, через напряженный мистицизм исихастской традиции XIV века, к гармоничной классике национального стиля XV столетия и, наконец, к сложному синтезу позднесредневековой дидактики, государственной символики и раннепросветительского «живоподобия» в XVII веке.

Особую значимость имеет наследие XVII столетия, и в частности творчество Симона Ушакова, которое стало водоразделом между средневековой и новой традицией [7]. Оно продемонстрировало, как кризис старого иконописного канона, неспособного более удовлетворять запросы эпохи на «достоверность», так и возможность его адаптации через диалог с иными художественными системами. Этот опыт оказал решающее влияние на развитие русской сакральной живописи Синодального периода. Таким образом, история образа Спаса Нерукотворного служит наглядной моделью развития всей русской иконописной традиции, в которой абсолютное и неизменное преломлялось через призму живого, динамичного религиозно-культурного опыта нации.

Список литературы:

1. **Афанасьев А. Образ Спаса Нерукотворного — традиция и новаторство // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. – 2009. – № 5 (67). – С. 18–25.**
2. **Вздорнов Г.И. Икона Нерукотворного образа Спаса — памятник псковской живописи XV века // Советская археология. – 1973. – № 3. – С. 212–225.**
3. **Евсеева Л.М. Нерукотворный образ Спасителя. – СПб.: Метропресс, 2013. – 78 с.**
4. **Иконография «Спаса Нерукотворного» : каталог выставки / Гос. ист. музей. – М., 2000.**

5. **Лидов А.М. Спас Нерукотворный в русской иконе : сборник статей. – М.: Московские учебники и Картолитография, 2005. – 440 с.**
6. **Лифшиц Л.И. Иконографический извод: шаблон или партитура // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыты изучения византийского и древнерусского искусства : Материалы Международной научной конференции 1–2 ноября 2005 г. – М.: Северный паломник, 2009. – С. 367–382.**
7. **Рындина А.В. Оклад иконы «Спас Нерукотворный Фомы Палеолога» из Музеев Московского Кремля. Образ и реликвия // Искусство христианского мира. Сб. ст. Вып. 10. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2007. – С. 456–464.**
8. **Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост. А. М. Лидов. – М.: ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2005.**
9. **Турилов А.А. К вопросу о происхождении ланского образа Спаса Нерукотворного // Образ христианского храма: Сборник статей по древнерусскому искусству к 60-летию А. Л. Баталова. – М.: Арткитчен, 2017. – С. 109–113.**
10. **Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. – М.: Изд-во Западно-Европейского Экзархата, 1989. – 474 с.**

Н.В. ЖИЛИНА
Доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института археологии Российской академии наук, г. Москва

N.V. ZHILINA
Doctor of historical sciences, leading scientific researcher of the Institute of Archaeology of Russian Academy of Sciences, Moscow

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЛИКОВ И ЛИЦ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ БЕЛОКАМЕННОЙ РЕЗЬБЕ

IMAGES OF FACES OF SAINTS AND FACES IN MEDIEVAL WHITE STONE CARVINGS

На протяжении XI — первой трети XIII века рассматривается разница и сближающие моменты в изображении ликов святых и лиц мифологических персонажей и людей. Лики идеальны по пропорциям, имеют тенденцию к статичности. Лица ангелоподобных существ приближаются к ликам. Изображения мифологических персонажей и людей упрощены и конкретны, для усиления передачи событий или идеи, связанных с ними, используется гротеск и экспрессия.

During the period from the 11th to the first third of the 13th centuries, the differences and similarities between the depictions of faces of saints and faces of mythological figures and people are examined. The faces of saints are ideal in proportions and tend to be static. The faces of angelic beings are closer to the faces of saints. Depictions of mythological figures and people are simplified and concrete, using grotesque and expressiveness to enhance the conveyance of events or ideas associated with them.

Ключевые слова: лик, лицо, изображение, средневековый, белокаменная резьба.
Keywords: face of a saint, face, image, medieval, white stone carving.

Возможность изображения человека в христианской иконографии опирается на возможность изображения Бога, Сына человеческого[1]. Правила изображения лика Христа сложились в первые века христианства и прошли через перелом эпохи иконоборчества.

На сходные нормы опиралось и изображение ликов святых. Изначальным является требование подлинности показа лика. Лик — это подлинное лицо в наивысшем, исходя из норм христианства, смысле. Лик — святой отпечаток божественного, попавший в земной мир. Также, как подлинность лица Христа отражена в его нерукотворном лике в иконографии Спаса Нерукотворного, также подлинными мыслятся и лики других святых персон. То есть само сходство со святым персонажем освящено.

При изображении лица человека достаточно неосвященного сходства с персонажем или выработанным шаблоном для изображения действующих лиц определенных христианских сюжетов, в особенности житийных.

В связи с этим в христианской иконографии можно различить лики и лица, по отношению к которым применяются и соблюдаются различные принципы изображения.

Божественность лика воплощается в его изобразительной идеальности. Иконы показывают лик Иисуса Христа как красивый на основании гармоничного сочетания черт лица с условным отображением объема. В первых произведениях христианского искусства отразился идеал античного классицизма. Красота физическая является символом духовной красоты, духовности [8, с. 1–3].

Божественный лик перенесен в земной мир с помощью плоской поверхности ткани и керамического фрагмента. Плоскостность становится нормой иконного изображения, плоскостная проекция также отражает правильность построения лика и в той или иной мере ограниченная объемность, мыслимая как существующая в божественном мире.

В то же время в иконописном образе Христа отразились и отдельные детали его исторического портрета [11, с. 2–5]. Аналогично и в облике персонажей Деисуса и святых остались конкретные детали, связанные с их обликом.

Резьба по камню и кости обладает особыми возможностями в сочетании объемности и плоскостности, усиление объемности — приближает к трехмерности и скульптурности, плоскостность сближает изображение с каменной поверхностью или блоком, усиливает схематизм и условность.

[1] Статья подготовлена в рамках выполнения темы НИР ИА РАН «История России в ее археологии: от Древней Руси до Российской империи Нового времени» (№ НИОКТР 126011315526-5).

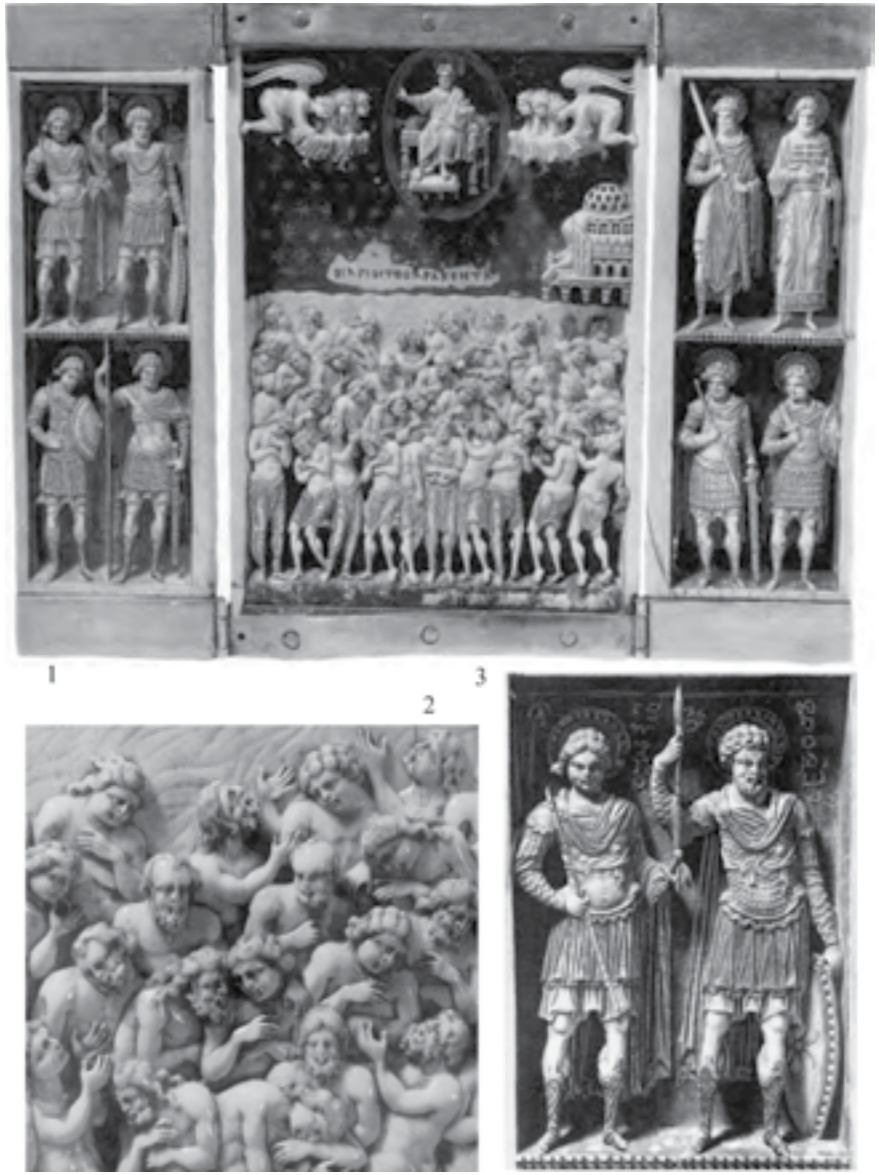


Рис. 1. Триптих «Сорок мучеников, воины», слоновая кость, X в. [Банк, 1966. № 126, 127, 130].



Рис. 2. Византия и византийский круг: 1 – храм Св. Креста, остров Ахтамар в Турецкой Армении, X в. [Лифшиц, 2015. Ил. 630]; 2 – мозаичные иконы со святыми воинами, монастырь Липса, Константинополь, начало X в. [The Glory, 1997. № 8].

В X–XI вв. пластическое искусство Византии сохраняет два полюса: античная реалистическая манера более сохраняется в резьбе по кости; переход к плоскостности и статичности дает храмовая резьба. Триптих «Сорок мучеников и воины» X в. дает античную классическую объемную манеру при показе телесного облика и лиц мучеников на центральной части (Рис. 1: 1, 2) и более сдержанную и условную трактовку ликов святых на боковых частях (Рис. 1: 3).

Аскетическая плоскостная манера изображения антропоморфных фигур с преувеличенными головными частями и ликами характерна для рельефов апсиды храма Св. Креста на острове Ахтамар в Турецкой Армении X в. (Рис. 2: 1а). При схематизме и условности принципом изображения лика остается идеальность, правильность (Рис. 2: 1б). Сходные принципы, видимо, сказывались и на византийских резных иконостасах, не вполне хорошо сохранившихся (церковь в Фессалониках) [15]. Скульптурность полноценно проявлялась в мозаичных иконах, где лики и части фигур изготавливались из известняка (монастырь Липса в Константинополе, начало X в. (Рис. 2: 2).

На рельефе киевского происхождения с фрагментом композиции «Богоматерь Одигитрия» сохранена объемность и классическая идеальность ликов (Рис. 3: 1). Фрагментарно сохранившийся рельеф со святым воином более плоскостный, но правильный (рис. 3: 2).



Рис. 3. Киев, рельефы: 1 – «Богоматерь Одигитрия», конец X – начало XI в. (?) [Архипова, 2015. Ил. 460]; 2 – воин, церковь на Владимирской ул., реконструкция В.К. Козюбы, вторая половина XI — начало XII в. [Архипова, 2007. Ил. 644].

На шиферных плитах середины XI — начала XII в., вероятно, использовавшихся в интерьере храмов, персонажи ветхозаветных или мифологических сюжетов переданы статично и непропорционально (Рис. 4: 1а, 2а). Лица Самсона и богини Кибелы также не абсолютно правильны аналогично их фигурам. Лицо Самсона экспрессивно и отражает напряжение борьбы (Рис. 4: 1б). Лицо Кибелы более правильно, но черты упрощены (Рис. 4: 2б). Мифологический сюжет на плите из неизвестного дворца в Афинах конца XI — начала XII в. передан значительно более упрощенно: кентавр играет на музыкальном инструменте, сопровождая танец женщины в одежде с длинными рукавами (Рис. 4: 3а). Здесь дана примитивная трактовка лиц (Рис. 4: 3б, в).

В Западной Европе в эпоху романского искусства формируется еще более контрастное различие в трактовке ликов святых и лиц других антропоморфных образов. Некоторые ранние изображения святых ликов даже грешат примитивностью, которая не должна им сопутствовать.

Во Франции представлены наиболее ранние рельефы начала XI в. Лик Христа в композиции «Христос среди ангелов» (Рис. 5: 1а) при упрощенности стремится к правильности построения (Рис. 5: 1б). Лица неизвестных персонажей при передаче сюжета характеризуются грубостью и примитивностью (Рис. 5: 3). При этом соблюдаются нормы византийского аскетизма показа фигуры с преувеличенной головой. Декоративные изображения лиц име-



Рис. 4. Храмовые и дворцовые рельефы: Киево-Печерский монастырь, середина XI — начало XII в.: 1 – Самсон; 2 – Кибела [Архипова, 2007. Ил. 640, 641]; 3 – плита, дворец, Афины, конец XI — начало XII в. [Chalkia, 2010. № 128].



Рис. 5. Западная Европа, Франция, рельефы XI в.: 1 – дверная притолока, Христос среди ангелов, монастырская церковь, Сен-Жени де Фонтен, 1019–1020 гг.; 2, 3 – неизвестный персонаж и человек с молотом, Турню, церковь Сен-Филибер, вторая четверть XI в.; Испания – 4 – грехопадение, Фромиста (Паленсия), Сан-Мартин, 1066–1085, 1090 гг.; 5 – Сантьяго де Компостела (Галисия), собор Пуэрта де ла Платериас, последнее десятилетие XI в. [Романское искусство, 2001. С. 258, 290, 288].

ют внутреннюю симметрию и ритмичность, дополняются орнаментом (Рис. 5: 2). Делается сильный акцент на некоторых чертах лица: нос, уши, глаза. Подобные изображения в оформлении фасадов храмов играли роль знаков, типизировано представляя человеческий мир.

В рельефах Испании второй половины XI в. антропоморфные персонажи, связанные сюжетом, конкретны, лица наполнены соответствующим сюжету выражением: Адам и Ева в композиции «Грехопадение» (Рис. 5: 4а–в). Лик благословляющего Христа объемен и правилен (Рис. 5: 5а, б).

Древнерусские рельефы середины XII в. выполнены в несколько разной стилистической манере. Пример скульптурного лица из Галича показывает объем, долю экспрессии и гротеска (Рис. 6: 1).

Во владимиро-суздальской резьбе, в Боголюбово и раннем пласте Успенского собора сохраняется плоскостность и аскетичность антропоморфных образов, хотя объемные части в рельефах также



Рис. 6. Древняя Русь. Белокаменная резьба середины XII в.: 1 – консоль, Галич, Успенский собор, 1152–1157 гг. [Архипова, 2015. Ил. 475]; 2 – лицо, собор Рождества Богородицы в Боголюбово, 1158–1165 гг.; 3, 4 – лицо, «Три отрока в пещи огненной», Владимир, Успенский собор, 1150–1160-е гг. [Вагнер, 1969. Ил. 44, 61; Лифшиц, 2015. Ил. 531]; 5–7 – четырехликая капитель, лицо на фасаде, Боголюбово [Лифшиц, 2015. Ил. 525, 549, 528].



Рис. 7. Западная Европа, первая половина XII в.: 1, 2 – Марфа и Мария, воскрешение Лазаря, Англия, Чичестер, 1120–1125 гг.; Франция – 3 – пророк Исайа, Суайак, Сент Мари, 1120–1135 гг.; 4 – пророк Иеремия, Муасак, церковь Сен Пьер, 1120–1135 гг.; 5 – видение волхвов, ангел, Отен, собор Сен Лазар, 1120–1130 гг. [Романское искусство, 2001. С. 321, 265, 260, 274]; 6 – консоль, Англия, церковь в Килпеке, 1130–1140 гг. [Архипова, 2015. Ил. 258]; 7 – сотворение Адама и Евы, мастер Вильгельмо, Италия, собор Сан-Джиминьяно, Модена, 1110–1120-е гг. [Романское искусство, 2001. С. 301].

присутствуют. Решение вопроса о святости персонажей упрощается наличием нимбов: таковы изображения трех отроков в печи огненной (Рис. 6: 4), образы на четырехсторонней капители в Боголюбово (Рис. 6: 5, 6). Идеальность и божественная отвлеченность этих ликов находят аналогии и с изображениями лиц без нимбов (Рис. 6: 2, 3, 7). Следовательно, по принципам изображения они приближены к ликам. Возможно, здесь отразилось указание на божественность человека при его сотворении Богом, а также типизировано показаны люди, идущие путем ангелов.

Западноевропейская скульптура и рельефы начала — первой половины XII в. характеризуются возрастанием повествовательности и подробности сюжетов, что отражается на лицах различных персонажей.

В композициях, отражающих жизнь Христа и чудеса, совершаемые им, изображение лика Христа соответствует идеалу (Рис. 7: 1, 2а, 2в). Прекрасен и лик ангела (Рис. 7: 5). Изображения лиц персонажей, присутствующих при этих событиях, приближаются к идеалу, показываются более правильно и наполняются духовно высокими переживаниями (Рис. 7: 2б). Лица пророков Исайи и Иеремии наполнены экспрессией, эти изображения делают шаг к человеческому миру с его переживаниями (Рис. 7: 3, 4). Отвлеченное статичное изображение мужского лица на консоли, наоборот, двигается в мир божественный, к лику (Рис. 7: 6). Конкретному сюжету сотворения Адама и Евы итальянского мастера Вильгельмо соответствуют и конкретно изображенные лица, правильные или характерные в зависимости от персонажа (Рис. 7: 7).

При изображении масок наблюдается гротескность — акцент на глаза (Рис. 8: 1). В мифологических, декоративных и повествовательных композициях используется более примитивная плоскостная трактовка лиц, иногда доходящая до предела (Рис. 8: 2–4). В конкретной истории чиновника Теофила, вставшего на путь исправления греха, лица также конкретно отражают соответствующее состояние (Рис. 8: 5).

Трактовка антропоморфных персонажей и их лиц в западноевропейском искусстве доходит до крайнего натурализма с целью достижения большей выразительности идеи, вложенной в конкретный образ. Ева соблазнительно красива и женственна (Рис. 8: 6). Лицо покончившего с собой Иуды пугающе отвратительно, личины дьявола и Луксурии искусственно обезображены (рис. 8: 7, 8).

В середине XII в. (вторая — третья четверть столетия) для византийского изобразительного искусства — живописи, мозаики характерно правильное по пропорциям изображение всех объектов, передаваемое естественными кривыми линиями. Материала по каменной резьбе очень мало, он датирован приблизительно. Примеры дают портативные стеатитовые иконы и отдельные каменные плиты.



Рис. 8. Западная Европа, первая половина XII в., лица: 1 – Англия, собор в Солсбери, около 1140 г.; Германия – 2 – церковь Петра и Павла в Хирсау, первая половина XII в. [Архипова, 2015. Ил. 477, 459]; 3 – Кведлинбург, церковь Санкт Серватиус, до 1129 г.; 4 – Италия, Ривольта д'Адда, церковь Сиджиамодо, женский мифологический персонаж, 1100 г.; Франция – 5 – рельеф Теофила, Суайак, Сент Мари, 1120–1135 гг.; Отен, Сен Лазар – 6 – Ева, 1130 г.; 7 – самоубийство Иуды, 1120–1130 гг.; 8 – дьявол и Луксурия, Муасак, церковь Сен-Пьер, 1120–1135 гг. [Романское искусство, 2001. С. 315, 339, 264, 345, 274, 344].

Изображения лика архангела приближено к классицизму, объемности (Рис. 9: 1). Лики святых воинов до симметричности правильно построены, выглядят декоративно (Рис. 9: 2а–в). Лицо Александра Македонского также построено правильно, но упрощенно (Рис. 9: 3а, б).

К этой стилистике золотой середины относятся рельефы Успенского собора 1180-х гг. во Владимире и церкви Покрова на Нерли 1165 г. Лик царя Давида соответствует нормам изображения лика Христа (рис. 10: 1). Лица на консолях, продолжая традицию изображений в Боголюбово, приближаются к ликам, становясь более объемными и мягкими (Рис. 10: 2, 3). Изображения сохраняют статичность и долю аскетичности.



Рис. 9. Византия, середина — вторая половина XII в., стеатитовые иконы: 1 – Архангел Гавриил [Банк, 1978. Рис. 87]; 2 – три святых воина и коронующий их Христос, Херсонес; 3 – вознесение Александра Македонского, Эвбея, Халкис [Византия сквозь века, 2017. Ил. 75].



Рис. 10. Древняя Русь, середина — вторая половина XII в.: церковь Покрова на Нерли, 1165 г.: 1 – царь Давид [Лифшиц, 2015. Ил. 562]; 2 – консоль; 3 – консоль, Успенский собор, Владимир, 1185–1189 гг. [Вагнер, 1969. Ил. 94, 128].

В данный период западноевропейское искусство проявляет движение к реалистичности, конкретности, но в зависимости от задачи создаются разные по характеру изображения. Во Франции христианские основные композиции в тимпанах храмов соответствуют идеальному византийскому стилю времени, что можно подчеркнуть и для ликов (Рис. 11: 1–3). При подробной передаче христианских сюжетов возрастает живость выражения и на ликах (Рис. 11: 8). Потрясает опережающая свое время передача рельефности лица и внутреннего состояния персонажа мастером из Кабестани (Рис. 11: 4). Женские образы и лица при возросшей объемности и конкретности характеризуются сдержанностью (Рис. 11: 6, 7), вместе с тем потеря абсолютной отвлеченности сильно отличает их от трактовки женских ликов в Древней Руси.



Рис. 11. Западная Европа, середина — вторая половина XII в.: Франция – 1 – Христос – судия мира, Конк-ан-Руэрт (Аверон), церковь Сент Фуа, вторая четверть XII в.; 2 – Рождество Христово, Пуатье, церковь Нотр Дам Ла Гранд, середина XII в.; 3 – Страшный суд, Болье-сюр-Дордонь (Каррез), церковь Сен Пьер, 1130–1140-е гг.; 4 – мужская голова, мастер из Кабестани, Сан-пере-де-Родес [Романское искусство, 2001. С. 329, 267, 280]; 5 – консоль, мужская маска, Германия, церковь в Кенигслуттере, вторая половина XII в.; 6 – мадонна, Австрия, Отсдорф, дерево, середина XII в.; 7 – женская фигура, Италия, Модена, вторая четверть XII в. [Лифшиц, 2015. Ил. 536, 550, 569]; 8, 9 – омовение ног, маски, Франция, Се Жиль дю Гар, вторая четверть XII в.; 10 – маска, Германия, Гослар, церковь св. Симона и Иуды, третья четверть XII в.; 11 – лица, Испания, церковь Санта Мария в Ункастильо (Сарагоса), 1135 г. – середина XII в.; Франция; 12 – головы, Серрабон, Нотр Дам, позже середины XII в.; 13 – Шарлье, Лу Сент Фортунат, акробат [Романское искусство, 2001. С. 283, 285, 315, 294, 279, 341].



Рис. 12. Византия. Конец XII — начало XIII в.: 1 – икона, Хиос, XII в. [Everyday Life, 2002. Ил. 697]; 2 – св. Дмитрий Солунский на троне, собор Сан Марко в Венеции, начало XIII в. [Лифшиц, 2023. Ил. 201]; 3 – консоль, находка на городище Старая Рязань [Архипова, 2015. Ил. 457].

Декоративное использование некоторых лиц или масок сопровождается большей объемностью и реалистичностью (Рис. 11: 5), на других реалистичность подчинена рамкам декоративности (Рис. 11: 9, 10).

Романская скульптура дает в отдельных сюжетах экспрессию и динамику, отраженную и в мимике лиц (Рис. 11: 11). Более всего это связано с сюжетами, призванными воздействовать на верующего, устрашать грешника (Рис. 11: 12). Даже более примитивные изображения стремятся в своих рамках к натуралистичности. Рельеф с изображением акробата воспринимается сильно углубляющимся в поверхность (Рис. 11: 13).



Рис. 13. Древняя Русь, Владимир, Дмитриевский собор, 1190-е гг.: 1–3 – святые; 4 – вознесение Александра Македонского; 5 – мужские фигуры [Лифшиц, 2015. Ил. 614, 633, 590, 591, 603].

В период конца XII в. и рубежа с XIII в. в византийском искусстве наблюдается позднекомниновский маньеризм — изображения искажаются относительно естественности, приобретают вытянутые утонченные пропорции, динамично изгибаются, усиливают экспрессию. Если в живописи много примеров, то в рельефе можно указать единичные произведения (Рис. 12: 1). Второе направление времени — новый вариант классического монументализма — искусство около 1200 г. Его демонстрирует каменный рельеф из Сан-Марко, рельефная икона (Рис. 12: 2). Мужская скульптурная голова Старой Рязани, по-видимому, относится к данному периоду, давая пример экспрессивного изображения, сходного с византийским и западноевропейскими примерами (Рис. 12: 3).



Рис. 14. Древняя Русь, XIII в., лики: 1, 2 – Суздаль, Рождественский собор, 1222–1225 гг. [Вагнер, 1975. Ил. 12, 47]; 3–5 – Юрьев Польский, Георгиевский собор, 1230–1234 гг.; 6, 7 – фигуры святых [Вагнер, 1964: рис. на обложке, XVII].

В рельефах Дмитриевского собора во Владимире становится больше динамики, но лики святых сохраняют статичный идеальный облик, даже если приобретают некоторый разворот (Рис. 13: 1–3). Лицо Александра Македонского своей правильностью приближается к ликам (Рис. 13: 4). Лица людей в различных ситуациях, обозначающих те или иные сюжеты, лишены абсолютной правильности, приобретают гротескность, например, выделены крупные носы (Рис. 13: 5).

Высшая ступень развития отмеченного стилистического движения наблюдается в белокаменной резьбе первой трети XIII в.: Рождественский собор в Суздале, 1222–1225 гг.; Георгиевский собор в Юрьеве Польском, 1230–1234 гг.

Фигуры и лики имеют черты маньеризма (изгибающиеся, утончающиеся на одних участках и утолщающиеся на других) (Рис. 14: 1–4, б). Фигуры и лики, занимающие центральную позицию, приближаются к византийскому идеалу рельефной иконы (Рис. 14: 7). Некоторые лица-маски носят декоративный характер (Рис. 14: 5).

В Западной Европе стилистическое движение в сторону динамики и маньеристической утрированности началось раньше и к концу столетия получило еще более сильное развитие. Развитие статуарности и реалистичности приводит лики к совершенству — лик ангела (Рис. 15: 1а, б). Лица мифологических героев более просты и грубоваты (Рис. 15: 2а–в). Антропоморфный образ используется более сложно — человеческая фигура перевивается и складывается неестественным образом, но лицо реалистично (Рис. 15: 3а, б). Развивается и антропоморфный орнамент с отдельным использованием упрощенных личин как мотивов орнамента (Рис. 15: 4а, б).

На протяжении истории изображение ликов и лиц в церковном искусстве постоянно различается. Лики святых сохраняют идеал подлинности, что заключается в правильности изображения, гармонии черт лица. Этот канон нарушается только неумелостью мастера или художника. Конкретный святой персонаж сохраняет свои индивидуальные детали облика и лика. В зависимости от стиля времени к этой идеальности может добавляться либо аскетизм, либо экспрессия, либо усиление объемности.

В церковном искусстве отображаются мотивы и сюжеты, связанные с мифологическими персонажами, лица которых в целом изображаются упрощенно. Характер изображения зависит от норм, сложившихся в том или ином дохристианском искусстве: античные персонажи отображаются как проекция правильного объемного изображения на плоскость с некоторыми искажениями; персонажи европейских мифов варьируют от упрощенности до примитива, выделяются акценты и отдельные черты лица.

Человеческий мир представлен диапазоном изображений: ангелоподобные существа, лица которых приближаются к ликам — идеал христианина; лица обычных людей, участников тех или иных христианских и поучительных сюжетов передаются конкретно с соответствующей мимикой или выражением; личины дьявола и грешников показываются подчеркнуто безобразно. Для показа роли персонажа, усиления идеи, связанной с его образом, используется экспрессия и гротеск.

Изображения лиц или масок, используемых в орнаментальных композициях, пронизаны внутренним ритмом и симметрией, ритмически вписываются в орнаментальную композицию вместе с другими орнаментальными мотивами и элементами.



Рис. 15. Западная Европа, конец XII–XIII в.: Германия – 1 – ангел, Бонн, собор Санкт-Мартин, около 1210 г. [Романское искусство, 2001. С. 336]; 2 – борьба мифологических героев, Фрайбург, собор Богоматери, начало XIII в. [Лифшиц, 2015. Ил. 612]; 3 – человек среди виноградных лоз, Гельнхаузен, церковь св. Марии, около 1240 г.; 4 – маски, Хильдесхайм, церковь монастыря Санкт-Михаэль, до 1186 г. [Романское искусство, 2001. С. 314, 315].

Список литературы:

1. Архипова Е.И. Архитектурный декор и монументальная пластика Киевской Руси. Конец X — первая четверть XII века. // А.И. Комеч (отв. ред.). История русского искусства: в 22 т. Т. 1. Искусство Киевской Руси. IX — первая четверть XII века. – М.: Северный паломник, 2007. – С. 569–617.
2. Архипова Е.И. Архитектурный декор и скульптура XII века Южной, Юго-Западной Руси и Рязани // История русского искусства: в 22 т. Т. 2/2. Искусство второй половины XII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. – М.: ГИИ, 2015. – С. 306–353.
3. Банк А.В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. – Л.: Советский художник, 1966. – 390 с.
4. Банк А.В. Прикладное искусство Византии IX–XII вв. – М.: Наука, 1978. – 312 с.
5. Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси. – М.: Искусство, 1969. – 480 с.
6. Вагнер Г.К. Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор. XIII в. – М.: Искусство, 1975. – 183 с.
7. Византия сквозь века: Каталог выставки. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2017. – 428 с.
8. Кондаков Н.П. Иконографія Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Лицевой иконописный подлинникъ. Томъ. I. – СПб.: Комитет попечительства о русской иконописи, 1905. [2], 97 с., 143 л. ил.: ил.
9. Лифшиц Л.И. Белокаменная резьба Северо-Восточной Руси // История русского искусства: в 22 т. Т. 2/2. Искусство второй половины XII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. – М.: ГИИ, 2015. – С. 355–431.
10. Лифшиц Л.И. Живопись конца XII — первой половины XIII века // История русского искусства. В 22 т. Т. 3/1: Искусство конца XII — первой половины XIII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2023. – С. 134–239.
11. Припачкин И. А. Иконография Господа Иисуса Христа. – М.: Паломникъ, 2001. – 224 с.
12. Романское искусство. Архитектура. Скульптура. Живопись / Ред. Р. Томан. – Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2001. – 481 с.
13. Chalkia E. Byzantine collections. Ehe permanent exhibition. Athens: Byzantine and Christian Museum, 2010. – 226 p.
14. Everyday Life in Byzantium. Byzantine Hours, Works and Days in Byzantium. D. Papanikola-Bakirtzi (Ed.). Athens: Hellenic Min. of Culture, 2002. – 599 p.
15. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843–1261. 1997. № 9. H.C. Evans, W.D. Wixom (Ed.). New York: Metropolitan Museum of Art. – 574 p.

Посвящается памяти моего дорогого учителя Николая Кирилловича Соловьева

И.И. ОРЛОВ
Доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ

I.I. ORLOV
Doctor of Art History, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Sciences

ПРОБЛЕМА ВЫРАБОТКИ ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА

THE PROBLEM OF DEVELOPING A THEORY OF ARTISTIC IMAGES OF CHRISTIAN ART

В настоящее время кажется правомерным и наиболее актуальным изучение развития христианской символики как отражения мировоззрения вообще. В настоящее время в России наблюдается новый подъем храмового зодчества. В связи с этим интересно было бы обратиться к культовой архитектуре раннего и средневекового периода христианства. Принимая во внимание всю сложность исследования генезиса системы художественных образов христианства (иконографии и архитектурных форм) и ограниченность, как результатов, так и приложения их к современности, кажется правомерным и наиболее актуальным изучение развития христианской символики, как отражения мировоззрения вообще.

Now in Russia new rise in temple architecture is observed. In this regard it would be interesting to address to cult architecture of the early and medieval period of Christianity. In view of all complexity of research of genesis of system of artistic images of Christianity (an iconography and architectural forms) and limitation as results, and their annex to the present, seems lawful and the most actual studying of development of Christian symbolics as reflections of outlook in general.

Ключевые слова: христианское искусство, икона, картина, иконоборческие споры, теория художественных образов, догматика, отцы Вселенских соборов, св. Иоанна Дамаскин, прп. Феодор Студит, свт. Никифор Константинопольский.

Keywords: Christian art of the Middle Ages, iconoclastic disputes, theory of artistic images, dogmatic person, fathers of Universal cathedrals, St. Ioann Damaskin, St. Feodora Studit, St. Nikifor Konstantinopolsky.

В настоящее время в нашем Отечестве наблюдается национальный подъем по возрождению храмового зодчества, в частности, христианского искусства вообще. В связи с этим интересно вновь обратиться к сложению феномена культового искусства и архитектуры раннего и средневекового периода христианства. Принимая во внимание всю сложность исследования генезиса системы художественных образов христианства (иконографии и архитектурных форм), а также ограниченность результатов, приложения их к современности, кажется правомерным и наиболее актуальным изучение развития христианской символики и семантики, как отражения системы художественных образов и христианского мировоззрения вообще. В научной среде, прежде всего в искусствоведческих, исторических и культурологических научных кругах, общепринятым считается рассматривать феномен искусства, во-первых, как критерий (своеобразный индикатор) духовного развития общества, поскольку по состоянию эстетического сознания и искусства возможно судить о текущем духовном состоянии социума или личности. Во-вторых, искусство рассматривается как один из источников (или одно из средств) развития культуры и, в-третьих, как способ оценки социокультурной динамики и ее направленности, темпов и характера. И наконец, в-четвертых, искусство частенько может выступать и в качестве способа прогнозирования (художественно-духовного предвидения) новых вызревающих форм развития социокультурного пространства, предвидя возможные последствия [9, с. 94]. В качестве подтверждения формулировки данного высказывания можно проанализировать факторы воздействия искусства на состояние духовной культуры через систему социальных функций искусства, аксиологическая, познавательная, коммуникативная, гедонистическая и пр., которые вполне исчерпывающе исследованы в современной эстетике [10].

Интерес к раннехристианскому периоду обнаруживается примерно с XVI века, когда Антонио Бозио предпринимает археологические исследования катакомб, однако подлинно научную основу изучение христианской культуры приобретает лишь в XIX столетии. В это время появляются фундаментальные труды по искусству первых христиан, которое выделяется в особый раздел истории искусства и носят в основном обобщающий характер. Среди наиболее ранних отечественных исследований стоит отметить «Происхождение древнехристианской базилики» Н.В. Покровского, в котором параллельно с разработкой специальной проблемы поднимается ряд общих вопросов, касающихся изучения раннехристианской архитектуры, в их числе и трансформации христианской культовой архитектуры в зависимости от изменения политической ситуации и развития

богословия. Кроме того, в книге содержится исследование сохранившихся памятников архитектуры и свидетельств косвенных источников. В «Очерках памятников христианского искусства» тот же автор не заостряет внимание на проблемах архитектуры, но для нашей темы представляет интерес глава, посвященная искусству катакомб, где дается подробное описание их устройства, а также затрагиваются некоторые аспекты взаимоотношений христиан с Римской империей [4]. Особое внимание символике храмов посвятил В.П. Зубов. Им предпринята попытка систематизации символики, относимой к христианской архитектуре. В связи со спецификой темы, большое значение имеют труды по истории Церкви. Особо можно выделить лекции по истории церкви В.В. Болотова. Автор предлагает детальный анализ взаимоотношений церкви с государством, в том числе подробно рассматривает причины и характер гонений, воздвигаемых против христиан, обвинения, предъявляемые к ним. Кроме того, в его лекциях исследуются взаимоотношения церкви с другими культами и учениями. Болотову удается структурировать историю церкви, разделив ее на периоды. Труды нашего современника В.В. Бычкова по византийской и древнерусской эстетике проясняют многие вопросы, связанные с христианской культурой и искусством. В них анализируются взаимоотношения искусства религии и государства на протяжении развития византийской государственности, особо интересен проводимый анализ взаимовлияний государства и христианства и их последствия, находящие выражение в культуре и искусстве [10].

В ряду исследований, посвященных герменевтике культового средневекового искусства, нельзя не отметить фундаментальные работы Эмиля Маля, создателя и разработчика иконографического метода в искусствоведении [8]. Исследование Э. Маля отличается основательностью и совершенно необходимо, на наш взгляд, для понимания механизма и психологии аллегорической концепции в произведениях средневековой пластики, поскольку автор предлагает теологическую интерпретацию средневекового искусства. Э. Маль рассматривает собор, прежде всего как явление культуры, как дидактическое послание, которое возникает лишь после прохождения сквозь целые пласты культур — библейскую, теологическую и научную. Грандиозная работа по соединению в одно целое обширного материала французского романского и готического искусства была проделана Эмилем Малем, окончательно реабилитировавшим средневековую скульптуру и живопись. Отныне это искусство предстало как целостное и законченное художественное мировоззрение и рассматривалось в процессе эволюции, происходящей в его недрах. Труды Э. Маля показали, что искусство

средневековых храмов является наиболее ярким, конкретным и образным выражением религиозного мышления своей эпохи, а также доказали несостоятельность мысли о стихийном творчестве средневековых мастеров, посеянную в свое время деятелями романтизма. Маль продемонстрировал, что в основе скульптурной и живописной декорации соборов лежит определенная догматическая программа, которую мастер выстраивал согласно указаниям церковных заказчиков. К сожалению, христианское и мистическое восприятие жизни, пронизывающее все в самом человеке и вокруг него и полностью определявшее мышление, чувства и поступки изографов и донаторов средневековья, встает перед нами, современными исследователями, непреодолимым барьером. Об этой проблеме писал еще в 1976 году в своей книге о средневековых соборах Ганс Зедльмайр: «Мы должны смотреть на собор глазами средневекового человека». Казалось бы, с этим соглашаются все исследователи средневекового христианского искусства, однако, но большинство из них вовсе отбрасывает тот факт, что помимо христианства внутренний мир людей средневековья был полон мистических, а подчас и магических взглядов на окружающую их действительность. Сложность состоит в том, что аллегорические послания средневековых мастеров могут быть прочитаны так, как сами мастера и не предполагали. К таким работам можно отнести некоторые современные «трактаты» по герменевтике христианской архитектуры, которые, с одной стороны, освещают этот важный аспект средневековой ментальности, с другой — теряются в дебрях их многозначности. Эта особенность весьма характерна для многих зарубежных исследователей. Например, Э. Болдуин Смит в своей работе «Архитектурный символизм императорского Рима и Средневековья» [6] видит в средневековой архитектуре сумму символико-космических ассоциаций, небесных и имперских, где купола и арки становятся выразителями политических идей. Как мы видим, переход от прямой религиозно-социологической интерпретации форм искусства к криптографическим манипуляциям происходит довольно быстро даже в серьезных научных трудах. Достаточно вспомнить оригинальный очерк Ю. Балтрушайтиса (Baltruaitis J.) «Le moyen Age fantastique: antiquites et exotisme dans l’art gothique. Paris, 1955», в котором автор стремится приписать эзотерической традиции многие изобразительные явления, которые другие исследователи воспринимают как плоды упорного труда христианской аллегорической мысли [7]. Согласно Ю. Балтрушайтису, получается, что тема «Пляски смерти» имеет тибетские истоки, в то время как еще Й. Хейзинга доказывал, что эта тема одно из наиболее типичных и оригинальных проявлений мироощущений Позднего Средневековья.

В ряду серьезных трудов, посвященных герменевтике христианского искусства, особо стоит отметить фундаментальное исследование Франсуа Гранье, профессора Парижского института исследований по истории текстов. Его уникальная книга «Язык образов средневековья: смысл и символика» (1987) является плодом двадцатилетнего изучения более 60 тысяч фотографий средневековых рукописей, картин, витражей и скульптур. В предисловии французский ученый подчеркивает, что, изучив материалы X–XV веков во Франции, Германии, Италии, Ирландии и Испании, можно сделать вывод о существовании единого, скрытого от «непосвященных» языка образов, которым владели средневековые художники и переписчики. Ф. Гранье ввел в научный оборот новый термин — «скрытый язык образов», который, как считает автор, сложился в окончательном виде именно после иконоборческих споров на Востоке где-то в IX–X века. Судя по изученным автором материалам, художники и зодчие Средневековья сознательно подчинялись универсальной и тонкой системе правил «языка образов», который предположительно зародился еще в Византии, а может быть и ранее. Профессор Ф. Гранье в своей работе делает предположение, что «скрытый язык образов» был организован по законам своеобразного художественного синтаксиса и, будучи достаточно богатым, отражал сложные понятия и строго организованную идеологию, которую можно было «читать» на всем культурном пространстве христианской цивилизации от Византии до Европы. Конец «языка образов» наступил в эпоху Возрождения, пишет в своей работе Ф. Гранье. Законы перспективы уничтожили иерархию в росте персонажей. С того момента, когда на заднем плане стали рисовать лишь мелкие группы, исчезает значение прежних строгих правил. Уходят в прошлое символические позы и жесты, как не соответствующие реальным движениям человеческого тела, поскольку художники Возрождения хорошо знали и любили анатомическую достоверность.

Указанные Ф. Гранье трудности заключаются еще в том, что начиная с XVIII столетия в России каноническая (византийская) икона постепенно вытесняется церковными образами «академического» письма, по сути, христианскими картинами, написанными на религиозные библейские темы. Такой стилистический подход в русской «академической иконописи» отличался, прежде всего, откровенным любованием красотой форм, почеркнутой декоративностью и особенной пышностью отделки самого иконного пространства (иконной доски). То есть отличался всем тем, что пришло в Россию из Западной Европы в середине XVII века и получило особенно бурное развитие после Петровских реформ в синодальный период истории Русской Православной Церкви. Именно поэтому особенно

важным для нашего дальнейшего исследования является вопрос о различиях и сходствах между иконой и картиной [11, с. 46]. Кроме того, семидесятилетнее существование «безбожного» государства СССР, с его антирелигиозной пропагандой и антихристианской культурой (наиболее агрессивной в 1920-е и 1960-е годы), еще дальше отдалило советского человека от его традиционного православного образного мышления и христианского миропонимания.

Для того чтобы понять всю бесперспективность «духовных поисков» советской «богемы» вне традиционной религиозности, стоит привести слова замечательного русского философа и богослова Н.А. Бердяева: «Существует не только священное предание Церкви, но и священное предание культуры. Без предания, без традиции, без преемственности культура невозможна. Культура произошла от культа. В культе же всегда есть священная связь живых и умерших, настоящего и прошедшего, всегда есть почитание предков и энергия, направленная на воскрешение. И культура получила в наследство от культа это почитание могильных плит и памятников, это поддержание священной связи времен. Культура по-своему стремится утвердить вечность. В культуре всегда есть начало консервативное, сохраняющее и продолжающее былое, и без него культура немыслима. Революционное сознание враждебно культуре. Оно пошло от вражды к культу, в самом зарождении своем оно было выпадением из культа, из установленной культом связи. Оно изначально было иконоборческой ересью, восстанием против культовой этики» [цит. по: 12, с. 74].

Для точного понимания процесса сложения традиционной православной иконописи стоит подробнее рассмотреть некоторые принципиальные различия в художественно-эстетических подходах к проблеме трактовки «художественного образа». Сторонники «живописного» подхода к внешним формам сакральных христианских изображений и в синодальные времена, да и сегодня вполне справедливо возникает вопрос о необходимости следованиям древним иконописным образцам (изводам). Поскольку уже давно существует совершенно другая, весьма отдаленная от эпохи сложения иконописи эстетическая и визуальная художественно-культурная среда. С точки зрения современной реалистической изобразительной грамотности, традиционная икона обладает странными нарушениями пропорций фигур, искажением передачи фактурности изображения, а также отсутствием принципов линейной перспективы. Ведь в конечном итоге мы сегодня имеем потрясающие живописные храмовые росписи Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге или Свято-Владимирского собора в Киеве и молельные иконы, выполненные в традициях академической живописи XIX–XX веков [11, с. 47]. Сравнительный анализ изучения художественного

пространства традиционной иконы и религиозной христианской живописи (картины) позволяет нам выделить два основных отличия: во-первых, внешние (стилистические) и, во-вторых, внутренние (богословские). С точки зрения внутреннего (богословского) отличия между картиной и иконой можно отметить следующее.

Картина — это авторское художественное произведение, которое являет собой не только светскую живопись (портрет, пейзаж, натюрморт), но также может нести религиозный сюжет и даже религиозный характер, представляя собой художественный образ, созданный авторской творческой фантазией живописца (художника) с целью передачи его собственного мировоззрения и мироощущения. Мироощущение отдельного художника, в свою очередь, может зависеть как от объективных причин (исторического периода, политической системы или политических пристрастий), так и от характера и от типа самой личности художника, от образа его жизни. Именно поэтому все великие художники умели слышать и чувствовать современные им события и проблемы, волновавшие их современников, и пропуская их через себя, фиксировали на поле полотна сконцентрированный художественный образ своего исторического периода. В картине как бы происходит обобщение по вполне определенному принципу «общее выражается через частное», где отдается предпочтение частному, несущему сугубо личные, неповторимые авторские черты мастера. Именно поэтому каждой картине присуще ярко выраженные индивидуальные черты, которые находят свое выражение в оригинальной живописной манере, колористическом цветовом решении и специфических приемах композиции. Картина обязательно должна нести определенные эмоции, поскольку искусство является формой познания и отражения окружающего мира через чувства, поэтому картина есть принадлежность душевного мира [11, с. 49].

Икона — это всегда «откровение Божие», высказанное особым (сакральным) языком красок и линий, данное отдельному человеку и всей христианской Церкви для поклонения (молитвы) и почитания изображенного на ней «первообраза». Мировоззрение самого иконописца (изографа) не являет собой личное мировосприятие автора, но является мировоззрением всей Церкви, отображенным в специальных церковных правилах «канонах». Другими словами, икона — это вневременное художественно-богословское отображение инобытия (иной реальности) в нашем падшем мире. Хотя в иконе также как в картине происходит обобщенная трансформация по вполне определенным принципам «общее через частное», авторство иконописца намеренно скрывается, поскольку это не самовыражение, а служение Богу, аскетическое соборное творение [11, с. 49].

Например, если художник ставит свою подпись под законченным полотном лишь для указания авторства и меры своей ответственности за данное произведение, то изограф выпишет на иконе титул (чин, статус) того лица, чей лик изображен на иконной доске, что онтологически подразумевает таинственное соединение имени и образа. Кисть иконописца (изограф) должна быть бесстрастной, поскольку личные чувства автора не должны иметь места и отражаться на создаваемом пространстве иконы. Икона, также как и голосовое чтение молитв или текстов Священного Писания во время литургии псаломщиком или дьяконом, намеренно лишается каких-либо эмоций. Сопереживание произносимым словам молитвы и восприятие иконографических символов должно происходить лишь на духовном уровне воспринимающего индивида. Если картина является средством общения, прежде всего, с самим автором, с его переживаниями или его идеями, которые могут быть сугубо личными, так и выражать конкретные общественно-социальные умонастроения, то икона это всегда лишь средство для общения с Творцом и Его святыми [11, с. 49].

Икона это не просто иллюстрация текстов Священного Писания или церковной истории, это не портрет Иисуса Христа или какого-либо святого, потому что познавательная (гносеологическая) и просветительная (анагогическая) функции сакральных изображений всегда признавались Церковью. При этом следует отметить и тот факт, что изобразительный язык сакральных христианских изображений складывался постепенно и поэтапно на протяжении многих веков. Поэтому синергизм внутреннего (священного) и внешнего (образно-эстетического) смыслового наполнения, формировавшийся на протяжении этого периода времени, получил свое окончательное завершение и выражение в установках и правилах иконописного канона (изводах). Этот канон, закрепленный в церковных правилах и постановлениях церковных соборов, своей строгой регламентацией иконописной традиции не позволяет низводить икону до уровня светской живописи (пусть даже с религиозными сюжетами). Таким образом, икона для верующего члена Церкви служит своеобразным посредником (проводником) между осязаемым чувственным миром феноменов и недоступным обыденному восприятию «горним миром», миром, который мы познаваем лишь верой.

При дальнейшем рассмотрении данной проблемы следует уточнить, что под иконой мы будем подразумевать не только собственно условно-религиозную особую живопись на специальной доске, но фрески на стене, а под картиной, соответственно, произведение, выполненное в традициях реалистической изобразительной школы, сложившейся в европейской культуре со времен эпохи Возрождения.

Для наглядности сравним любую написанную каноническую икону Богородицы и, например, «Мадонну Бенуа» великого Леонардо да Винчи из коллекции Эрмитажа. В отличие от иконы Богородицы, на картине Леонардо перед нами представлено авторское изображение миловидной молодой женщины с довольно упитанным младенцем, на этой картине явно присутствуют и некоторые иконографические атрибуты — нимбы над головами персонажей [13, с. 79–100]. Можно проследить и способы изображения элементов одежды персонажей: вместо плавных и мягких линий складок ткани у Леонардо да Винчи появляются довольно жесткие и графичные изломы линий одеяний, которые контрастируют с мягкой живописностью иконописных ликов. Причем линии складок расположены не хаотично, они сознательно подчинены общему композиционному ритму богородичной иконы, подчеркивая своими направлениями идею «обожения» человека и физических предметов его окружающих. Автором иконы Богородицы изображается не столько сам предмет, сколько идея (эйдос) предмета, где все должно быть подчинено раскрытию внутреннего смыслового наполнения. Именно здесь сокрыта «деформированность» иконописного изображения: удлиненные пропорции фигуры, как идея преображенной плоти, имеющей своим местом пребывания «мир горний». Как справедливо отмечал в свое время Л.А. Успенский, «…свойством святости является то, что освящает все то, что с ней соприкасается. Это есть начало грядущего преображения мира» [11, с. 50]. Кстати, именно по этой же причине в изображении горных вершин на православных иконах всегда используются «лещадки», своеобразно стилизованные ступени вверх, благодаря которым изображение гор приобретает смысловое изображение лестницы, ведущей к Богу.

Особую роль в иконописном ряду изображений принадлежит персонажам Ангельского чина, изображения которых поражают неземной одухотворенностью, являя собой, по сути, самые поэтичные художественные образы древнерусского искусства. Тела изображенных на иконах ангелов не имеют веса (невесомы), вытянуты, стройны, легки и построены по ромбовидному принципу. Этот изобразительный принцип предполагает изображение, сужающееся кверху и книзу, приобретая тем самым особенную укрупненность и удивительную легкость. Подчеркивая неземную ангельскую грацию трех ангелов «Троицы» Андрея Рублёва, их сдержанность, позы и жесты, В.Н. Лазарев отмечает: «Благодаря преувеличенной пышности причесок лица кажутся особенно хрупкими. Каждый из ангелов безмолвно погружен в себя. Они не связаны взглядами ни друг с другом, ни со зрителем. Легкая грация их поз так сдержанна, как будто малейшее колебание может расплескать ту внутреннюю драгоценную

настроенность, счастливыми обладателями которой они являются. Среди всех созданий древнерусских художников ангелы А. Рублёва представляются самыми бесплотными. Но в них нет и тени сурового аскетизма. Телесное начало не приносится в жертву духовному, а целиком с ним сливается» [14, с. 92]. Заложенная А. Рублёвым традиция «ангеличности» позднее становится характерной чертой в развитии всего русского искусства, в том числе и светского. Без понимания этих ангельских качеств, сотворенных Андреем Рублёвым, при построении богословско-художественного образа «Троицы» невозможно понять всю дальнейшую проблематику всего русского искусства, а равно и антиномию русской души в ее «ангелоподобии» и в ее «демоничности». Исследователь Г.С. Дунаев вполне справедливо усматривал эту «ангеличность» в прекрасных женских образах Ф.С. Рокотова и В.Л. Боровиковского, в образах Ангела и Захария у Александра Иванова и даже в образе Петроградской мадонны К.С. Петрова-Водкина. В частности, он отмечал, что: «…ангелы Рублёва не случайны, а как бы квинтэссенция всей русской живописи, а может быть, и культуры, ее интонация. Гёте говорит, что есть личности, в судьбе которых предвосхищается судьба всей нации. Возможно, что для русской культуры этой личностью был Андрей Рублёв — ее гений хранитель» [14, с. 93].

Специальным, даже особенным стилистическим отличием иконы от картины служит сам принцип изображения пространства. Практически любая картина построена на законах прямой перспективы с одной, двумя или тремя точками схода. Пространство синтетической (различных типов прямой) перспективы радиально и выпукло (горельефно) и выполнено с преобладанием косоугольных проекций. Наш тварный космос прочитывается отдельными предметами или художественными «фразами»: основание, ствол дерева, крона дерева, небо, облака — все это сочетается в изобразительной гамме, которая призвана объединить элементы в некую целостность. Целью подобного живописного изображения, к выражению которого устремлено европейское искусство, является культивирование субъективных и чувственных ощущений собственного «Я». Синтетизм восточно-православной обратной перспективы стремится преобладать над аналитикой и геометрией «реального» живописного пространства, поскольку, раздвигая и уравнивая передний и задний планы изобразительной плоскости, иконописец достигает покоя, бесстрастия и надмирной вечности [14, с. 250]. Для традиционной иконы характерна так называемая «обратная» перспектива, перспектива, в которой точка схода расположена не в глубине картинной плоскости, а в самом предстоящем перед иконой человеке, что символизирует идею проникновения (изливания) в наш падший

(дольний) мир – мира «горнего». Именно поэтому параллельные линии схода расширяются от нас в глубину пространства (которого как такового и не существует) иконы. Причем передний и задний планы на плоскости иконы имеют не перспективное (изобразительное), а смысловое (богословское) значение. Именно поэтому на иконе изображение отдаленных предметов невозможно скрыть за воздушной, легкой пеленой так, как это делают живописцы реалистической живописи. На плоскости иконы все фигуры и передние и отдаленные сознательно включены в общую сакральную композицию как фигуры первого плана. Впрочем, каждый отдельный иконописец (изограф) имел право видоизменять установленные канонические образцы (извод), в зависимости от того, какой богословский смысл он желал акцентировать в данной иконографии. Впрочем, иногда на одной и той же иконе мы можем встретить изображение элементов, выполненные и в обратной, и в прямой перспективах [11, с. 52].

Важным признаком, отличающим икону от картины, служит отсутствие внешнего источника света на плоскости изображения. Свет на иконе исходит от ликов и фигур изображенных, из глубины их образа, как непреложный символ святости, поэтому если смотреть на иконы древнего письма, то практически невозможно определить, где находится источник света и падающие от фигур тени. Этот эффект часто именуют «светоносность», поскольку моделировка изображаемых ликов происходит за счет света, изливающегося изнутри самих ликов. Это осуществляется за счет применения особого технического приема письма, при котором белый грунтовый слой (левкас) просвечивается сквозь нанесенный красочный слой [15]. Феномен светоносности православной иконы изначально догматически призван излучать внутренний свет, который должен «прогонять тьму» и всякую иную «нечисть». Светосила иконы, например икон рублевского письма, проявляется в необыкновенном сиянии больших цветовых пятен, которые выделяются на фоне светлых вибрирующих полутонов. Золотистые охристые оттенки, светлые прозелени вместе с прозрачной червленью, будто специально призваны передавать свет, исходящий изнутри иконы. Предметы, изображенные на иконе, намеренно не освещены, но сами излучают внутренний свет, который проникает через красочные покровы в виде голубоватых или белых пробелов [14, с. 92]. Особым символическим изображением света, который обозначает святость изображенного персонажа иконы, служит изображение «нимба» над головами изображаемых фигур. Нимб, как символ святости и просвещения Божественным светом, является важнейшим атрибутом священных христианских изображений. Нимб на православных иконах представляет собой золотую

окружность, составляющую единое целое с фигурой изображенного святого; то есть здесь нимб — это святость, рожденная изнутри самого персонажа. Святость, предполагающая соединение двух воль (синергию): воли человека, стремящегося к Богу, и воли Бога, откликающегося на это святое стремление. Творец как бы возрождает в человеке неугасимый Божественный (фаворский) свет, данный первоначально при сотворении. На западных католических священных изображениях и религиозных картинах нимб изображается, как правило, в виде круга, который висит над головой святого

Одним из важнейших отличий изографии православной иконы от техник живописного полотна служит восприятие и применение цветовых колористических композиций. Цвет как элемент художественной композиции в иконописи не является средством колористического композиционного построения, поскольку он, прежде всего, несет символическую богословскую функцию. Еще искусствовед М.В. Алпатов отмечал, что перед лицом неизбежной смерти в человеке пробуждается созерцательность, которая в православной иконе компенсируется всепоглощающим чувством личного доверия к божественному закону вечной жизни, понимаемому как любовь [14, с. 89]. Неразрывно связанный с «нетварным» фаворским Светом в христианском богословии золотой фон на плоскости иконы служит символом этого Божественного света (Божественной энергии). Именно поэтому его передача традиционно связана не с красками, а с использованием естественного природного материала — сусального (тонколистового) золота. Золотой цвет на иконе — это намеренная антитеза золоту, как символу нашего земного богатства и материального благополучия. Золотые нимбы, золотые блестки на ризах святых (инакопь или ассисты) служат богословским символом святости и зримой эмблемой освящения Божественной славой, знаком причастности изображаемого на иконе персонажа к Божественной благодати.

Иногда цветовыми синонимами металлическому сусальному золоту могут служить золотисто-желтая охра, красный (прекрасный) и белый цвета [11, с. 55]. Красный цвет на иконах мучеников часто символизирует цвет жертвенности за Христа или царственное достоинство святых, а белый цвет фиксирует жертвенность и чистоту персонажа иконы (например, агнца). Красный цвет, например, в новгородских иконах повествует нам о любви и жертвенности, о красоте и свободе, о независимости духа в духовной и исторической борьбе Господина Великого Новгорода. Голубой цвет в иконописи это, прежде всего, цвет Богородицы (Девы Марии) и Ангелов (бесплотных небесных Сил). Он противоположен по спектральной шкале красному цвету, символу страстей, силе, мощи и огненной пылкости

мученических страданий за Христа, голубой цвет стал символом чистоты, духовной невозмутимости, тишины и покоя. Голубой цвет в пространстве рублевской «Троицы» символизирует пространство Вечной Божественной Любви, не обжигающей, а милующей падшего человека, в которой поглощаются и «растворяются» страдания, вражда, скорбь, разделение и страх падшего естества [14, с. 90]. Плотный «глухой» черный цвет (через который не просвечивается левкас иконы) в иконописи используют для изображения греха, преступлений, пустоты, падших демонов (сил ада) [11, с. 55]. В иконописи черный цвет намеренно и демонстративно противопоставлен белому, который включает в себя все цвета и цветовые оттенки. Потому что белый цвет — это символ полноты всего Бытия, это Божественная чистота и святость, то есть все то, что возводит земные «тварные» персоналии к своему Творцу. На православной иконе «Преображения Господня» таким цветом изображен преобразившийся на горе Фавор Христос-Спаситель перед учениками-апостолами: «Одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильшик не может выбелить» (Мк. 9:2-4).

Сегодня мы хорошо знаем, что проблемы образа, изображения, иконы занимали главное место в богословской мысли христианского византийского социума на протяжении иконоборческих споров VIII–IX веков. В истории художественной культуры вообще и христианской в частности столь глубокая, всеобъемлющая разработка этих проблем — явление уникальное и беспрецедентное. Ни до периода иконоборчества, но после в течение многих веков теоретические аспекты изобразительного образа и вообще художественного образа не привлекали такого широкого внимания православных богословов. С XI столетия эта теория вошла в самую суть восточно-православного богословия и всего византийского миропонимания. Именно под ее влиянием были сформированы каноны всех видов византийского и восточно-православного искусства, начиная с общего богослужебного канона, который включал в себя все виды искусства. Великие Отцы в VIII–IX века поставили и успешно решили многие из тех проблем, которые до сих пор являются актуальными в современном искусствознании, эстетике и герменевтике [1, с. 425–426]. Величавое спокойствие, вневременное положение, надмирность, даже некая «академичность» поздней византийской религиозной живописи, как бы утверждают окончательность нахождения образа за пределами земной перспективы. Согласно единому мнению представителей патристики, высшее знание открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах. Понятийному мышлению доступна лишь очень ограниченная сфера знания. Несмотря на тот факт, что в Писании нигде нет прямых указаний на необходимость

создания антропоморфных религиозных изображений, уже древние Отцы передали многие законы, относящиеся к религиозным образам в форме неписанного Церковного Предания, которое имеет силу закона *(PG. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 23; 25)*.

Данный подход к категориям «образного мышления» развивал в своих трактатах в IX веке св. Иоанн Дамаскин, имея в виду в частности, художественные образы церковного искусства. Святой Иоанн, положив в качестве методологической парадигмы философскую систему Аристотеля, различает шесть видов образов: естественный образ (сын выступает по отношению к отцу); божественный образ (замысел или промысел Бога о мире); человек, как образ Бога; символический образ (разработанный св. Дионисием в «Ариопагитиках»); знаковый образ (пророческие знаки и знамения); дидактический образ (напоминательный) [9, с. 61–62]. «Для чего необходим образ?» — задает вопрос св. Иоанн и отвечает: «Всякий образ есть выявление и показание скрытого» [9, с. 405]. Другими словами, образ есть важное средство познания человеком Бога и мира, поскольку познавательные способности человеческой души существенно ограничены его материальной природой. Это вполне согласно святоотеческой богословской традиции, ставившей под сомнение эффективность дискурсивных путей познания. Поэтому-то, пишет Дамаскин, «…для путеводительства к знанию, для откровения и обнародованного скрытого и выдуман образ» [9, с. 405], главная функция образа — гносеологическая. Из указанных видов образа первые три относятся к христианской онтологии, восходя к достаточно подробно разработанным теориям образной структуры универсума Филона, Климента Александрийского и Дионисия Ареопагита. Три последних вида имеют прямое отношение к гносеологии, поскольку с их помощью осуществляется постижение (познание) мира и его первопричины – Творца. Часть из этих образов, обозначающих духовные сущности (ангелов и демонов), и само неописуемое Божество, согласно единодушному мнению Отцов Церкви, даны нам «туманно Божественным промыслом» *(Patrologiae cursus completes. Series graeca/Rec. J.P. Migne. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 1261 A.)*. Остальные образы создаются непосредственно людьми для получения, сохранения и передачи знаний о первообразах. Другими словами, допускается изображение практически всего универсума, видимого нашими глазами. Святой Иоанн Дамаскин конкретно утверждает, что: «… естественно изображаются тела и фигуры, имеющие телесное очертание и окраску» *(Ibid. III. 24.)*. В церковной иконописи также допускается изображать бестелесные «духовные существа» (ангелы, демоны, душа), которые запечатлеваются «сообразно их природе» в традиционных и свойственных им формах, «как их видели достойные люди» *(Patrologiae cursus completes. Series graeca/Rec. J.P. Migne. T. 94. Io. Dam. De imag. III. 24)*.

Особое внимание Отцы Церкви уделяли двум функциям религиозных изображений: психологической и догматической. Изографам средневековья была хорошо известна и декоративная и дидактически-информационная и коммеморативная функции изображения (художественного образа). Специфическая красота этого цикла фресок, доступность и наглядность живописных изображений выгодно отличают их от более сложных словесных образов Откровения, выдвигая их часто на первое место. Еще св. Василий Великий (вслед за ним и св. Иоанн Дамаскин) признавал, что красота живописного изображения доставляет зрителю особое духовное наслаждение: «У меня нет множества книг. Я не имею досуга для чтения. Вхожу в общую целительницу душ — церковь, терзаемый заботами, как терниями. Цвет живописи влечет меня к созерцанию и, как луг услаждая зрение, незаметно вливает в душу славу Божию» *(Ibid. I. 1268 AB)*. Другими словами, собственно эстетическая функция религиозной живописи, оказывающая сама по себе сильнейшее воздействие на человека, неразрывно соединяется Отцами Церкви с религиозно-сакральными образами, опирающимися через герменевтику непосредственно на тексты Священного Писания. Так, св. Дионисий Ареопагит считает, что изображение (как и всякий религиозный образ) не замыкает внимание зрителя в самом себе, но возводит ум его «чрез телесное созерцание к созерцанию духовному». Иными словами, согласно мнениям авторитетных Отцов, религиозное изображение, как художественный образ, выполняет еще и анагогическую (учительно-воспитательную) функцию. Не случайно уже к VIII–IX векам сложившаяся христианская традиция иконопочитания, основанная на Церковном Предании и церковных традициях, имеет силу неоспоримого авторитета. Традиционализм в церковном искусстве, опирающийся на герменевтику священных текстов и церковные предания, становится одной и главных составляющих восточно-православной художественной культуры Византийской империи [1, с. 406]. Если прибегнуть к современной искусствоведческой терминологии, то изложенная концепция традиционного иконографического типа изображения является по сути дела философско-эстетическим обоснованием каноничности религиозного искусства [1, с. 412].

Подробно разработанная св. Иоанном Дамаскиным еще в эпоху иконоборчества теория образа (художественного образа) состоит как бы из трех основных разделов. Первый — общая теория образа в ее онтологическом и гносеологическом аспектах. Второй — теория изображения, в первую очередь, конечно, визуального и вербального. И, наконец, третий — теория иконы как антропоморфного изображения, выполняющего сакрально-культовые функции. Как

отмечает в своем исследовании В.В. Бычков, икона является частным случаем изображения, а изображение частным случаем образа. Таким образом, на икону, соответственно, распространяется практически все то, что сказано у св. Иоанна и Отцов об образе и изображении [1, с. 408]. Позднее, на VII Вселенском (Никейском) соборе 787 года, были окончательно подтверждены и узаконены сформулированные св. Иоанном Дамаскиным основные положения теории иконы. Там же Отцами Собора был разработан ряд новых положений иконописи, основанный на церковном предании и художественной практике. Интересно отметить, что обоснование догмата иконопочитания Отцы Собора строили в основном на философско-эстетических, а не на чисто богословских принципах. Мысли о культовом и сакрально-мистическом значении икон встречаются в трудах св. Иоанна Дамаскина, прп. Феодора Студита и свт. Никифора Константинопольского не часто и не играют большой роли в их полемике с иконоборцами [1, с. 414]. На заседаниях VII Вселенского собора лишь приводятся многочисленные свидетельства о чудотворных иконах, но в полемике они занимают относительно скромное место. Участники VII Собора единогласно подтвердили, что с точки зрения информативной, живописное изображение абсолютно адекватно со словесным текстом: «…что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками» *(Mansi. XIII. Col. 232 B)*. Отцы Собора, помимо прочего, практически провели полное равенство между словесными текстами и соответствующими живописными изображениями, называя и то и другое «чувственными символами» *(Ibid. Col. 482 E)* [5]. Если учесть тот факт, что под словесными текстами подразумевались, прежде всего, тексты Священного Писания, которые считаются Богооткровенными, то понятно насколько возросла значимость церковного изобразительного искусства (прежде всего живописи) в византийской православной культуре по сравнению античностью, считавшей изображение, по словам Платона, «тенью тени». Важно также, что Вселенский Собор подчеркнул дидактическое значение церковной живописи [3, с. 15]. Если книги по своей дороговизне доступны очень немногим, а чтение далеко не всегда звучит в храмах, то «живописные изображения и вечером, и утром, и в полдень постоянно повествуют и проповедуют нам об истинных событиях» *(Ibid. Col. 361 A)* [1, с. 408]. В заключении (Томосе) Никейского собора 787 года однозначно утверждается, что «познаваемое тем и другим способом не имеет между собой никакого противоречия, взаимно объясняется и заслуживает одинаковой чести» *(Ibid. Col. 482 E)* [2]. На все последующие долгие века, вплоть до периода Возрождения, главной задачей христианского искусства и на Востоке и на Западе стало сохранение ортодоксии,

и ортодоксальное православное искусство, будучи формой исповедания веры, намеренно остановилось на том высочайшем духовном и художественном уровне, на который оно было поднято великими Отцами Церкви.

Список литературы:

1. **Культура Византии (вторая половина VII–XII вв.) // Институт Всеобщей истории АН СССР. – М.: Наука, 1989. – 678 с.**
2. **Болотов В.В. Лекции по истории Древней Церкви III–IV вв. / В. Болотов. – Минск: Издательство Белорусский Дом печати, 2004. – 767 с.**
3. **Орлов И.И. Христианская теория образов как базовая основа в иконографии памятников средневекового искусства и культуры [Статья] // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московский художественно-промышленный академия им. С.Г. Строганова. – М.: МГХПУ, № 1/2018. – С. 4–15.**
4. **Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства. – СПб.: Лига Плюс, 2000. – 412 с.; ил.**
5. **Розина О.В. Никея — город Вселенских соборов // Духовное наследие Византии и Афона в истории и культуре России: материалы конференций 2007–2015 гг. – М.: Древлехранилище, 2016. – С. 372–381.**
6. **Balduin Smith E. Architectural Simbolism of Imperial Rome and the Middle Ages, Princeton, 1956.**
7. **Baltruaitis J. Le moyen Age fantastique: antiquites et exotisme dans l'art gothique. Paris, 1955.**
8. **Male E. L'art religieux du XIIe siecle en France. Paris, 1941.**
9. **Диденко В.Д. Духовные реальности и искусство: Эстетика преображения / В.Д. Диденко. – М.: Беловодье, 2005. – 288 с.**
10. **Бычков В.В. Древнерусская эстетика. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Патриаршее подворье храма-домового мц. Татианы при МГУ, 2012. – 832 с.; ил.**
11. **Алексеев С.В. Зримая истина / С.В. Алексеев. – СПб.: Ладан; Троицкая школа, 2006. – 288 с.: ил.**
12. **Яхнин А.Л. Антиискусство: Записки очевидца / А.Л. Яхнин. – М.: Книжица, 2011. – 320 с.; ил.**
13. **Козорезенко П.П. Образ иконы в творчестве художников «сурового стиля» / Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: Издательство Московского государственного музея «Дом Бурганова», 2021. – № 2. – С. 79–100.**
14. **Яйленко Е.В. Библия в мировой живописи. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2013. – 304 с.**
15. **Шкаруба Л.М. Богословие в красках / Л.М. Шкаруба. – Новосибирск: Изд-во Свиньин и сыновья, 2008. – 704 с.: ил.**

Е.А. СКОРОБОГАЧЕВА

Доктор искусствоведения, доцент, директор музея, профессор кафедры истории русского и византийского искусства РАЖВИЗ Ильи Глазунова

E.A. SKOROBOGACHEVA

Doctor of Art Studies, Associate Professor, Director of The Museum, Professor of the Departmen of History of Russian and Byzantine Art of the Ilya Glazunov's RAZhViZ

СИМВОЛИКА ДУХОВНОГО МИРА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МНОГООБРАЗИЕ РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА НАРОДОВ РОССИИ

SYMBOLS OF THE SPIRITUAL WORLD AND ARTISTIC DIVERSITY OF RELIGIOUS ART OF THE PEOPLES OF RUSSIA

Многообразие и единство являет собой символика духовного мира религии, как России, так и многополярного современного мира. Пространство религиозного искусства включает в себя следующие положения: почитание святынь, милосердие, стремление к красоте (духовной и ее отражению — внешней), почитание Матери Божией, материнства, Пророков, Святых, уважение к старшим, восприятие молитвы как общения с Богом, почитания Его. В наиболее лаконичной форме обозначенные положения заключены в одном понятии: Храм — Дом Божий. Религия является базисом цивилизации. В многовековом формировании мировоззрения народов нашей страны ведущую роль играет взаимосвязь культа и культуры. Весь богатый спектр произведений религиозного искусства России обращен к постижению и визуализации понятия «верующий разум».

Diversity and unity are the symbols of the spiritual world of religion, both in Russia and in the multipolar modern world. The space of religious art includes the following provisions: reverence for shrines, charity, the pursuit of beauty (spiritual and its reflection — external), reverence for the Mother of God, motherhood, Prophets, Saints, respect for elders, the perception of prayer as communion with God, reverence for Him. In the most concise form, these provisions are summarized in one concept.: The Temple is the House of God. Religion is the basis of civilization. In the centuries-old formation

of the worldview of the peoples of our country, the relationship between religion and culture plays a leading role. The entire rich spectrum of religious art in Russia is aimed at understanding and visualizing the concept of «believing mind».

Ключевые слова: духовный мир, религиозное искусство, верующий разум, общность духовных основ религий.
Keywords: spiritual world, religious art, believing mind, common spiritual foundations of religions.

«Культура зачастую расцветает в диалоге и на стыке культур»

Патриарх Московский и всея Руси Кирилл

Многообразие и единство являет собой символика духовного мира религии, как России, так и в целом многополярного пространства современного мира. Их исторически сложившемуся уникальному потенциалу свойственно единство духовных ценностей, которое во многом определяет развитие всего многообразия культуры нашей страны, являясь родником национальных традиций для творчества многих художников.

В современном мире и культуре, отвечая на многочисленные внешние вызовы, исключительно важно не допустить национальных и религиозных конфликтов, противостоять ограничению духовности человека. Сокращение духовного мира человека происходит посредством отказа его от традиций — религиозных и ими обоснованных: этических, эстетических, культурных, исторических. В наши дни необходимо сохранить понимания духовности, ее многовековых устоев, чувство патриотизма, самоидентификацию многонационального народа России, обладающего общими межконфессиональными духовными ценностями.

Посредством религиозных и нравственных ценностей возможно остановить прогрессирование разрушающих процессов. Именно **религия является базисом цивилизации. В многовековом формировании мировоззрения народов нашей страны ведущую роль играет взаимосвязь культа и культуры. Исключительно важна при этом миссия изобразительных искусств и архитектуры,** поскольку в них посредством школы мастерства, профессиональных навыков, можно раскрыть вневременное звучание духовных, религиозно-философских, исторических смыслов. Для национального искусства России данные смыслы всегда были заключены в воплощении религиозных основ, а **религиозное искусство являлось прародителем светского: живописи, декоративно-прикладного искусства, музыки. Сложно преувеличить роль религии и в развитии письменности,** начиная с самых древних эпох, как,

например, создания летописей в древнерусских православных монастырях и наиболее ранней среди них «Повести временных лет», написанной Нестором-летописцем (полный текст известен по спискам XIV–XVI вв.)

Общая духовно-нравственная база религий, сохранение в них традиционных ценностей отражена в произведениях религиозного искусства. В них с древних времен и доныне не форма превалирует над содержанием, а, напротив, содержание над формой, и в нем заключены глубинные религиозно-философские смыслы, отражен верующий разум — воплощение единства духовных основ религий, визуализированных в памятниках искусства.

Исходя из обозначенных положений, следует поставить вопрос — каким образом достигается воплощение верующего разума в произведениях искусства в разных религиях: православии, исламе, буддизме и иудаизме? Обозначим некоторые примеры общих духовных, а также нравственных, эстетических ценностей и их отражений в искусстве и культуре, объединенных несколькими основными положениями: почитание святынь, милосердие, стремление к красоте (духовной и ее отражению — внешней), почитание Матери Божией, материнства, Пророков, Святых, уважение к старшим, восприятие молитвы как общения с Богом, почитания Его, осознания сакральности пространства. В наиболее лаконичной форме обозначенные положения заключены в одном понятии: **Храм – Дом Божий.**

Молитва в различных религиях неизменно трактуется как общение с Богом, выражение почитания Его. В православии показательно понятие «исихазм» (от греческого hesychia — «покой», «безмолвие», «отрешенность»), что явлено в живописи Феофана Грека: росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде (1378 г.), в том числе в изображениях столпников. К понятию «внутреннее делание» обращены в иконописи отображения Св. Сергия Радонежского, Св. Серафима Саровского. В исламе известны арабески — повторяющиеся геометрические формы, которые часто передают формы растений, фигур и иногда животных, в частности, птиц. Для мусульман эти формы символизируют бесконечную природу творения единого Бога, что выражает и молитва. В буддизме храмовое пространство (дацан) имеет сакральное значение, которое проявляется в архитектуре, символике и ритуалах. В некоторых текстах иудаизма земной храм рассматривается как уменьшенная модель вселенной, воспроизводящая структуру творения как места служения Богу, приношения ему молитв.

Сакральность пространства в православном храме отражена в векторах снизу вверх и с запада на восток — от земного к небесному; в цикличность кругового движения (купол, ниши), что символизирует

вечность, цикличность мироздания; алтарное пространство воплощает образ Мира Горнего. Сакральность пространства иконы определена иносказательностью духовных смыслов его деталей, например, в иконография «Троица Ветхозаветная» или «Гостеприимство Авраама» (икона «Зырянская Троица», XIV в., согласно преданию, написанная святителем Стефаном Пермским, икона Андрея Рублева, ок. 1422–1427 г., «Троица Новозаветная», лубок, XVIII в.) В исламе первостепенно значение мечетей в сакрализации пространства. Согласно буддийской традиции мандала — один из основных символов буддийской космологии, концепций о мироздании. Сакральность пространства иудейского храма проявляется в разных аспектах: в библейских представлениях, в апокалиптических учениях и в традициях, связанных с храмом, например, описание эсхатологического святилища в Книге пророка Иезекииля — сопоставлены образы мироздания и рая, где храм является уменьшенной моделью вселенной. В иудаизме характерен мотив священного храмового двора, символизирующего море, сотворенное в первые дни. Другие помещения храма соответствовали небу и земле. Таков концепт небесного храма, а земной храм мыслится как копия небесного, само небо воспринимается как храм, а тронный зал Бога — предполагаемое Святое Святых этого храма. Повторение структуры земного храма и разных уровней доступа в небесном храме показывает перенос идеи сакрального пространства и его градации. Таков концепт небесного храма. Важна и идея незыблемости сакрального пространства. Например, в «Завещании (Завете) Левия» храм одновременно является тронным залом Бога, местом, откуда исходят Божьи праведные суды, и местом, где происходит посвящение священников. Отметим и ориентацию святилища в иудаизме: уже в библейские времена сложилась устойчивая традиция располагать святилище по направлению восток-запад, что связано с представлениями о расположении «божественного присутствия» (Шхины).

В осознании **образа Храма как Дома Божия следует акцентировать символичное воплощение образа Матери Божией и понятия «материнство», и уважения к старшим.** В православной традиции судить об этом позволяют разнообразные иконографические варианты изображений Божией Матери прежде всего в иконописи: Смоленская, Владимирская, Иверская, Феодоровская, Тихвинская, Боголюбская, Седмиозерная, Знамение, Курская и др. В исламе любовь и уважение к матери считаются одними из важнейших добродетелей. Известны упоминания матери в Коране, как и слова Пророка Мухаммада: «Рай находится под ногами ваших матерей!» Также акцентируем духовные смыслы обрядов и традиций, связанных с рождением детей. Например, в знак благодарности Всевышнему

за рождение ребенка у мусульман считается необходимым принести в жертву барана (за девочку — одного, за мальчика — двух). В буддизме характерны скульптурные изображения Будды, поддерживающего отношения со своей семьей. В иудейской традиции чтят два высказывания Торы: «Уважай твоего отца и мать...» и «Бойся каждый матери и отца своего...».

С почитанием Господа, Божией Матери связано **почитание Пророков, Святых.** Иконографическая система православных росписей каждого храма включает их образы, в том числе во всех чинах иконостаса. В исламе известны миниатюрные картины, изображающие жизнь Пророка Мухаммеда, например, в контексте празднования Лейлат аль-Кадр (Ночи Силы). Искусство буддизма отражает почитание Пророков и Святых посредством изображений Будды, бодхисаттв, а также через сюжеты, связанные с их жизнью. Концепции иудаизма основаны на идее завета между Богом и еврейским народом, истоки которой восходят к пророкам Аврааму и Моисею. В Танахе упоминаются 78 пророков и 7 пророчиц. Почитание пророков в иудаизме выражается в форме уважительного разговора о них в проповедях и в быту. Среди всех пророков выделяются два великих: Илья и Моисей.

В определении общности духовных ценностей религий России также значимо понятие «**небесное воинство**». В православии оно обрело визуальную интерпретацию в иконографии «Благословенно воинство Царя Небесного» (русская икона 1550-х гг.), в образах архангелов Михаила, Гавриила, Св. Георгия Победоносца в древнерусской живописи и в современном искусстве, как, например, в картине В.Е. Вольфа «Св. Георгий Победоносец». В исламе небесное воинство составляют ангелы: Ридван Джундалла — покровительствуют воинам, осуществляющим джихад — борьбу с кознями Иблиса и неверными; Саффат — воинство, ставшее в ряд; Таилят — ангелы, читающие Коран вслух; Сайяхуны — доносят молитвы верующих до Бога. В буддизме почитают четырех Небесных Царей — небесных божеств или богов-хранителей в буддийской космологии. Каждый из них оберегает одну из четырех сторон света: Вайшравана — хранитель Севера; Дхритараштра — хранитель Востока; Вирудхака — хранитель Юга; Вирупакша — хранитель Запада. Собирательно их называют в разных языках: на санскрите — Дэвараджа («царь богов») или Локапала («страж мира»). Изображения четырех буддийских божеств получило наименование «'Четыре Небесных Царя (Локапалы)». Иудаизм: «Небесное воинство» в книге пророка Даниила 8:10-11 — это образное название Израиля, «святого народа», и Бога, Царя Израиля, «Вождя воинства». Греческое слово, которое переводится как «воинство», встречается в НЗ только дважды (Лк 2:13; Деян 7:42).

Еврейская Библия полностью или частично отождествляет членов иудейского Совета богов с небесными телами — Солнцем, Луной и звездами, вместе именуемыми «Воинством» или «Воинствами небесными».

Сохранение традиций

Православие: сохраняются основные типы храмов, сохранение древней иконографии в иконописании, например, **«Спаса Всемилостивого»** (икона начала XV века, в Тутаеве).

Католицизм сохраняются основные типы храмов, сохранение древней иконографии Господа, Мадонны, Апостолов, в живописи, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве, например, реставрация скульптур «Христос» и «Мадонна», исполненных по древней иконографии, в интерьере храма Саграда Фамилия в Барселоне.

Ислам: сохраняются основные типы храмов, сохранение древней иконографии в иконописании, например, пророка Мухаммеда.

Буддизм: сохраняются основные типы храмов, изображений Будды: Будда в образе учителя — сидящий с поднятой правой рукой; Будда торжествующий — сидящий с опущенными руками; Будда «спящий» — фигура лежащего Будды, уходящего в нирвану.

Иудаизм: сохраняются основные типы храмов, сохранение трех древних символов в искусстве: меноры, звезды Давида и херувима, которые связаны с библейскими представлениями и использовались в искусстве эмблемы национальной идентичности. Упоминания об Иисусе чрезвычайно редки. Лишь Марк Шагал исследовал значение Иисуса для своего народа. На его картинах Иисус изображён типичным иудеем: на голове — филактерии, на руку намотан молитвенный ремешок.

Просвещение, культ разума

Православие: Библия, учения Отцов Церкви, жития Святых, например, Св. Сергия Радонежского, записанное Епифанием Премудрым – молитва отрока Варфоломея о даровании разума и способностей к учению, картина М.В. Нестерова «Видение отрока Варфоломея».

Католицизм: основная идея католического искусства **— главенство разума над чувствами.** Библия, богословские учения в рукописных и печатных книгах, оформленных как произведения искусства шрифтами, виньетками, миниатюрами.

Ислам: **слово, художественно оформленное в виде надписи или графического символа, стало главным носителем религиозной идеи,** заключает в себе духовный мир верующего. Священное слово Корана, начертанное на входах-порталах и стенах зданий, написанное на переплетах и страницах рукописей, включенное в узоры на тканях, коврах, изделиях из керамики, стекла или металла. **Интеллектуалистские установки Корана и Сунны.** Пророк назвал ученых мужей (уляма) наследниками пророков. Поиск знания/науки

он объявил «обязанностью каждого мусульманина и мусульманки», а об учебе говорил как о непрерывном процессе, длящемся «от колыбели до могилы» и требующем от человека отважных поисков мудрости.

Буддизм: живописное или скульптурное изображение Будды (Бодхисаттв) в ваджраяне считается телом Будды, тексты дхармы — речью Будды (сакральный статус текстов и книг), а особое сооружение — ступа — воплощением ума Будды.

Иудаизм: менора (семисвечник), символическое значение: семь ветвей меноры символизируют семь дней творения, центральная ветвь – субботу.

Почитание сакральных текстов

Православие: оформление «Евангелия» драгоценными окладами с чеканными и гравированными орнаментами, эмалевыми медальонами, инкрустацией драгоценными и полудрагоценными камнями.

Католицизм: **оклад Евангелия из Линдау —** один из известных западных памятников искусства. Рукопись названа в честь Аббатства Линдау (Германия) и содержит тексты четырех Евангелий – образец для оформлений католических Евангелий.

Ислам: каллиграфически выполненные цитаты из Корана, например, басмала — фраза «Бисмиллахи-р-рахмани-р рахим» («Во имя Аллаха, милостивого, милосердного»), которой открывается Коран и начинается подавляющее большинство его сур; иллюминированная каллиграфия — стихи из Корана украшены сусальным золотом, яркими цветами и замысловатыми краями, что символизирует свет руководства и откровения, которые Коран несет в мир.

Буддизм: **почитание сакральных текстов (сутр, мантр и др.) в буддизме** включает доктрину, ритуалы и искусство. **Сутры (поучения) считаются словом Будды.** Помимо сутр, к числу священных текстов относят правила монашеской жизни, а также трактаты и комментарии, поясняющие различные аспекты учения Будды. **Ритуальное копирование —** например, в дальневосточном буддизме книги канона устанавливали на вертикальной оси, один поворот конструкции приравнивался к прочтению всех книг канона. В буддийском искусстве **тексты и изображения, связанные с ними, наделяются сакральной функцией. Церемония «открывания глаз»** («открытия света») — проводится в землях северного буддизма (Тибет, Монголия, Бурятия, Тува, Калмыкия) и в Восточной Азии после завершения работы над живописным или скульптурным изображением, в ходе которой образ наделяется сакральной функцией.

Иудаизм: руководствовался священным текстом Торы, искусство должно было способствовать исполнению заповедей, украшая ритуальные предметы и интерьеры синагог. **Убранство синагог.** В основе внутреннего устройства лежит конструкция Храма, который

повторял устройство Скинии, построенной евреями в пустыне. **Шкаф для хранения свитков Торы (арон а-кодеш)** напоминает о Ковчеге Завета — ящике с десятью заповедями, манной и посохом первосвященника Аарона, хранившемся в Иерусалимском храме; **Возвышение в центре синагоги (бима)** — о жертвеннике во дворе; **над ковчегом располагается «неугасимый светильник» (нер тамид)** — он горит всегда, символизируя менору, масляный светильник Храма.

Итак, обозначив многообразные составляющие верующего разума в четырех религиях нашей страны: православии, исламе, буддизме и иудаизме следует подчеркнуть, насколько важен **диалог культур и арт-парадигм, в том числе взаимосвязь культур народов нашей страны, их межкультурный и межрелигиозный диалог как условие и гарант гармонизации общественных отношений.** Создавать соответствующие произведения художникам позволяют и глубинная приверженность религиозному учению, и школа мастерства, и личностное неравнодушие. Без этих положений и их гармоничного сочетания с превалированием духовной составляющей невозможно достичь убедительности художественных трактовок, выражающих духовную жизнь народа (ее религиозно-философские, нравственные, эстетические смыслы), ее понимание и приобщение к ней. В нашей стране испокон веков и доныне искусство неизменно направлено на акцентирование духовной сущности. К подтверждающим примерам в православной реалистической живописи следует отнести творчество Феофана Грека, Андрея Рублева, Симона Ушакова, В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, В.И. Сурикова и многие другие.

Следовательно, приходим к выводу, что Духовное, религиозное содержание определяет форму в искусстве, которая, в свою очередь, иносказательно, символично выражает, визуализирует содержание, дополняет его новыми смысловыми, эмоциональными, образными оттенками.

Следует заключить, что весь богатый спектр произведений религиозного искусства России обращен к постижению и визуализации понятия «верующий разум», к стремлению запечатлеть Светлый Образ Божьего Мира. К истинному религиозному творчеству – смиренному сотворчеству с Господом — должна стремиться современная культура. Именно оно является наиболее сильным противодействием бездуховному вакууму, именно оно ясно и предельно четко обозначает разницу между Духовностью и бездушием, Созиданием и разрушением, Светом и тьмой, Добром и злом. И только истинное творчество ведет к созданию полноценных произведений, дающих Свет миру, способных сохранить и приумножить духовные ценности, которые испокон веков и доныне столь важны для каждого, как и для всей многонациональной великой России, ее религий, их многообразия и единства.

М.Ю. СИВКОВА
Соискатель ученой степени кандидата искусствоведческих наук, ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

M.Y. SIVKOVA
Applicant for the degree of Candidate of Art Studies, Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University)

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОТЛИЧИЯ МОЗАИЧНЫХ КОМПОЗИЦИЙ «СПАС НА ЧРЕПИИ» И «СПАС НА УБРУСЕ», ВЫПОЛНЕННЫХ МАСТЕРСКОЙ «ФЛОРЕНТИЙСКАЯ МОЗАИКА» (Г. КРАСНОДАР), ОБУСЛОВЛЕННЫЕ ПРИВЯЗКОЙ К АРХИТЕКТУРЕ И ИХ РАСПОЛОЖЕНИЕМ В СИСТЕМЕ МОЗАИЧНЫХ ЦИКЛОВ ДЛЯ ФАСАДОВ ХРАМОВЫХ ЗДАНИЙ

SEMANTIC DIFFERENCES OF MOSAIC COMPOSITIONS «MANDYLION» AND «KERAMIDION» MADE BY THE WORKSHOP «FLORENTINE MOSAIC» (KRASNODAR, RUSSIA), DUE TO ARCHITECTURE AND THEIR LOCATION IN THE SYSTEM OF MOSAIC CYCLES FOR THE FACADES OF TEMPLE BUILDINGS

В статье исследуются семантические отличия образов Спасителя (Мандилион и Керамидион) в циклах фасадных мозаик для храма святой великомученицы Екатерины Ростове-на Дону, церкви Святителя Николая Чудотворца в поселке Тульский Майкопского района, храма Архангела Михаила Свято-Михайловской Афонской пустыни, Свято-Троицкого храма ст. Новодонецкой, церкви Серафима Саровского в Анапе, а также образа Спасителя на поклонных крестах, выполненных мастерской «Флорентийская мозаика». Традиция располагать образ Спаса Нерукотворного над входом в храм, город, монастырь имеет древние истоки. Одиночная композиция с изображением «Спаса на убрусе» на западном фасаде храма считается символом охраны и покровительства. Но как часть цикла мозаичных икон Спас на убрусе, расположенных в верхней части фасада, символизирует иерархию небесного мира.

The article examines the semantic differences between the images of the Savior (Mandylion and Keramidion) in the cycles of facade mosaics for the Church of the Holy Great Martyr Catherine of Rostov-on-Don, Church of St. Nicholas the Wonderworker in the village of Tulskiy, Maykopsky District, the Church of the Archangel Michael of St. Michael's Athos Desert, the Holy Trinity Church of the Novodonetsky village, the Church of St. Seraphim of Sarov in Anapa, as well as the images of the Savior on votive crosses made by the "Florentine Mosaic" workshop. The tradition of placing the image of The Acheiropoietos Icon of Christ above the entrance of temple, city walls, or monastery has ancient origins. A single "|The Mandylion" on the western facade of the temple can be understood as a symbol of protection and patronage. But as part of the cycle of mosaic icons, The Acheiropoietos Icon of Christ located in the upper part of the facade, symbolizes the hierarchy of the heavenly world.

Ключевые слова: Керамидион, Мандилион, Спас на убрусе, Спас на чрепии, фасадная мозаика, храмовая архитектура России, флорентийская мозаика, иконография Спасителя, семантика церковного искусства, православные храмы Краснодарского края, христианская символика.

Keywords: Acheiropoietos Icon of Christ, Mandylion, Keramidion, The Holy Face, facade mosaic, Russian temple architecture, Florentine mosaic, iconography of the Savior, semantics of church art, Orthodox churches, sacred architecture, heavenly hierarchy, Christian symbolism, church facade decoration, Russian Orthodox art.

Мастерская «Флорентийская мозаика» специализируется на выполнении мозаичных произведений для храмов, спроектированных современными архитекторами на основе исторических стилей отечественной храмовой архитектуры, а также для исторических зданий, начиная с 2000-х годов. Разработка мозаичных циклов для внутреннего пространства храма и циклов фасадных мозаик как цельной образной системы, выражающей богословскую концепцию, обладает огромным выразительным потенциалом, но в современном мире часто встречаются примеры, когда благоукрашение храма происходит поэтапно и растягивается на десятилетия. По мере поступления пожертвований появляется возможность заказать новые произведения мозаичного искусства. Личное понимание соотношения образа и слова настоятелем храма и художниками часто становится более важным формообразующим фактором, нежели иконографические источники и прототипы.

В европейской традиции существует исторически сложившиеся формы работы с флорентийской мозаикой в храмах базиликального типа (полы космати [1], напольные сюжетные вставки, инкрустации в мраморную облицовку капелл как в базилике Святой Екатерины в Палермо (Сицилия), алтарные преграды [2]).

В отечественной храмовой архитектуре преобладает тип крестово-купольного храма, поэтому в XXI веке были разработаны свои собственные иконографические схемы интеграции флорентийской мозаики в архитектуру современного храма на основе аналогов из фресковой живописи и иконописных произведений. Мозаичная икона традиционно помещается в специальную нишу в архитектуре, именуемую киотом, которая проектируется на этапе строительства здания. Мозаичные иконы мастерской «Флорентийская мозаика» часто представляют собой более поздние дополнения к архитектуре храма [3].

Мастера студии выработали свою собственную форму — скульптурный барельеф из литьего камня с иконой «Спас на убрусе» (Мандилион в центре). Такая икона может служить одиночным украшением фасада, а также венчать цикл мозаичных икон на фасаде житийного (храм Святой Великомученицы Екатерины в Ростове-на-Дону), христологического храма или богородичного храма (храм Рождества Христова в Дивеево).

Иконографические типы Спаса Нерукотворного — Мандилион и Керамидион (Спас на Чрепии) — традиционно помещаются над входом в городские врата, храмы, монастыри и епархиальные здания, потому что они воспринимаются как видимый знак присутствия Христа и служат порогом, ступенью между профанным (мирским) и сакральным пространством. Церковное предание гласит, что царь Авгарь поместил святыню в каменную нишу над вратами, чтобы каждый входящий в город воздавал поклон Христу, а не языческим божествам, и тем самым признавал над собой Его власть. Такое «венчание» городских врат иконой Спаса соответствует «сакральному входу»: город понимается как Богом хранимый град, окружённый невидимой защитой образа Христа [4].

«Керамидион» и «Мендалион» понимаются как охранительные иконы, духовный щит, поэтому их часто располагают над входом в здания епархий, дома причта, над входом в город, монастырь, уподобляя пространство богохранимому граду Эдессе. Это получило распространение на Руси в Средневековье, где списки Нерукотворного Образа размещались над монастырскими и крепостными воротами [5], например, Спасские ворота Московского Кремля. Круглый медальон с образом Спаса Нерукотворного (Керамидион), выполненный в технике флорентийской мозаике, расположен над центральными воротами входа на территорию храма Преподобного Сергия Радонежского в городе Крымск (Рис. 1), а над боковыми арками располагаются медальоны с равноконечными греческими крестами [6].

Внутри храма образ Спаса Нерукотворного часто венчает иконостас или помещается над Царскими вратами, в идею верховенства Христа [7].

Так и в цикле фасадных икон центром композиции является изображение Христа или Богоматери, они располагаются выше, поскольку это является символическим изображением иерархии горнего мира, подобно тому, как в куполе храма располагается композиция с изображением Христа-Пантократора.

Во фронтоне на западном фасаде Знаменского скита в селе Хрипуново (Храм во имя Иконы Божией Матери «Знамение») расположена мозаичная икона «Спас на убрусе» [8]. Этот образ (Рис. 2) венчает всю композицию фасада и выражает небесную иерархию, в соответствии с которой образ Спаса, Царя Небесного, может быть расположен только на самом высоком месте. В иконографической программе фасаде русского православного храма образ Спаса Нерукотворного на плате (Мандилион или Керамидион) в верхней части фасада, трактуется как присутствие Христа как Вседержителя над входящими в сакральное пространство, где под ним, присутствую заступники: Сергий Радонежский — небесный покровитель монашества и Русской земли, святая княгиня Ольга, символизирующая Крещение Руси в молитвенном жесте обращаются к иконе «Знамение». Цикл фасадных мозаик читается как образ спасения Руси: Ольга (крещение) — Сергий (духовное единство). Святой преподобный Сергий Радонежский указывает на преемственность — Ольга как первая правительница-христианка, Сергий как столп для русской духовности. Сверху Спас на убрусе — образ небесной защиты, отсылающий к эдесским вратам; освящает цикл. Композиция формирует образ храма как «небесных врат Руси», что обретает особое звучание с учётом того, что здание храма было построено в 1790–1817 годах, затем храм был разграблен в 1937 году, сорок лет простоял в запустении и в 1992–1993 годы был возвращен церкви. В дивеевском храме образ Спасителя венчает «небесный собор»: мученицы воплощают исповеднический подвиг Церкви на земле, а архангелы — ангельское воинство. Такая структура — богословие в камне, она утверждает храм как пространство всеобъемлющего заступничества, где Спас на убрусе освящает всё своим Ликом.

Нерукотворный Образ отличается от иных иконописных типов тем, что он дает акцент только на лике Спасителя — подчеркивает встречу «лицом к лицу» человека с Богом. Для входящего это не только напоминание о необходимости покаяния и нравственного совершенствования, но и уверение в том, что на него обращается милостивый взор Христа при вступлении в сакральное пространство.

В иконографической программе фасада храма святой великомученицы Екатерины Ростове-на Дону образ Спаса Нерукотворного на плате, выполненный в технике флорентийской мозаики (Мандилион) в верхней части центрального фасада, может быть трактован как

символ небесного покровительства (Рис. 3), венчающий весь цикл изображений и утверждающий храм как пространство встречи с Христом (евангельский образ Христа как пути в царство небесное: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется» [Ин. 10:9], переходом из профанного мира в литургический космос, в храм как в образ Града Небесного. Под Спасом Нерукотворным на фасаде храма Великомученницы Екатерины расположены ангелы в закомарах, тянущиеся к храмовой иконе (поясная икона святой великомученицы Екатерины в киоте) в роли небесных служителей, показывают небесную иерархию, символизируя ангельское воинство, окружающее престол Вседержителя и провождающее души в Царствие, тем самым подчёркивая эсхатологический аспект входа в храм как предвестия Страшного Суда. Образ Святой Татьяны связывает Лик Христа с земным подвигом исповедания веры, что особенно актуально в контексте посвящения храма мученицы Екатерине [9]. Парное изображение мучениц Елены и Татьяны (ростовые иконы у входа, выполненные в смешанной технике с применением флорентийской мозаики) — слева Святой Татьяны и справа Святой Равноапостольной Елены (открывшей Животворящий Крест — знак Воскресения). В фасадном цикле триада женских образов символична: Екатерина (покровительница храма, победа над идолами), Татиана (целомудрие) и Елена (триумф Креста как орудия Искупления). Благодаря сложной иконографической программе храм приобретает образ града под покровительством Христа и заступничеством святых [9].

Спас на плате (Мандилион или Нерукотворный Образ) в закомарах фасада церкви Святителя Николая Чудотворца в поселке Тульский Майкопского района [10] несёт глубокий символический смысл. Спас Нерукотворный (Рис. 4) освящает фасад. Своим присутствием. Мандилион Христа визуализирует богословскую иерархию: от Вседержителя вниз к Николаю Чудотворцу в киоте апсиды — восточной стене, традиционно посвящённой алтарной символике и образу небесного покровителя, чьи чудеса и заступничество вводят верующих под взор Христа. Майкоп — столица многонационального края Адыгеи, такая композиция подчёркивает универсальность веры, где Спас на плате в закомарах (как защитник воинов и символ веры) в совокупности с Николаем-чудотворцем на апсиде, образует образ небесного покровительства: Спас на убрусе охраняет фасад с запада, а образ Николая — алтарь от востока, провозглашая храм как защищённый Богом град. Эта расположение икон несет апотропеический смысл (защита от злых духов).

Спас на плате (Нерукотворный Образ или Мандилион) на фасаде Храма Преподобного Серафима Саровского в Анапе [11], построенного

в 2005–2024 годах, символизирует верховенство Христа. Лик Спасителя освящает вход в храм, восходя к древней традиции надвратного образа. Образ Христа венчает иконостасы и порталы, визуализируя чудо отпечатка Лика как знак истинности Богочеловечества и вечной славы. В современной литургической практике икона Мандилиона сохраняет статус особо чтимого образа: её выставляют на видном месте, окуривают ладаном, несут во главе крестного хода, где она символизирует невидимое присутствие Христа. В этом смысле её размещение над входом в храм или епархиальное здание становится визуальным богословием, соединяющим предание, литургическую практику и пространственную структуру сакральной архитектуры. Икона «Спас на Убрусе» (Рис. 5) над входом во взаимосвязи с житием Серафима Саровского может быть понята как призыв к встрече с Богом, символ исцеления и «созидания сокрушенного сердца». Этой иконе молятся, прося помощи от недугов, об избавлении от плохих мыслей, просят о защите.

Отдельным направлением деятельности мастерской «Флорентийская мозаика» является изготовление охранительных крестов. Такие кресты традиционно устанавливались в пустынях и на возвышенностях для изгнания бесов, с целью защиты от неурожаев и эпидемий. В охранительном кресте в станицы Новодонецкая Краснодарского края в центре на золотом фоне расположен образ спасителя «Керамидион» (Рис. 6). Образ Спасителя в круге в центре охранительного креста трактуется в православной иконографии как соединение нерукотворного Лика Христа, свидетельствующего о реальности Боговоплощения, и Креста как символа искупления и Воскрешения. Эта композиция, восходящая к византийским нательным и напрестольным крестам VII–IX веков. Крест — знак Царства Божия, где нет места для злых сил.

В апсиде храма Архангела Михаила Свято-Михайло-Афонской Закубанской пустыни (монастырь в посёлке Победа, Адыгея) расположен образ Спаса в иконографии Керамидион над крестом, выложенным в кирпичной кладке (Рис. 7). Отдельно стоящий охранительный золотофонный крест установлен перед композицией апсидной части, частично закрывая ее. Отдельно стоящий охранительный крест символизирует духовную защиту обители, её жителей и паломников от бед и незримых врагов. В центре креста расположено символическое начертание букв имени Христа.

Анализ семантических отличий мозаичных композиций, относящихся к иконографическим типам Мандилиона и Керамидиона, выполненных мастерской «Флорентийская мозаика» (Краснодар), в контексте расположения на фасадах храмов и охранительных крестов выявляет их роль в формировании сакральных пространств. Образ

Спаса Нерукотворного над входом восходит к эдесской традиции надвратного образа, ограждающим верующего от злых сил. В цикловом единстве с образами Ольги, Сергия, Екатерины, Татианы, Елены, мучеников и архангелов они утверждают храм как образ Небесного Иерусалима, где образа Спаса Нерукотворного располагается выше всех иных образов, чем подчёркивается небесная иерархия и утверждается вневременной характер веры за счет одновременного присутствия мучеников и мучениц, живших в разное время, архангелов и святых.

Список литературы:

1. **Paloma Pajares-Ayuela. Cosmatesque Ornament. New York, Norton. 2001 – 320 p.**
2. **Sardina, Patrizia. Il Monastero di Santa Caterina e la città di Palermo (secoli XIV e XV). Palermo: Associazione no profit “Mediterranea”. 2016. – 306 p.**
3. **Электронный ресурс: Режим доступа: URL: https://fl-mozaika.ru/ (дата обращения 15.01.2026)**
4. **Евсеева Л.М., Лидов А.М., Чугреева Н.Н. Святой Мандилион. История реликвии. – М., 2005. – 32 с.**
5. **Лидов А. М. Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата. Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии / Сб. «Иеротопия. Сравнительные исследования». – М.: Индрик, 2008. – С. 105–138.**
6. **Электронный ресурс: Режим доступа: – URL: https://krymsk.gorod.space/v-hrame-prepodobnogo-sergiya-radonezhskogo-v-krymskom-rayone-osvyatili-kolokola-chem-on-tak-udivlyaet-putnikov/?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 16.01.2026)**
7. **Москин Б. Д. Образ Спаса Нерукотворного в навершии иконостасов северных храмов // Кижский вестник: сб. ст. Вып. 17. – Петрозаводск: Музей-заповедник «Кижи», 2017. – С. 93–102.**
8. **Агафонова А.Ю., Матько Е.Е., Сивкова М.Ю. Флорентийская мозаика и художественные эмали в экстерьере современных российских православных храмов и других культовых сооружений // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ». Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – 2022. – № 4. – С. 99–109.**
9. **Электронный ресурс: Режим доступа: — URL: https://rostoveparhia.ru/parish/%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B3%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-**

%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D1%83/ (дата обращения 08.01.2026)
10. Электронный ресурс: Режим доступа: – URL: https://sobory.ru/photo/545131?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 08.01.2026)
11. Электронный ресурс: Режим доступа: – URL: https://tonkosti.ru/%D0%A5%D1%80%D0%B0%D0%BC_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%BC%D0%B0_%D0%A1%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B2_%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B5 (дата обращения 08.01.2026)
12. Электронный ресурс: Режим доступа: – URL: https://monasterium.ru/monastyri/monastery/svyato-mikhaylo-afonskaya-zakubanskaya-obshchezhitelnaya-pustyn-muzhskoy-monastyr-po-pobeda (дата обращения 12.01.2026)

С.М. КАЧАЛОВА
Кандидат педагогических наук, доцент Липецкого государственного технического университета

S.M. KACHALOVA
Candidate of Pedagogy, Assistant professor of the Lipetsk State Technical University

ОБРАЗ «СПАСА НЕРУКОТВОРНОГО» НА ВОИНСКИХ ЗНАМЕНАХ: ОТ СРЕДНЕВЕКОВЫХ СТЯГОВ ДО СИМВОЛА ВООРУЖЕННЫХ СИЛ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

THE IMAGE OF THE «SAVIOR NOT MADE BY HANDS» ON MILITARY BANNERS: FROM MEDIEVAL BANNERS TO THE SYMBOL OF THE ARMED FORCES OF THE RUSSIAN FEDERATION

В статье рассматривается феномен сакрального воинского символа — образа «Спаса Нерукотворного», изображавшегося на знаменах русского воинства с XII по XXI век. Исследуется генезис традиции, берущей начало в византийской воинской культуре и получившей развитие в контексте становления русской государственности. На основе анализа исторических хроник, памятников материальной культуры и современных официальных документов реконструируется эволюция значения образа: отличной святыни князя и «победительного чуда» в эпоху Средневековья до объединяющего символа национальной армии в Новое и Новейшее время. Особое внимание уделяется ключевым этапам: использованию образа в Куликовской битве и при взятии Казани, его роли в системе воинских традиций Российской империи, а также современной ревивализации в контексте традиций Вооруженных Сил РФ. Делается вывод о том, что «Спас на знаменах» представляет собой уникальный культурно-исторический код, в котором религиозная, военно-политическая и национально-объединительная семантика образуют неразрывное единство.

The article examines the phenomenon of the sacred military symbol — the image of the "Savior Not Made by Hands" (Mandylion) depicted on the banners of the Russian army from the 12th to the 21st century. The genesis of the tradition, which originated in Byzantine military culture and developed in the context of the formation of Russian statehood, is explored. Based on the analysis of historical chronicles,

material culture artifacts, and contemporary official documents, the evolution of the image's meaning is reconstructed: from the personal shrine of a prince and a "miraculous victor" in the medieval era to a unifying symbol of the national army in the modern and contemporary periods. Particular attention is paid to key stages: the use of the image in the Battle of Kulikovo and the capture of Kazan, its role in the system of military traditions of the Russian Empire, and its modern revival in the context of the traditions of the Armed Forces of the Russian Federation. The conclusion is drawn that the "Savior on Banners" represents a unique cultural and historical code in which religious, military-political and national-unifying semantics form an inseparable unity.

Ключевые слова: Спас Нерукотворный, воинское знамя, стяг, воинская традиция, сакральный символ. Куликовская битва, государственная иконография. Вооруженные Силы РФ.

Keywords: Savior Not Made by Hands (Mandylion), military banner, medieval banner (styar), military tradition, sacred symbol Battle of Kulikovo, state iconography. Armed Forces of the Russian Federation.

Введение

Образ «Спаса Нерукотворного» (Мандилиона), почитаемый как первообраз христианской иконографии, занимал особое место не только в религиозной, но и в военно-политической культуре России. Его уникальность заключается в длительной и непрерывной традиции изображения на воинских знаменах — от княжеских стягов средневековой Руси до официальной символики современных Вооруженных Сил Российской Федерации. Данная традиция, уходящая корнями в византийскую практику, превратила иконографический образ в мощный сакрально-мобилизационный символ, сопровождавший ключевые события русской истории [2]. Актуальность исследования обусловлена возрождением интереса к данной традиции в начале XXI века, что выразилось в создании новой главной иконы для Главного храма Вооруженных Сил России с образом «Спаса Нерукотворного» [4]. Целью статьи является комплексный историко- культурный анализ феномена «Спаса на знаменах» как особого символа воинской славы и национального единства. Задачи включают: 1) выявление истоков и богословского обоснования традиции; 2) прослеживание её эволюции в XII-XVII веках; 3) анализ трансформации значения образа в имперский и современный периоды; 4) осмысление его роли в системе воинских традиций и современной государственной символике.

Истоки традиции: от Византии к Древней Руси

Традиция использования «Спаса Нерукотворного» в военном деле восходит к Византийской империи. Ещё в VI веке, согласно хроникам, перед битвой с персами на равнине Солахон ромейский

полководец вынес перед войсками нерукотворный «образ Богочеловека» [7]. Этот прецедент заложил практику, при которой священный образ, будучи не только иконой, но и воинской реликвией, воспринимался как залог божественного покровительства и победы. На Русь данная традиция проникла вместе с христианством. Самый ранний из сохранившихся русских образов - Новгородский «Спас Нерукотворный» - датируется XII веком [9]. Исторически сложилось, что этот образ стал восприниматься воинством как покровитель, а мирными жителями - как защитник [2]. Богословски это обосновывалось самим статусом Мандилиона как нерукотворного, а значит, имеющего божественное происхождение свидетельства реальности Христа, что делало его мощнейшим символом защиты и победительной силы.

«Спас Нерукотворный» в эпоху становления Русского государства (XIV-XVI вв.). Куликовская битва и символ общерусского единства

В XIII-XIV веках образ окончательно утвердился в качестве главного воинского символа, знака объединения русских земель перед лицом внешней угрозы [9].

Переломным моментом стало использование образа великим князем Дмитрием Донским в Куликовской битве (1380 г.). Согласно источникам, «великий образ Спаса» был изображен на его чермном (багряно-красном) великокняжеском знамени [3]. Перед битвой этот стяг служил иконой, перед которой молилось всё войско, а в сражении стал зримым символом присутствия Божьего благословения [6]. Победа на Куликовом поле, воспринятая как торжество православия, сакрально закрепила за «Спасом Нерукотворным» значение «победительного чуда». После смерти Дмитрия Донского образ с его знамени был перенесен на богослужебную пелену, созданную в память о князе и победе, что символически завершило земной путь воинской святыни, переместив её из поля брани в алтарное пространство храма [8].

От Ивана Грозного к первым Романовым: символ царской власти и воинской мощи

Традиция получила продолжение в XVI веке. При взятии Казани в 1552 году царь Иван IV Грозный шел в поход под знаменем, на котором также был изображен «Спас Нерукотворный» [7]. Это свидетельствовало о том, что образ перестал быть лишь княжеским атрибутом, превратившись в символ царской, общегосударственной власти и её экспансии. В XVII веке, при первых Романовых, практика стала системной. В Оружейной палате Московского Кремля одновременно хранилось множество хоругвей с образом Спаса, которые поновлялись перед новыми походами или изготавливались заново. Знамя с «Спасом» стало непременным атрибутом, если

государь лично возглавлял войско. В это же время крупнейший иконописец Симон Ушаков неоднократно писал икону «Спас Нерукотворный» «в поднос» царю Алексею Михайловичу, чей «Царский стяг» 1653 года также был алым с изображением Спаса. Эта икона, переданная затем царицей Натальей Кирилловны Петру I, сопровождала первого императора в военных походах и, по преданию, не раз спасала ему жизнь [9].

Трансформация традиции в имперский период (XVIII - начало XX вв.)

Эпоха Петра I внесла коррективы в семиотику воинского знамени. С созданием регулярной армии знамена получили единообразную форму, а их символика, хотя и сохранила православные элементы (например, девиз «Сим знаменем победиши» на знаменах гвардии), утратила исключительно религиозную направленность [5]. Однако глубоко укорененная традиция не прервалась. В XVIII-XIX веках знамя оставалось святыней полка, а его утрата считалась величайшим позором, влекшим за собой расформирование части. Воины, спасавшие знамя, становились героями, чьи имена заносились в историю [8]. При императоре Николае II произошла осознанная архаизация и ревивализация древнего символа: на знаменах пехотных полков вновь стали помещать образ «Спаса Нерукотворного». Образ продолжал восприниматься как чудотворный и покровительствующий царствующему дому, что ярко проявилось после чудесного спасения семьи Александра III при крушении поезда в Борках (1888 г.), которое связывали с находившейся в вагоне иконой «Спаса Нерукотворного».

Ключевые этапы эволюции образа «Спаса Нерукотворного» как воинского символа:

- XП-XШ вв.: Закрепление на Руси византийской традиции почитания образа как покровителя воинства.
- 1380 г.: Использование на знамени Дмитрия Донского в Куликовской битве. Символ общерусского единства и «победительного чуда».
- 1552 г.: Знамя Ивана Грозного при взятии Казани. Становление символом централизованной царской власти и её военной мощи.
- XVII в.: Систематическое хранение и изготовление хоругвей с образом в Оружейной палате. Непременный атрибут царских походов.
- Начало XX в.: Возвращение образа на знамена пехотных полков при Николае II как символ связи с историческими корнями армии.
- 2019-2020 гг.: Создание и всероссийский объезд иконы «Спас Нерукотворный» как Главной иконы Главного храма ВС РФ. Современная реинкарнация традиции.

«Спас Нерукотворный» в современной символике Вооруженных Сил Российской Федерации: Главная икона Главного храма Вооруженных Сил

В XXI веке происходит уникальное возрождение и переосмысление древней традиции в контексте государственной политики памяти и укрепления воинских традиций [4].

В 2019 году, в преддверии 75-летия Победы, была создана и освящена Патриархом Московским и всея Руси Кириллом икона «Спас Нерукотворный», объявленная Главной иконой Главного храма Вооруженных Сил РФ. Это решение было сознательно аргументировано прямой отсылкой к истории: «Спас Нерукотворный изображался на знаменах русского воинства, а его образ помещался над вратами крепостей» [2]. Таким образом, современный образ был легитимизирован через апелляцию к многовековому сакральному статусу.

Икона представляет собой сложную композицию: центральный лик Спасителя окружают образы Богородицы, архангела Михаила и святых покровителей различных родов войск, а также рельефы со знаковыми событиями русской истории. Это превращает её не просто в икону, а в геральдико-богословский манифест, визуализирующий идею преемственности военной славы от древности до наших дней.

Всероссийский объезд иконы как акт единения

Важнейшим символическим действием стал масштабный объезд этой иконы по воинским частям и храмам страны в 2019-2020 годах. Святыня, маршрут которой превысил 57 тысяч километров, побывала в более чем 120 городах и 300 соединениях [4]. Этот путь, начавшийся в Севастополе — городе русской военной славы — и завершившийся в Москве, символически повторил и актуализировал древнюю практику следования войск под покровительством образа Спаса. Церемонии передачи и встречи иконы в воинских коллективах выполняли функцию духовной мобилизации и укрепления корпоративного духа, напрямую связывая современных военнослужащих с героическим прошлым.

Заключение

Проведенный анализ позволяет утверждать, что образ «Спаса Нерукотворного» на воинских знаменах представляет собой уникальный и непрерывный культурно-исторический феномен. Пройдя путь от византийской воинской реликвии до сакрального символа русской государственности, он пережил трансформации, но не утратил своей сущностной сердцевины. В разные эпохи он актуализировал различные смыслы: в Средневековье — божественного заступничества и общерусского единства; в период централизованного государства — легитимации царской власти и её побед; в имперскую эпоху — неразрывной связи армии с историческими и религиозными

корнями. Современное возрождение традиции в виде Главной иконы Вооруженных Сил РФ является сознательной реконструкцией этого символического кода, направленной на укрепление исторической памяти, корпоративной идентичности и духовных основ воинской службы. «Спас на знаменах» остается не архаическим пережитком, а живым, динамичным символом, в котором сфокусирована многовековая идея служения, жертвенности и победы, осмысляемая в контексте национальной истории и культуры.

Список литературы:

1. **Нагирняк В. Как во время Великой Отечественной спасали важнейший военный символ // Взгляд. 2022. 9 мая. — URL: https://vz.ru/society/ 2022/5/9/1157389.html (дата обращения: 11.01.2026).**
2. **Иконы и реликвии // Официальный сайт храма. — URL: https:// ghvs.ru/ tempLe/reLics/ (дата обращения: 11.01.2026).**
3. **Знамена и флаги - олицетворение доблести и славы // Армейский пресс- инфо. — URL: https://www.armpress.info/artide/ovs5. htm (дата обращения: 11.01.2026).**
4. **Икона Главного храма Вооруженных Сил России «Спас Нерукотворный» доставлена в Севастополь// Православие.Ru. 2019. 30 апр. — URL: https:// pravoslavie.ru/120961.htmL (дата обращения: 11.01.2026).**
5. **Символ доблести и чести //TopWar.ru. — URL: https://topwar. ru/81965- simvol-doblesti-i-chesti.html (дата обращения: 11.01.2026).**
6. **Спас Нерукотворный — икона, знамя, знаменье // LiveJournal. — URL: https:// trostna.livejournaL.com/38102.html (дата обращения: 11.01.2026).**
7. **История и иконография образа Спаса Нерукотворного // Монастырский вестник. URL: https://monastery.ru/tserkov/istoriya-i-ikonografiya-obraza-spasa- nerukotvornogo/ (дата обращения: 11.01.2026).**
8. **Кружков Н. Боевое знамя // Красная звезда. 1942. 9 дек. № 288. — URL: https://0gnev.livejournaL.com/455199.htmL (дата обращения: 11.01.2026).**
9. **Почему икону «Спас Нерукотворный» в России считают чудотворной // Российская газета. 2024. 29 авг. — URL: https:// rg.ru/2024/08/29/znamia-nashih- pobed.htmL (дата обращения: 11.01.2026).**
10. **«Засыхало без корней полковое знамя...» Поразительная история спасения двух воинских знамен и чести Кексгольмского и Невского полков // Родина. 2018. 8 окт. — URL: https://rodina-history. ru/2018/10/08/rodina-istoriia- spaseniia-znamen-keksgolmskogo-i-nevskogo-polkov.html (дата обращения: 11.01.2026).**

ЧАСТЬ 2
«ОБРАЗ СЛОВА» В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ. ДОКУМЕНТЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

PART II
«THE IMAGE OF THE WORD» IN THE SPACE AND TIME OF CULTURE AND ART. DOCUMENTS AND RESEARCH

В.С. ЯРНЫХ
Старший преподаватель кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» РГХПУ им. С.Г. Строганова

V.S. YARNYKH
Senior lecturer of the Department of History and Theory of Art and Design, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

СОНМЫ АНГЕЛЬСКИЕ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ СЕН-СЕВЕРСКОГО БЕАТУСА: К ВОПРОСУ ОБ АНГЕЛОЛОГИИ АББАТА ГРЕГУАРА ДЕ МОНТАНЕРА

ANGELIC HOSTS IN THE ILLUSTRATED BEATUS OF SAINT-SEVER: REVISITING THE ANGELOLOGY OF THE ABBOT GREGOIRE DE MONTANER

Доклад рассматривает ангельские образы Сен-Северского беатуса через призму литературной продукции Сен-Северского скриптория при аббате Грегуаре де Монтанере (1028–1042). Особенно продуктивным оказывается сравнение иллюстративной программы рукописи с первым житием святого Севера, которое, как и рукопись беатуса, создается по прямой инициативе блистательного аббата и отражает его своеобразную ангелологию, пронизанную клюнийскими влияниями и размышлениями об истории и идентичности Сен-Северского монастырского сообщества.

The paper dwells into the angelic imagery of the Saint-Sever beatus through the perspective of the literary production of the Saint-Sever scriptorium under the abbot Gregory of Montaner (1028–1042). The *vita prima Severi* appears the most effective instrument in the process. Not unlike the beatus manuscript, it seems to be created under the direct initiative of the illustrious abbot and reveals his idiosyncratic angelology rooted in his Cluniac upbringing and inspired by his ruminations on the history and identity of the Saint-Sever monastic community.

Ключевые слова: средневековое искусство, романская миниатюра, беатусы, юго-западная Франция, агиография, заказчик, ангелы, Апокалипсис, Сен-Северский беатус, история и теория декоравтиного искусства и дизайна.

Keywords: medieval art, Romanesque illumination, beatus manuscripts, South-Western France, hagiography, patron, angels, Apocalypsis, Saint-Sever Beatus, history and theory of decorative art and design.

На страницах Сен-Северского беатуса, апокалиптического гасконского кодекса из собрания Французской национальной библиотеки (BnF lat. 8878, ок. 1062–1072 гг.), образы ангелов вездесущи. В общей сложности они присутствуют на 47 из 99 иллюстраций рукописи (или 110, если включить в подсчет несколько страниц с диаграммой генеалогического древа Иисуса Христа). Помимо единичного сюжета благовествования пастухам (F. 12v), они часто встречаются в рамках цикла передачи Завета (F. 1v–5), апокалиптического цикла (F. 26v–215) и цикла Даниила (F. 217–248). В иллюстрациях к Откровению ангелы предстают вестниками, защитниками праведных, орудием Божьего гнева, воинством, противостоящими дракону и Антихристу и прославляющими Христа небесными хорами. Кроме того, библеисты используют понятие «ангеломорфизм», говоря об образе Христа в Апокалипсисе, в частности в описании христологического белого всадника в главе 19 (F. 201) [5, p. 4, 91 et passim], что позволяет еще более расширить границы рассматриваемой темы. Эта обширная система ангельских образов прочно укоренена в предшествующей текстовой (библейской и экзегетической) и иллюстративной традиции.

Собственно, беатусами принято называть кодексы, содержащие комментарий на Откровение Иоанна Богослова испанского монаха VIII века, Беата Лиебанского и ряд традиционно сопутствующих текстов (в частности комментарий на Книгу Даниила блаж. Иеронима). Большинство сохранившихся беатусов сопровождается иллюстрациями. Современные ученые сходятся во мнении, что изначальная иконографическая программа этой группы рукописей восходит ко времени жизни автора. Именно это может объяснить ее устойчивость на протяжении столетий и те виды вариаций, которые демонстрируют рукописи, относимые к разным ветвям в стемме беатусов [27, p. 24–26]. Однако в силу ряда особенностей Сен-Северского беатуса, о которых речь пойдет ниже, его иллюстрации заметно отличаются в стилистике и деталях иконографии сцен, они выстраиваются в стройную идейную программу, которую можно связать с заказчиком рукописи — Грегуаром де Монтанером, аббатом монастыря Сен-Север (1028–1072 гг.). Будучи ставленником гасконского графа-герцога, светского покровителя аббатства, Грегуар принадлежал к местной аристократии, но долгое время обучался и сформировал свое мировоззрение в Клюни [11, p. 34–35]. Сен-Северский беатус, или Апокалипсис Сен-Севера, становится своего рода magnum opus

деятельного настоятеля-реформатора. Пиренейская традиция апокалиптической иллюстрации вступает в нем во взаимодействие с агиографической традицией юго-западной Франции и клюнийской экклезиологией монашеской реформы. Вскоре после завершения рукописи, в последней четверти XI века ангельская тема прозвучит в еще одной обители юго-западной Франции, которая последовательно проводила идеи клюнийской реформы. Влиятельное аббатство Муассак украшается новым клуатром, в капителях которого повсюду реют ангелы, вторгающиеся и в сцены, где их участие не предусмотрено [18, p. 463–465].

В формате краткого доклада не представляется возможным взглянуть на ангелологию иллюстраций рассматриваемого кодекса во всей целостности. Кроме того, связь иллюстраций Сен-Северского Апокалипсиса с библейским текстом и предшествующей традицией его иллюстрирования и комментирования неоднократно рассматривалась в многочисленных исследованиях [историографию вопроса см.: 8, p. 357–368; 16, p. 13–36]. В последние годы на новом витке интереса к данной рукописи основной методологической установкой стал отход от традиционного ее рассмотрения в серийном контексте ради осмысления памятника как уникального явления, взятого в его непосредственном историческом контексте [9, p. 11–12]. Междисциплинарная команда исследователей во главе с главным хранителем средневековых рукописей Французской национальной библиотеки Шарлотт де Ноэль недавно опубликовали новое академическое факсимиле Сен-Северского беатуса (2022 г.) и сопутствующий сборник статей, в котором в частности рассматриваются вопросы организации работы над миниатюрами, индивидуальных стилей миниатюристов [10, p. 69-87], интеллектуальной культуры аббатства Сен-Север и семантики иллюстраций кодекса [21, p. 142–197]. Обращение к художественной программе кодекса через призму клюнийских влияний, привнесенных аббатом Грегуаром, и агиографии монастыря Сен-Север вписывается в эти новейшие историографические тенденции и позволяет заполнить определенные лакуны в понимании иконографической программы памятника.

То, что новый ракурс изучения иллюминированных беатусов проявился именно в исследованиях Сен-Северского Апокалипсиса, закономерно. Он по многим показателям являет собой исключение. Это единственный беатус, созданный в эпоху расцвета традиции (X–XI вв.), за пределами Пиренейского полуострова. Более того, при исследовании текстологии и генеалогии иллюстраций беатусов гасконскую рукопись принято относить к обеим ветвям стеммы (I и II, или L и B, по новейшей номенклатуре Уильямса-Грайсона) [8, p. 358–362]. От ветви I, к которой ее относят официально, она берет,

прежде всего, текстологическую традицию, а от ветви II — пышность и масштабность иллюстративной программы. Однако в конкретных иллюстрациях очевидна избирательность заказчика и миниатюристов, вероятно, имеющих в своем распоряжении сразу две рукописи-протографа [16, p. 17–22; 17, p. 14–19; 27, p. 63–64] и дополняющих их традиционные схемы беспрецедентными решениями и нетипичными иллюстрациями [9, p. 11]. Именно эта установка на новации в рамках традиции (т. н. “inventio”) [6, p. 11–12] позволила явно проявиться в кодексе интенциям заказчика и непосредственному религиозному и художественному контексту Сен-Северского сообщества. Поэтому при серийности иконографической программы беатусов можно говорить о нюансах изображения ангелов в рукописи как отражении особой ангелологической концепции аббата Грегуара.

Клюнийская парадигма в трактовке бесплотных сил, позволяющая воссоздать контекст ангелологии Сен-Северского аббата, прочно связана с новым пониманием монашеского идеала, через призму которого интерпретировались сведения об ангелах в предшествующей богословской традиции. Круг чтения клюнийских монахов включал переводы Псевдо-Дионисия Ареопагита на латынь, в том числе и его трактат «О Небесной Иерархии», а также его каролингских толкователей Иоанна Скотта Эриугену и Эйриха Осерского [12, p. 315–317]. Идея девяти чинов небесной иерархии была известна в Клюни не только из переводов Псевдо-Дионисия, но и из «Моралий на книгу Иова» и «Гомилий на Иезикиля» Григория Великого [15, p. 54–55]. Кроме того, у клюнийских монахов, регулярно читавших Исидора Севильского, Августина, Григория Великого [3, p. 6–7; 4, p. 256–267], звучит мысль об уподоблении ангелам как о цели и следствии созерцательной жизни [18, p. 464]. В сердце, собственно, ангелологии Клюнийского ордена лежит идея ангелоподобной, полуангельской природе монашества, являющего собой своего рода промежуточную ступень между людьми и ангелами. Страдающие мученики и целомудренные, аскетичные монахи преображают искривленную человеческую природу, возвращая ее к изначальной чистоте [12, p. 305–396]. Это состояние человека как бы предвосхищает преображение душ после воскресения, когда, по словам евангелиста Матфея, «люди [...] будут подобны ангелам на небе» (Мф. 20:30). Развивая эту мысль и существенно расходясь в деталях, те же Григорий Великий и Августин писали о превращении человечества или его части в десятый ангельский чин, необходимый для восстановления гармонии мироздания [2, p. 226, n. 16].

Ориентировочно ко времени пребывания юного Грегуара в Клюни или несколько более раннему относится пространное житие аббата Майоля за авторством Сира (BHL 5177/79, ок. 1010 г.). Кроме того, вскоре

после отъезда Грегуара в Сен-Север появляется краткое житие Майоля (1031–1033), предназначенное для литургических чтений и написанное самим аббатом монастыря — Одилоном Клюнийским (BHL 5183). Текст Сира содержит ряд программных размышлений об ангельской природе монахов, которые могли повлиять на Грегуара. Идею ангелоподобия как особой установки клюнийского монашества подробно разобрал в применении к рубежу X–XI веков (и непосредственно к этому тексту) Доминик Йонья-Пра в своей фундаментальной монографии конца 1980-х, а позже распространил свои выводы на агиографию XI — первой четверти XII века [12, p. 305–396; 14, p. 114]. Помимо ангелического образа святого и полуангельской природы монашества, особенно ярко прозвучавших в пространном житии Сира, в контексте формирования взглядов Грегуара важно отметить и историю похода христианских князей против пленивших Майоля сарацин, которую и Сир, и Одилон представляют как праведное возмездие [24, III. 8–9, p. 257–260; 23, col. 960]. В этих житиях можно видеть один из ранних примеров прорастания на клюнийской почве идеи справедливой войны с иноверцами, которая впоследствии растворит в себе раннеклюнийское неприятие кровопролития. Однако эти трактовки еще далеки от полноценной сакрализации войны, которая развивается в конце XI–XII веков [13, p. 324–329; 3, p. 164–169]. Те метаморфозы, которые претерпевает отношение к войне в хорошо сохранившейся клюнийской традиции, позволяет понять странную двойственность текстов и образов Сен-Севера эпохи Грегуара — жесткое противопоставление духовных битв ангелов и праведников физическому кровопролитию сочетается в них с размыванием границы между духовным и материальным измерением конфликта.

Вышеобозначенные элементы клюнийской книжности помогают понять истоки ангелологии Грегуара де Монтанера. Не в меньшей степени важна и местная традиция монастыря Сен-Север, которую аббат неустанно вписывает во вселенскую историю христианства. В отличие от ряда других блистательных заказчиков XI века от него не осталось сочинений, переписки, пространных посвятительных надписей. Грегуар не был признан святым. Поэтому, несмотря на декларируемую в некрологе любовь братии (“excessit a saeculo multis dolentibus”, грамота 1072 г.) [19, p. 289], не существует и его жизнеописаний. Более того, почти все рукописи библиотеки Сен-Северского аббатства были утрачены в эпоху религиозных войн [9, p. 9]. Факты его биографии известны из скупых упоминаний в документальных источниках гасконских монастырей, включая немногочисленные грамоты Сен-Севера, скопированные в трудах историков раннего нового времени. Однако за целым рядом

инициатив Грегуара де Монтанера последних лет его жизни прочитывается единые мировоззренческие установки и продуманная программа построения идентичности Сен-Северского сообщества. Особенно явно интенции аббата отражаются в иллюстрациях и карте Сен-Северского беатуса и в vita prima Севера Новемпопулянского. Грегуар находился во главе аббатства Сен-Север более сорока лет. Для сравнительно молодого монастыря, основанного гасконским графом-герцогом Гильомом-Саншем II и его женой наваррской принцессой Урракой Памплонской в 988/989 году [27, p. 63], этот период стал временем наивысшего религиозного, культурного и экономического расцвета. По принятым в современной историографии датировкам именно в последнее десятилетие жизни аббата (его «цветущую старость» — “florente canicie”, грамота 1072 г.) [19, p. 289] начинается перестройка базилики, создается Сен-Северский беатус (был ли он закончен до его смерти, остается неясным) и появляются два новых жития с серией чудес мученика Севера, легендарного гасконского первосвятителя (vita prima BHL7688, vita secunda BHL 7689, miracula BHL 7690) [1, p. 113]. Наконец, в конце Сен-Северского беатуса, на первую из свободных страниц (F. 286–287), помещается фальсифицированная грамота об основании аббатства [22, p. 110–127]. Этот текст является, по сути, агиографической легендой об основании монастыря. В пространстве рукописи, представляющей собой не только священную книгу, но и материальную реликвию аббатства, религиозное сообщество Сен-Севера прочно вписывается во вселенскую историю противостояния сил небесных и падших ангелов.

Принято считать, что в библиотеке Сен-Севера на ранних этапах его истории уже хранилась рукопись испанского беатуса. Это, в частности, мог быть дар графов-герцогов Гасконских или святыня, привезенная наварскими насельниками аббатства. Популярность этой гипотезы объясняется не только пиренейскими связями правящей семьи Гаскони, покровительствующей монастырю, и опорой миниатюристов Сен-Северского Апокалипсиса на известные им пиренейские образцы. В одной из грамот монастыря говорится о принятии в Сен-Севере бенедектинского устава только при клюнийце Грегуаре [11, p. 36]. Из этого беглого упоминания можно заключить, что здесь, на границе с Испанией, в обители, покровительствуемой герцогиней-наваркой, изначально обосновались монахи, живущие по одному из испанских раннесредневековых уставов и служившие по мосарабский обряд. Аномальное возникновение беатуса в стенах французского аббатства, таким образом, может отражать глубинную связью местной религиозной жизни с литургическими практиками Пиренейского полуострова. Назначение

беатусов, содержавших яркие и экспрессивные иллюстрации к Апокалипсису и Книге Даниила, остается предметом дискуссий. Однако если вслед за Петером Кляйном признать наличие у них ряда литургических функций в мосарабском обряде, то закономерно предполагать, что аналогичный кодекс должен был присутствовать в монастыре Сен-Север уже на ранних этапах его истории [16, p. 14–16]. Это допущение, в свою очередь, позволяет взглянуть на ангелов в местной книжной традиции начала XI века как на отражение визуальной культуры беатусов. В самом раннем житии Севера, которое, парадоксальным образом, в историографии принято называть vita tertia («третье житие» BHL 7686 нач. XI в.) [1, p. 113], ангел как вестник Божьей воли сопровождает Севера и его спутников-миссионеров в странствиях, приводя на место их первосвятительской проповеди и мученичества. Ангел Севера не связан напрямую с текстом Откровения Иоанна Богослова и Беата Лиебанского. Однако этот сквозной персонаж мог воспроизводить в ангиографическом контексте фигуру ангела как вестника откровения (Откр. 1:1) и постоянного спутника Иоанна в его видении. Если исходить из понимания творческого процесса в раннесредневековом искусстве и литературе как создания нового на основе визуальных образов, систематизированных средневековой мнемотехникой (pictura memoriae) [6, p. 150–155], то житийный мотив ангела-спутника героя закономерно связать с иллюстративной программой гипотетического беатуса-протографа. Таким образом, можно предположить, что еще до Грегуара де Монтанера существовала связь между визуализацией ангела-спутника в иллюстративной традиции беатусов и его присутствием в агиографическом досье Севера.

Автор vita tertia немногословен в описаниях ангельских сонмов на небесах. Однако в этом тексте уже звучит идея, которая станет центральной в ангелологии Грегуара де Монтанера. Говоря об обращении Севера, агиограф дважды (второй раз устами папы римского) описывает итог очищения загрязненного человека от первородного греха (“lutus homo”, “originale peccatum”) как приобщение к ангельским сонмам / числу ангелов (“consorcia angelorum”, “numero angelorum”) [26, I: 7, 13, p. 978, 984]. Таким образом, уже в житии начала XI века звучит мотив ангелоподобия христианских праведников и святых. Однако нужно дождаться эпохи Грегуара де Монтанера, чтобы увидеть окончательную концептуализацию ангельского присутствия в диалоге текстовой и изобразительной традиции Сен-Северского аббатства. В vita prima сохраняется и уподобление праведников ангелам, и фигура ангела как спутника святого [25, II: 9, 10, 11, 14, p. 936, 938, 940, 944]. Так, уже в начале странствий Север всецело препоручает себя Господу и его ангелам [25, I: 5, p. 928],



Рис. 1. Передача Завета. Евангелие от Иоанна. Сен-Северский беатус. Л. 4v-5. По изд. [21, p. 156–157]

подчеркивая особый статус бесплотных заступников. Вместе с тем, присутствие ангела в тексте менее последовательно, чем в vita tertia, где ангел сопровождал Севера от провозглашении его предназначения до посмертного чуда кефалофории (26, II: 13–14, 15, 17; III: 29, p. 986, 990, 992, 1010). Это связано с тем, что ранний агиограф является виртуальным повествователем, тогда как автор пространного переложения (собственно vita prima) довольно небрежный и нетерпеливый рассказчик. Его сильная сторона в метафизических обобщения и яркой образности языка, которая органично соотносится с визуальной традицией беатуса.

Ангельские образы Сен-Северского Апокалипсиса появляются уже во вводных иллюстрациях, раскрывающих сакральность Священного Писания. В цикле передачи Завета справа на фоне аркады Небесного Иерусалима христологический Логос передает Слово (Евангелие или ковчег) евангелистам (F. 1v, 2v, 3v, 4v). Слева их действие повторяют два ангела (F. 2, 3, 4, 5), отражающая духовное измерение сцены. Это удвоение повторяет иконографическую схему, встречающуюся уже в беатусе Моргана (ок. 945 г., Библиотека Пирпонта Моргана, Morgan M Ms. 644. F. 1v-4r). Отличие миниатюр Сен-Северского беатуса не в трактовке основной темы, но в поучительном маргинальном комментарии с комическими бородачами-атлантами и моралистическими животными по сторонам аркады. Они создают земную антитезу для метафизических изображений, вводя мотив очищения от пороков через следование Евангелию (Рис. 1). В цикле



Рис. 2. Поклонение агнцу. Сен-Северский беатус. Л. 120v–121. По изд.[21, p. 187].

передаче Откровения Иоанна семи церквям Азии, представленных ангелами, особенностью Сен-Северского беатуса становится некоторое увеличение масштабов иллюстраций и затейливость архитектурных мотивов (F. 58, 61v, 65v, 69v, 73v). Однако они обретают особое звучание при соотнесении с книжной традицией Сен-Севера и картой мира, в которой миниатюристы беатуса (и их заказчик) дерзко вписывают среди географических макрообъектов и главных христианских святынь свое аббатство и его окрестности (F. 45bis v – 45ter). Ангел Севера в этом контексте встает в единый ряд с семью церквями Апокалипсиса — сообщество Сен-Севера также получает кодекс Откровения.

Мотив приобщения праведников к ангельским сонмам приобретает в vita prima тот же вселенский эсхатологический масштаб, что можно видеть и в Сен-Северском Апокалипсисе. Это происходит за счет особой изобразительности языка агиографа, который в описании Царствия Небесного воспроизводит образный ряд беатусов. Миниатюры кодекса содержат ряд торжественных теофаний, как полностраничных (F. 29, 199, 208v, 215), так и занимающих целый разворот (F. 120v–121, 121v–122, 207v–208), как опирающихся на традицию беатусов (F.29, 120v–121, 207v–208, 199, 208v, 215), так и оригинальных (F.121v–122). Все они предполагают присутствие ангелов как неизменного атрибута славы Господа и Царствия Небесного. В сопоставлении с текстом жития особенно показательна сцена

Поклонения агнцу (F. 120v–121, Откр. 7: 4-12) (Рис. 2). Под агнцем, тетраморфами и ангелами располагаются два регистра с чередой праведников, держащих пальмовые ветви. Агиограф, в свою очередь, создает апофатический образ буквально «неописуемого» (incircumscriptus) Небесного Царя, которого окружает сонм служащих ему ангелов и иерархия святых, описание которой расцвечено яркими атрибутами (увенчанные кровью мученики, облаченные в пурпур исповедники, девственницы с лампадами и белыми лилиями) [25, IV: 25, p. 960].

Проповедуя перед готовящимися к бою гасконцами [25, IV: 23, p. 956], святой Север противопоставляет пути в ад узкую дорогу (“angustam semitam”), на которой они узрят небеса с ангелами Божьими (“celorum precelsa visuri cum angelis Dei”) и навечно возрадуются на небесах со святыми ангелами (“gaudere cum sanctis angelis in perpetuum”). В контексте клюнийского ангелоподобия монахов идея приобщения праведников к ангелам и совместного небесного ликования заставляет вспомнить о десятом ангельском чине экзегетической традиции. Эта идея не заявляется напрямую ни в житиях, ни в беатусе. Однако возможным отражением ее в Сен-Северском Апокалипсисе может служить образ Небесного Иерусалима, в котором за спиной каждого из стоящих в аркаде апостолов находится по ангелу (F. 207v–208r) (Рис. 3). Дублирование апостолов ангелами, отмеченное и убедительно интерпретированное Изабель Маршезан в недавней статье [21, p. 191], не имеет параллелей в аналогичных композициях других беатусов. Исследовательница вспоминает в связи с ангелической трактовкой человеческой природы Грегуаром о другом прославленном заказчике XI века, епископе Бернварде Хильдесхаймском, которому она посвятила ряд статей и монографию [см. в частности, 20, p. 266]. Непосредственный источник этого визуального двоедушия праведников в раю можно видеть в клюнийской книжной культуре аббата Грегуара и его радении о духовном преображении монахов Сен-Северского сообщества.

Что касается агиографа, он оставляет неясным смогут ли идти по предложенному праведному пути все благочестивые христиане; те, кто вступит в бой с нечестивыми вандалами, или лишь те, кто выйдет безоружными, чтобы с Севером принять мученический венец. Его слова “semetipsos mortificando”, как и призыв к усмирению страстей, в большей степени отсылают к практике монашеской аскезы, чем к риторике мученической жертвы. Между очевидным пластом традиции — мученичеством Севера и его спутников — и дидактическим пластом — призывом к духовной битве с древним врагом, обращенным к читателям-монахам, остается некий сюжетный зазор. В моменте повествования обещание Севера оказывается



Рис. 3. Небесный Иерусалим. Сен-Северский беатус. Л. 207v–208. По изд.[21, p. 192–193].

обращено к тем, кто готовится к битве с иноверцами. Это придает определенную двусмысленность традиционной в монашеском дискурсе воинской метафорике проповеди святого (pugnare, defensor, viriliter, hostis antiquus).

Та же дихотомия отвлеченной риторики и конкретной земной битвы встречается в тексте в применении к ангельскому воинству. Многие тысячи, легионы ангелов (“multa milia angelorum”, “legiones angelorum”), по словам Севера, строятся для защиты гасконцев от врагов [25, IV: 25, p. 958]. Автор жития подчеркивает духовный характер ангельской битвы (“non est nobis colluctatio adversus carnem et sanguinem”) [25. IV: 25, p. 958], что предполагает и источник ветхозаветной аллюзии: когда тысячи ангелов приходят на помощь к пророку Елисею, он проявляет великодушие к врагам (4 Цар. 6: 16-23, в Вульгате 2 Reg. 6: 16-23). Однако нематериальное измерение кровопролития и в житии Севера, и в иллюстрациях беатуса в известной степени нивелируются реалистичной детализацией и героизацией в описании земного противостояния. Здесь можно вспомнить о том, что документальные источники упоминают об участии престарелого Грегуара в Реконкисте [19, p. 287]. На этом фоне кажется закономерным, что линия на милитаризацию Церкви, первые предвестия

которой в Клюни можно было наблюдать во времена юности Грегуара, полвека спустя более выраженно звучит в пограничной с Испанией Гаскони.

На страницах Сен-Северского беатуса ангелы встречаются чаще, чем диктует текст, иллюстративная традиция или иконографический канон. Однако фигура заказчика рукописи, аббата монастыря Сен-Север в Гаскони Грегуара де Монтанера, может послужить ключом к этому изобилию ангельских сонмов в миниатюрах кодекса. Для понимания ангелологии Грегуара используется так называемое первое житие (vita prima) Севера, составленное по его заказу и несущее в себе след и его клюнийских идеалов, и конструирования памяти и идентичности аббатства. Уроженец Гаскони, Грегуар вписал значимое для него сообщество Сен-Северской обители во вселенскую историю противостояния добра и зла и спасения человечества. Воспитанник Клюни, он воспринял за годы учения клюнийское представление о монахах как полуангелах и понимание финала истории как присоединения исцеленного от первородного греха человечества к ангельским сонмам. В то же время образы ангелов в Сен-Севере при Грегуаре де Монтанере несут на себе след размывания границ между духовной битвой монашества и материальным сражением с врагами Церкви и начинающейся сакрализации войны.

Список литературы:

1. **Baillet C. Prier devant les reliques des saints d’après les textes hagiographiques du Midi aquitain et gascon (XIe – XIIIe siècle) // La Parole sacrée — Formes, fonctions, sens (XIe – XVe s.) Toulouse : Éditions Privat, 2012. P. 107–143.**
2. **Bonino S.T. Angels and Demons. Washington: CUA Press, 2016. 332 p.**
3. **Bruce S.G. Monasticism and Manuscript Culture in Medieval Europe: Studies in Cluniac History, p. 900–1200. Ithaca; London: Cornell University Press, 2026. 336 p.**
4. **Büren von V. Le catalogue de la bibliothèque de Cluny du XIe siècle reconstitué // Scriptorium. 1992. T. 46. №. 2. P. 256–267.**
5. **Carrell P.R. Jesus and the Angels: Angelology and the Christology of the Apocalypse of John. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 270 p.**
6. **Carruthers M. The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 399 p.**
7. **Chartes et documents hagiographiques de l’abbaye de Saint-Sever (Landes), 988–1359 / Texte édité, traduit et annoté par G. Pon et J. Cabanot, 2 vol., Dax: Comité d’études sur l’histoire et l’art de la Gascogne, 2010. 2 vol., 1139 p.**

8. Christe Y. Beatus: un bilan des études sur son commentaire de l'Apocalypse depuis 1976 // Bulletin Monumental. 2015. T. 173. №. 4. P. 357–368.
9. Denoël Ch. Introduction // Le Beatus de Saint-Sever / Sous la direction de Ch. Denoël. Paris: Citadelles & Mazenod; Bibliothèque nationale de France, 2024. P. 8–29.
10. Denoël Ch. Le Laboratoire de l'œuvre // Le Beatus de Saint-Sever / Sous la direction de Ch. Denoël. Paris: Citadelles & Mazenod; Bibliothèque nationale de France, 2024. P. 30–39.
11. Denoël Ch. Abbaye de Saint-Sever et son "noble abbé" Grégoire de Montaner // Le Beatus de Saint-Sever / Sous la direction de Ch. Denoël. Paris: Citadelles & Mazenod; Bibliothèque nationale de France, 2024. P. 69-87.
12. Iogna-Prat D. Agni immaculati: recherches sur les sources hagiographiques relatives à Saint Maieul de Cluny, 954–994. Paris: Cerf, 1988. 478 p.
13. Iogna-Prat D. Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam (1000–1150). Paris: Aubier, 1998. 508 p.
14. Iogna-Prat D. Panorama de l'hagiographie abbatiale clunisienne (v. 940–v. 1140) // Manuscrits hagiographiques et travail des hagiographes / Edited by Martin Heinzelmann. Sigmaringen: Thorbecke, 1991. P. 77–118.
15. Keck D. Angels and Angelology in the Middle Ages. Oxford: Oxford University Press, 1998. 262 p.
16. Klein P. Le Beatus de Saint-Sever. Contexte historique et iconographique // Culture religieuse méridionale — Les manuscrits et leur contexte artistique. Toulouse: Éditions Privat, 2016. P. 13–36.
17. Klein P. The Role of Prototypes and Models in the Transmission of Medieval Picture Cycles: The Case of the Beatus Manuscripts // The Use of Models in Medieval Book Painting / Ed. by Monika E. Müller. Newcastle-upon-Tyne, 2014. P. 1–28.
18. La Haye R.M. Apogée de Moissac: l'abbaye clunisienne Saint-Pierre de Moissac à l'époque de la construction de son cloître et de son grand portail. Maastricht; Moissac: La Haye, 2023. 612 p.
19. Marca de P. Histoire de Béarn. Paris: la Veuve Jean Camusat, 1640. 849 p.
20. Marchesin I. La mise en réseau des hommes et des artefacts dans l'église Saint-Michel d'Hildesheim // Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental / Sous la direction de S. Brodbeck, A.-O. Poilpré A. Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2019. P. 257–276.
21. Marchesin I. Les enjeux théologiques des images // Le Beatus de Saint-Sever / Sous la direction de Ch. Denoël. Paris: Citadelles & Mazenod; Bibliothèque nationale de France, 2024. P. 142–197.

22. Nortier E. Documents transcrits à la fin du Beatus // Saint-Sever, millénaire de l'abbaye, Mont-de-Marsan, 1985. P. 114–116.
23. Odilo Cluniacensis. Vita sancti Maioli // PL T. 142. Paris: Garnier, 1880. Col. 943–62.
24. Syrus Cluniacensis. Vita sancti Maioli // Iogna-Prat D. Agni immaculati: recherches sur les sources hagiographiques relatives à Saint Maieul de Cluny, 954–994. Paris: Cerf, 1988. P. 163–285.
25. Vita prima sancti Severi // Pon G. Cabanot J. Chartes. II. P. 923–965.
26. Vita tertia sancti Severi // Pon G. Cabanot J. Chartes. II. P. 974–1011.
27. Williams J. Visions of the End in Medieval Spain: Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. 288 p.

В.В. БАКУМЕНКО
Магистрант кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова

V.V. BAKUMENKO
Master degree student of the Department of History and Theory of Art and Design, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

СИЛА СЛОВА: НЕКОТОРЫЕ ОБРАЗЫ ИЗ ОТКРОВЕНИЯ ИОАННА БОГОСЛОВА В ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ ИСПАНСКИХ РУКОПИСЯХ X–XI ВЕКОВ

THE POWER OF THE WORD: SOME IMAGES FROM THE BOOK OF REVELATION IN ILLUSTRATED SPANISH MANUSCRIPTS OF THE X–XI CENTURIES

Данная статья посвящена визуальному и текстовому анализу сцен из Откровения Иоанна Богослова. Особый акцент сделан на образах, связанных со словом и его силой, а также их иллюстрациях в средневековых манускриптах X–XI веков, созданных на основе комментария Беата Лиебанского — беатусах. Рассматриваются особенности и вариации сцен двух глав Апокалипсиса. В статье подчеркнута роль Слова Божьего как оружия и его метафорическое сопоставление с мечом, а также выражение идеи о том, что переработка Слова непростое занятие, доступное только сильным.

This article is devoted to the visual and textual analysis of the scenes from the Book of Revelation, especially focusing on the images associated with the word and its power, as well as their illustrations in medieval manuscripts of the X–XI centuries, created on the basis of Beatus of Liébana's Commentary of Apocalypse usually referred to as Beatus manuscripts. The features and variations of the scenes of the two chapters of the Apocalypse are considered. The article emphasizes the role of the Word of God as a weapon and its metaphorical comparison with the sword, as well as the expression of the idea that the processing of the Word is not an easy task, feasible only for the strong.

Ключевые слова: Новый Завет, Откровение, Иоанн Богослов, Апокалипсис, Беат Лиебанский, беатусы, Слово Божие, сильный Ангел, обоюдоострый меч, визуальная интерпретация, средневековое искусство.

Keywords: New Testament, Book of Revelation, John the Apostle, Apocalypse, Beatus of Liébana, Beatus manuscripts, Word of God, Strong Angel, double-edged sword, visual interpretation, medieval art.

Я услышал музыки однообразную походку,
Я пытался поймать словесную лодку.
Я испытывал слово на огне и на стуже,
Но часы затягивались всё туже и туже.

Александр Введенский,
«Серая тетрадь» [1, с. 174]

Откровение, пришедшее одному из апостолов и евангелистов, Иоанну Богослову, невозможно называть «приятным праздником» смерти, как однажды выразился поэт Александр Введенский [1, с. 159], чьи тексты так же яростно, как и виденье евангелиста и любимого ученика Христа, стремились осмыслить прерывность и непрерывность времени, пределы понимания не заканчивающихся событий, пульс Вселенной и человека. И всё же ту невероятную образную систему, которую с размахом и даже торжественностью описывает Иоанн в Апокалипсисе, вполне можно так охарактеризовать. Некоторые из образов, явившихся проповеднику и описанных им же, предлагает рассмотреть данный доклад.

Изучать как текст, так и изображения рекомендовано сразу с комментариями и не только современных, но и средневековых толкователей. Для данного доклада главной является фигура Беата Лиебанского, бенедектинского монаха и теолога, оставившего свой комментарий к Откровению в VIII веке. Важной чертой несохранившегося комментария Беата были иллюстрации, созданные самим монахом, либо под его чутким руководством. Этот «нулевой» манускрипт, Primer Beato, зародил традицию иллюстрирования, бытовавшую на территории Испании в период с IX по XIII век и подарившую исследователям чуть более тридцати дошедших полностью либо фрагментарно копий — беатусов [2, p. 217–218].

Данный доклад фокусируется на двух образах, пришедших в Откровении к Иоанну и подвергшихся визуальной интерпретации сначала Беата, а затем и копиистов его труда. Оба образа неразрывно связаны со словом и его силой, которая в глазах христианина, особенно средневекового, очевидна и неотъемлема. Стоит также отметить важность рассмотрения образов из беатусов в соответствии с текстом толкования, поскольку художники визуально отражают

проблематику, поставленную их восприятием текста, а зритель в свою очередь сталкивается с результатом их прочтения и акцентуацией тех или иных атрибутов изображения [12, p. 303–304].

Итак, в первой главе Откровения читатель сталкивается с образом, который является Иоанну:

Я обратился, чтобы увидеть, чей голос, говоривший со мною; и обратившись, увидел семь золотых светильников и, посреди семи светильников, подобного Сыну Человеческому, облеченного в подир и по персям опоясанного золотым поясом: глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег; и очи Его — как пламень огненный; и ноги Его подобны халколивану, как раскаленные в печи, и голос Его — как шум вод многих. Он держал в деснице Своей семь звезд, и из уст Его выходил острый с обеих сторон меч; и лице Его — как солнце, сияющее в силе своей (Откр. 1:12–16) [3].

Нигде в тексте Апокалипсиса нет указания на то, кто именно является Иоанну: Христос, Бог-Отец или некто иной [4, с. 24]. Наполненное метафорами и призывающее к иллюстрированию описание этого «Сына Человеческого» в беатусах представлено по-разному, несмотря на то, что все они восходят к одному прототипу. Сохраняется набор персонажей — Иоанн, Сын Человеческий и иногда сопровождающий его ангел, а также главные атрибуты виденья: семь церквей, семь светильников и семь звезд. Чуть позже упоминаются ключи, которые тоже являются обязательными маркерами данной сцены:

И когда я увидел Его, то пал к ногам Его, как мертвый. И Он положил на меня десницу Свою и сказал мне: не бойся; Я есмь Первый и Последний, и живый; и был мертв, и се, жив во веки веков, аминь; и имею ключи ада и смерти (Откр. 1:17–18).

Нет практически ни одного беатуса, который полностью бы копировал композиционную схему другого, о единой иконографии, в связи с этим говорить не приходится. Однако наиболее частым изображением семи церквей можно считать семь подковообразных арок, характерных для региона [подробнее см. 5, p. 41–53]. Изображение семи звёзд тоже легко узнаваемо — как правило, они сгруппированы вместе и напоминают распластанные бутоны остролистных цветов с разным количеством лепестков. Хотя согласно тексту располагаться они должны в правой руке Сына, этот момент художниками часто опускался: звезды в лучшем случае парят над десницей, как, например, в беатусе Моргана (New York, The Pierpont Morgan Library,

M.644, F.27r) или беатусе Факундуса (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms Vit.14.2, F.46r), а порой просто располагаются неподалеку от него, как в Сен-Северском беатусе (Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 8878, F.26v).

«Ключи ада и смерти» имеют характерную ломаную форму во всех манускриптах, они изображаются утрированно длинными и с современным представлением о том, как должен выглядеть ключ, их роднит разве что наличие фигурной бородки. Наибольшую вариативность визуальной интерпретации имеют два атрибута: семь светильников и «острый с обеих сторон меч». Светильники часто принимают форму лампадок, свисая над сценой, как в беатусе из Валькавадо (Valladolid, Biblioteca Universitaria, Ms. 433, F.20v) или беатусе Моргана (F.27r). Реже они изображаются в форме подсвечников, как, например, в Сен-Северском Апокалипсисе, единственном из беатусов XI века, созданном за пределами Испании (F.26v); эта традиция разовьется позднее.

Главный для данного исследования атрибут сцены — обоюдоострый меч, выходящий изо рта Ангела и «посвящающий» Иоанна в гонца недоброй вести для человечества. Крайне занятное и лаконичное толкование этого образа предложил профессор и библеист Андрей Десницкий: «Слово как оружие» [6, 11:03], способное «пронзить» своей силой как говорящего, так и внемлющего. Тут же в голову приходит другой текст, приписываемый Иоанну, где Слово обладает той же силой и приравнивается к плоти: «И Слово стало плотью, и обитало с нами» (Ин. 1:14). В данном случае ангел передает Иоанну истину, передает крест, который тот будет нести, передавая истину другим.

В разных частях Священного Писания нередко встречается отождествление Слова Божьего с оружием, поскольку проповедники неустанно вели войну с неверием и обороняться могли только словесно, к чему призывали и своих слушателей. Так Павел в Послании к Ефесянам обращается к отождествлению Слова с «мечом духовным», призывая вооружаться им, когда появляется угроза праведному существованию: «Облекитесь во всеоружие Божие, чтобы вам можно было стать против козней диавольских» (Еф. 6:11–17) [7]. Он же возвращается к аналогии в Послании к Евреям: «Ибо слово Божие живо и действенно и острее всякого меча обоюдоострого: оно проникает до разделения души и духа, составов и мозгов, и судит помышления и намерения сердечные» (Евр. 4:12), в этот раз, однако, ставя между Словом и мечом не знак равенства, но знак больше. К Посланиям апостола обращается сам Беат: «Мы верим, что меч Божий — это слова его закона, его заповеди и его божественное учение. Одним и тем же словом он будет судить всю человеческую расу, как Новый,



Рис. 1. Явление Сына Человеческого Иоанну. Силосский беатус. Лондон, Британская библиотека, Add. Ms. 11695, F.24r.

так и Ветхий Завет, именно поэтому говорят, что он обоюдоострый и заостренный со всех сторон, чтобы служить оружием для верующих и убивать неверных» [8, p. 84].

В беатусах изображение меча разнится. Хотя Беат особенно акцентирует его обоюдоострую природу, в некоторых манускриптах встречается изображение привычного одностороннего меча, рукоять которого находится у рта ангела, как, например, в беатусе из Осмы (Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod. 1, F.23v). Другим нестандартным решением сцены является отсутствие меча, наблюдать такое отступление от иконографии можно в беатусе Моргана (F.27r) и Сен-Северском (F.26v) беатусе. К совершенно иному образу приходит художник, работавший над Силосским беатусом (British Library Add. Ms. 11695, F.24r) (Рис. 1). В его трактовке два обоюдоострых лезвия располагаются по обе стороны от головы восседающего на троне Сына Человеческого. Несмотря на очевидное отступление от текста — ни одно из лезвий не выходит изо рта говорящего — это изображение ярко и самобытно иллюстрирует толкование Беата: «заостренный со всех сторон» и направленный в разные стороны разделенный меч парит, чтобы «судить всю человеческую расу».

Наиболее частым же является довольно фривольное изображение меча, которое без прочтения текста не сразу можно проассоциировать с лезвием, поскольку оно выкрашено в красный, как в беатусах Валькавадо (F.20v) и Факундуса (F.46r), а порой и вовсе изогнуто, как в Эскориальском беатусе (Escorial, Biblioteca Monasterio, Cod. & II. 5, F.3v) (Рис. 2). В толковании Беата ничто не намекает на такую



Рис. 2. Явление Сына Человеческого Иоанну. Эскориальский беатус. Эскориал, Библиотека Эскориала, Cod. & II. 5, F.3v. (По изд. [13, p. 88]).

трактовку текста Апокалипсиса, но можно предположить, что автор оригинального образа красного меча интерпретировал его как продолжение языка Сына Человеческого, ведь слова произносятся с его помощью, а меч выходит оттуда, откуда привычно выходит язык, подвижный и потому изогнутый в Эскориальском кодексе.

Иллюстративные вариации беатусов свидетельствуют о живом и многогранном восприятии «оружейной» идеи, заложенной в Слове: от буквального сражения Словом до более свободных и даже авангардных трактовок, подчеркивающих динамику и силу веры.

Гость ночной
тебя не стало,
вдруг исчез ты на бегу.
вечер был.
Не помню твердо
было все черно и гордо.
Я забыл
существованье
слов, зверей, воды и звезд.

Александр Введенский,
«Гость на коне» [1, с. 181]

Другой образ, связанный с силой и таинством слова, встречается читателю в десятой главе Откровения, когда Иоанну является «сильный Ангел» с раскрытой книгой в руке. Хотя Ангел красочно описан Иоанном, ни «радуги над головою», ни «ног как столпов огненных» (Откр. 10:1-2) в беатусах не обнаруживается, за редким исключением (Прим. авт. — радуга в беатусе из Осмы, облечение в облака — беатус Валькавадо, F.123v; беатус Моргана, F.146r). Помимо крыльев и несколько увеличенного по отношению к Иоанну размера, он обладает

другими особенностями, занимавшими художников куда больше его внешнего облика. То же самое прослеживалось ранее в образе Сына Человеческого, лишенном в беатусах своих белых, как снег, волос и огненных очей (Откр. 1:14), но наделенным другими характеристиками, позволявшими узнать его на страницах рукописей. Беат здесь проводит параллель между двумя образами, указывая на то, как порядок описания меняется, но имеет один источник — Господа: «В начале этой книги (Откр. 1: 15-16) [Иоанн] говорил сначала о ногах огня, а затем о лице, которое сияет, чтобы показать, что они горят в страсти и сияют в воскресении; вместо этого теперь он говорит сначала, что его лицо сияет, а его ноги как столбы огня, чтобы показать, что такое сияние Церкви для страстей» [8, p. 286].

Итак, в иллюстрациях образ Сильного Ангела узнаваем не по внешним признакам, хотя им уделяет внимание сам Беат, а по выборочным деталям повествования, казавшихся важными миниатюристам. Во-первых, все они, как правило, обращают внимание на постановку ног Ангела: правую — на море, а левую — на землю. Земля в кодексах выглядит просто как твердь, а вот вода помимо характерного синего цвета зачастую имеет обитателей — рыб. Им чаще отводится небольшое прямоугольное поле на странице, как, например, в беатусе Моргана (F.146r) и беатусе Факундуса (F.176v) (Рис. 3), но встречаются и примеры, где рыбное обиталище занимает более внушительное пространство (Прим. Жиронский беатус, Museu de la Catedral de Girona, Num. Inv. 7 (11), F.161v).

Другая важная и основная для сцены деталь — книга в руках Ангела. Беат видит прямую связь похожего на солнце лица Ангела с тем, что книга раскрыта: «…его лицо по праву похоже на солнце, потому что из уже открытой книги он узнает, что произойдет. Под книгой понимаются страницы Священного Писания. Свернутая книга — это темный текст Священного Писания, который обернут глубиной изречений, так что его нелегко уловить всем», далее комментатор указывает на то, что в присутствии проповедников проясняется тьма священного слова» [8, p. 286]. В данном случае «громогласно» проповедует голос с неба, он же запрещает Иоанну записывать и нести дальше «тайну Божию», приказывая тому подойти к Ангелу и съесть раскрытую книгу:

И я пошел к Ангелу; и сказал ему: дай мне книжку. Он сказал мне: возьми и съешь ее; она будет горька во чреве твоем, но в устах твоих будет сладка, как мед (Откр. 10:9).

Модификации вкусовых качеств книги связаны согласно Беату с тем, что говорить о Боге сладко и складно, но только тем, кто познал его истину полностью, а она нередко горчит [8, p. 288]. Относительно

этого стиха существует довольно очевидная трактовка, вероятно, приходившая на ум ранним комментаторам: в соответствии с ней акт поедания книги стоит воспринимать буквально как переваривание информации, содержащейся в ней. Такое толкование гораздо позднее предложит, например Лопухин [9].

При обращении к иллюстрациям данной главы в беатусах несоответствия с текстом обнаруживаются не только в облике Ангела, но и в пропуске кульминационной сцены — поедания книги. Трудно определить, по какой именно причине художники предпочитали его опускать, демонстрируя лишь момент передачи книги из рук Ангела в руки Иоанна. Однако если взглянуть на общую композицию, то обнаружится еще одна особенность, которая может пролить свет на отсутствие такого яркого эпизода среди иллюстраций, а именно объединение рисунков к разным главам в пределах одной страницы. В большей части иллюстраций (Эскориал, F.100, Рис. 4; Валькавадо, F.123v; Морган, F.146r; Факундус, F.176v; Жирона, F.161v) 10 и 11 главы Откровения имеют двурегистровую композицию, причем первый регистр не полностью отводится 10 главе, а лишь частично, оставшееся место занимает часть 11 главы, в которой Иоанну даётся «трость, подобная жезлу», чтобы он измерил храм Божий (11:1).

Такая композиция полностраничной миниатюры становится более понятной, при сопоставлении рисунков с комментарием Беата. Первые два стиха 11 главы он не отделяет от 10-й, поскольку трость может быть отождествлена с писчим инструментом: «Прямая трость в деснице писца-пророка указывает проповедуемый им прямой путь, путь истины и жизни» [10, с. 20]. Таким образом, Беат объединяет образы, связанные со святостью текста и слова, нарушая целостность изначальных глав Откровения, предлагая читателю взглянуть и воспринять сложную динамичную композицию. Верхний регистр делят два эпизода: вручение книги и вручение жезла, нижний регистр, как правило, отдается изображению храма с поклоняющимися и Иоанну, измеряющему его жезлом. Изображения фигуративны, плоскостны и геометризованы, их геометричность подчеркивается дополнительно объединением цветных блоков, дробящих иллюстрацию на отдельные эпизоды. Фигура Иоанна изображается дважды в пределах одного регистра и трижды в пределах страницы, создавая эффект раскадровки действия. Есть исключения в виде Эскориальского беатуса (F.100) (Рис. 4), на иллюстрации которого объединение эпизодов показано менее догматично и последовательно, сцены двух глав случаются симультанно.

В Позднее Средневековье, в эпоху готики и Ренессанса теологическая ценность этого эпизода будет переосмыслена и возрастет. Десятая глава знаменует переход Иоанна от роли пассивного наблюдателя

к активному участнику апокалиптического видения. Поскольку сильный Ангел, передавший Иоанну Слово, является ключевой частью этой переходной главы, его роль в иллюстрации тоже возрастет [11, p. 44]. В частности гораздо больше внимания будет уделяться как его внешнему облику, так и моменту с поглощением Иоанном книги в европейской гравюре эпохи Возрождения и в русской иконописной традиции.

Рассмотрев иллюстративное воплощение двух эпизодов Откровения Иоанна Богослова, демонстрирующих силу слова, можно сделать несколько умозаключений. Толкование Беата и созданные в соответствии с ним иллюстрации эпизодов Апокалипсиса показывают, что слово воспринималось в Испании X–XI века не просто как средство передачи информации, а как живая, действенная сила, пронизывающая все символы Апокалипсиса и придающая им силу и цель. Слово соединяет светильники и звезды, символизирующие церковь и божественное присутствие, с мечом, который становится инструментом духовной борьбы и истины. Таким образом, ключ к пониманию Откровения лежит именно в силе и роли слова — как связующего начала всей образной системы, где каждое видение и символ становятся частью единого духовного послания, несущего истину через века.

Список литературы:

1. **Введенский А. И. Всё. – М.: ОГИ, 2025. – 782 с.**
2. **Williams J. Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liebana // The Apocalypse in the Middle Ages. Ithaca; London: Cornell University Press, 1992. – 428 p.**
3. **Здесь и далее «Откровение Иоанна Богослова» приводится в Синодальном переводе.**
4. **Косякова В. Апокалипсис Средневековья. Иероним Босх, Иван Грозный, Конец света. – М.: АСТ, 2018.**
5. **Williams J. Visions of the End in Medieval Spain: catalogue of illustrated Beatus commentaries on the apocalypse and study of the Geneva Beatus. Amsterdam University Press, 2017.**
6. **Апокалипсис. Глава 1. Профессор Андрей Десницкий. Толкование Библии. Откровение Иоанна Богослова [Электронный ресурс]. – URL: https://youtu.be/0BN5jCRn9f8 (дата обращения: 26.10.2025).**
7. **Благовестник, или Толкование блаженного Феофилакта, архиепископа Болгарского: в 3-х т. – Изд. 3-е. – Киев: Тип. Киево-Печерской Лавры, 2006 / Т. 3: Толкование на послание к Ефесянам святого апостола Павла. С. 402–461.**

8. **Beato de Liébana. Comentarios al Apocalipsis de San Juan. B.A.C. – Facundo. Santander: Ediciones Valnera, 2006. – 414 p.**
9. **Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета: в 7 т. / Под ред. проф. А.П. Лопухина. – Изд. 4-е. – М.: Даръ, 2009 / Т. 7: Деяния; Соборные послания; Откровение Иоанна Богослова. 1296 с. / Откровение святого апостола Иоанна Богослова. С. 1168–1293.**
10. **Гудков А.Г. Трость и свиток: инструментарий средневекового книгописца и его символико-аллегорическая интерпретация // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2014. – № 1 (13). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/trost-i-svitok-instrumentariy-srednevekovogo-knigopistsa-i-ego-simvoliko-allegoricheskaya-interpretatsiya (дата обращения: 17.02.2026).**
11. **O'Hear N., O'Hear A. Picturing the Apocalypse: the Book of Revelation in the Arts over Two Millennia. Oxford: OUP, 2015. – 323 p.**
12. **Rowland C. Imagining the Apocalypse. New Testament Studies, 51(3). 2005. – P. 303–327.**
13. **Mentré M. Illuminated Manuscripts of Medieval Spain. London: Thames and Hudson, 1994. – 303 p.**

Е.Е. ДОКУЧАЕВА
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры
«История искусства и гуманитарные науки»
РГХПУ им. С.Г. Строганова

E.E. DOKUCHAEVA
Candidate of Art History, Professor Stroganov Russian
State University of Design and Applied Arts

«СТРУФОКАМИЛОВО» ЯЙЦО И ЕГО РЕПЛИКИ В СИМВОЛИКЕ И КОНСТРУКЦИИ ЦЕРКОВНЫХ СВЕТИЛЬНИКОВ XVII – XIX ВВ

«STRUFOKAMILOVO» EGG AND ITS REPLIES IN THE SYMBOLISM AND DESIGN OF CHURCH LIGHTS OF THE 17TH – 19TH CENTURIES

В статье рассматривается многозначная символика страусового яйца в христианском искусстве, место, роль, символическая значимость страусовых яиц и их включение в конструкции древнерусских церковных светильников, а также их реплик, изготовленных из различных материалов в церковных светильниках XIX века.

The article examines the multi-valued symbolism of the ostrich egg in Christian art, the place, role, and symbolic significance of ostrich eggs, as well as their inclusion in the designs of ancient Russian church lamps and their replicas made of various materials in 19th-century church lamps.

Ключевые слова: страусовое яйцо, струфокамилово яйцо, паникадила, лампада, церковные светильники, символика страусового яйца, креативные индустрии.

Keywords: ostrich egg, strophocamelus egg, chandeliers, lamps, and church lights, the symbolism of the ostrich egg, creative industries.

Как известно, у многих народов в различных религиозно-философских системах яйцо является древним универсальным символом в космологических представлениях о рождении Вселенной. Яйцо также воплощает архитектонику мира: из нижней половины создается твердь земная, из верхней – небесный свод, из белка возникает вода, из желтка – огонь. Таким образом, яйцо, заключающее в своей оболочке зародыш мироздания, становится образной аллегорией целостности первоначально установленного творения, но одновременно и образом начала нового этапа развития, перерождения, но для этого яйцо необходимо разбить, как цыпленок разбивает скорлупу, чтобы продолжить жить и развиваться дальше.

В глобальном плане — зарождение жизни, жизнь, смерть и дальнейшее воскресение — это те этапы, которые проходит человек в своем земном бытии и духовном развитии согласно и христианскому вероучению, не случайно поэтому яйцо становится одним из главных пасхальных символов, заключающем в себе как необходимое условие вечной жизни – жертвенную смерть.

Эта идея буквально выражена на картине известного художника эпохи Возрождения Пьеро делла Франческо «Мадонна герцога Монтефельтро», где над троном с Девой Марией и спящим младенцем Христом из конхи апсиды свисает большое яйцо. Коралловый амулет на шее Иисуса Христа, изображение его спящим — это намек на его будущие крестные страдания, а также на смерть супруги герцога Батисты Сфорца, которая родила шестерых дочерей, но умерла при рождении единственного наследника. Таким образом, яйцо символизирует жертвенную смерть, как необходимое условие рождения и надежду на воскресение.

Следует, однако, заметить, что именно в восточно-христианской церкви в пространстве храма яйцо становится важным элементом церковного убранства и символического наполнения.

Как известно, уже в раннехристианский период яйца подвешивали в храмах над захоронениями святых. Путешественники, посетившие коптские церкви, храмы и св. Екатерины на Синае, монастыри на Афоне описывают большие страусовые яйца, которые либо просто свисали с потолка, либо к ним прикрепляли лампады. Если символика яйца понятна, то как объяснить сакральность именно страусового яйца?

Сведения об этом содержатся в экзегетической литературе, то есть в тех богословских сочинениях, где есть описание и толкование отдельных мест св. Писания, а также явлений природы, мифических и реальных животных. К таким сочинениям относятся различные варианты «Физиолога», «Шестоднев» Василия Великого, Амвросия Медиоламнского, «Толковая Палея», а также бестиарии. Как правило, эти сведения и символическое толкование давались в основном в контексте библейского рассказа о сотворении мира. «Физиолог» сложился к III в. н.э. в египетской Александрии, где сильна была экзегетическая богословская традиция.

На Руси южнославянский текст «Шестоднева» Иоанна Экзарха Болгарского IX – X вв., вероятно, был известен с XII – XIII вв. В «Шестодневе» Василия Великого упоминается птица алкион (по-гречески «зимородок») — птица, несущая яйца и высиживающая птенцов зимой, но некоторые исследователи трактуют этимологию слова как «выведенный на море» [2, с. 388]. Вероятно, название «алкион» восходит к древнегреческому мифу о Эоле, жене фессалийского царя Кеика, которая бросилась в море и была превращена богами в зимородка (рассказ из «Метаморфоз» Овидия). В раннем варианте у Василия Великого алкион строит гнездо на берегу и когда он насиживает яйца в течение семи дней, наступает тихая погода, которая продолжается и следующие семь дней, когда птенцы наберут силу. Моряки называют эти дни алкионовыми. Исследователи считают, что это описание Василий Великий заимствовал у Аристотеля из его «Естественной истории» [4, с. 142].

В более позднем варианте, например, в Толковой Палее, алкион сносит яйца из гнезда в морскую глубину и высиживает их, плавая над ними и не мигает. Если он мигнет, то яйцо «праздно», оно всплывает на поверхность, тогда эти яйца люди вылавливают и подвешивают в церквях. Это трактовалось как символическая экзегеза: «Господь взирает с неба на своих земных детей и печется о них, пока они не вырвутся из «нечистого обиталища, сиречь из пустыни бедствий», как из пучины моря житейского.

В поздние списки «Физиолога» вносились списки из «Шестоднева», а затем вошло и в Толковую Палею, где происходит контаминация образа алкиона и струфа (страуса). Следует отметить, что название страуса в различных источниках звучит по-разному, например, Струф, Страфил, Стракомел, Естрафил, Струфокамил и др. По-видимому, такое соединение связанно с тем, что эти птицы не высиживают птенцов, согревая их своим теплом, а наполняют их живой энергией своим взглядом, причем, в рассказах о струфе этот аспект еще более усилен. Говорится, что когда снесет он яйца, то кладет их перед собой и смотрит в течение сорока дней не мигая, а если отведет взор, то птенцы из яйца уже не вылупятся. Встречается и другой вариант, когда говорится о том, что страус зарывает яйца в теплый песок и если отведет взор от гнезда, то забудет, где отложил яйца. То есть, в обоих случаях отмечается необходимость сосредоточенного внимания, что в богословской экзегезе осмысливается как внимательная, умная молитва [1, с. 241-243].

Более подробное и точное объяснение символики яйца страуса встречается в сочинении преподобного Максима Грека – известного богослова, жившего в конце XV – начале XVI века. В беседе «Слово о хранении ума», он пишет: «Струфокамил животно есть, обретаемо



Илл. 1. Паникадило с подвесом-яйцом из собора Рождества Богородицы в Суздале.

в странах ливийских, велик — с собаку, крыле о нем кожаные, тело голо, перья несть, ходит, не летает, яйцо его велико, бело зело и гладко, его же обычай есть церковником вешати его в церкви под паникадилом поучения ради, а не красоты: учат бо нам тем, да всегда мысленныя очи наши, еже есть ум наш, имеим простерта с прилежным вниманием к самому сотворшему нас преблагому Богу, аще во истину желаем плодовиты сотворити душа наша, а не бесплодных. Якоже птица сия, положивши яйцо свое противу себе неуклонно утверждает к нему яко свое и зрением своим непрестанным плодовито творит е, аще же по случаю, которому отведёт око свое от него, гниет и ципляти в нем не зачинается» [6, с. 271-272].

То есть, как струфокамил глядит внимательно и прилежно на яйца, чтобы наполнить их живой энергией, так и христианин должен постоянно обращать свой взор к Богу, верить и творить его заповеди всем сердцем. Стоя в храме, не отвлекаться в мыслях на дела житейские, а полностью погрузиться в молитву и предать себя Господу. Это символическое осмысление непосредственно связано и с покаянием и образом «праздного» яйца, если Струф отведет взор и «ципляти в нем не зачинаеся».



Илл. 2. Подвес для паникадила в виде яйца из Богородицкого монастыря в Курске. XVII. Серебро, гравировка, чернь, золочение.

В древнерусских храмах страусовые яйца подвешивали под яблоком паникадил. В настоящее время их можно увидеть в соборе Рождества Богородицы в Суздале (ил. 1). И это не случайно, так как символика яйца в христианстве в большей степени была связана с образом Богоматери, Благовещением и непорочным зачатием.

Однако страусовые яйца в конструкции паникадил часто встречаются в исторических описаниях церквей и храмов России, иногда яйцо называют алкионовым, иногда струфокамиловым. Например, в описных книгах Белозерского монастыря 1668 года упоминаются струфокамиловы яйца с различным декором: «Против Царских дверей перед деисусом паникадило большое медное о трех ярусах, а на них тридцать шесть шандалов с свечами. Под яблоко яйцо струфокамилово обложено серебром, золочено, да четыре в нем камышки розными цветы, два крушка гладких, кисть большая, шелк червчат сверху шелк лазорев с серебром…ворворки все серебряные, чашка оловянная»; или:«…яйцо струфокамилово, обложено серебром резным на три части, ворворка и чашка деревянные, кисть пряденое золото»; «яйцо струфокамилово обложено серебром на 4 грани, круг верхний и исподней серебряный же, все чеканные, золоченые, ворворка сажена жемчугом, а в нем семь камышков, чашка оловянная сажена жемчугом, а на ней 60 камушков розными цветом…кисть большая, на ней 39 кистей разных шелков с золотом и серебром…» [8, с. 158-159].

В целом, драматургия огня в различных церковных действах была достаточно подробно разработана в православном богослужении еще в XVI веке и достигла своего апогея в первой половине XVII века. Освещение храма было необычайно важным для символического осмысления и восприятия пространственных зон в христианском храме, а также для процесса богослужения. Как писал протоиерей К. Никольский, это означало: «1)…что Господь, живущий в свете неприступном, просвещает мир духовным светом, озаряет наши сердца, чтобы просветить нас познанием славы Божией в лице Иисуса Христа; 2) для означения того, что сердце верующего согрето пламенем любви к Богу и святым Его; 3)…для изображения духовной радости и торжества церкви» [5, с. 42]

Большие паникадила со страусовыми яйцами висели перед иконостасом и непосредственно напротив Деисусного ряда иконостаса,



Илл. 3. Мастер Василий Сафронов. Лампада Великой Княгини Марии Николаевны. 1857 г. Серебро, литье, чеканка, золочение, надглазурная роспись по фарфору. Частная коллекция Бейлин-Макагон. Калифорния, США.

а именно напротив иконы Спаса в Силах, таким образом, выражая главные христианские истины: идею света христовой веры, идею бессмертия души, умной и сосредоточенной молитвы, предания себя Богу. Такое символическое прочтение страусового яйца в больших паникадилах храмов Древней Руси сохраняется на протяжении XV – XVII веков. Однако уже в конце XVII века страусовое яйцо может заменять его реплика, сохраняющая форму, но выполненная из разных материалов. Так, в упоминавшейся ранее описи Кирилло-Белозерского монастыря встречается такое описание: «…яйцо деревянное, обложено серебром с финипты, золочено с камением, жемчугом и бисером…» [8, с. 188], то есть выточенное из дерева яйцо было обложено серебром, украшено эмалью, жемчугом, бисером и цветными камнями. В небольших церквях деревянные яйца с росписью в народных традициях, также подвешивали под церковными светильниками (ил.). Сохранилось яйцо из Курского Богородицкого монастыря, выполненное из серебра с характерным для ювелирного искусства XVII века резным черневым позолоченным декором в виде пышных цветов и трав (ил. 2).



Илл. 4. Людвиг Петерсон. Проект лампады киотной. 1869 г. НИМ РАХ.

В XVIII веке образ именно страусового яйца как символической экзегезы с многозначным толкованием уходит в прошлое, яйцо воспринимается исключительно как пасхальный символ. Кроме того, меняется и характер церковных интерьеров, а соответственно, и светильников, которые, следуя стилистике барокко более напоминают люстры дворцовых покоев с хрустальными подвесками.

В XIX веке, в условиях все более возрастающего интереса к историческому прошлому, возвращаются древние образы и формы. Конечно, яйцо как один из символов Воскресения Христова всегда присутствует в пасхальной обрядности, но в XIX веке яйцо включается не в конструкцию больших церковных паника дил, а как подвесной элемент лампад. Лампады, предназначенные для отдельного молельного образа, становятся тем предметом культовой утвари, в которых личное общение со священными образами отражается в их формах и декоре. Лампады жертвовали в храмы в память об умерших родственниках, так как ее свет должен был символизировать вечную память и поминовение по покойному. Если лампады заказывали для конкретного храма или по поводу празднования какого-либо юбилейного исторического события, то в своем декоре они содержали образы и символы, с ним связанные. Но чаще всего лампады, заказанные отдельным лицом, были благодарственным подношением иконному образу (в большинстве случаев чудотворному) за исцеление или какую-либо исполненную просьбу.

В конструкциях некоторых лампад XIX века встречаются подвесы в виде яиц, но выполненные, как правило, из стекла или фарфора. Фарфор — материал, наиболее подходящий для таких реплик, так как прекрасно имитирует форму и белизну яйца, но фарфоровое



Илл. 5. Прахов А.В. Проект лампады для собора св. Владимира в Киеве.

яйцо, как и иные изделия, старались украсить росписью. В настоящее время мы редко можем встретить полностью сохранившуюся композицию с такими подвесными яйцами, чаще всего в музейных коллекциях они хранятся отдельно, но в редких случаях такие лампады сохранились. Замечательным примером является лампада 1857 года, принадлежащая Великой Княгине Марии Николаевне, она выполнена санкт-петербургским ювелиром Василием Сафроновым, фарфоровое яйцо изготовлено на Императорском фарфоровом заводе. Лампада хранится в частной коллекции Бейлин-Макагон (Калифорния, США). Яйцо оправлено в серебро, декорировано головками херувимов и крупными розами, одна половина яйца покрыта позолотой с расходящимися из центра лучами, на другой стороне живописный образ святой Марии Магдалины — соименной святой Великой Княгини Марии Николаевны (ил. 3). Несомненно, лампада предназначалась для личных покоев. Можем предположить, что лампада была заказана для молельни в домовой церкви святителя Никола Чудотворца во дворце Великой Княгини Марии Николаевны. Оформлением интерьера руководил князь Г.Г. Гагарин

(1810 – 1893), который одним из первых обращается к историческому наследию – византийскому искусству. К 1860 году под его руководством оформление церкви было завершено. Важную роль Г.Г. Гагарин отводил орнаменту. В монументальной росписи, резьбе мраморного иконостаса орнаментальный декор, выполненный в византийском стиле, занимает одно из главных мест в образном решении. Здесь Г.Г. Гагарин обращается к первоисточнику, используя свои зарисовки византийских орнаментов, не копируя их, а интерпретируя в соответствии с расположением в архитектуре. В чеканном рельефном орнаменте серебряной лампады с кринами и переплетением стилизованных стеблей растений, можно уловить сходство с орнаментом капителей колонн домовой церкви.

Некоторое представление о включении элементов в форме яиц в конструкции лампад, дают проекты церковной утвари, как, например в проекте киотной лампады 1869 года Людвига Петерсона, где лам-

падки, прикрепленные к кресту, выполнены в виде небольших храмов, в которые вставлены яйца с серебряными крестиками (ил. 4). Иногда и сами лампады повторяют форму яйца, но в данном случае, корпус изготавливают либо из стекла, сквозь которое просвечивает огонь, либо в технике прозрачной эмали, как на проекте А.В. Прахова 1893 года в лампаде для собора св. Владимира в Киеве (ил. 5).

Список литературы:

1. **Белова О.В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. — М., 2001.**
2. **Корнеев А.Д. Материалы и заметки по литературной истории «Физиолога». — СПб, 1890.**
3. **Лучшева З.А. Сказочные птицы старообрядческих лубков // Живое слово. — 1997. — №4. — С. 13-15.**
4. **Мочульский В.Н. Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге. — Варшава, 1887.**
5. **Пособие к изучению устава богослужения православной церкви Константина Никольского, протоиерея церкви Успения Пресвятыя Богородицы, что на Сенной. — СПб, 1907.**
6. **Сочинения Преподобного Максима Грека, изданные при Казанской Духовной Академии. Ч. 3. XI. Слово о хранении ума. — Казань, 1862.**
7. **Юрченко А.Г. Александрийский «Физиолог». Зоологическая мистерия. — СПб, 2001.**
8. **Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря. По описным книгам 1668 года //Записки отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества. Т. II. — СПб, 1861.**

А.Н. ЧЕБАН

Преподаватель кафедры «Инженерное оборудование зданий», Московский архитектурный институт (государственная академия)

A.N. CHEBAN

Senior Lecturer of the Department Engineering Equipment of Buildings, Moscow Institute of Architecture (State Academy)

ЙОАН РИЛСКИ ЧУДОТВОРЕЦ — ПОКРОВИТЕЛЬ БОЛГАРСКОГО НАРОДА

JOHN RYLSKY IS THE PATRON SAINT OF THE BULGARIAN PEOPLE

Православный мир многогранен и уникален. Особое влияние на православную веру и культуру оказали монахи-отшельники. Одним из таких отшельников был болгарский святой преподобный Йоан Рилски (1). В Болгарии Йоан Рилски считается покровителем не только страны, но и всего болгарского народа. В Рильский монастырь стремятся попасть верующие, чтобы не только помолится и попросить помощи, но и обрести душевное спокойствие. Попадая за стены монастыря, погружаешься в атмосферу спокойствия и умиротворения.

The Orthodox world is multifaceted and unique. Hermit monks had a special influence on the Orthodox faith and culture. One of these hermits was the Bulgarian saint, Ioan Rilski. In Bulgaria, Ioan Rilski is considered the patron saint not only of the country, but of the entire Bulgarian people. Believers seek to enter the Rila Monastery in order not only to pray and ask for help, but also to find peace of mind. Once outside the walls of the monastery, one is immersed in an atmosphere of tranquility and tranquility.

Ключевые слова: архитектура, церковь, Болгарии, история православия, Йоан Рилски, Иоанн Рильский, Рильский монастырь.

Keywords: architecture, church, Bulgaria, history of Orthodoxy, John of Rila, Rila Monastery.

КОНДАКЪ (2)

Ангельскому житію поревновавъ
преподобне, вся земная оставивъ
ко Христу притеклъ еси: и того
заповѣдьми ограждаяся, явился еси
столпъ непоколебимый отъ вражіихъ
нападеній. Тѣмъ зовемъ ти: радуйся,
отче Іоанне, свѣтило пресвѣтлое [1].

Целью исследования было изучить жизнь св. Йоан Рилски и его влияние на православную веру и культуру.

Задачи исследования: определить основные даты жизни св. Йоан Рилски и выявить его влияние на людей после его смерти — образ святого.

Рильский монастырь — как точка притяжения православных болгар.

Рильский монастырь (3) расположен в южной Болгарии 122 км от Софии, 52 км от города Дупницы и 22 км от села Рила. Монастырь расположен на высоте 1147 м над уровнем моря в долине Рильской реки, среди сосновых и буковых лесов. Климат — континентальный, но благодаря тому, что монастырь расположен в котловане окружающих его гор, он защищен от ветра и суровой снежной зимы, а летом от жары и зноя. Рильский хребет славится чистой родниковой водой, от которой в монастырь проведен водопровод (4).

Основателем Рильского монастыря был св. Йоан Рилски (Рис. 1). Согласно преданиям, св. Йоан Рилски родился в струмско-рильской области в селе Скрино на правом берегу реки Струмы, на склоне горного хребта Руен. Точная дата его рождения неизвестна, но в описании жизни святого, написанного болгарским патриархом Евфимием, и указаний Прологов мы можем предположить, что Йоан Рилски родился в период с 876 по 880 год (точная дата рождения неизвестна). Нам известно, что преподобный Йоан Рилски жил в конце IX и в первой половине X века в период царствования болгарских царей Бориса (852–889 гг.), Владимира (889–893 гг.), Семеона (893–927 гг.) и Петра (927–969 гг.).

Рано лишившись родителей, Йоан, склонный к созерцанию жизни (согласно записям Скилицы (5) в то время ему было около 25 лет), стал послушником в одном из ближайших монастырей. Через некоторое время принял монашество и удалился из монастыря в уединенное место в ближайший лес, откуда был изгнан разбойниками и ушел в пустынные места вверх по течению реки Струмы на склоны Витоши и позже уединился в Рильских горах, в которых провел всю оставшуюся жизнь. В летописях мы можем прочесть,



Рис. 1. Изображение Йоана Рилски [1].

что св. Йоан Рилски жил, где соединяются склоны вершин «Бричебора» и «Царева верха» — с юга и «Еленина верха» — с севера.

В Безымянном житие, а позже и житие болгарского патриарха Евфимия (написано во второй половины XIV века) говорится о пребывании св. Йоана в Рильских горах. Отдельно в житие описывается посещения отшельника болгарским царем Петром примерно в 941 году. Царь Петр, будучи в Сердце (современный город София), выразил желание увидеть святого отшельника, но не смог дойти до места, где жил св. Йоан Рилски. Не имея возможности с ним встретиться, царь послал ему подарки. Эта история была приукрашена патриархом Евфимием в Безымянном житие.

Достигнув преклонного возраста, св. Йоан, как и другие монахи на Востоке, основал свою монашескую общину, оставив своим ученика и последователям «Завет», в котором дал наставления иноческой жизни, в 941 году избрал своим приемником ученика Григория. Сам же св. Йоан ушел в затвор в пещеру, в которой провел последние пять лет жизни, где и умер в возрасте около семидесяти лет 18 августа 946 года.



Рис. 2. Иллюстрация Рильского монастыря в книге Н.А. Воскресенского «Преподобный Иоанн Рыльский, чудотворец болгарский» [2].

Основание Рильского монастыря (Рис. 2), согласно дошедшим до нас письменным источникам, относится ко времени жизни св. Йоан и его учеников в начале X века.

Сегодня Рильский монастырь один из благоустроенных и часто посещаемых монастырей Болгарии, сюда стремятся попасть многие, приезжают не только болгары, но православные паломники из других стран, а также туристы.

Не простая судьба была уготовлена монастырю: первые здания были выстроены из дерева, из-за чего нередко случались пожары, послед



Рис. 3. Соборный главный храм во имя Рождества Пресвятой Богородицы. Фото А.Н. Чебан. 2024.

ний пожар 1833 года уничтожил практически все постройки, но книги и утварь монахи чудесным образом смогли спасти из огня.

Монастырский комплекс был восстановлен в 1834 году на деньги трех братьев: Давида, Теофана и Йоасафа, а также на собранные пожертвования болгарского народа, Русской Православной Церкви и Афонского монастыря Святого Пантелеймона.

Монастырский комплекс состоит из нескольких зданий.

Первое центральное здание — это главный соборный храм во имя Рождества Пресвятой Богородицы с пятью крестовидно расположенными куполами и двенадцатью небольшими приделами (параклисы). Церковь расположена в центре монастырской площади (Рис. 3).

Как внутри, так и снаружи церковь расписана ликами святых. Иконостас выполнен из ореха и покрыт позолотой. Настенная живопись и иконы по воспоминаниям В. Григоровича «не только не пестры, как на Афоне, но носят даже отпечаток весьма заметного стремления к изяществу» [4].

Главный соборный храм также был заново построен после пожара в 1834 году, роспись стен и резной деревянный иконостас были закончены в 1858 году. Живопись была выполнена болгарскими художниками из городов Самокова и Разлома, мотивами для живописи послужили евангельские и библейские сцены. На стенах изображены лики святых, как древние, так и новые. Рядом с болгарскими святыми изображены и русские святые: Александр Невский, Владимир — Великий князь Киевский, Дмитрий Ростовский, Антоний и Феодосий Печерские.

На северной и южной двери главного алтаря изображены гербы славянских государств, в том числе герб Древней Руси и Московского

княжества. Художник показал единение всех славян в православной церкви.

Резьба иконостаса выполнена самоковскими мастерами, сюжетом иконостаса стали растительные и животные мотивы, а также сцены из Ветхого Завета (Каин убивает Авеля, Адам и Ева в раю, борьба Соломона со львами и пр.). Особо интересна символика на Царских воротах, так как художник работал во время турецкого (османского) ига, поэтому все изображения представлены в символической форме, на Царских вратах изображена борьба болгарского народа с турецким царством. Лев — символ болгарского народа, а дракон — турецкого рабства. Лев борется с драконом, но не может его победить. Цветы подсолнуха и виноград изображают плодородную болгарскую землю, птицы символизируют радость от богатого плодородия.

Но радость и плодородие во время рабства находились в руках зла: вся композиция, выполненная в технике деревянной резьбы, держится на одном кольце, которое находится во рту змея — символа зла. Но придет время, когда это зло будет уничтожено: резьба изображает большую птицу, которая проглатывает змея. Мы можем также прочитать, что освобождение болгарского народа придет от «Деда



Рис. 4. Роспись стен Рильского монастыря. Фото А.Н. Чебан. 2024.



Рис. 5. Хрелова башня. Фото А.Н. Чебан. 2024.

Ивана» — русского народа, который изображен в виде аиста — птицы, которую болгары особенно уважают и почитают, считается большим преступлением разорить гнездо аиста. На Царских вратах мы видим, как аист пробивает голову дракона. Под резьбой указана дата — 1858 год, именно тогда в стране начинаются народные волнения, направленные против турецкого (османского) рабства, за освобождение болгарского народа.

Главным мастером — архитектором, руководившим строительством храма, был Павел из македонского села Криминальным Костурского уезда. Особое внимание он уделил храмовой акустике, для этого по углам в куполах были установлены горшки, замазанные тонким слоем извести с отверстием посередине, которые помогали распространению звука при церковном пении во время службы.

Главный храм имеет три престола: первый главный престол назван именем Рождества Пресвятой Богородицы, так как в честь этого праздника был построен первый храм св. Йоаном Рилски в первом его монастыре; правый посвящен св. Йоану Рилски; левый — св. Николаю архиепископу Мирлиуийскому.

Ракия с мощами св. Йоана Рилски находится под иконой Спасителя у главного иконостаса. Деревянная ракия, в которой покоятся нетленные мощи св. Йоана Рилски, выполнена в городе Средец (современный город София) в 1469 году, когда мощи св. Йоана возвращались в монастырь из города Велико Тырново (6).

Чудотворная икона Пресвятой Богородицы «Осеновицы» помещена в отдельный киот. По приданию, она была подарена монастырю в XII веке византийским императором Эммануилом Комненом. Икона состоит из 32 частиц мощей древних святых, которые окружают образ Богородицы.

При входе в соборный храм, с правой стороны стоит Хрелов трон, это игуменский трон XIV века. Он остался от древнего храма, построенного князем Хрелом. Трон украшен древнеболгарской резьбой и инкрустирован слоновой костью.

Около 1335 года князь Хрель начинает восстанавливать Рильский монастырь. Для защиты монастыря он построил каменную башню (Рис. 5), о чем свидетельствует сохранившаяся кирпичная надпись на южной стене башни. В это время была построена 25-метровая башня, занимающая пять этажей. На верхнем этаже находится часовня Преображения Господня, а внизу под башней — темница. Именно в этой темнице был убит сербскими наёмниками князь Хрель.

На территории монастырского комплекса находятся еще четыре церкви, а за его пределами — шесть церквей. На Нагорной стороне сохранились памятники, посвященные подвигам св. Йоана Рилски.

В старом скиту — постница, место, где жил последние пять лет св. Йоан Рилски, есть церковь во имя Успения святого, здесь сохранился первый гроб, в котором святой был похоронен своими учениками. Постницу окружают места подвигов святого: пещера, в которой он спал и постился, святой колодец в скале, из которого он пил воду.

Вблизи монастыря находятся два скита и при них церкви: одна в честь святого Евангелиста Луки, вторая — Покрова Божией Матери. Около монастыря, на юге у реки Рило, устроено монастырское кладбище, на котором построена церковь Введения Пресвятой Богородицы.

По Дубнической дороге расположена монастырская ферма — чифлик, а вблизи неё скит, который называется пчелиный, рядом церковь Успения Пресвятой Богородицы. На расстоянии четырех часов пути от фермы расположен монастырь с небольшой церковью апостолов Петра и Павла. Над входом в церковь есть надпись на славянском и греческом, из которой понятно, что церковь построена для возвращения мощей преподобного Йоана Рилски из Велико Тырново.

Внутри монастыря в боковых зданиях есть библиотека с церковными книгами на греческом и славянском языках, здесь также сохранились древние учебники и книги. Книги поступали в библиотеку после смерти монахов, много книг было подарено в 1850 году Православной Русской Церковью.

Из книги В. Григорьева «Очерки путешествия по Европейской Турции»: «Красуется пустыня Рыльская, иконами возвышенного благочестия, соединенного с ученою любознательностью. В скромных кельях



Рис. 6. Вид с башни. Фото А.Н. Чебан. 2024.

старцев можно встретить избранные библиотеки славянских, русских и греческих книг. После монастыря Русик (на Афоне) только в этом монастыре нашел я такое возвышение стремление благочестивых иноков» [4].

В Рильском монастыре со дня его основания есть правило, по которому все монашествующие без исключения должны быть грамотными. Для этого были образованы два училища: в одном училище учили начальной грамоте — читать и писать, в другом — преподавали естественные науки, включая иностранные языка. В первом училище готовили послушников, во втором — обучали готовящихся принять сан священников. Здесь преподавали новоболгарский, старославянский, старо- и новогреческий языки. В. Григорьев писал: «Я нашел здесь училище. Восхищённый порядком, способом учения и ревностию добрых моих соучеников, утром и вечером посещал это училище и, могу сказать, не без пользы. Моими соучениками были молодые послушники, диаконы и священники. Они стеклись из разных мест своего отечества: из Разлога, Панагюришта, Пердопа, Самакова, Рила, Меленика, Батака, Севлиева, Дупницы, Плевна, Свиштова. В беседе с ними я знакомился с характером Болгар, узнавал их способности и прилежание и поистине научился уважать этот, так незаслуженно забытый народ» [4].

На протяжении многих лет болгарский народ от мала до велика учился читать и писать. Царь Борис, а позже его сын царь Симеон закрепили обязательное обучение взрослых и детей грамоте независимо от сословия. Обучение проводилось на государственные средства, здесь учили всех: и мальчиков, и девочек. Возможно, именно повсеместная грамотность болгарского народа позволила болгарскому народу сохранить свою идентичность и культуру в сложный и кровавый период османского ига.

Церковные службы в Рильском монастыре до сих пор проводятся по славянским книгам. Обитель издавна руководствуется палестинскими и афонскими уставами — типикон. Рильский монастырь тесно связан с Афоном, монахи из Рильского монастыря часто жили и до сих пор живут на Афоне, а афонские монахи — в Рильском монастыре. Сохранившиеся в монастырских архивах письмо от 1466 года свидетельствуют, что афонский Пантелеймонов монастырь и Рильский монастырь были как два родных брата.

Рильский монастырь с древних времен и до наших дней пережил множество исторических бурь, но все эти бури «по не исповедуемым путям промысла Божия и по молитвам крепкого о нем заступника и предстателя св. Иоанна не могли поколебать передового оплота православия — обители Рыльской» [2].

Подводя итоги жизни преподобного Йоана Рилски, говоря об архитектуре Рильского монастыря, «приведемъ предсмертное пастырское наставленія его братіи, написанные на свиткъ, тропарь (7) и кондакъ на лиръ.

1. Внимайте себъ братіе, всъхъ молю вы прежде имъйте страхъ Божій и чистоту душевную и тълесную и любовь нелицемърную. К симъ и — страннолюбіе смиренне съ покореніемъ постъ и молитву, пищу же и питіе немятежно имъти, наипаче же смиреніемъ украситися, супротивословія удаляться и ничтоже вмъняти, житія сего честь же и славу нечтоже, вмъсто бо сихъ же отъ Бога мзды богатыя ожидали и въчныхъ благъ наслажденія въ небесномъ царствіи улучити.
2. Тропарь, гласъ 1. Покаянія основаніе, пропитаніе умиленія, образъ утъшенія, духовного совершенія равно ангельское житіе твое бысть прецодобне, въ молитвахъ убо и пощеніихъ, и въ слезатъ пребывая отче Іоанне, моли Христа Бога о душахъ нашихъ.
3. Кондакъ, гласъ 8. Ангельскому житию поревновавъ преподобен, вся земная оставивъ, ко Христу притеклъ еси: и того заповъдьми ограждаяся, явился еси столпъ непоколебимъ отъ вражіихъ нападеній, тъмъ зовемъ ти: радуйся, отче Іоанне, свътило пресвътлое.

“Ублажаемъ тя, преподобные отче Иоанне, и чтемъ святую память твою, наставниче монаховъ и собеседнице ангеловъ”» [2].

Примечания:

1. Йоан Рилски Чудотворец автор статьи использует болгарское написание имя святого, в русских источниках можно найти написание имя святого Иоанн Рильский или Рыльский.
2. Кондакъ — развёрнутое песнопение, которое следует за тропарём, поясняя его и раскрывая суть празднуемого события или памяти святого.
3. Рильский монастырь — назван по имени Йоан Рилски. Болгарское название — Рилски манастир.
4. Болгарская земля славится своей целебной водой. На территории Болгарии с древних времен в городах и небольших поселениях и монастырях существует разветвлённая сеть водопровода и терм. Целебные свойства болгарской воды описаны еще древними греками, римлянами, византийцами, а также турками во времена османского ига.
5. Георгий Скилица — софийский градостроитель, живший в XII веке в эпоху византийского рабства, описал жизнь св. Йоана Рилски.
6. Город Велико Тырново — историческая и духовная столица древней Болгарии в XII–XIV вв. Город расположен в центрально-северной части страны, известен своей средневековой архитектурой, крепостью Царевец и культурным значением, является административным центром области.
7. Тропарь — краткое песнопение, раскрывающее суть праздника или святого.

Список литературы:

1. Житие, подвиги и чудеса преподобного Иоанна Рыльского : С прил. крат. описания обители, где ныне почивают мощи его. – Санкт-Петербург: типо-лит. М.Я. Минкова, 1894. – 31 с. : ил.; 17.
2. Воскресенский Н.А. Преподобный Иоанн Рыльский, чудотворец болгарский: Рыльский монастырь в древнее и новое время / [Соч.] Свящ. Н. Воскресенского. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва: типо-лит. И. Ефимова, 1898. – 38 с. ; 22.
3. Носит Рыльский (Рахим.; ок. 1793–1881) Описание Болгарского священного монастыря Рыльского = Описание Болгарского священного монастыря Рыльского / составил Иеромонах Неофит Рылец. – София: Скоро-Печатница на Янко С. Ковачев : Издава Рыльский монастырь, 1879. – 199 с.; 23 см.
4. Григорович В.И. (1815–1876). Очерк путешествия по Европейской Турции, Виктора Григоровича : (с картой окрестностей охрид. и проспан. озер). – 2-е изд. – Москва: тип. М.Н. Лаврова и К, 1877. – 181 с. 1 л карт.; 23 см.
5. Дылевский Н.М. (1904–2001). Рыльский монастырь и Россия XVI–XVII веках: (научно-популярный очерк) / Н.М. Дылевский. – София: Синодальное издательство, 1974. – 126 с. : ил., факс.; 20 см.

А.М. ВОРОНИНА

Бакалавр РУДН им. Патриса Лумумбы, дизайнер-архитектор, магистрант РУДН им. Патриса Лумумбы, реставратор памятников архитектуры

A.M. VORONINA

Bachelor's degree from RUDN University Patrice Lumumba, architectural designer, master's student at RUDN University. Patrice Lumumba, architectural monument restorer

ХРАМОВАЯ АРХИТЕКТУРА XVI ВЕКА: ЦЕРКОВЬ НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА В ЧЕРЛЕНКОВО

TEMPLE ARCHITECTURE OF THE 16TH CENTURY: THE CHURCH OF ST. NICHOLAS THE WONDERWORKER IN CHURLENKOVO

В статье рассмотрены архитектурные особенности церкви Николая Чудотворца XVI–XIX веков в Черленково. Представлены результаты натурного исследования, выполненного в рамках консервационных работ 2025 года, а также приведены новые архивные материалы. Особое внимание уделено древней части храма и сохранившимся элементам XVI века.

The article discusses the architectural features of the Church of St. Nicholas the Wonderworker from the 16th to the 19th centuries in Churlenkovo. It presents the results of a field study conducted as part of the 2025 conservation work, as well as new archival materials. Special attention is given to the ancient part of the church and the preserved elements from the 16th century.

Ключевые слова: церковь Николая Чудотворца, Черленково, реставрация архитектуры, реконструкция, каменный храм, XVI век, окно, портал, алтарная преграда.

Keywords: Church of St. Nicholas the Wonderworker, Churlenkovo, architectural restoration, reconstruction, stone church, 16th century, window, portal, altar screen.

Интерес к средневековой церкви Николая Чудотворца, расположенной в селе Черленково Московской области, появился во второй половине XX века, когда храм был впервые изучен архитектором-

реставратором В.В. Кавельмахером. Руинированный облик памятника не менялся на протяжении десятилетий вплоть до консервационных работ 2025 года, позволивших провести более полное натурное исследование.

Церковь Николая Чудотворца, представляющая собой четырехстолпный трехапсидный храм крестово-купольной конструкции, была возведена не позднее 1562 года. Нижняя граница строительства не установлена: появление церкви до 1540 года в период владения селом Черленково князем Хованским-Косым [1], как и ее возведение в монастырский период с 1543 по 1562 год [2] носят предположительный характер.

Архивные материалы содержат крайне мало сведений о первоначальном облике Никольской церкви: из клирковых ведомостей 1838 года известно, что храм был холодным, однопрестольным и с установленной непосредственно на четверике настенной звонницей [3].

В период с 1842 по 1847 год под руководством московского губернского архитектора Д.Ф. Борисова к церкви Николая Чудотворца были пристроены теплая трапезная и ныне утраченная трехъярусная колокольня [4]. Уже в 1848 году, вероятно, сразу после получения крупной суммы по завещанию дочери полковника Н.Н. Соковниной [5], была начата реконструкция древнего ядра Никольской церкви, в ходе которой здание претерпело значительные изменения: верх храма был разобран и перестроен в псевдорусском стиле, устроен новый шатровый восьмигранный барабан на конусовидном основании, изменена система сводов, растесаны и перелицованы окна и порталы.

Причиной масштабной реконструкции, длившейся до 1856 года, могло служить плачевное конструктивное состояние Никольской церкви. В ходе архивного исследования стало известно о громовом ударе 19 мая 1822 года, который пришелся на тесаный шпиль храма и повлек за собой значительные разрушения. После происшествия на Никольской церкви было устроено новое завершение — барабан с круглым, покрытым медянкой куполом. Изменениям подверглась и паперть (предположительно, западная): ее обшитые тесом простенки были перестроены в камне [6]. Однако следов данных действий на памятнике не сохранилось.

Также в архивных источниках упоминались ремонтные работы 1838 года. В ходе поновления кирпичной кладки храмового карниза было выявлено аварийное состояние сводов, и расседающиеся арки были поспешно укреплены металлическими связями [7]. Вероятно, проблему не удалось устранить окончательно, и вскоре древний храм все же был реконструирован.

Особый интерес для натурного изучения церкви Николая Чудотворца представляет его древняя часть — квадратный в плане четверик, размерами 13×13 м. Его стены выложены из кирпича 275×125–130×75 мм на булыжных фундаментах и дубовых связях. Каналы связей заметны на восточном фасаде в разрушенных конхах, а также в образовавшемся отверстии на южном фасаде. Дубовые связи, частично сохранившиеся в стене южного фасада, в месте перпендикулярного пересечения врублены друг в друга и уложены в одном уровне.

Фасады церкви Николая Чудотворца разделены лопатками на три почти равновеликих по ширине прясла, которые в древности венчались закомарами [2]. Фрагмент проходившего под закомарами карниза, состоящего из четвертного вала и двух полочек, сохранился на западном фасаде. Полочки в профиле карниза выполнены из маломерного кирпича.

На северном и южном фасадах церкви было по три окна — по два окна в боковых пряслах и по окну верхнего света. Нижние окна были смещены относительно поперечных нефов и выравнены по центру боковых прясел. Эта особенность сохранилась и после реконструкции XIX века, когда все окна были растесаны и перелицованы.

Единственное частично сохранившееся окно XVI века расположено на западном фасаде над пробитой в портале аркой. Это арочное окно верхнего света, вероятнее всего, имело «лобик», характерный для некоторых построек середины — второй половины XVI века, и встречается, например, в соборе Ризположенского монастыря в Суздали [8]. Также в ходе натурного исследования были обнаружены канал от засова, отступающий от откоса на ширину оконницы и следы от боковых прутьев оконной решетки.

В каждой апсиде церкви имелось по окну, причём окно центральной апсиды было помещено в огромную, достигавшую пят сводов нишу. Эта оконная ниша, служившая горним местом [2], незначительно смещена к северу и ныне заложена. В 1942 году в ходе артобстрела южная и центральная апсиды сильно пострадали [9], окна были полностью утрачены. От окна центральной апсиды был найден только канал от засова размером 60×80 мм, уходящий вглубь кладки на 680 мм.

В древности в храм вели три, вероятно, перспективных портала. Западный портал, растесанный почти до ширины лопаток, был полностью утрачен, а от северного и южного порталов XVI века сохранились только внутренние утолщения стен. Такое необычное конструктивное решение можно встретить, например, в интерьере Успенского собора Троице-Сергиевой лавры [2]. В середине XIX века северный и южный порталы были реконструированы и объединены

с окнами верхнего света декоративными белокаменными арками. Тогда же внутренние утолщения были стесаны до уровня новых подоконников. Первоначальная высота этих утолщений определяется по следам, а вместе с ней — и уровень начала окон верхнего света XVI века.

Памятник примечателен расположением алтарной преграды по восточным граням восточных столбов. Стенка алтарной преграды была сложена в два кирпича и возведена таким образом, что восточная пара столбов выступала за нее. В дьяконнике был устроен изолированный от храма придел. Разделяющая их стенка, также сложенная в два кирпича, шла от южного алтарного столба к восточной стене храма. Следы откоса, толщиной в один кирпич, сохранившиеся на восточной грани этого алтарного столба, помогли определить расположение двери. В XIX веке алтарная преграда и стенка между центральной и южной апсидами были разобраны, а алтарные столбы вычинены. В какой-то период перед входом в придел существовала арка, перекинутая от южной стены на юго-восточный столб заподлицо с его западной гранью, однако, вероятнее всего, она относится к поздним переделкам.

Изучение церкви Николая Чудотворца не завершено, ряд исторических и архитектурных особенностей храма по-прежнему остаются неясными. Однако новые материалы, обнаруженные в ходе исследования, вкупе с тщательным анализом ранее известных фактов, помогли составить более полное представление об этом уникальном памятнике храмовой архитектуры XVI века.

Список литературы:

1. **Баталов А.Л. Храм Святителя Николая в селе Черленково в истории храмостроительства в Волоцком уезде XVI в.: верификация версий // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2020. – № 3. – С. 170–179.**
2. **Кавельмахер В.В. Неизвестная постройка осифовских старцев середины XVI в. – Никольская церковь в селе Черленкове // Памятники культуры. Новые открытия. 1987. – М., 1988. – С. 416–420.**
3. **ЦГАМ. Ф. 207. Оп. 2, ед. хр. 200, л. 33. Клирковые ведомости за 1838 г.**
4. **ЦГАМ Ф. 203. Оп. 422, ед. хр. 6. Дело о строительстве трапезной при Николаевской церкви с. Черленкова Волоколамского уезда.**
5. **ЦГАМ. Ф. 203. Оп. 638, ед. хр. 42, л. 1.**
6. **ЦГАМ. Ф. 203. Оп. 207, ед. хр. 503.**
7. **ЦГАМ. Ф. 203. Оп. 627, ед. хр. 265, л. 10. Дело о неправильном ведении приходно-расходных книг.**

8. **Седов Вл. В. Собор Ризоположенского монастыря в Суздале // Новгородские древности. Вып. V. Сборник статей. – М.: Общество историков архитектуры. Архив архитектуры XI, 2000. – С. 184–199.**
9. **Московские епархиальные ведомости. – 2020 – № 4–6. – 124 с. : цв. ил.**

А.А. ТРЕТЬЯКОВА
Аспирант кафедры ДиХОМ Липецкого государственного технического университета

И.И. ОРЛОВ
Доктор искусствоведения, почетный член Российской академии художеств, заведующий кафедрой дизайна и художественной обработки материалов Липецкого государственного технического университета

A.A. TRETIAKOVA
Postgraduate student of the department of Design and Art Processing of materials of the Lipetsk State Technical University

I.I. ORLOV
Doctor of art criticism, professor of department Design and Art Processing of Materials of the Lipetsk State Technical University

ИССЛЕДОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ КУЛЬТОВЫХ СООРУЖЕНИЙ СИНОДАЛЬНОГО ПЕРИОДА НА ПРИМЕРЕ ХРАМОВ Г. ЛИПЕЦКА

RESEARCH OF THE ARCHITECTURAL AND ARTISTIC FORMS OF RELIGIOUS BUILDINGS OF THE SYNODAL PERIOD ON THE EXAMPLE OF CHURCHES IN LIPETSK

В статье рассматривается архитектурно- художественные формы культовых сооружений города Липецка и Лебедяни, ныне входивших в состав Тамбовской губернии в синодальный период. На основе исследования архивных источников и практических исследований были выявлены несколько архитектурных объектов в двух городах, в которых прослеживаются региональные особенности и семантика художественных форм в храмостроении. Исследование показало, что храмы являются отражениям синтеза общероссийских идеологических и строительных тенденций с локальными традициями провинциальных городов.

The article examines the architectural and artistic forms of religious buildings in the cities of Lipetsk and Lebedyan, which were part of the Tambov province during the Synodal period. Based on the analysis of archival sources and practical research, several architectural objects in these two cities were identified, which reflect regional characteristics and the semantics of artistic forms in temple construction. The study revealed that these temples are a reflection of the synthesis of national ideological and construction trends with the local traditions of provincial cities.

Ключевые слова: храмостроение, культовое сооружение, архитектурно- художественные формы, идеологические тенденции, культурные устои, храм, собор, церковь.
Keywords: temple construction, religious building, architectural and artistic forms, ideological trends, cultural foundations, temple, cathedral, church.

Введение. Известно, что петровские реформы, в том числе смена властвующего органа церкви — Патриарха на Святейший Синод, куда входил совет из влиятельных иерархов Русской Церкви, изменили направление и темпы развития социального, политического, экономического и культурного сфер в стране. «Проблема конфессиональных различий и связанная с ней тема взаимоотношений Церкви и Государства — существеннейшие для русского православия XVIII — начала XIX вв. Как известно, еще преобразованиями Петра I Русская церковь из самостоятельного и самоуправляемого организма была переведена в разряд одного из министерств или коллегий, полностью подотчетных высшей государственной власти» [3, с. 84]. Период правления Синода насчитывает более 200 лет с 1721 по 1917 года. Это время в стране исторически называется «синодальный период». В этот период в архитектуру был внесен ряд новшеств и изменений из-за активного внедрения культурных процессов со стороны западноевропейских стран. Устоявшееся традиции русских зодчих и новации с Запада в архитектуре привели к «ориентации на европейские достижения в русской художественной культуре» [5, с. 5]. Храмовое строительство не было исключением в этой борьбе культурных устоев. Западные тенденции активно внедрялись в строительные каноны храмостроения, однако полностью искоренить русские принципы они не смогли. В период XVIII в. и в первой половине XIX в. господствовали два основных стиля «барокко и «классицизм», художественные принципы которых были незначительно изменены архитекторами из-за специфики природных, экономических и социальных факторов, в следствии чего, стилям дается региональный или национальных колорит («русское барокко», «русский классицизм») [6]. Особенно тенденция отхода от канонов стилевого

направления можно наблюдать на примере культовых сооружений в провинциальных городах, где в связи с экономическими, природными и политическими взглядами общества тот или иной стиль пересматривались под условия строительства [5].

В данной статье рассматривается общероссийская стилистическая особенность архитектурных форм через призму создания культовых сооружений Липецкого уезда Тамбовской губернии (ныне город Липецк, Липецкой области) как отражение идейно-художественных концепций храмостроительства синодального периода в России. Необходимо рассмотреть изменение стилистических законов авторитарного стиля того или иного периода в связи с особенностями локальных условий и идейных предпосылок в провинциальных городах.

Церковное искусство в целом имеет два художественных направления: православное восточное и католическое западное, которые во многом имеют свою уникальность и одновременно что-то общее. Основы церковного искусства Востока и Запада тождественны, но в ходе своего исторического развития они приобретают принципиальные отличия. Восточное искусство сумело сохранить и преумножить традиционные принципы церковного искусства, которые основаны на символизме и глубокой святости. Западное же искусство пошло по другой ступени развития и отошло от древних христианских традиций в пользу светского начала, основанного на эстетическом восприятии визуальных элементов. Однако в течение многих столетий два этих направления не развивались обособленно и часто, особенно в Синодальный период Русской Церковной истории, проникновение идей и образов с Запада ощутимо влияло на русское творческое наследие [7]. Светское идейное значение культового сооружения поменяла концепцию храма как Неба на земле на дворец Царя Небесного. Новая архитектура уже не имела выражение духовного воплощения Неба художественно-архитектурными средствами. Главным теперь стало выявление особого значения места богослужения, его помпезность, внутреннее убранство по типу дворцов. Это, как известно, одна из двух важнейших тем в осмыслении архитектуры храма в восемнадцатом столетии, так что ее развитие было вполне каноничным [3]. Культовая архитектура городов Липецка и Лебедяни в данной статье наглядно раскрывает основные стилистические направления синодального периода как результат творческой переработки художественных моделей из-за перестройки идейных суждений, градостроительной ситуации, эстетических взглядов и экономического роста. Их исследование способствует более полному пониманию механизмов распространения и адаптации художественных форм в российской провинции.

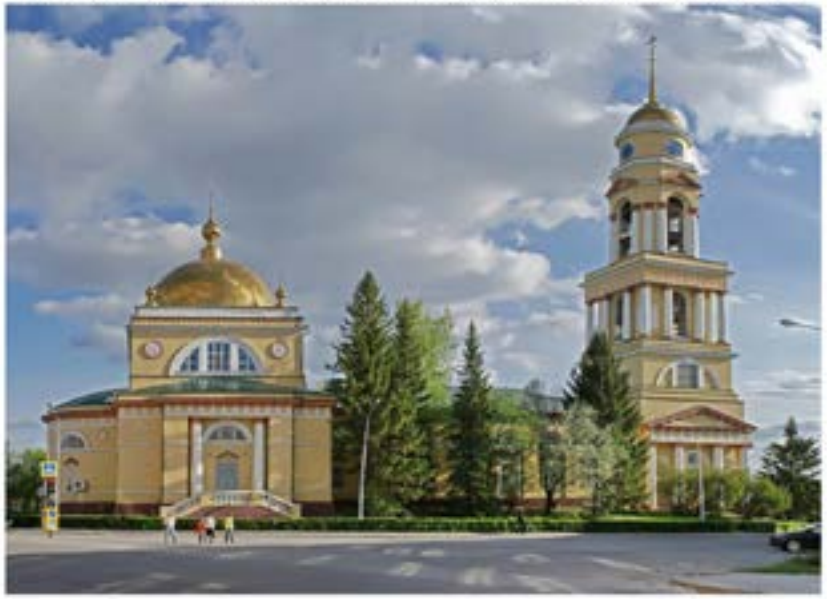
Постановка проблемы. Исторически сложившееся градостроительная структура провинций центральной России выявляет типизацию пространственной среды городов и их архитектурных элементов, однако архитектура хоть и типична, она имеет свои уникальные черты, так как исключительное влияние на особенности развития архитектуры в одном временном периоде у разных городов, разное в связи с особенностями используемых материалов, экономическим уровнем развития края, эстетическими вкусами заказчиков (обычно это знатные люди) и т.п. Культовая архитектура провинциальных городов как Липецк и Лебедянь с одной стороны являются отражением общероссийского стилевого направления в создании архитектурно-пространственной среды храма, с другой отступая от основных канонических черт того или иного стиля, является механизмом выявления данного анализа в рамках исследования.

Ход рассуждений. Из истории известно, что при правлении Екатерины II были увеличены государственные территории, что подвергло к реформированию системы государственного управления. Период реформирования длился достаточно долго. В 1775 году была проведена «губернская реформа», в ходе которой в 1779 году село Липские Студёнки Малые были присоединены к Тамбовскому наместничеству, а в 1796 г. была образована Тамбовская губерния, в состав которой входили современные территории города Липецка, а именно Липецкий и Лебедянские уезды.

Город Липецк как территориальная единица появилась в XVII веке и имел статус села Липские Студёнки Малые. Деревянный храм во имя Рождества Христова, который появился незадолго от начала образования населенного пункта, считается первой православной постройкой будущего города. В 1703 году по указу Петра Великого был построен вододействующий металлургический завод, получивший название Верхнего Липского. На базе завода вместо старой сельской церкви был возведен деревянный храм, сохранившееся до начала девятнадцатого столетия. Стоит отметить, что в краеведческих источниках города Липецка информация про первое возведение каменного храма было начато лишь в XVIII в. [4, с. 16].

В виду роста населения после присоединения к Тамбовскому наместничеству был построен новый каменный собор. Главный собор Рождества Христова в городе, который сохранился и стоит на главной площади современного города — Соборная гора (рис 1.). Самая распространенная дата строительства храма является 1791 год. Однако, существуют сведения, что официальная дата основания неоднозначна. По некоторым источникам храм мог быть возведен чуть позднее. Если информация про дату постройки не сильно разниться в пределах нескольких лет, то сведения об архитекторе и заказчике данного

Кафедральный собор Рождества Христова



Чертеж фасада собора



Рис. 1. Архитектурно-планировочное решение Христорождественского собора на Соборной горе г. Липецка

сооружения достаточно неточные. В книге «Храмы и монастыри Липецкой и Елецкой епархии. Липецк» авторы Клоков и Найденов приводят ряд исторических справок касающихся проектировщиков данного культового сооружения, приводя данные о возможной причастности французского архитектора Томазо Адамини. Про авторство зодчего в книге приводятся доказательства из документов датированных 1909 г., что храм с «курьезнейшей колокольней в виде маяка» мог быть построен этим архитектором, но не собор. В доказательство авторы говорят, что в источнике были приведены фасады и разрезы колокольни, спроектированной вместе с храмом Томазо Адамини.

Информация про архитектора культовых сооружений является неотъемлемой частью в исследовании идейно-художественных форм, так как помимо временных рамок, где можно точно сказать к какому архитектурному стилю относится то или иной здание, еще важно учитывать автора проекта, его идейные, культурные творческие взгляды, так как несмотря на стилевую принадлежность храма, можно увидеть уникальный взгляд «творца» на ту или иную форму, на его отношение к господствующему стилю и т.п.

Кафедральный собор Рождества Христова построен в классическом стиле, имеет оригинальную двухъярусную объемно-пространственную композицию. К первому квадратному в плане двусветному ярусу с восточной стороны примыкает полукруглая апсида, а с остальных сторон – равновеликие прямоугольные приделы. Северный и южный фасады первого яруса украшены лоджиями с колоннами тосканского ордера, несущими полный профиль антаблемента. Невысокий второй ярус собора, так же квадратный в плане, как бы вырастает из первого, но приделов не имеет. Фасады второго яруса украшают огромные полуциркульные окна и проходящий по нижнему обрезу карниз. Переход от четверика к куполу выполнен в виде стереобата. Он перекрыт большим сферическим куполом, увенчанным низким глухим барабаном с маленькой главкой. Здание храма завершено куполом с золоченою главою [4, с. 60-62].

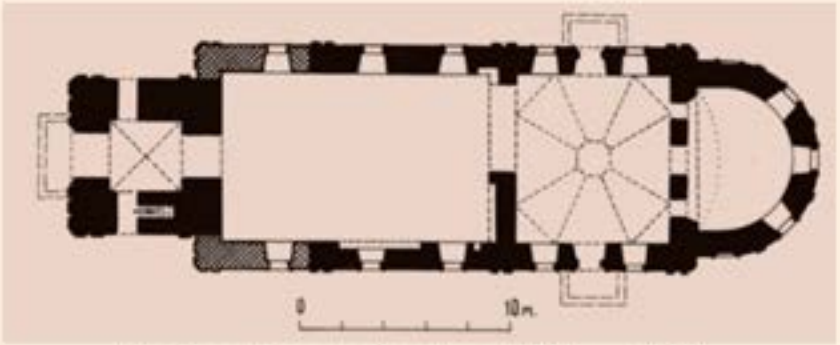
Современный город Лебедянь Липецкой области имеет глубокую историю. Первое упоминание этого города было в 1613 году. Образование древнего города, как и остальных начиналась с деревянной крепости с главной деревянной церковью во имя Николая Чудотворца. Для того что бы провести анализ особенностей архитектурных художественных форм культовых сооружений, необходимо проанализировать постройку более позднего периода — Старого соборного храма Казанской иконы Божьей Матери. Данное сооружение было завершено в 1771 году. Первоначально храм был построен отдельно от колокольни, однако в конце восемнадцатого столетия их



Старо-Казанский собор. Фото 1962 г.



Старо-Казанский собор. Фото 1968 г.



План Старо-Казанского собора. Чертёж Г.И. Гуньхина, 1962 г.

Рис. 2. Архитектурные особенности Старого соборного храма Казанской иконы Божьей Матери в городе Лебедянь.

объединили, благодаря расширению с западной части трапезной. Особенностью храма является «отклонение его продольной оси и алтаря на 20 градусов к северу, в отличии от большинства других церквей, имевшую более четкую ориентацию восток-запад». Стилевое решение данного сооружения было не совсем типично для барокко. Некоторые элементы уже выходили из орбиты данного стиля, однако двенадцатигранная глава церкви, выкрашенная поясами в белый и бирюзовые цвета с позолоченными украшениями, говорит о том, что часть барочных мотивов была сохранена [2, с. 52] (рис 2).

Расцвет синодального периода в России начался с началом XIX века. В столицах и провинциальных городах шло развитие архитектурной мысли, диктатурой которого служила отечественная инженерная наука и строительная техника, которые могли закрепить свой авторитет в области многочисленных открытий и изобретений. «Архитектор Воронихин впервые в истории строительства создал в Казанском соборе металлическую конструкцию решетчатого купола большого пролета» «В 1838 г. выполняется металлическая конструкция купола Исаакиевского собора» [1, с. 445].

В начале XIX века в связи с расширением Липецкого уезда и ростом населения в городском планировании появлялись все новые и новые места для строительства церквей. Таким местом было в том числе в 100 метрах от перекрестка улиц Усманской (ул. Фрунзе) и Площадной (ул. Октябрьская). Там была построена Покровская церковь на месте бывшего деревянного храма св. Дмитрия Солунского, который был создан как деревянный храм во времена работы металлургических заводов Липских.

Проект каменной церкви был выполнен архитектором А.И. Мельниковым. Объемно-пространственная структура культового здания очень схожа с храмом в храме Вознесения Христова деревне Мазолово Мстиславского района Могилёвской области, созданного тем же зодчим (рис.3). С 1819 года до 1834 Покровская церковь существовала без колокольни. «В плане храм представлял собой двухярусную часть, перекрытая сферическим куполом с барабаном и главкой. Северный и южный выходы украшены четырехколонными портиками, а барабан второго яруса — колоннами, стоящие в простенках между колонн» [4, с. 140]. В 1834-1839 года к трапезной храма возвели каменную колокольню. «Выполненная строго в классическом стиле, она украсила храм, сделав его одной из архитектурных доминант «нижней» части Липецка. Прямоугольные в плане первый и второй ярусы колокольни были украшены полуколоннами, третий ярус — пилястрами, обрамлявшими зоны. Низкий круглый в плане четвертый ярус с небольшими круглыми окнами был перекрыт куполом и увенчан высоким шпилем» [4, с. 140].

Храм Вознесения Христова деревне Мазолово
Мстиславского района Могилёвской области.



Покровская церковь, г. Липецк



Рис. 3. Проекты каменных церквей архитектора А.И. Мельникова в г. Липецке Липецкой области РФ и г. Мстиславля в Могилевской области Белоруссии.

В это же столетие в Лебедяни был построен новый соборный храм Казанской иконы Божьей Матери. Необходимость в его создании пришла в 20 – х годах девятнадцатого столетия, когда старый собор не вмещал увеличившееся число прихожан. В утвержденном генеральном плане 1822 году предполагалось строительство нового культового сооружения на Базарной площади, окруженного торговыми рядами. После продолжительных дискуссий и долгого периода рассмотрения в 1828 году проект храма был утвержден. Точных свидетельств кто автор проекта неизвестно. 30 августа того же года была проведена торжественная кладка собора в стиле классицизм. По проекту храмовая часть и колокольня были построены отдельно друг от друга. Особенностью данного собора была основательно длинная трехнефная трапезная. Сам храм имел «двусветный центральный барабан, создающий прекрасное освещение подкупольной части, а также украшение сводов летнего храма кессоном, что было более характерно для светского зодчества» [2, с. 65].

В конце XIX века в селе Ссёлки, входящее ныне в черту города Липецка, был построен каменный храм в честь архистратига Михаила. Его строительство предшествовала типичной обстановке провинциальных деревянных церквей: как правило разрушенных временем, пожарами или маленькой вместительностью. В 1895 году было утверждено строительство каменной приходской церкви в селе Ссёлки в 60 метрах от старой деревянной церкви, однако епархиальный архитектор Миролюбов нашел более подходящее место на возвышенности с ровной поверхностью. К 1905 году строительство церкви было завершено. Храм, построенный в стиле историзма, представляет собой прямоугольный в плане основной объём с тремя апсидами, увенчанный шестнадцатигранным световым барабаном. К нему примыкает прямоугольная трапезная и четырёхъярусная колокольня с двумя притворами. Фасады украшены сдвоенными трёхчетвертными колоннами, оконные проёмы имеют полуциркульное завершение, декорированы полуколоннами и архивольтами. Карнизы украшены поясом из ложных машикулей, а световой барабан перекрыт шестнадцатигранным куполом с малым барабаном и луковичной главкой.

В 1875 году на месте женского монастыря в уезде Лебедянь была возведена первая часовня, которая была деревянной. К сожалению, ко второй половине XIX века была частично обрушена. По прошению прихожан была воссоздана такая же часовня, но каменная. По окончанию отделки часовни, многие горожане хотели перестроить ее под храм. Сделали проект и накопили деньги на строительство, однако, духовенство города эту инициативу не одобрило. До 1940 -х годов простояла однокупольная часовня в стиле



Проект перестройки часовни в храм. 1877 г.



Часовня на месте Преображенского монастыря. Фото 1910-х гг.

Рис. 4. Исторические предпосылки создания часовни на месте женского монастыря в уезде Лебедянь.

историзма, с четырьмя по периметру окнами, выкрашенная в зеленый цвет (рис.4). В архитектурном убранстве часовни заметны стилистические особенности: арки в виде формы кокошника, на небольшом барабане луковичная главка. Четкие прямые линии с выраженным вертикальным или горизонтальным направлением, с плавно переходящими формами [2].

Культовая архитектура города Липецка прошла свой путь развития, наряду с другими подобными городами, такими как Лебедянь, Козлов (ныне Мичуринск), Касимов, Тамбов и т.п. На примере городов, ранее входивших в состав Тамбовской губернии, была рассмотрена хронологическая последовательность создания объемно-пространственной среды храмов для систематизации основных особенностей культового строительства. Идейно-культурная перестройка общества, понятие храма как Дома Божия, влияние символических образов, диктовали планировочное обустройство храма и использования тех или иных архитектурных форм (эпоха классицизма) [6]. Анализируя архитектуру двух близлежащих городов, было выявлено, что новые стилевые направления культовой архитектуры, которые появлялись в столицах, в провинциальных городах шли более плавнее, переход от одного стиля в другой можно было наблюдать прямо на архитектурном сооружении. Таким примером служит Собор Рождества Христова, демонстрирующий переход от барочных элементов к классическим строгим формам (барочные наличники в сочетании с классической строгостью общего объема).

Особенность строительства храмов, их архитектурные формы диктовалось авторским видением зодчих. К сожалению, многие авторы культовых зданий не известны, однако есть много предположений о художественном «почерке» знаменитых архитекторов, работающих для провинции. Например, Покровская церковь в городе Липецк — проект архитектора А.И. Мельникова. В XIX веке немаловажную роль в строительстве храмов играли и технологические возможности, и новые открытия в области строительства. Несмотря на территориальную близость г. Лебедяни и Липецка и общность во временных периодах развития культового строительства, в каждом из примеров, приводимых ранее в статье, можно заметить, что храмовая архитектура Липецка основывалась на историческом контексте самого города. Строгость форм и оформления обуславливались промышленной принадлежностью, так как сам город изначально создавался у истоков металлургических заводов и многие храмы были достроены или переделаны уже в более поздние периоды. В свою очередь, Лебедянь — город купеческий и имеет более древнюю историю. Там архитектура более классическая, отражающая разнообразие декоративных форм и уникальность древних храмов.

Заключение. Таким образом, исследование архитектурных форм культовых сооружений на примере городов Липецка и Лебедяни наглядно демонстрирует стилистическое многообразие архитектурных форм синодального периода, что на наш взгляд связано с художественно-эстетическими предпочтениями донаторов (заказчиков) и модными тенденциями каждого конкретного имперского периода. Храмы города являются целостной репрезентативной системой, которая наглядно иллюстрирует смену архитектурных парадигм в России, которая во многом зависела от вкусов и предпочтений представителей правящей династии Романовых и общеевропейских архитектурно-стилистических тенденций. В художественно-архитектурных формах культового зодчества городов Липецка и Лебедяни как в зеркале отражались культурно-идеологические влияния европейской концепции «просвещенного абсолютизма», транслируемую через государственно-образующую концепцию «Москва – Третий Рим», а также идейно-художественные программы официального «греко-российского» православия, преломленные через реалии провинциальной строительной практики.

С.Е. ПОЗДНЯКОВА
Бакалавр РХМ РГХПУ им. С.Г. Строганова, реставратор художественного металла, магистрант РУДН им. Патриса Лумумбы, реставратор памятников архитектуры

S.E. POZDNYAKOVA
Bachelor of Arts, Russian State Stroganov University of Art and Industry, restorer of art metal, Master's student at the Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia, architectural restorer

ОПРЕДЕЛЕНИЕ РАЗМЕРОВ СНЕСЕННЫХ ШАТРОВ ДВУХШАТРОВОГО ПРИДЕЛА ХРАМА ИЛИИ ПРОРОКА НА ВОРОНЦОВОМ ПОЛЕ ПО ОБМЕРНЫМ КРОКАМ. СТРАННАЯ ЕДИНИЦА ИЗМЕРЕНИЯ — «СОТКА»: НАХОЖДЕНИЕ МЕЖДУ САЖЕННОЙ И МЕТРИЧЕСКОЙ СИСТЕМАМИ

DETERMINING THE DIMENSIONS OF THE DEMOLISHED TENTS OF THE TWO-TENT CHAPEL OF THE CHURCH OF ELIJAH THE PROPHET ON VORONTSOVO FIELD USING MEASUREMENT CHARTS. A STRANGE UNIT OF MEASUREMENT — THE «HUNDREDTH» — IS SOMEWHERE BETWEEN THE SAZHEN AND METRIC SYSTEMS

В статье рассматривается двухшатровый придел XVII века храма Ильи Пророка на Воронцовом Поле в Москве. Расшифрована система измерения с обмерных крок начала двадцатого века и определены размеры разрушенных шатров по обмерным крокам.
The article explores the search for a 17th-century double-tent chapel at the Church of Elijah the Prophet on Vorontsovo Field in Moscow. A system of measurements using early 20th-century measurement lines is deciphered, and the dimensions of the destroyed tents are recalculated based on these measurement lines.

Ключевые слова: храм Ильи Пророка на Воронцовом Поле, кроки, двухшатровые храмы, декоративные шатры, XVII век, реставрация архитектуры, измерительная система «саженная сотка», история и теория декоративного искусства и дизайна.

Keywords: Church of Elijah the Prophet on Vorontsovo Field, sketches, two-tent churches, decorative tents, 17th century, architectural restoration, “hundredth” measuring system, history and theory of decorative art and design.

Архитектурная композиция храма Ильи Пророка на Воронцовом Поле развивалась во времени. В нее входили разновременные постройки, которые, если расставить отдельно, образовали бы ряд следующих строений:

1) храм Благовещения по проекту итальянского архитектора Алевиза Нового XVI в. (не сохранился);
2) двухшатровый придел XVII в.;
3) пятиглавый храм в виде четверика с сомкнутым сводом XVII в. и низкой трапезной XVIII в.;
4) высокая трапезная с фронтонами и широким куполом на барабане в стиле ампир начала XIX в.;
5) объем ампирной трапезной, перестроенный в конце XIX в. в русском стиле;
6) пятиэтажный дом советского периода на месте разобранных абсид четверика XVII в.



Рис. 1. Фрагмент фотографии с двухшатровым приделом храма Ильи Пророка на Воронцовом Поле. Вид с северной стороны. Альбом Н.А. Найденова, 1903 г. [1, с. 48]

Предмет изучения в данной статье — шатровый придел, который был пристроен к храму Алевиза Нового в 1650-х гг. Он имел две абсиды с престолами: северным в честь Параскевы Пятницы и южным в честь Ильи Пророка. Данный придел был освящен патриархом Никоном в 1653 и 1654 гг.

В 1840-х гг. абсиды двухшатрового придела были разобраны, а престолы перенесены в построенную под наблюдением архитектора Козловского трапезную в стиле ампир.

В советское время храм занимал Государственный музей искусства народов Востока, за этот период многие архитектурные фрагменты и элементы декора были утрачены. В 1930-х гг. на двухшатровом приделе были снесены оба шатра. Сейчас храм возвращен церкви и готовится к реставрационным работам.

На фотографии из альбома Н.А. Найденова (Рис. 1) можно увидеть шатровые завершения придела и их декор с кокошниками, филенками, треугольным поясом и карнизом с напуском кирпичей.

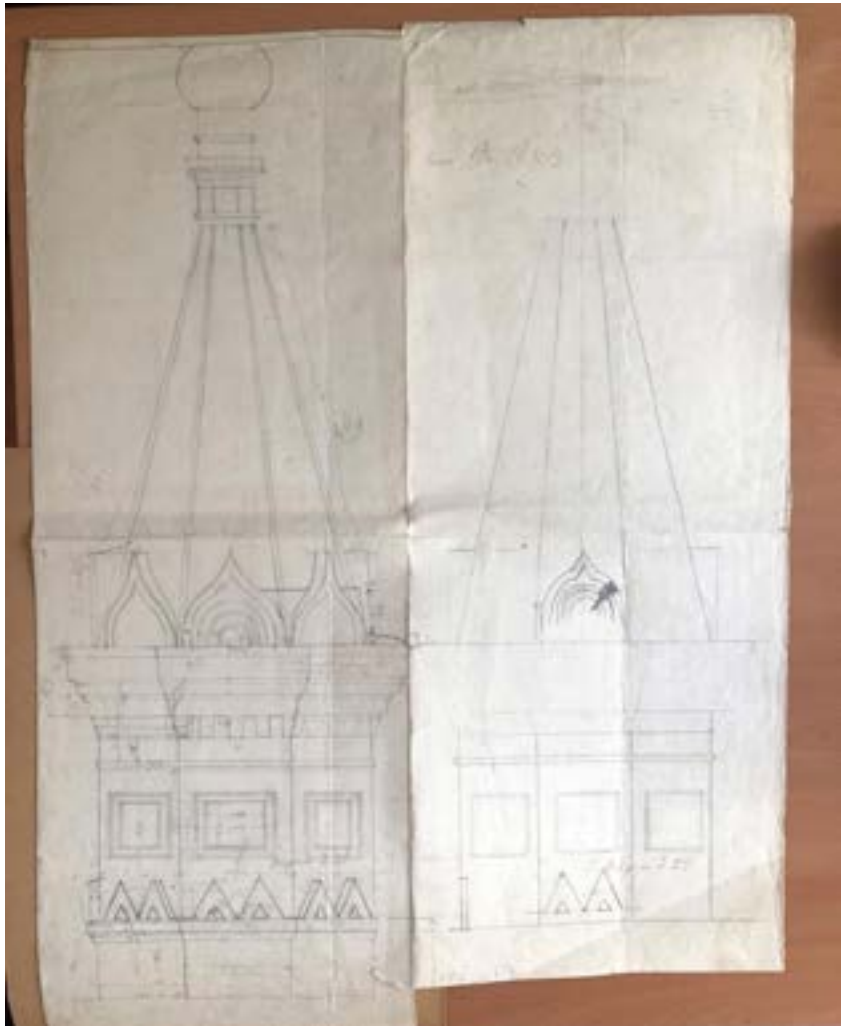


Рис. 2. Шатер придела церкви Ильи Пророка на ул. Воронцово Поле. Кроки обмеров 1930-х гг. [2].

В архивах музея А.В. Щусева были обнаружены обмерные кроки (зарисовки с обмерной фиксацией) с шатрами, сделанные в 1930-х гг., вероятно, это была фиксация перед их сносом (Рис. 2–3).

Кроки представляют собой два листа бумаги, на которых с лицевой и оборотной стороны архитектору удалось обмерить один шатер, левое верхнее окно северного фасада двухшатровой церкви и верхнюю часть небольшого крыльца, восточный фасад придела, купол шатра и фрагмент металлического подзора.



Рис. 3. Наличник окна, профили и детали церкви Ильи Пророка на ул. Воронцово Поле, г. Москва. Кроки обмеров [3]

Помимо этих обмерных крок в музее А.В. Щусева имеется чертеж двух шатров храма, выполненный Поповым В.С. (Рис. 4). Сопоставляя кроки и чертеж, можно сделать предположение, что чертеж выполнен по этим крокам и их автором был, скорее всего, Попов.

С помощью крок появилась возможность достоверно восстановить шатры в комплексе реставрационных работ в храме.

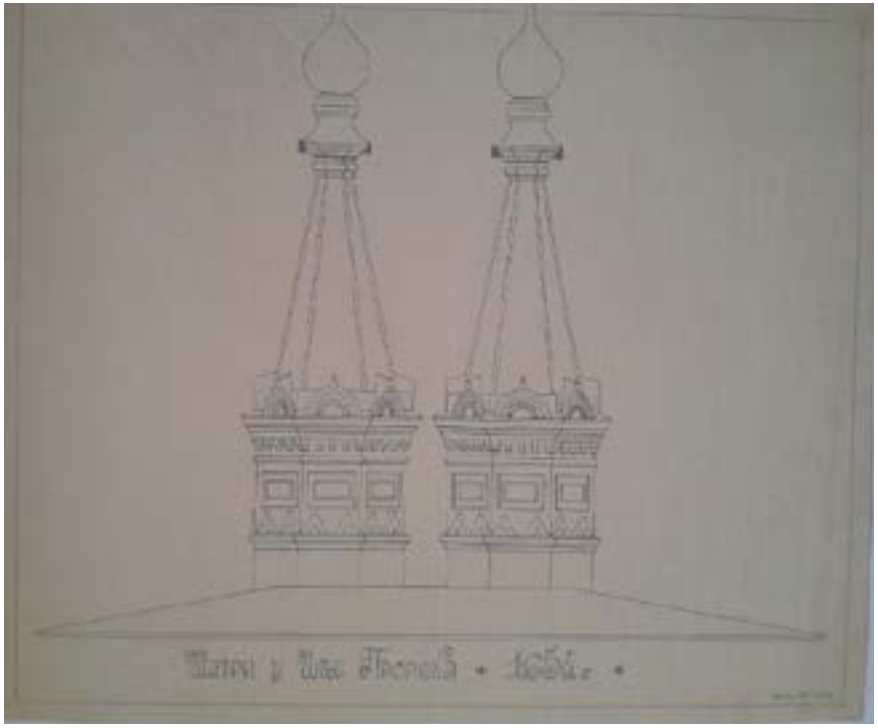


Рис. 4. Чертеж шатров храма Ильи Пророка на Воронцовом Поле в Москве. Автор В.С. Попов [4].

Представлялось, что наличие схемы с размерами — большая удача, и что не будет проблемы с выставлением размеров шатров. Но оказалось, что именно размеры таят в себе большую сложность. Они были проставлены в неизвестной системе измерений и практически никак не подписаны. Возле нескольких размеров стояла буква «в» или «с». Идентифицировать систему, в которой были сделаны замеры, долгое время не удавалось. Это были ни метры, ни сантиметры. Это была не метрическая система. Попытки применить саженную систему не принесла результатов — ни сажени, ни аршины, ни дюймы. Были пробы сопоставить английскую дюймовую систему, но ни футы и не дюймы также не подходили. Все трансфигурации пересчета из одной системы в другую и в третью результаты не давали, и консультаций по этому вопросу получить было не у кого. Система А. Пилецкого не могла пролить ясности на эти обмеры. Как было упомянуто выше, на кроках 1930-х гг. XX в. обмерялось левое окно второго яруса северного фасада. К счастью, декор этого окна не был стесан и сохранился. Поэтому были проведены ручные обмеры этого окна,

а снятые размеры сопоставлены с размерами на кроках для поиска коэффициента пропорции. Это тоже не сильно помогло, не было математических закономерностей в сопоставлении одних размеров с другими.

Трудность была и в том, что размеры на кроках были записаны поразному, где-то как целые числа: 39; 70. Где-то как целые числа с дробью: 3½; 16½. А где-то как десятые и сотые доли: 0,785; 0,143.

Были опрошены разные специалисты в области архитектурной реставрации, но с подобными единицами измерений никто не сталкивался. Архитектор-реставратор Г.С. Евдокимов выдвинул предположение, что это могли быть «десятеричные аршины или десятые доли» и возможно это был обмерный переходный вариант 20-х годов прошлого века между старыми обмерными системами и метрической.

Это предположение натолкнуло на мысль, что можно попробовать соединить несовместимое, чтобы найти какую-то другую систему — саженную и метрическую одновременно. В процессе умножения и деления в скором времени стала проясняться очень странная система, в которой сажень делилась на сто единиц, как метр. И эта единица, оказалось, имела свое название — «сотка». В ходе исследования сопоставили три системы измерения:

Саженная система. 1 сажень = 2 м 13 см. 1 сажень = 3 аршина. 1 аршин = 71 см. 1 аршин = 4 четверти. 1 четверть = 17,8 см. 1 четверть = 4 вершка. 1 вершок = 4,45 см. 1 сажень = 3 аршина = 12 четвертей = 48 вершков.

Английская система, привязанная к саженям. 1 сажень = 7 футов. 1 фут = 12 дюймов. 1 дюйм = 2,54 см. 1 сажень = 7 футов = 84 дюйма.

1 сажень = 3 аршина = 4 четверти = 7 футов = 48 вершков = 84 дюйма.

Метрическая система. 1 м = 10 дм = 100 см.

То, что в итоге мы вычислили, назвали «Саженной десятичной системой». Это гибридная система, где из метрической системы взято деление на 100 равных отрезков, а из саженной и английской — сажени. Возможно, это была переходная метрическая система в начале XX века, которая была в чем-то удобна, но затем отменена, а чертежи, сделанные в этот период времени, сохранились.

У архитектора, начертившего кроки шатровой церкви, скорее всего, была рулетка с делениями одной сажени на 100 частей. Найденная закономерность позволила определить коэффициент: 1 единица «сотки» = 1 сажень: 100 частей. 1 сотка = 213 : 100 = 2,13 см (2 см 13 мм).

При переведении всех размеров на кроках в метрическую систему выявились нюансы пересчета, при которых некоторые размеры надо было умножать на единицу «сотки» (2,13 см), а некоторые размеры умножать на сажень (213 см):

Расшифровка чертежей.

1) Там, где на кроках стоит десятичная дробь:

0,143.

Эти числа надо умножать на число одной сажени в сантиметрах:

0,143 × 213 см

и полученный результат будет нужным числом в сантиметрах —

30,46 см.

2) Там, где стоит целое число с десятичной дробью:

1,29.

Эти числа надо умножать на число одной сажени в сантиметрах:

1,29 × 213 см

и полученный результат будет нужным числом в сантиметрах

274,77 (2 м 74 см 8 мм).

3) Там, где стоят целые числа:

37.

Эти числа надо умножать на одну единицу сотки в сантиметрах:

37 × 2,13 см,

полученный размер будет нужным размером в сантиметрах:

78,81 (78 см 8 мм).

3) Там, где стоят числа с обыкновенной дробью 1/2, надо записывать как десятичную дробь 0,5:

3 ½ = 3,5

и умножать на одну единицу сотки в сантиметрах:

3,5 × 2,13 = 7,455 (7 см 5 мм),

полученный размер будет нужным размером в сантиметрах.



Рис. 5. Общий вид на сохранившиеся основания шатров. Вид с юго-запада.

Большой удачей было то, что некоторые полученные размеры можно было сопоставить с размерами по фасаду. Для проекта шатров необходимо умножить на более точное значение сажени, которое составляет 213,36 см, а потом полученное число сократить с округлением до миллиметров.

Когда все размеры были переведены в метрическую систему (сантиметровую), то остались технические задачи.

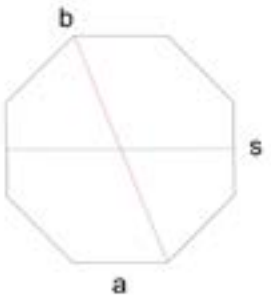


Рис. 6. Схема восьмиугольника для расчетной таблицы выявления длины стороны грани основания шатра.

На своде под крышей сохранились места основания восьмигранных шатров. По некоторым сохранившимся граням была вычислена длина стороны шестиугольных оснований.

При ручных обмерах оснований шатров возникли сложности с фиксацией. Под крышей шатрового придела от основания шатров практически ничего не осталось. Основание шатра ближе к четверику сохранилось лучше, там было возможно взять размер диаметра восьмиугольного основания и два размера сторон *(a)* — 86 см и 88 см. Другие размеры сторон получить затруднительно по причине их сильной разрушенности.

Так как сами шатры фактически отсутствуют, можно внести умозрительное допущение, заключающееся в предположении равных сторон основания восьмиугольника. Из обмерных крок (Рис. 2) следует, что диаметр между сторонами *(s)* в основании восьмиугольного барабана шатра равен одной сажени. Важно отметить, что на кроках указан именно размер диаметра между сторонами, так как на них видно ровно три грани, если бы было видно четыре грани, то подписанный размер, равный одной сажени, относился к расстоянию между углами.

Зная фактические размеры сторон, была сделана расчётная таблица с размерами, основанными на известных (86 см и 89 см) и близких (87 см и 88 см) к известным значениям длины сторон восьмиугольного основания шатрового завершения.

Расчётная таблица размеров восьмиугольника, см

Сторона (*a*) (см)	89	**88**	87	86
Периметр	712	**704**	696	688
Диаметр между углами (*b*)	232,6	**230**	227	224,7
Диаметр между сторонами (*s*)	214,9	**212**	210	207,6

Зная значение одной сажени, равное 213,36 см, по расчетной таблице можно соотнести самое ближайшее значение диаметра между сторонами *(s)* с длиной стороны 88 см.

Таким образом, получен средний размер стороны, равный 88 см, который показывает своим примерным совпадением с обмерными размерами, что место соединения основания и самого тела барабана совпадает. Основание барабана не расширяется и не сужается относительно тела барабана, что значительно упрощает процесс его проектирования.

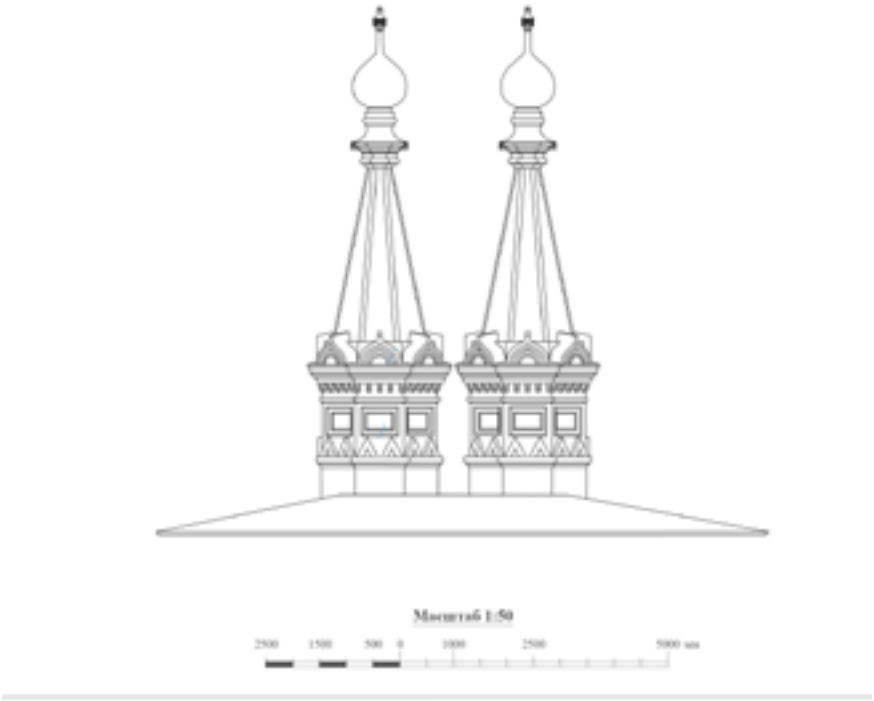


Рис. 7. Проект двух декоративных шатров для придела храма Ильи Пророка на Воронцовом Поле в Москве.

На восточном и западном фасадах придела можно видеть одновременную шатрам кирпичную кладку, а измерив высоту десяти кирпичей с десятью швами, вычислить среднюю единицу высоты толщины кладки и кирпича. С оснований снесенных шатров так же были сняты размеры кирпича, равные 30×14,5×7,5. С учетом имеющихся профилировок на аналогах шатровых храмов середины XVII века, а также основываясь на вычислениях системы «соток», была отрисована порядовка кладки и сделан чертеж реконструкции шатров (Рис. 7).

Вероятно, расшифровка такой меры измерения, как «сотка», поспособствует тому, что какие-то неразгаданные архитектурные чертежи будут прочитаны и разгаданы, так как упоминаний о такой системе практически не встречается.

Список литературы:

1. **Найденов Н.А. Храмъ св. Пророка Иліи, что на Воронцовомъ Поле. – Москва: Типо-литография Товарищества И.Н. Кушнеревъ и Ко, 1903.**
2. **Верхний ярус и шатёр колокольни, детали фасада церкви Ильи Пророка на ул. Воронцово Поле. Кроки обмеров. 1930-е гг. / Госкаталог. – URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=31966198 (дата обращения: 07.01.2025).**
3. **Наличник окна, профили и детали шатрового придела церкви Ильи Пророка на ул. Воронцово Поле. Кроки обмеров. 1930-е гг. / Госкаталог. – URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=31966210 (дата обращения: 07.01.2025).**
4. **Попов В.С. Шатры у Ильи Пророка. Проект шатровых завершений придела храма Ильи Пророка на Воронцовом Поле / Госкаталог. – URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=52432871 (дата обращения: 07.01.2025).**

Е.В. ПОЗДНЯКОВ
Инженер-реставратор, магистр ТИИ РГХПУ им. С.Г. Строганова

E.V. POZDNYAKOV
Restoration engineer, master student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

«ТОЩАЯ» СВЕЧА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА XIX-XX ВЕКОВ

«SKINNY» CANDLE IN THE CULTURAL SPACE OF AN ORTODOX CHURCH IN THE 19-20TH CENTURIES

В статье рассматривается конструктивный элемент осветительной арматуры, подсвечников, кандил, паникадил, православного храма, именуемый «тощая свеча» – полый цилиндрический подсвечник на примере фарфоровых подсвечников фабрики братьев Корниловых середины XIX века и аналогов, выполненных в других материалах.

This article talks about a structural element of lighting fixtures, candlesticks, candelabra, and chandeliers in Orthodox churches known as a «skinny candle», a hollow cylindrical candlestick. This is illustrated by porcelain candlesticks from Kornilov brother's factory, dating from the mid-19th century, and similar ones made from other materials.

Ключевые слова: «тощая» свеча, фабрика братьев Корниловых, церковное искусство, русское искусство, фарфор, подсвечник.

Keywords: Skinny candle, Kornilov brother's factory, church art, Russian art, porcelain, candlestick.

В настоящее время культурное пространство православного русского храма представляет собой комплекс, ансамбль, включающий в себя множество разнообразных предметов. Предметы различаются между собой назначением, материалами изготовления, несут различную эстетическую и семиотическую нагрузку. К таким предметам относились и «тощие» свечи.

Существует выражение – «поставить пудовую свечу» - как некое выражение особой благодарности, особого ценного вклада, дара. Сохранились



Рис. 1. Деревянная пустотелая свеча к. XVII-XVIII в. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.

единичные экземпляры таких свечей XVII в., цельно отлитых из воска и расписанных снаружи орнаментом, которые прихожане могли передать в дар храму. Чаще встречаются тощие свечи, датирующиеся периодом после Смутного времени. В музейных собраниях (рис. 1) можно встретить экземпляры, выполненные из дерева и традиционно имеющие роспись растительным орнаментом по желтовато-охристому или красному фону [1, с. 192].

Наряду с металлическими подсвечниками, с появлением фарфоровых производств в России, появляются фарфоровые «тощие» свечи в храмах. Одной из подобных фабрик был фарфоровый завод братьев Корниловых в Санкт-Петербурге, который с середины XIX в. выпускал, помимо прочих фарфоровых изделий, изделия церковного искусства - иконы, киоты, лампады и фарфоровые свечи. Изделия фабрики были ориентированы на зажиточный класс и сохраняли высокий эстетический, художественный и стилистический уровень.

Модельный ряд фарфоровых свечей включает несколько типов и размеров. Вариации таких свечей можно увидеть в прейскурантах фабрик, но, специализировавшихся на производстве церковной утвари, таких как «Товарищество Оловянишникова и сыновей» или «Крупнейшее производство церковной утвари Андрея Захряпина» - появляются лишь в к. XIX - н. XX вв. (рис. 2-4).

Изготовление высоких, длинномерных изделий из фарфора сложно в производстве, но конструкция изделия позволяла их соединить в составную высокую свечу из нескольких элементов-цилиндров. В донце каждого такого цилиндра имеется отверстие и посредством стержня возможно соединение в одну, цельную конструкцию. Более миниатюрные «тощие» свечи устанавливались на подвесные подсвечники – кандила (рис. 5), которые приобрели широкое распространение в русских храмах в середине XIX века. Их прообразами были подвесные кандила XVII века.

Высокие или составные свечи дополнительно могли фиксироваться от опрокидывания посредством хомута, закрепленного на специальных стойках на верхней тарели подсвечника (рис. 6).



Рис. 2-3. Прейскурант церковной утвари Андрея Захряпина с металлическими и фарфоровыми свечами [3, с. 59, 60].



Рис. 4. Подсвечник с тремя «тощими» свечами. Прейскурант церковной утвари фирмы Александрова П.Д. [2, с. 39]



Рис. 5. Кандило с фарфоровой свечой.



Рис. 6. Подсвечник с зафиксированной высокой свечой.



Рис. 7-9. Фарфоровая свеча со скрижалями и свисающей тканью, цветами, листьями звездами, облачными завитками и трехполосным бордюром. Четырехцветная надглазурная краска с позолотой.

Поверхность фарфора украшалась росписями. Это были цветы, гирлянды, пояски, звезды. А также символические изображения из Ветхого завета – скрижали, Нового завета – Евангелие, Крест, Чаша. Встречаются свечи вт. пол. XIX в. с живописными изображениями икон, вписанных в медальоны.

С 1850-х гг., с поисками в искусстве художественного выражения русской идеи, в фарфоровых изделиях фабрики братьев Корниловых наблюдаются традиционно русские мотивы, что также нашло отражение в орнаментальной росписи фарфоровых свечей.

В статье рассматривается несколько фарфоровых расписных «тощих» свечей и лампад к ним. Шесть из них были атрибутированы производством фабрики братьев Корниловых, остальные имели схожую с корниловскими надглазурную роспись.

Фарфоровая свеча со скрижалями

На фарфоровой свече (рис. 7-13) по центру надглазурным золотом изображены ветхозаветные скрижали со свисающей тканью. Вокруг них помещены золотые ветви с листьями, вверху и внизу по два овальных «камня» в форме кабошонов и третий внизу.

С боков расположено по звезде и по два цветка, между ними свободно расположенные золотые ветви с листьями. На противоположной



Рис. 10. То же, скрижали со свисающей тканью.



Рис. 11. То же, внутренний вид.



Рис. 12. Двойная маркировка дна: число «XIII» в тесте фарфора и кистевая надглазурная маркировка литерой «С.»



Рис. 13. Декор в форме овального кабошона.



Рис. 14. «Тощая свеча» церковная с отъемным основанием. Завод братьев Корниловых. Российская Империя, г. Санкт-Петербург. Третья четверть XIX века. Высота 24 см; высота в собранном вид 24,7 см; диаметр 7,4 см; диаметр основания 9 см. Фарфор, надглазурная роспись, золочение, цировка. Инвентарный номер 8610. Номер ГИМ 80643/36. Номер ГК 20430419 Отдел/коллекция: Керамика и стекло / фарфор [4].

скрижалям стороне облачные завитки, цветок и звезда, вверху пять завитков, внизу четыре. Звезда характерной формы: из восьми овальных камней –лепестков и одного круглого в середине, имеет 16 лучей. Цветки собраны из шести кругов вокруг круглой середины, в два цвета; похоже, что стилизованная форма цветка произошла от украшений с камнями. Вверху и внизу - декоративный золотой трехполосный бордюр, в котором средняя полоса шире обрамляющих. Внизу сделан конструктивный валик, декорирован золотом.

Для декора использованы белая или бесцветная глазурь; надглазурные краски четырех цветов: красная, красно-фиолетовая, зеленая и синяя и надглазурное золото. Верхний бортик и дно не глазурованы. На дне в тесте фарфора стоит метка «XIII» и другая метка в виде буквы «С.», сделанная кистью надглазурной краской (рис. 13).

Замысел свечи при первом взгляде воспринимается как роспись растительным орнаментом с крупными цветами. При детальном рассмотрении видно, что все формы цветных «лепестков» ограничены золотой каймой, и можно предположить, что прообразом декоров послужили расшитые драгоценными камнями предметы. Так, в овальных «цветках» и в «лепестках» звезд просматриваются кабошоны, в круглых лепестках «цветов» - круглая огранка; на камнях и лепестках мазками кисти сделан объем. Тогда цвета будут иметь значения: красный – рубин, синий – сапфир, зеленый – изумруд, фиолетовый – аметист. В кабашонах этой свечи – рубин; в звездах – 4 изумруда и 4 аметиста; в цветках – по 4 рубина и по три сапфира, в цветке под облачны завитком = рубин, 2 аметиста, изумруд и 2 сапфира.

Размеры свечи: высота 28,8 см; верхний диаметр 10 см, внутренний диаметр 8 см; нижний диаметр 9,5 см; диаметр отверстия 10 мм.

По сходству элементов и композиции их расположения – скрижалей, золотых ветвей, кабошонов и цветов с музейной свечей из ГИМа (рис. 14), эта свеча была атрибутирована как свеча завода братьев Корниловых в Санкт-Петербурге. (На фотографии из ГИМа лампада стоит под подсвечником может быть для того, чтобы был виден профиль лампады).

Фарфоровая свеча Братьев Корниловых из трех частей

Другая свеча (рис. 15-24) была атрибутирована также как производство братьев Корниловых по сходству с предыдущей свечой и свечой из ГИМа манеры исполнения живописных элементов, это кабошоны с характерным кистевым мазком, золотые ветви с листьями, звезды и облачные завитки.

Это высокая свеча, составленная из трех, поставленных один на другой, частей, полых внутри. На верхней части изображена икона Иисуса Христа (рис. 18) очень тонкой надглазурной росписью. Овал иконы



Рис. 15-17. Фарфоровая свеча из трех элементов. Фотография в трех ракурсах. Братья Корниловы.



Рис. 18. Изображение Иисуса Христа, верхняя часть.





Рис. 19-20. Средняя часть с изображением скрижалей и нижняя часть с изображением Евангелия.

обрамляют в верхней части справа и слева по облаку из золотых штрихов, по звезде, и по два цветка с каждой стороны, справа и слева. Цветы окружены ветками с золотыми листьями. Звезды и цветы заходят на боковые стороны, их расположение сходно на трех частях. На противоположной стороне облачные завитки, цветок и звезда, их композиция повторяется также на всех трех частях. На каждой свече (части) сверху и снизу нарисован золотом трехполосный бордюр, в котором средняя полоса шире внешних. Также в нижней части всех элементов сделан валик-утолщение, это конструктивный элемент, тоже декорирован золотом. Цвета камней на кабошонах, цветках и звездах повторяют цвета предыдущей свечи.

На средней части декор повторяется, кроме иконы, в этом месте золотом изображены скрижали с латинскими цифрами десяти заповедей и свисающей по типу гирлянды тканью (рис. 19; 21). Над скрижалями вверху справа и слева нарисовано по овальному кабошону.

На нижней части изображено евангелие с такой же тканью по типу гирлянды (рис. 20; 22), над ним также, справа и слева по овальному кабошону.

Размеры свечи: общая высота 66,5 см; высота без подставки (стакана) 60,7 см. Высота верхней части 23,1 см; высота средней части в собранном виде 19,9 см (часть уходит под верхнюю часть); высота нижней части в собранном виде 7,5 см; высота стакана 5,7 см.



Рис. 21. Двойные скрижали, в боковом свете видны латинские цифры десяти заповедей Моисея.



Рис. 22. Евангелие, в боковом свете видна «жемчужная» обнизь и овальный медальон по центру, также видны складки ткани.





Рис. 23-24. Фарфоровая свеча из трех элементов, вид сверху и снизу.





Рис. 25-26. Фарфоровая свеча с символами Ветхого Завета – скрижалями и Нового завета – евангелием, на облаках и сиянием; с золотыми ветвями и декорами в виде трех кругов красного, зеленого и синего цвета, бордюром в одну полосу. Трехцветная надглазурная краска с позолотой.




Рис. 27-28. То же, изображение евангелия и скрижалей со свечами и крестом.




Рис. 29-30. То же, внутренний вид и вид дна с отверстием. На дне сделан ограничительный бортик, это значит, что свеча ставилась не на подсвечник, а на другую свечу первого яруса.

Свеча не размыкается, так как в процессе бытования была склеена. Видимые верхняя сторона окружности и нижняя часть не глазурованы. Внизу частично сохранился крепежный «стакан» для вставки в подсвечник (рис. 23-24).

Верхний наружный диаметр 11 см, внутренний верхний диаметр 10 см. Второй сверху диаметр в месте прилегания частей свечи 10,5 см; диаметр в месте прилегания нижней свечи 10 см; нижний диаметр 8,5 см; нижний наружный диаметр стакана 4,3 см; нижний внутренний диаметр стакана 4,3 см.

Для декора использованы те же цвета белая или безцветная глазурь; надглазурные краски четырех цветов: красная, красно-фиолетовая, зеленая и синяя и надглазурное золото. Для иконы использовалось больше цветов – коричневые, умбра, желтые и другие.

Фарфоровая свеча со скрижалями и Евангелием

Фарфоровая свеча со скрижалями и Евангелием (рис. 25-30) была атрибутирована как производство братьев Корниловых по сходству с предыдущими свечами и свечой из ГИМа манеры исполнения золотых ветвей с листьями.

Эта свеча интересна тем, что на ней одновременно изображены символы и Ветхого и Нового заветов: с одной стороны Евангелие со свечами и крестом на облаках и сиянием; а на противоположной стороне – скрижали, также со свечами и крестом на облаках и сиянием. В росписи использованы декоры в виде трех кругов, красного, зеленого и синего цвета (рубин, изумруд и сапфир) и золотые ветви. Сверху и снизу бордюр в одну полосу. Трехцветная надглазурная краска с позолотой.

Размеры свечи: высота 23 см; верхний внешний диаметр 10,4 см; внутренний диаметр 9,5 см; нижний диаметр 10,5 см; диаметр отверстия 1,6 см. На дне сделан ограничительный бортик, это значит, что




Рис. 31-32. Фарфоровая свеча с декором вытянутых цветков, зигзагообразным орнаментом и декором пять полос. Четырехцветная надглазурная краска с позолотой.



Рис. 33. То же, в комплекте с лампадой.

свеча ставилась не на подсвечник, а на другую свечу первого яруса. Верхняя кромка не глазурована снаружи на 0,5 см, внутри на 1,4 см.

Фарфоровая свеча с вытянутым цветком

Фарфоровая свеча сходной с предыдущими формой украшена декором из крупных вытянутых цветков (рис. 31-34). Эти цветки чередуются по цвету, красные с зелеными, всего таких декоров четыре. Между ними четырехлепестковые цветы, в композиции также использован ритм кругов и воздушность растительных гирлянд. Сверху и снизу по полосе треугольного зигзага – орнамента. Бордюр прорисован сверху и снизу пятью золотыми полосами. Внизу проходит валик с золотой полосой.



Рис. 34. То же, вид дна с надглазурной маркировкой красной краской цифрой «6.». Видны следы отбитого стакана для крепежа в подсвечнике.

Использовано четыре цвета надглазурной краски: красно-коричневая, зеленая, синяя и светло-фиолетовая; объемы на цветных лепестках и камнях не намечены.

Размеры свечи, высота: 24,7 см; верхний внешний диаметр 9 см, верхний внутренний диаметр 8,2 см; нижний диаметр 9,3 см; диаметр отверстия около 15 мм. Толщина фарфоровой стенки 4 мм. Дно плоское, с остатками спиленного «стакана», также на дне видна маркировка надглазурной красно-фиолетовой кра-



Рис. 35. Две фарфоровых свечи разной ширины и высоты с одним декором. Глазурь на каждом подсвечники двух цветов, на левом красная и синяя, на правом красная и зеленая; позолота на двух подсвечниках.





Рис. 36-37. Вид дна обеих свечей. В средней части круга видна окружность более светлая, это следы срезанного крепежного стакана, который вставлялся в подсвечник.



Рис. 38. Лампада с красной маркировкой братьев Корниловых.





Рис. 39-40. То же, вид сверху и снизу. Сверху видны три отверстия для подвесов цепочек.



Рис. 41. То же, метка на дне коричневой надглазурной краской «Сли.»





Рис. 42-43. То же, надглазурная марка красного цвета с двухглавым орлом. Надпись клейма: «Братьевъ Корниловыхъ въ С. Петербурге».

ской в виде цифры «6.». Верхний бортик и дно не глазурованы.

Две фарфоровых свечи с геометрическим орнаментом

Две невысоких фарфоровых свечи (рис. 35-37) имеют разный размер и сходный декор. По середине каждой свечи проходит орнамент из ромбов, сделанный золотом, который дублируется тонкими цветными полосами внутри и снаружи четырехугольников. Этот орнамент вверху и внизу поддерживается геометрическим орнаментом из пятиугольников, повторяя ритм полосы в середине. Бордюры сверху и снизу золотые, в две полосы. Для росписи использованы по два цвета и позолота, в большей свече это красный и синий, в меньшей – красный и зеленый.

Размеры большей свечи: высота 18,2 см; верхний внешний диаметр 7,5 см, верхний внутренний диаметр 6,6 см; нижний диаметр 8 см; диаметр отверстия около 1,1 мм. Толщина фарфоровой стенки 5 мм. Дно плоское.

Размеры меньшей свечи: высота около 14,8 см; верхний внешний диаметр 7,3 см, верхний внутренний диаметр 6,5 см; нижний диаметр 8 см; диаметр отверстия около 1,3 см. Толщина фарфоровой стенки около 3,5 мм, толщина стенки в отверстии около 6 мм. Дно плоское. Три фарфоровых лампады сходной формы интересны тем, что при сходной форме они маркированы по-разному, две из них маркированы с надписью братьев Корниловых, а третья не имеет маркировки. Эти лампады могли использоваться как вставки в тощие свечи, они помещались сверху и крепились за счет заглубленного стакана и бортика (рис. 53). Также, при наличии отверстий в верхней плоскости, могли быть подвесными на цепочках.

Лампада Братьев Корниловых с красной маркировкой

Фарфоровая лампада (рис. 38-43) белого цвета с золотым бортиком и золотым кантом вокруг отверстия. Стакан заглублен, дно плоское, верхняя поверхность округлая. На верхней плоскости три отверстия для подвесов цепей. Надпись на боковой поверхности стакана: «Братьевъ Корниловыхъ въ С. Петербурге», вверху помещен двуглавый орел, маркировка сделана надглазурной красно-коричневатой краской (рис. 42-43). По цвету такие клейма (марки) ставились в 1843-1861 гг. (см. рис. 54). На дне коричневой надглазурной краской сделана метка «Сли.» (рис. 41).

Размеры лампады: высота 6,4 см; верхний внешний диаметр 9,5 см; диаметр верхнего отверстия 3,4 см; нижний диаметр 5,2 см. Диаметр маленьких отверстий 6 мм, они сужаются внутрь.

Лампада Братьев Корниловых с синей маркировкой

Фарфоровая лампада (рис. 44-49) белого цвета, бортик покрашен в процессе бытования бронзовой краской. Стакан заглублен, дно плоское, верхняя поверхность округлая. Надпись на боковой поверхности



Рис. 44. Лампада с синей маркой (клеймом) братьев Корниловых.





Рис. 45-46. То же, вид сверху и снизу.



Рис. 47. То же, метка на дне «XI» или «IX» в тесте фарфора.





Рис. 48-49. То же, надглазурное синее кобальтовое клеймо с двухглавым орлом. Надпись клейма: «Братьевъ Корниловыхъ въ С. Петербурге».



Рис. 50-52. Фарфоровая лампада без декора, вид сбоку, сверху и снизу. На виде сверху видны три маленьких отверстия. Дно не глазурованое.



Рис. 53. Лампада вставляется сверху тощей свечи. Лампада съемная, а свеча крепится гайкой через шайбу к резьбовому завершению сердечника подсвечника .

стакана: «Братьевъ Корниловыхъ въ С. Петербурге», вверху помещен двуглавый орел, сделана надглазурной синей краской (рис. 48-49). Синие клейма (марки) ставились в 1861-1884 гг. На донышке стоит метка «XI» или «IX» в тесте фарфора (рис. 47).

Размеры лампады: высота 6,3 см; верхний внешний диаметр 10 см; диаметр верхнего отверстия 4,9 см; нижний диаметр 6,2 см.

Лампада без клейма с тремя отверстиями

Фарфоровая лампада (рис. 50-52) повторяет форму лампады с тремя отверстиями на верхней поверхности с красным клеймом. Золотой декор, маркировка, метки отсутствуют. По сходству формы с предыдущими лампадами она может быть атрибутировна как лампада производства братьев Корниловых.

Размеры лампады: высота 7см; верхний внешний диаметр 10 см; диаметр верхнего отверстия 4,1 см; нижний диаметр 6,3 см. Стакан заглублен, дно плоское, верхняя поверхность округлая. Диаметр маленьких отверстий 5 мм.

В 1843 году братья Корниловы были удостоены разрешения наносить на клеймо фабрики двуглавого орла – государственный герб, что служило признанием высокого уровня изделий [5].

Клеймение изделий церковной утвари, за исключением изделий из драгоценных металлов, явление достаточно редкое. Это можно отнести к русской культурной традиции. Атрибуция подобных предметов возможна по косвенным, в том числе стилистическим признакам.

В настоящее время фарфоровые подлампадные свечи достаточно редкий предмет в художественном, культурном пространстве убранства храма. По большей части это связано с хрупкостью самого изделия, а также с утилитарным пренебрежением памятниками культуры синодального периода, которым до недавнего времени не придавалось значения как предметам наследия. Поэтому, когда предмет повреждался, разбивался – его выбрасывали. Восстановление таких изделий и возвращение



Рис. 54. Клейма по годам на фарфоровых изделиях фабрики Братьев Корниловых [5] .

их в культурное пространство возможно с использованием современных реставрационных технологий.

В пространстве ансамбля православного храма подсвечники формируют пространство. Они являются некими акцентами, указывающими значимые места в пространстве храма. Фарфоровые свечи, не были дешевыми и крупно тиражными, поэтому производители изготавливали более простые в производстве, аналогичные по форме металлические «тощие» свечи. К началу XX века среди предложений производителей можно видеть тощие свечи для паникадил и подсвечников изготовленные из металла промышленным способом. Встречаются подлампадные свечи из позолоченной или посеребренной латуни (рис. 55).

Встречаются и жестяные свечи, как правило, начала XX века, имитирующие фарфоровые образцы середины XIX века. Они покрашены в тон белого фарфора с росписью орнаментом или декоративными



Рис. 55. Латунные позолоченные полые свечи с гравированным орнаментом, штихельной отделкой .

элементами, например золотыми звездами, иногда даже с живописными в медальонах иконами (рис. 56-58).

С появлением электричества металлические свечи выполнялись также для паникадил, они имитировали настоящие восковые свечи в подсвечниках рожков, имели соответствующую раскраску, иногда с живописно выполненными подтеками воска.

Фарфоровые и металлические свечи, лампады можно отнести к культурному наследию, требующему внимания и сохранения, так как в силу недолговечности материалов, они весьма подвержены разрушению. Эти предметы так же являются свидетельством стремления наших предков к украшению жизненного пространства на доступном материальном уровне, ориентируясь на произведения высокого стиля.



Рис. 56-58. Жестяная свеча с росписью.

Список литературы:

1. **Грибкова Д.Д. Светильники в пространстве православного храма // «Благая весть. Иконография, коды и смыслы. Память и духовный опыт поколений. Изобразительное искусство и предметно-пространственная среда художественного мира». Коллективная монографи яна основе материалов международной научной конференции. РГХПУ им. С.Г. Строганова. – Москва, 2025. – С. 187-194.**
2. **Прейскурант. «Александров П.Д.», фирма (Москва). Фабрикант Павел Давыдович Александров. Москва: парча, церковная утварь, иконостасы, киоты и церковно-художественная живопись: фирма существует с 1864 г. : прейс-курант 1912-1913 г. – Москва: Губернская типография, 1912. – 64 с.**
3. **Прейскурант «Андрей Захряпин и Сыновья», товарищество (Москва). Величайшая Фабрика церковной утвари в России Товарищества Андрея Захряпина Сыновей в Москве: прейс-курант 1912: [существует с 1848 г.]. –Москва: [б. и.], [1912?]. – 91 с.**
4. **Тощая свеча, завод братьев Корниловых. Электронный ресурс. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections&id=20563278 (дата обращения 16.01.2026).**
5. **Фарфоровый завод Братьев Корниловых. Электронный ресурс. URL: https://lermontovgallery.ru/spravochnik-antikvariata/zavod-bratev-kornilovykh/ (дата обращения: 09.01.2026).**

М.К. НОСАЧЕВА
Аспирант МАРХИ (Государственная академия)

M.K. NOSACHEVA
Postgraduate student Moscow Architectural Institute (State Academy)

ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ XXI ВЕКА

INFLUENCE OF EUROPEAN CULTURE ON THE IMAGE OF THE ORTHODOX CHURCH IN THE RUSSIAN DIASPORA OF THE XXI CENTURY

Статья посвящена изучению практики адаптации различных архитектурных сооружений в православные храмы, реализованной русской эмиграцией в Европе.

The article is devoted to the study of the practice of adapting various architectural structures into Orthodox churches, implemented by the Russian emigration in Europe.

Ключевые слова: русская эмиграция, православный храм, зарубежные храмы, переоборудованные храмы.

Keywords: Russian emigration, Orthodox church, foreign churches, converted churches.

Образ православного храма складывается из различных факторов. Это его стилистика, объемно-планировочные решения, материалы, расположение, внутреннее пространство и множество других особенностей. Но в основе художественного образа православного храма главным все же является отражение Небесного Царства. Многими исследователями храмовой архитектуры подробно описана символика православного храма, в котором соединяется небесное и земное.

Д.О. Швидковский и Ю.Е. Ревзина, рассматривая историческую ретроспективу формирования образа православного храма, делали акцент на том, что своеобразие православной храмовой архитектуры — это сложный процесс, как и во всех других национальных

школах: «Русские избрали архитектуру, лежащую в основе всего европейского зодчества, вместе с чертами византийской культуры»[1]. А о европейской архитектуре также замечали, что европейский стиль нельзя привести к какому-то общему знаменателю: «Не “вечные” черты, а исторические трансформации определяют особенности европейского зодчества» [1].

В журнале «Русский храм XXI век» протоиерей Николай Чернорак обозначил проблему современной храмовой архитектуры. Он заметил, что церковная архитектура должна не только отражать небесное, божественное начало, но и быть Христовой Церковью, то есть иметь «богочеловеческую и небесно-земную природу»: «Церковным зодчим следует в каждом проекте стараться теснее связать весь храмовый комплекс с жизнью церковной общины, выявить человеческое измерение архитектуры, которая не должна быть самодостаточной, равнодушной человеку» [2].

Известный русский архитектор Алексей Щусев еще в самом начале XX века говорил, что необходимо: «уловить и почувствовать искренность старины и подражать ей в творчестве не выкипировкой старых форм и подправлением, то есть порчей их, а созданием новых форм, в которых бы выражалась так искренне и так красиво, как в старину, идея места общения людей с Богом» [3].

Исходя их этого, можно сделать вывод, что русской храмовой архитектуре свойственна «европейскость» в виду исторического процесса и что она должна отражать не только небесную природу, но и ту общину и ту среду «земную природу», в которой находится, а также развиваться на основе сложившихся традиций.

Русские православные храмы возведены по всему миру. За двадцать пять лет XXI века количество построенных православных храмов в Европе достигло семьдесят зданий. Это связано с тем, что появились финансовые возможности, наладились контакты между странами, увеличилось количество русскоговорящих людей за рубежом.

Архитектура церквей, которые возводятся в условиях европейского контекста, совершенно разнообразна. Художественный образ многих храмов сложился под влиянием контекста окружающей европейской застройки, архитектура которых приобрела оригинальные черты.

Наиболее интересные храмы этого периода по четырем критериям: высотность в отношении к окружающей застройке, уникальность или типичность формы, цветовая палитра отделки и строительный материал.

[1] Швидковский Д.О., Ревзина Ю.Е. Историческая традиция и современная архитектура православного храма: художественный образ и структура смыслов // Вопросы теологии. – 2021. – Т. 3, № 4. – С. 478–494.





Рис. 1. Храм Преображения Господня в Бюсси-ан-От.

Во Франции в 2003 году в Покровском монастыре в Бюсси-ан-От была возведена церковь Преображения Господня по проекту архитектора Жоржа Субовичи (Рис. 1). Храм расположен в глубине монастырской территории в самом центре города Бюсси-ан-От. Весь город выглядит как единый ансамбль: двух-, трехэтажные здания со скатными черепичными крышами и оштукатуренными светлыми фасадами и красными входными дверями.

Храм подчинен окружающей застройке и не превышает высоту расположенным рядом зданиям. Четверик перекрыт восьмискатной крышей. Фасад притвора с двускатной крышей, который обозревается с улицы, особо не отличается от форм сосед них зданий с двускатной кровлей. Отличает храм от городской застройки — наличие светового барабана со шлемовидным куполом. Крест на куполе очень тонкий и еле заметный. По габаритам ширина западного фасада примерно равна соседним зданиям. Скаты у кровли минимально выступают, как и у всех зданий города. Все стены Преображенского храма покрашены в один цвет и сливаются со зданиями города. Крыши повторяют городской терракотовый оттенок. Дверь выкрашена в красный цвет, как у многих домов в городе. Здание оштукатурено, как и все городские сооружения, крыша покрыта черепицей, свойственной этому региону.

При всем этом храм сочетает в себе и формы псковско-новгородской архитектуры, схожей с церквями в Великом Новгороде: Дмитрия Солунского (XIV в.) и Климента, папы Римского на Иворове улице (XVI в.). По углам притвора с двускатной крышей расположены небольшие контрфорсы, носящие, скорее всего, декоративный характер. Храм украшен перспективным простым порталом, полукруглыми боковыми арочными пряслами и центральными трехлопастными пряслами, большая апсида декорирована изящным аркатурным фризом.





Рис. . 2. Храм Покрова Пресвятой Богородицы.

В 2003 году в Великобритании (Манчестер) был построен храм в честь Покрова Пресвятой Богородицы по проекту двух архитекторов Натальи Максимовой и Питера Баррета[2] (Рис. 2).

Храм не является доминантой. Он аккуратно вписан в участок. Высота его кровли ниже соседних домов трехэтажной застройки. По форме это четверик, перекрытый четырехскатной крышей. Храм вытянут по оси. На улицу он выходит восточным фасадом с выступающей апсидой, покрытой двускатной крышей. Венчает храм тонкий световой барабан с луковичной главкой. Окна по всему периметру храма маленькие квадратные. Храм смотрится в целом массивным и соответствует окружению, здесь все дома трехэтажный и двускатные. В целом храм смотрится темным серо-коричневым и находится в контексте с достаточно темным окружением. Темно-коричневый четверик, по углам как пилястры красные вертикали. Крыша серо-коричневая. У соседних зданий похожий темный оттенок. Весь квартал выстроен из кирпича, храм также кирпичный, однако его крыша покрыта фальцевой кровлей, в отличие от соседних черепичных крыш.

Церковь имеет тип корабля, который венчает традиционная луковичная главка, изготовленная в мастерской Троице-Сергиевой лавры. Традиционность образу придают мозаичные панно, которые расположены на боковом фасаде с изображением иконы Покрова Богоматери и на апсиде с изображением иконы Христа Спасителя.

[2] Официальный сайт храма Покрова Пресвятой Богородицы [Электронный ресурс]. – URL: https://pokrovchurch.co.uk/istoriya-nashego-prixoda-2/ (дата обращения: 10.12.2025)





Рис. 3. Собор святой равноапостольной Марии Магдалины.

В 2013 году в Мадриде (Испания) был возведен собор святой равноапостольной Марии Магдалины. Проект храма выполнен московским архитектором А. Р. Воронцовым в сотрудничестве с испанским архитектором Хесусом Сан Висенте[3] (Рис. 3). С одного ракурса он традиционный почти копийный — владимиро-суздальский, а с другой — соответствующий местной архитектуре.

Расположенный на углу квартала храм не стиснут застройкой. Он смотрится почти доминантой, хотя не сильно особо превышает окружающую застройку. Собор как бы поделен на две части. Одна часть — традиционный четверик с позакомарным завершением, тремя апсидами и луковичным пятиглавием, к которой через стеклянный переход примыкает трехэтажное приходское здание, завершающееся с шатровой звонницей. Вторая часть храмового комплекса интегрирована в контекст застройки. По высоте эти два объема равны. Собор и приходской дом объединены общим белым цветом, который не диссонирует с окружением. Выделяются только золотые купола на темно-серой закомарной крыше и темный шатер. Большие площади остекления и оштукатуренные фасады в целом не притягивают сильного внимания. Больше выделяются металлические купола и фальцевая кровля.

В этом соборе сочетаются традиции с региональной архитектурой, но в достаточно резкой форме. Возникает ощущение дробности и дисгармоничности.

[3] Официальный сайт Московской Патриархии [Электронный ресурс]. – URL: Получено официальное разрешение на строительство храма Русской Православной Церкви в Мадриде - Патриархия.ру (дата обращения: 14.12.2025)





Рис. 4. Свято-Троицкий собор. Париж, Франция.

Свято-Троицкий собор в Париже (Франция), спроектированный Жаном-Мишелем Вильмоттом и освященный в 2016 году, входит в комплекс Российского духовно-культурного центра. Для Русской Православной Церкви и Российской Федерации важно, что он расположен в самом центре Парижа рядом с Эйфелевой башней. Его строительство было решено на самом высшем уровне. Этот храм несет еще и дипломатическую функцию (Рис. 4).

Комплекс подчинен застройке и по высоте не превышает окружающую историческую застройку. Храм представляет собой четверик с выступающими углами. Венчает четверик пять массивных куполов на невысоких барабанах. На территории к храму примыкают несколько прямоугольных зданий вровень по карнизу собора. Фасад храма выдержан в светлых тонах и не выделяется по цвету от окружающих парижских зданий. Выделяются только купола. Облицован фасад камнем и металлом, благодаря чему получился современный образ.

В 2019 году во Франции (Шавенон) на территории охотничьего поместья Сен-Юбер был возведен храм в честь преподобных Варсонофия и Иоанна (Рис. 5). Храм расположен в глубине застройки. По форме это четверик, перекрытый четырехскатной крышей. Луковичная главка со световым барабаном. Основной цвет — белый, по углам — красные квадраты, свойственные для этого региона и портал тоже. Здание оштукатурено, как и все городские сооружения этого региона, крыша покрыта черепицей.





Рис. 5.1 и 5.2. Храм в честь преподобных Варсонофия и Иоанна.

Этот храм сочетает в себе русский стиль в виде четверика с главкой, но в деталях отделки повторяет архитектурные элементы местного региона Альe.

Подводя итог, необходимо отметить, что все перечисленные храмы, не являются как таковой доминантой в среде. Они подчинены европейскому контексту. Форма их основного объема — простой четверик, увенчанный луковичным или шлемовидным куполом. Цвет храма соответствует общей локальной застройке. Материал сооружения также выбирается региональный. Исходя из этих параметров, можно сделать вывод о том, что самым большим влиянием европейской среды является подчинение этой среде. В этой европейской архитектуре сильнее превалирует «земное», чем «небесное». Однако при этом храмы сохраняют свою структуру и традиционное завершение куполами.

Список литературы:

1. **Швидковский Д.О., Ревзина Ю.Е. Историческая традиция и современная архитектура православного храма: художественный образ и структура смыслов // Вопросы теологии. – 2021. – Т. 3, № 4. – С. 478–494.**
2. **Русский храм. XXI век // Размышления о современной церковной архитектуре: Библиотека журнала «Храмоиздатель» / Сост. М.Ю. Кеслер, В.В. Байдин ; отв. ред. С. В. Чапнин. – М.: Московская Патриархия, 2014. – С. 49.**
3. **Творческая биография А.В. Щусева: Статьи/ Авторы-составители, авторы вступительной статьи, комментариев Э.О. Захарова, А.А. Оксенюк. – М.: Фонд «Связь Эпох Кучково поле Музеон, 2023. – С. 18–22.**
4. **Официальный сайт Покровского монастыря в Бюсси-ан-От [Электронный ресурс]. – URL: http://www.monastere-bussy.org/ (дата обращения: 5.12.2025).**
5. **Официальный сайт храма Покрова Пресвятой Богородицы [Электронный ресурс]. – URL: https://pokrovchurch.co.uk/ (дата обращения: 10.12.2025).**
6. **Официальный сайт собор святой равноапостольной Марии Магдалины [Электронный ресурс]. – URL: https://orthodoxmadrid.com/ (дата обращения: 5.12.2025).**

А.В. БЕЗИН

Декан факультета дизайна, доцент кафедры академического рисунка РГХПУ им. С.Г. Строганова, кандидат искусствоведения

A.V. BEZIN

Dean of the Faculty of Design, Associate Professor of Academic Drawing Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, PhD in Art History

БОЖЕСТВЕННОЕ НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ: ЛИКИ И ЛИЧНОСТИ

THE DIVINE PRINCIPLE IN ARTISTIC PHOTOGRAPHY: FACES AND PERSONALITIES

В статье рассматривается фотография как след — от документа к откровению. Ярчайшими инструментами в выявлении божественного начала выступают течения в фотографии — символизм и пикториализм, обнажая поиск «души мира» в XX веке, где лик в эпоху катастроф и метафизики быта становится отражением хода истории.

The article examines photography as a trace: from document to revelation. The brightest tools in revealing the divine principle are the trends in photography — symbolism and pictorialism, exposing the search for the «soul of the world» in the 20th century, where the face in the era of catastrophes and the metaphysics of everyday life becomes a reflection of the course of history.

Ключевые слова: божественное начало, фотография, фотограф, пикториализм, искусство, образ, лик, личность, портрет, история, метафизика, технические искусства, креативные индустрии, культурная идентичность в фотоискусстве.

Keywords: divinity, photography, photographer, pictorialism, art, image, face, personality, portrait, history, metaphysics, technical arts, creative industries, cultural identity in the photographic art.

Феномен фотографии обращает зрителя к парадигме «Спаса Нерукотворного» как «иконы икон» и Образу Слова, задаёт высочайшую планку



Илл. 1. Православный священник. Фотограф Каррик В.А. 1850–1870-е гг.

для осмысления художественной ментальности. Этот образ — архетип, являющийся не сотворённым руками, но явленным отпечатком «лика», фундаментален для русской культуры. Он утверждает искусство как свидетельство о вневременной, божественной реальности, проступающей сквозь ткань временного. Данная парадигма может быть переложена в сферу, казалось бы, наиболее документальную и принадлежащую своему времени — в художественную фотографию. Рассмотрим, как через технический медиум светописи русские авторы искали и являли «божественное начало», балансируя на грани фиксации «личности» и откровения «лика».

Если представить фотографию как след: от документа к откровению, по своей природе это след света, отпечаток мгновения. Эта онтология напрямую соотносится с концепцией «Нерукотворного Образа», также нерукотворного отпечатка. Если икона пишется как свидетельство о прообразе, то фотография фиксирует след реальности. Художественная задача заключается в том, чтобы этот след стал не просто документом, но и окном в иную реальность. В ранней русской фотографии этот поиск часто шёл через жанр портрета и работы с сакральными пространствами.



Илл. 2. Православный священник. Фотограф Каррик В.А. 1850–1870-е гг.

В качестве примеров можно привести работы фотографа Вильяма Андреевича Каррика (1827–1878), шотландского и российского художника, фотографа, британского подданного: «Православный священник» (Рис. 1) и парный портрет неизвестного автора, где изображены Епископ Уфимский Михей и св. праведный Иоанн Кронштадтский (Рис. 2). В таких портретах фотографы искали не индивидуальную психологию, а соборный тип, лик сословия или



Илл. 3. Странник. Фотограф Каррик В.А. 1860-е гг.



Илл. 4. Продавец корзин. Санкт-Петербург. Фотограф Каррик В.А. 1860-е гг.

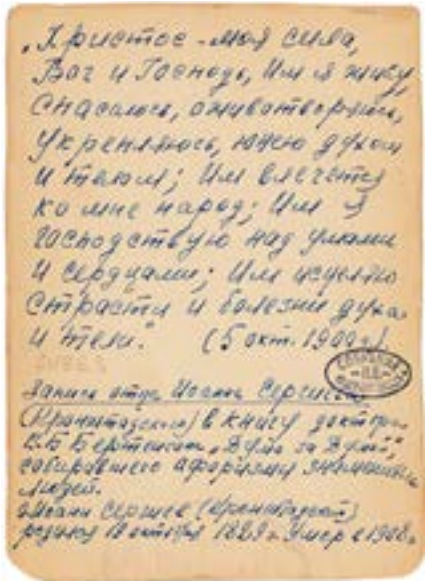
духовного чина [5]. Статичная композиция, фронтальное положение фигуры, строгий, не бытовой фон, глубокий взгляд, устремлённый мимо зрителя, это жанр кабинетного портрета, все эти приёмы заимствованы из иконописного канона и парадной живописи. Здесь фотография пытается преодолеть мимолётность времени, чтобы явить устойчивый, почти вневременной образ русского духовенства как носителя сакрального знания. Это не «личность» определенного священника, а явление «лика» священства.

С другой стороны, обычные люди тоже были объектом интересов фотографов, наблюдателей, этнографов, людей, изучающих быт крестьян, представлявших широкий срез культуры русского общества. Серия Вильяма Каррика «Русские типы», над которой он работал в 1860-е годы, представляет собой этнографическую фотоэнциклопедию России второй половины XIX века. Здесь ощущается естественность и документальность в съемке образов, например, фотографии «Странник» и «Продавец корзин» (Рис. 3, 4). В дальнейшем фотографии данной серии легли в основу многих сюжетов художников-передвижников [1].

Особенной можно считать работу «Портрет священника Русской православной церкви отца Иоанна Кронштадтского», выполненную в фотоателье Павла Петровича Шаумана (ок. 1843–1911), дворянина, успешного фотографа (Рис. 5). В 1878 году Павел Петрович знакомится с отцом Иоанном Сергиевым (Кронштадтским) и становится фотолетописцем Всероссийского пастыря и отражением его жизни. Крайне интересна оборотная сторона фотографии с записью о. Иоанна Сергиева (Кронштадтского):



Илл. 5. Портрет священника Русской православной церкви, отца Иоанна Кронштадтского. П. Шауман. Собрание И. Е. Филимонова. 13,5×9,5 см. Кронштадт, 1880–1890-е гг.



Илл. 6. Оборотная сторона фотографии с записью о. Иоанна Кронштадтского.

«Христос — моя сила, Бог и Господь; Им я живу, спасаюсь, оживотворяюсь, укрепляюсь, юною духом и телом; Им влечется ко мне народ; Им я господствую над умами и сердцами; Им исцеляю старости и болезни духа и тела» (5 окт. 1900 г.).

Эта запись о. Иоанна Сергиева (Кронштадтского) попала в книгу доктора В.Б. Бертенсона «Дума за думой», собиравшего афоризмы знаменитых людей. Отец Иоанн Сергиев (Кронштадтский) родился 19 октября 1829 г. Умер в 1908 г. (Рис. 6).

Виды храмов и монастырей, сделанные пионерами русской архитектурной фотографии Вильямом (Василием) Андреевичем Карриком (1827–1878) и Иваном Фёдоровичем Барщевским (1851–1948), впечатляют (Рис. 7).

Эти снимки выполнены с научной и документальной целью, они неожиданно обретают метафизическое измерение. Мастера используют длинные выдержки, что делает пространство храма безлюдным, очищенным от сиюминутности (Рис. 8). Свет, льющийся из окон, прорисовывает не архитектурные детали, а саму среду света. Пространство перестаёт быть измерением и становится состоянием — состоянием присутствия и молитвенной тишины. Форма архитекту



Илл. 7. Сельская церковь. Фотограф В.А. Каррик. 14,5×10,7 см. 1870-е гг.

ры служит проводником к созерцанию нематериального (Рис. 9) [2].

Символизм и пикториализм вкладывают в основу художественного смысла фотографий поиск «души мира». На рубеже XIX–XX веков под влиянием символизма фотография активно стремится стать полноправным искусством, способным выражать идеи, а не фиксировать факты. Через мягкорисующую оптику сложные печатные техники (гуммиарабик, бромойль), намеренную размытость, фотографы-пикто

риалисты создавали образы, напоминающие живопись и графику. Их цель — уловить не форму, а сущность, «душу» (Рис. 10).

В начале XX века благодаря фотографу Николаю Александровичу Петрову (1875–1940) в Киеве в 1911 году был открыт Международный салон художественной светописи (так раньше называли фотографию).

В дальнейшем Н.А. Петров ввел понятие «**художественная фотография**» в профессиональную среду. При его активном участии возникло новое направление в светописи — **пикториализм** (приближение изображения к живописному; рис. 11).



Илл. 8. Вид северо-западного фасада церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (1671–1687) близ г. Ярославля. Фотограф И.Ф. Барщевский.

Он писал: «Художественная фотография, как и всякое искусство (независимо от направления: будет ли это реализм или символизм, или даже футуризм), имеет своей задачей не копирование действительности, а воспроизведение субъективных представлений об этой действительности, создавшихся в психике художника». На страницах журнала «Вестник фотографии» Николай Александрович сформулиро



Илл. 9. Убранство Успенского собора Кремля, г. Москва (из альбома И.Ф. Барщевского), 1890-е гг.

вал свое кредо пикториалиста. Он обращал внимание на то, что: «Художественность фотографического снимка, как картины, определяется не тем, что изображено на нем, а как изображено», считал, что «хотя на первый взгляд в создании фотографического произведения искусства участвуют бездушные факторы — фотоаппарат, физические явления и обусловленные ими химические процессы, но на самом деле произведение фотоискусства создает человек, стоящий за аппаратом, его воля, его творчество, его индивидуальность, его миросозерцание» [3].

Считается, что эпоха пикториализма в фотографии прошла вместе с завершением споров о том, является ли фотография искусством. Но на протяжении более сотни лет многие фотографы-художники находят вдохновение именно в этом стиле фотографии, поскольку он открыт к экспериментам в самых разных проявлениях, от оптического до механического поиска, этот жанр богат и насыщен метафорой. На снимках пространство теряет чёткость, превращаясь в таинственную, одушевленную среду. Размытая форма людей, деревьев, воды, облаков намекает на иную, духовную реальность,



Илл. 10. О.А. Красовитова (Петрова) в бальном платье.
Фотограф Н.А. Петрова. 1910 г.



Илл. 11. Розовый куст.
Фотограф Н.А. Петров. 1908 г.

проступающую сквозь пелену видимого. Это попытка сфотографировать не предмет, а божественное начало в творении, следуя традиции русского искусства.

И сегодня можно обратиться к современному фотографу, снимающему в стиле пикториализма, Андрею Полушкину (р. 1972 г.). Его работы из серии «Holga. Ловушка призрачных ощущений», снятые на камеру Holga, являются первым опытом безцифрового вмешательства, где фотограф начинает работать с альтернативными аналоговыми процессами. В своем творчестве Полушкин не стремится к четкому, финальному образу. Его работы сознательно зыбки, недоговорены и похожи на воспоминание о сне (Рис. 12) [4]. При этом он использует прием эстетики «призрачного»: размытые контуры, пятна, царапины, а неравномерная окраска — это не дефекты, а язык. Созданные А. Полушкиным мифологемы из обрывков архивных изображений рождают визуальные мифы. Ярким примером таких приемов служит серия фотографий «Смуть», основанная на поэме Александра Блока «Двенадцать», где фотографии не только иллюстрации, а визуальный эквивалент поэтического текста, его настроения и хаоса. На фотографии с ликом Христа он приводит фрагмент поэмы:

Ох, пурга какая, Спасе!
- Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?
Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —
Али руки не в крови
Из-за Катькиной любви?

(А.А. Блок, поэма «Двенадцать»)



Илл. 12. Геракл у реки. Из серии «Holga. Ловушка призрачных ощущений». Фотограф Андрей Полушкин. 2006–2010 гг.



Илл. 13. Спас. Из серии «Смуть». Фотограф Андрей Полушкин. 2010 г.

Этот фрагмент показывает на преступление главного героя, проводя, с одной стороны, параллели с жертвой Спасителя, а с другой — расправой над церковью и духовенством в постреволюционный период (Рис. 13) [8].

XX век в истории России был полон трагических событий, и в ранний советский период обращение к религиозной образности было невозможно. Однако поиск «лика» — следов достоинства, вечности, истины продолжился в иных, часто зашифрованных формах. На примере фотомонтажа «Философ» с изображением о. Павла Флоренского (1882–1937), священника Русской Православной церкви, богослова, религиозного философа, поэта, мы можем наблюдать его в самом облике священника и ученого, занятого профессиональными интересами, но на изображении с карточки личного дела периода репрессий и гонений на священство, мы видим совершенно иной взгляд (Рис. 14) [9].

Сохранившиеся фотографии русских религиозных философов в годы гонений — особый феномен. На этих снимках, часто не профессиональных, личность учёного или священника в момент исторической трагедии являет лик. Это достигается через



Илл. 14. Коллаж «Философ». Павел Александрович Флоренский (1882–1937) — священник Русской православной церкви, богослов, религиозный философ, поэт.

предельную простоту, сосредоточенность взгляда, аскетизм обстановки. Фотография становится свидетельством стойкости духа, нерукотворным отпечатком неистребимого культурного и духовного стержня. Время истории пытается уничтожить этих людей, но фотографический образ утверждает их принадлежность к вневременному сонму мыслителей. Но скорбные периоды нашей истории венчают в итоге периоды оттепели и высшей радости. Особенно подчеркивает данный феномен русской души в своем труде «Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи» религиозный философ, князь Е.Н. Трубецкой (1863–1920): «Без всякого сомнения, мы имеем здесь две тесно между собою связанные стороны одной и той же религиозной идеи: ведь нет Пасхи без Страстной седьмицы и к радости всеобщего воскресения нельзя пройти мимо животворящего креста Господня. Поэтому в нашей иконописи мотивы радостные и скорбные, аскетические, совершенно одинаково необходимы…» [7].

В разрезе более широкого понятия личности как фотографа стоит рассмотреть кадры из серии «Стекло» фотографа Александра Слюсарева (1944–2010), которым были сняты обыденные предметы советского быта (стеклянная банка, чайная чашка, бидон, луч света на столе) так, что они обретают качество сакральных объектов. Резкий, направленный свет выхватывает их из темноты, подобно тому, как на иконе свет не падает извне, а исходит из самого лика. Пространство становится не интерьером, а метафизической сценой. Силуэт, тень, отражение, фактура важнее бытовой функции предмета. Через форму проступает архетип, а через мгновение — вечность.







Илл. 15, 16, 17. Серия «Стекло». Фотограф Александр Слюсарев. 1981 г.

Это тихий поиск божественного начала в самом основании профанного мира, который можно обозначить как «советский метафизический натюрморт» (Рис. 15–17).

Однажды на одной из лекций А. Слюсареву сказали, что нет ничего сложного в том, чтобы нажать кнопку, на что он ответил: «Нет ничего проще, чем взять в руку простой карандаш и лист бумаги, но от этого не стало больше хороших художников!» [6]. Русская художественная фотография, начиная от своих истоков до позднесоветского периода, последовательно вопрошала о «божественном начале». Она делала это, рефлексируя над своей собственной природой как «следа» и «отпечатка»:

– во-первых, через личность к лику: от фиксации социального типа священника или философа, фотография двигалась к выявлению в нём вневременного, просвечивающего архетипа;

– во-вторых, преображение пространства: от документации сакральной архитектуры к претворению любого пространства, пейзажа или интерьера в мистическую среду, насыщенную символическим светом;

– в-третьих, время как вечность: от остановленного мгновения — к попытке запечатлеть «остановленное время» вечности, будь то в статике иконоподобного портрета или в замершей, лишённой суеты композиции натюрморта.

Таким образом, фотография в русской традиции становится полноправным участником проекта художественного просвещения, понимаемого не как усвоение знаний, а как откровение иного измерения бытия. Она продолжает дело «Спаса Нерукотворного», доказывая, что Божественный Лик может отпечататься не только на убрусе (плате), но и на серебряно-желатиновой эмульсии, являя себя в «личности» мира и человека. В этом заложена глубинная мысль связи технического медиума с художественной ментальностью русского искусства, всегда устремлённого от видимого к невидимому.

Список литературы:

1. **Бархатова Е.В. Русская светопись первый век фотоискусства, 1839–1914 / Елена Бархатова. – СПб.: Альянс, Лики России, 2009. – 399 с. : ил., цв. ил.**
2. **Гусева С.В. Фотограф И.Ф Барщевский: взгляд на церковную архитектуру // Новое искусствознание. – 2021. – № 3. – 175 с.: ил.**
3. **Знаменитые люди Липецкой области. Петров Николай Александрович. – Текст: электронный / Липецкая областная универсальная научная библиотека: сайт. – URL: https://person.lib48.ru/petrov-nikolaj-aleksandrovich?ysclid=mksrj29ezb129223706 (Дата обращения: 19.01.2026)**
4. **Полушкин А. Из серии «Ловушка призрачных ощущений». – Текст: электронный / Nonstop Photos: сайт. – URL: https://www.photographer.ru/nonstop/series.htm?id=19144 (Дата обращения: 22.01.2026)**
5. **Священнослужитель с наградами. – Текст: электронный / Духовенство, религиозные портреты и сооружения: сайт. – URL: https://sammler.ru/index.php?/topic/138855-%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%81%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C-%D1%81-%D0%BD%D0%B0%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D0%BC%D0%B8/ (Дата обращения: 19.01.2026)**
6. **Суворова К. Отечественное фотоискусство в лицах. Александр Слюсарев. – Текст: электронный / Познавательный проект о русскоязычной цивилизации: сайт. – URL: https://vatnikstan.ru/culture/aleksandr-slyusarev/?ysclid=mku0q51jdj554152148 (Дата обращения: 19.01.2026)**
7. **Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. – М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1916. – 44 с.**
8. **Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории / В.С. Турчин. – М.: Прогресс-Традиция, 2003 (ГУП Моск. тип.). – 644 с. : ил.**
9. **Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству / Павел Флоренский; [Сост., предисл. и библиогр. справка А.Г. Наследникова]. – СПб.: ТОО «Мифрил», Русская книга, 1993. – X, 365 с.: портр.**

Е.В. ЖЕРДЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» РГХПУ им. С.Г. Строганова

E.V. ZHERDEV
Doctor of Art History, Professor of the Department of Industrial Design, Russian State Stroganov State University of Design and Applied Arts

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЗЕРКАЛА В РЕЛИГИОЗНОМ И СВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

THE METAPHORICAL MEANING OF THE MIRROR IN RELIGIOUS AND SECULAR ART

В статье определяется роль метафоры в раскрытии семантического смысла зеркала, изображенного в религиозном и светском искусстве; рассматривается символическое значение зеркала в контексте христианства, онтологии, истории и искусствознания.

The article defines the role of metaphor in revealing the semantic meaning of the mirror depicted in religious and secular art; it examines the symbolic meaning of the mirror in the context of Christianity, ontology, history, and art history.

Ключевые слова: зеркало, метафора, семантика, религиозное искусство, светское искусство, архетип зеркала, целостность и эстетическая выразительность, история и теория декоративного искусства и дизайна.

Keywords: mirror, metaphor, semantics, religious art, secular art, mirror archetype, wholeness and aesthetic expressiveness, history and theory of decorative art and design.

С самых ранних времен люди пытались отобразить себя и окружающий мир. От первобытных озер и искаженных металлических поверхностей до современных стеклянных зеркал — зеркала прошли действительно долгий путь эволюции.

История зеркал насчитывает тысячелетия. Архетипическая сущность зеркала восходит к отражению человека в воде. Примером может служить песня «Русская красавица» (музыка Владимира Захарова и слова Петра Кузьмина):

Не она ль к реке подходит,
Светлых глаз с воды не сводит,
К речке наклоняется,
Смотрит, удивляется:
«Неужели это я,
Может, алая заря
В небе разгорается,
В речке отражается?».

Таким образом, архетипом зеркала можно считать отражение в воде. Воду можно считать жидким зеркалом. Вода обладает глубиной, которая влечёт человека [1].

Использование зеркал в интерьерах дворцовых помещений являлось признаком роскоши, изысканности и власти. Особенно ярким примером является Версальский дворец во Франции, где зеркала были представлены во всей своей красоте и великолепии.

В религиозном и светском искусстве зеркало имеет метафорическое значение. В христианстве зеркало обозначало отражение не только потустороннего мира, но и веры в Бога.

В Библии зеркало означает олицетворение внутренних мыслей и эмоций. История зеркал насчитывает тысячелетия. С ранних времен люди пытались отобразить себя и окружающий мир. В Библии зеркала часто рассматриваются как символ отражения, как в прямом, так и в переносном смысле. Зеркала в древности изготавливались из полированного металла, поэтому не всегда показывали точное представление о себе. Считалось, что образы, отраженные в зеркалах, искажаются, подобно тому, как мы можем искажать собственное представление о себе.

Зеркала упоминаются несколько раз в Священных Писаниях и имеют важное символическое значение. Зеркала использовались не только как инструмент тщеславия, но и как метафора для самоанализа.

Библейский символизм зеркала можно найти в книге Иакова, где описывается Божье слово как зеркало, отражающее наше истинное «я». Физическое зеркало показывает наш внешний вид. Библия подчеркивает наш внутренний характер и показывает области, в которых нам нужно расти и меняться. Это сравнение побуждает верующих не просто мельком взглянуть на себя, но и внимательно изучить свое сердце и разум с такой же интенсивностью, как физическое зеркало. Метафорическая значимость зеркала не ограничивается самим текстом Библии, она наблюдается в религиозном искусстве и архитектуре. В церквях и соборах зеркала иногда используются для отражения света, однако в их метафорическом значении Библия видит важность самоанализа, самосознания и стремления

к праведности. Это говорит о том, что наше восприятие самих себя не всегда точно и что нам нужно руководство из духовных источников, чтобы достичь истинного понимания. В этом плане зеркала могут символизировать ясность и переход от физического царства к духовному. Зеркала также могут служить метафорой слова Божьего. Подобно тому, как зеркало отражает нам наш физический образ, Божье слово отражает наш духовный мир и позволяет нам размышлять о наших собственных действиях и мыслях. Оно напоминает нам о необходимости стремиться к чистоте, честности и праведности [2].

В философском аспекте зеркало рассматривается как символ мира и Бога, истины, познания, но и обманчивости. Зеркало обладает свойством двойственности: с одной стороны, оно отражает внешний облик, а с другой — формирует внутреннее представление о себе. Оно влияет на самоощущение и социальное взаимодействие, отражая представления красоте, нормах и идеалах. Гладя в зеркало, человек видит отражение прошлого мгновения, которое уже не существует в настоящем. Это напоминает о нестабильности времени и собственной уязвимости перед его течением. Зеркала могут искажать реальность, подчёркивая, что видение себя и окружающего мира не всегда совпадает с объективной реальностью.

Существует легенда о том, что во времена короля Артура леди Шелот, приговоренная сидеть в замке Камелот, общалась с внешним миром через зеркало. Король Артур, по преданиям, правил королевством Логрес и был легендарным вождём бриттов в V–VI века. Столицей Артура, по легенде, был замок Камелот [3].

В разных культурах и традициях зеркало имело свои символические значения. Так, в Индии оно считалось символом истины, в Японии — символом и образом божества, в Древнем Китае — символом знания, отваги, милосердия.

В Древнем мире первые зеркала в искусстве — это отражение в природных материалах, таких как начищенные металлы или камни. В античности зеркала могли использоваться в мифологических и религиозных контекстах, например, в изображениях богов и богинь, где зеркало символизировало красоту, мудрость или священность.

В Средневековье зеркало могло символизировать тщеславие, скоротечность земного времени или всевидящее око Бога. В тёмные времена зеркало считалось предметом нечистой силы, атрибутом колдовства. Считалось, что частое любование на себя в зеркало питает гордыню. Поэтому в живописи были популярны дидактические, назидательные сюжеты, связанные с зеркалами.

В Ренессансе метафорическая значимость зеркала часто встречалась в изображении Венеры, стоящей перед ним. Это подчеркивало ее связь с природой и божественной красотой.

В эпоху барокко зеркало приобретает более сложную символику. Оно становится предметом иллюзии, зрелищности и демонстрации тщеславия. Зеркало использовалось для создания динамики, расширения пространства и визуальной игры отражения [4].

В современном мире зеркало может использоваться художниками для экспериментов с пространством внутри полотна и для создания оптических иллюзий. Зеркало может помещаться в природный ландшафт, создавая новое, медитативное пространство [5].

Зеркало дает широкий простор для философствования и метафорического осмысления. Здесь естественной метафорой для теории искусства является подражание. Сократ считал, что зеркальные отражения реальных вещей не являются произведениями искусства. Это не более чем мимезис. Поэтому он настаивал на художественном отражении реального мира в произведениях искусства вопреки теории, что искусство — это зеркало жизни. Таким образом, благодаря метафоре искусство приобретает художественную и философскую значимость [6].

Метафора зеркала с давних пор служила целям познания мира, указывая пределы человеческого видения. Неудивительно, что идея зеркальности как универсального принципа познания прочно прижилась и на философской почве [7]. Язык зеркальной симметрии позволял наилучшим образом описать единство и целостность мира, проявляющиеся способности каждого предмета или явления отражать смысл и память целого. Мир есть не что иное, как царство взаимных созерцаний и пересечений. Зеркала способны к разворачиванию в мировой зеркальный шар. Образ зеркально-шаровидного мира был близок аргентинскому писателю Х. Л. Борхесу [8, с. 25].

Зеркалу посвящено немало сюжетов в живописи. Тема зеркала отражена в Чудотворной иконе Богородицы «Зерцало», которая находится в настоящее время в афонском монастыре св. Павла Ксиропотамского на Святой Горе Афон. Эта икона написана на обратной стороне женского зеркальца с ручкой.

Согласно легенде, перед этой иконой в VIII веке в эпоху иконоборчества молилась императрица Феодора. Однажды императрицу, втайне от мужа-императора молящуюся перед иконой «Зерцало», застал евнух — слуга византийского императора Феофила и сразу же доложил об этом императору. Император Феофил был иконоборцем. Он стал жену ругать, но она сказала, что целовала свое отображение в зеркале. Этим императрица смогла спасти себя от разгневанного мужа. Образ Богородицы «Зерцало» был написан еще до эпохи иконоборчества — в VII веке (Рис. 1).



Рис. 1. Икона Божьей Матери «Зерцало». VII в.

В картине Караваджо «Марта и Мария Магдалина» (1598 г.) изображены две сестры, одна из которых держит зеркало, которое в данном контексте отражает не только потусторонний мир, но и веру в Бога.

Картина соответствует средневековым традициям. Сёстры Мария и Марта, упомянутые в Евангелиях, были куртизанками, но вера в Бога помогла им восстановиться в добродетели. На этой картине Марта, уже обращённая Иисусом, спорит со своей сестрой, пытаясь убедить её вести добродетельную жизнь. Марта пытается убедить Марию отказаться от жизни, полной удовольствий, вернуться к добродетельной жизни во Христе. Марта, лицо которой скрыто тенью, наклоняется вперёд, страстно споря с Марией, которая вертит в пальцах цветок апельсина и держит зеркало, символизирующее тщеславие, от которого она собирается отказаться. Сила этого образа заключается в лице Марии, запечатлённом в тот момент, когда начинается обращение (Рис. 2).

На картине Яна Мабюза Госсарта «Венера и зеркало» (1478–1532 гг.) изображён женский образ в обнажённом виде, стоящий на возвышении. Фигура занимает центральное место и освещена ярким лучом света, что акцентирует внимание на её телесности. Поза женщины выражает одновременно задумчивость и самосозерцание, она слегка повёрнута в профиль к зрителю, а взгляд направлен на предмет, который она держит в руках — небольшое зеркало, символизирующее самопознание.



Рис. 2. Микеланджело Меризи да Караваджо. «Марта и Мария Магдалина». 1598 г.

Петрус Кристус в картине «Святой Элигий в своей мастерской» (1449 г.) изобразил Святого Элигия, который был ювелиром в позднеантичное время, а позже принял христианство. Со временем он выдвинулся в христианской церкви и стал епископом. На картине мы видим молодую пару, которая зашла к ювелиру заказать обручальные кольца. Перед ювелиром стоят весы, лежат золотые монеты, разбросаны кольца. Прилавок выдается вперед, являясь одновременно витриной. Мы как бы стоим на улице перед лавкой, а в выпуклом зеркале видна улица и какая-то пара, проходящая мимо, как бы подходит к нам, предположительно стоящим по эту сторону пространства (Рис. 3).

В картине Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434 г.) зеркало играет ключевую роль в композиции. Оно отражает супругов в момент заключения их брака, одновременно служа важным символом, закрепляющим их союз. В отражении можно увидеть не только героев картины, но и пространство за ними, что подчеркивает важность самосознания и отражения, как метафоры для самопознания. Зеркало в этом произведении символизирует идею о том, что сам образ человека можно воспринимать не только с внешней стороны, но и через его внутреннюю сущность, отражающуюся в окружающем мире. Зеркало в этой картине также играет метафорическую роль. Оно является символом всевидящего ока Бог, перед которым герои картины клянутся верности друг другу (Рис. 4).



Рис. 3. Петрус Кристус. «Святой Элигий в своей мастерской». 1449 г.



Рис. 4. Ян ван Эйк. «Портрет четы Арнольфини». 1434 г.



Рис. 5. Диего Веласкес. «Менины», или «Семья Филиппа IV». 1656 г.

«Менины», или «Семья Филиппа IV» — картина Диего Веласкеса, написанная в 1656 году, является одной из самых знаменитых картин в мире. В ней зеркало играет важную роль в построении концепции искусства и самосознания. В нем отражаются король и королева, которые наблюдают за происходящим в мастерской. Зеркало становится своеобразной метафорой наблюдения и отражения реальности, где зритель, возможно, ощущает себя частью сцены. Картина пронизана идеей двойственности, подчеркивая то, что изображение, которое мы видим, не всегда является правдой. Зеркало также служит важным элементом, связывающим художника, персонажей картины и зрителя в одно целое и в то же время оно символизирует самосознание каждого участника происходящего (Рис. 6).

Образ зеркал и отражений играл немалую роль в творчестве сюрреалистов. Интересно, что у каждого художника был собственный символизм этого предмета: кто-то использовал зеркала для интересных художественных приемов, играя с восприятием зрителя, кто-то добавлял еще больше таинственности своим работам, а кто-то пытался познать человеческую психику через свое творчество. Зеркала и отражения играли центральную роль в творчестве сюрреалистов, предоставляя художникам возможность экспериментировать

с новыми художественными приемами, усиливать таинственность своих работ и глубже исследовать природу человеческого сознания. Использование зеркал в работах сюрреалистов бросило вызов традиционным представлениям об искусстве и открыло новые пути для художественного самовыражения.

Зеркало стало символом самопознания и рефлексии. Глядя на свое отражение, человек сталкивается лицом к лицу со своей истинной сущностью, мыслями, эмоциями и даже страхами. Зеркало отражает не только внешность, но и внутренний мир, побуждая нас к самоанализу и духовному росту.

Одним из примеров «иного» мира, в котором может оказаться человек, является сон. Сон — это загадочное состояние сознания, где логика уступает место воображению. Сон позволяет нам заглянуть в глубины бессознательного, где обитают наши самые сокровенные страхи, желания и фантазии.

В искусстве существует целое движение, посвященное изображению бессознательного — сюрреализм — авангардистское направление, зародившееся в Европе в 1920-е годы и в значительной степени опирающееся на психоанализ.

Гипотеза Фрейда о бессознательном заключалась в том, что оно содержит первичные человеческие желания. Сюрреалисты искали искусство, свободное от рациональности и морального контроля, поскольку стремились воспроизвести мысль живого человека.

Зеркало проходит лейтмотивом в творчестве бельгийского художника сюрреалиста Поля Дельво. На него повлияли работы Сальвадора Дали, Джорджо де Кирико и Рене Магритта, но он разработал свои собственные фантастические сюжеты, сочетая детализированную классическую красоту академизма с причудливыми сопоставлениями сюрреализма.

Зеркала и отражения используются в картинах, как символы двойственности личности, некого внутреннего диссонанса и тайн. Тем самым они придают картинам дополнительный смысл и глубину.

Женщины в творчестве Поля Дельво часто выглядят загадочными и недоступными. Они предстают перед зрителями мечтательными и отстраненными особами, создавая ощущение таинственности и нереальности они воплощают ощущение сна и грез.

Поль Дельво использовал зеркала для исследования темы восприятия человеком самого себя. Ему было интересно понять взаимосвязь между двумя мирами личности — внешней и внутренней. Для художника зеркала в большей степени были метафорой, с помощью которой он размышлял об устройстве человеческой психики.

Особенно интересна картина Дельво «Зеркало», написанная в 1936 году. На картине мы видим девушку в красивом платье, которая видит

свое обнаженное отражение. Это может быть метафорой внешней самоподачи и внутреннего мира человека, а зеркало границей между ними. Также произведение заставляет задуматься о том, что никакая красивая одежда не скрывает истинной человеческой сути [9] .

Тема зеркала отражена и в картине русской художницы Зинаиды Евгеньевны Серебряковой «За туалетом. Автопортрет». Работа была написана в 1909 году. На ней изображена в реалистической манере молодая женщина, которая смотрит на свое отражение в зеркале. Она восхищается своей красотой, радуется жизни. Серебрякова показывает оптимизм и радость в выражении лица героини. Флаконы, бусы, заколки, брошки, шкатулка, коробочка для пудры, румяны, зеркало являются метафорой женской красоты. Также мы видим подсвечник, длинные свечи, символизирующие тепло и уют, метафорически ассоциируются с изящной фигурой женщины. Картина наполнена красотой, гармонией и поэзией (Рис. 6).

Портреты актёров в советской живописи 1920–1930-х годов писали многие художники. Портрет балерины Ольги Лепешинской кисти Александра Михайловича Герасимова был написан в 1939 году. Обладая безупречной техникой, Ольга Лепешинская умела в каждом образе, созданном на балетной сцене, отразить и свой собственный, живой искрометный характер. Ее считали самой бесстрашной балериной и на сцене, и вне её. В танце она демонстрировала почти акробатические сложности, особенно в концертном репертуаре.



Рис. 6. Серебрякова Зинаида Евгеньевна. «За туалетом». (Автопортрет).
1909 г.

Художник застает балерину в момент репетиции на фоне зеркала. На портрете она стоит перед зрителем в типичном танцевальном костюме. Ее руки опущены на балетную пачку, голова чуть повернута в сторону, словно приготовилась к следующему выходу на середину репетиционного зала. Еще мгновение — и балерина продолжит танец. Важную роль в этой картине играет зеркало, в котором отражается и сам художник (Рис. 7). Таким образом, можно сказать, что зеркало выступает,



Рис. 7. Герасимов А.М. «Портрет балерины О. В. Лепешинской». 1939 г.

как граница семиотической организации и граница между «нашим» и «чужим» мирами. Оно позволяет постичь своё как чужое — даёт возможность увидеть «внешний образ души», «подсмотреть свой заочный образ». Зеркало даёт «уникальную для человека возможность видеть самого себя», то есть вступать в диалог с самим собой. Имея метафорическое значение, оно встраивается в семантический ряд: зеркало — отражение в воде, тень — двойник и т. д., в котором путём постоянного обмена признаков рождаются все новые и новые сходства.

Список литературы:

1. **Вулис А.З. Литературные зеркала. – М.: Советский писатель, 1991. – 478 с.**
2. **Рон М.В. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры: дис. … канд. культурологии: 24.00.01. – Санкт-Петербург, 2004. – 256 с.**
3. **Символы. Знаки / Ред. группа: Т. Каширина, Т. Евсеева и др. – М.: Мир энциклопедий Аванта, 2007. – 184 с.**
4. **Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1998. – С. 559–578.**
5. **Скорик Е.А., Скорик А.А. Образ зеркала как средство выразительности в изобразительном искусстве и кинематографе // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2013. – № 9 (сентябрь). – С. 31–35.**
6. **Жердев Е.В. Метафора в дизайне: учеб пособие. – Изд. 3-е. – М.: Архитектура-С, 2012. – 464 с.**
7. **Труды по знаковым системам. Зеркало. Семиотика зеркальности. – Тарту: Издательство Тартуского университета, 1988. – 170 с. – (Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. 831).**
8. **Борхес Х.Л. Сочинения: в 3 т. / Пер. с исп.; состав., предисл., коммент. Б. Дубинина). – Рига: Полярис, 1994.**
9. **David H. T. Scott. Paul Delvaux: surrealizing the nude. — London : Seattle, Wash., USA: Reaktion Books ; Distributed in USA and Canada by the University of Washington Press, 1992. – 136 с.**

ТАНЬ ИФУ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова

TAN YIFU
Postgraduate Student at the Russian State Stroganov State University of Design and Applied Arts

РЕЛИГИЯ И ИСКУССТВО: ДИАЛОГ, ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ И СИМБИОЗ

RELIGION AND ART: DIALOGUE, INTERPENETRATION AND SYMBIOSIS

В статье рассматривается взаимосвязь религии и искусства на материале китайской буддийской и даосской традиций, а также современных религиозно-художественных практик России. Автор исследует диалог, взаимопроникновение и симбиоз религии и искусства в исторической динамике. Исследование показывает, что, зародившись в синкретическом единстве, религия и искусство на протяжении тысячелетий пронизывали друг друга, совместно формируя основные способы постижения человеком священного и созидания прекрасного.

This article examines the interrelationship between religion and art, drawing on the traditions of Chinese Buddhism and Taoism as well as contemporary religious-artistic practices in Russia. It explores the dialogue, interpenetration and symbiosis of religion and art in the course of history. The study concludes that religion and art, having originated in syncretic unity, have interpenetrated and coexisted for millennia, jointly shaping the fundamental ways in which humanity comprehends the sacred and creates beauty.

Ключевые слова: религия и искусство, взаимодействие, синкретизм мировосприятия.

Keywords: religion and art, influence, syncretism of the perception of the Universe.

На ежегодном Международном форуме «Рождественские образовательные чтения», проходящем в Москве, собираются представители церкви, академических кругов и общественности для обсуждения религиозных, культурных и нравственных вопросов. Этот многолетний комплексный научный форум представляет



Рис. 1. «Бес» на Онежских петроглифах. Фотограф: неизвестен.

собой уникальный культурный ландшафт: по своему масштабу и составу участников он давно вышел за рамки сугубо внутрицерковного мероприятия, превратившись в широкий диалог, объединяющий религиозную традицию, светскую культуру, художественную практику и социальную политику, и являет собой отражение взаимодействия религиозной мысли с обществом, культурой и искусством. Секция, которая проводится на базе Строгановской школы, акцентирует вопросы взаимодействия духовной культуры и нравственных ценностей и искусства.

Обращаясь к истокам человеческой цивилизации, мы видим, что религия и искусство изначально рождались в переплетении друг с другом. В первобытном обществе, движимые страхом и зависимостью от природы, люди приписывали всё воле богов, и важнейшие события их производственной и бытовой жизни неизменно начинались или завершались религиозными церемониями и ритуалами. Природные культы, тотемизм, культ предков и магические обряды пронизывали всю жизнь первобытного социума, а сохранившиеся до наших дней наскальные росписи, резьба по камню, тотемные столбы и ритуальные песни-пляски можно рассматривать как художественное выражение ранних религиозных представлений. Знаменитый «Бес» на Онежских петроглифах (рис. 1) — один из таких примеров: огромная антропоморфная фигура с распростёртыми руками и растопыренными пальцами, загадочным обликом указывающая на некое первобытное верование или ритуальное действо, и по сей день исследователи продолжают спорить о его точном религиозном значении. Если же обратиться к более широкой исторической перспективе, становится очевидно, что истории религии и искусства переплетены: история любой религии наглядно репрезентирована в артефактах искусства, а история любого вида искусства явно и имплицитно осмысляет синтез искусства и религии и особенности его проявления в разных культурах и в разных видах искусства [2, с. 28].

При рассмотрении связи религии и искусства китайские буддизм и даосизм предлагают богатый материал для анализа. На раннем этапе проникновения в Китай буддизм проложил уникальный



Рис. 2. Фреска «Изображение предыдущего рождения Оленьего царя» (фрагмент) в пещере № 257 Дуньхуана, эпоха Северная Вэй.

путь через традицию «учения посредством образов»: с помощью величественных статуй и красочных фресок глубокие догматы облекались в зримые и чувственно воспринимаемые формы. Например, «Изображение предыдущего рождения Оленьего царя» в пещере № 257 Дуньхуана (рис. 2) в форме горизонтального свитка с последовательными сценами повествует историю о девятицветном царе-олене, который спас утопающего, но был им же предан. Композиция развивается от краёв к центру, красновато-коричневый фон сочетается с сине-зелёными, белыми и чёрными цветами. Буддийские догматы о «причинно-следственном воздаянии» и «самопожертвовании ради спасения других» превращены здесь в связное визуальное повествование, что делает эту фреску образцовым произведением ранней традиции «учения посредством образов». Она представляет собой визуальный приём, который предполагает перенос религиозной идеи на какой-либо мотив или образ на основе их скрытого сходства, что создает двойной, более глубокий смысл [3, с. 142]. В отличие от буддизма, передающего религиозные идеи через конкретные визуальные повествования, даосизм вступил с искусством в более прямой союз. Даосская эстетика, опирающаяся на философское учение Лао-цзы и Чжуанцзы о «Дао» как высшем начале, утверждает принципы «естественности», «простоты» и «недеяния» в отношении красоты и искусства, полагая, что прекрасное и безобразное относительны, а само Дао «следует собственной природе». Эта концепция глубоко повлияла на эстетическую ориентацию китайской традиционной живописи. Юаньский художник Ни Цзань, убеждённый последователь даосизма, воплотил этот идеал в своих произведениях, таких как «Жунсичжай» (рис. 3). В его живописи нет величественных горных хребтов, густой растительности, облаков, рыбацких лодок, людей. Помимо иссохших деревьев на скалах, глади озера без ряби и пустой беседки — ничего больше не остаётся [4, с. 112]. Эта пустынность и безмолвие предстают визуальным воплощением даосского идеала «безмятежности в пустотной отрешённости». Из приведённых примеров видно: буддизм облекал догматы в зримые образы,



Рис. 3. Ни Цзань. «Жунсичжай». Династия Юань. Тайбэйский музей Гугун. 74,7 × 35,5 см.

даосизм возводил философию в эстетику. Обе традиции дали искусству глубокую духовную почву, позволив китайскому религиозному искусству сохранять неизменную близость к мирской жизни и миру природы, являя восточную черту «единства неба и человека, неразрывности Дао и вещи».

На протяжении столетий религиозные сюжеты служили основой для живописи и скульптуры. Однако старые мастера были ограничены канонами, общественными нормами и техническими возможностями. В современную эпоху, под влиянием цифровых технологий и актуальных художественных практик, религиозное искусство демонстрирует тенденции к диверсификации и модернизации. Современные авторы смело экспериментируют с формой и материалом, переосмысляя привычные символы и образы. В Китае религиозное искусство переживает трансформацию от акцента на фиксированных иконографических моделях к опоре на символ и метафору. Помимо традиционных техник — живописи и скульптуры — художники обращаются к инсталляции, паблик-арту и цифровому искусству для выражения буддийской «пустоты» и даосского «хаоса», придавая древним темам современное эстетическое звучание. В России аналогичные поиски также ведутся. Лютеранская церковь Святой Анны (Анненкирхе) в Санкт-Петербурге представляет собой показательный пример: построенное в 1779 году здание серьёзно пострадало во время пожара 2002 года. Община, принявшая здание в 2013 году, не стала спешить с ремонтом, а сохранила следы разрушений, превратив церковь в открытое публичное арт-пространство (рис. 4). В последующие годы здесь прошёл ряд выставок на христианские темы, языком современного искусства переосмыслявших библейские сюжеты. «История возрождения общины церкви св. Анны позволяет сделать вывод, что миссионерский успех Анненкирхе напрямую связан с позиционированием церкви как открытого общественного пространства, а проводимые в ее стенах выставки современного искусства, основанные на христианской традиции и смыслах, — один из главных инструментов для привлечения гостей и, как следствие, потенциальных прихожан» [1, с. 92]. Опыт Анненкирхе



Рис. 4. Выставка в интерьере Анненкирхе. Источник: официальный сайт Церкви Святой Анны.

не единичен. Как китайские эксперименты, так и российские церковные проекты, по сути, представляют собой одно и то же двустороннее созидание: религия даёт искусству глубокое духовное ядро, а искусство наполняет древнюю веру новой эстетической жизненной силой.

Приведённые примеры с разных сторон показывают, что в процессе развития религия и искусство сформировали отношения двустороннего созидания. Религия способна столь глубоко влиять на искусство прежде всего потому, что она представляет собой форму общественного сознания, имеющую мировоззренческое значение. Кроме того, многие религиозные практики немыслимы без чувственной формы искусства, с помощью которой передаются абстрактные идеи и переживания. Как отмечает Нефедова, содержание и форма религии и искусства во многом определены их взаимодействием: включение искусства в систему культа делает культ более притягательным, наглядно убедительным; включение религиозных мотивов в искусство придаёт ему сакральный характер [2, с. 31]. Религия и искусство, будучи двумя самостоятельными

и взаимодополняющими путями, на протяжении долгой истории освещают друг друга, совместно образуя двойную мелодию человеческого стремления к трансцендентному и прекрасному.

Список литературы:

1. **Логинова, М. Современное религиозное искусство как способ репрезентации христианства в публичном пространстве на примере лютеранской общины Анненкирхе в г. Санкт-Петербурге / М. Логинова // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. – 2024. – Т. 42, № 1. – С. 66–94. – DOI 10.22394/2073-7203-2024-42-1-66-94. – EDN SVJHZG.**
2. **Нефедова, Л. К. Модель взаимодействия религии и искусства: онтологический компаратив религии и искусства / Л. К. Нефедова // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2021. – № 3(32). – С. 27–32. – DOI 10.36809/2309-9380-2021-32-27-32. – EDN QYLAUC.**
3. **У Синтин. Метафора божественности: особенности художественной трансформации современной китайской религиозной живописи / С. У // Культура и искусство. – 2026. – № 4. – С. 139–151. – DOI 10.7256/2454-0625.2026.4.78806. – EDN AGIYOJ.**
4. **Хань Сюй. Исследование перелома в эстетической культуре в период смены династий Юань и Мин : дис. ... д-ра филос. наук / Хань Сюй ; Центрально-Южный университет. – Чанша, 2023. – 309 с. – С. 112. – DOI:10.27661/d.cnki.gzhnu.2023.001179.**（韩旭.元明易代之际审美文化转折研究**[D]**.中南大学**,2023.DOI:10.27661/d.cnki.gzhnu.2023.001179.**

ЧАСТЬ 3
ДУХОВНО-РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ И СВЯЗЬ ПОКОЛЕНИЙ

PART III
SPIRITUAL AND RELIGIOUS THEMES IN DESIGN AND ARTISTIC CREATIVITY AND THE CONNECTION OF GENERATIONS

Д.С. АСАДУЛЛАЕВ
Художник, Член ТСХР, Студент 2-го курса факультета теологии, Белгородского государственного университета, Преподаватель СПО, ГБПОУ «26 КАДР», Москва

D.S. ASADULLAEV
Artist, Member of the TSHR, 2nd year student of the Faculty of Theology, Belgorod State University, SPO teacher, GBPOU «26 FRAME», Moscow

СВЯЗЬ ПОКОЛЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ РЕЛИГИОЗНОМ ИСКУССТВЕ

THE CONNECTION OF GENERATIONS IN CONTEMPORARY RELIGIOUS ART

В статье поднимается вопрос разрыва творческих традиций и, как следствие, взаимного недопонимания художников разных поколений. Актуальность данной проблемы выявили мероприятия нескольких последних лет. Миссией современного религиозного искусства видится преодоление сложившейся ситуации.

The article examines why creative traditions had been broken and how it led to misunderstanding among artists of different generations. The urgency of this problem has been revealed by the events of the last few years. The mission of modern religious art is to overcome the current situation.

Ключевые слова: современное искусство, религиозное искусство, поколения, художник, объединение, церковь.
Keywords: contemporary art, religious art, generations, artist, association, church.

Современное искусство изобилует разнообразными терминами, а обилием авторских техник сложно удивить. Речь идет о светском искусстве, кальку с которого снимают и художники, работающие в религиозном ключе. Это не случайно, так как зрелые мастера религиозного направления, чаще те же соцреалисты, сменили вектор по той или иной причине, а молодые находятся в поиске своего языка, отдаляясь от традиционной основы предшественников. Взаимоотрицание «отцов и детей» было всегда, и ключ к разрешению

проблемы видится в религиозном искусстве. Ведь и те и другие говорят в своем творчестве об одном и том же, славят Бога и изучают Библию. Нужно заметить, что говоря о современном религиозном искусстве, мы говорим не о каноническом церковном искусстве, а о светском искусстве, опирающемся на сюжеты из Священного Писания. Молодым и неопытным художникам простителен их порыв отрицания: можно списать на протест против старой школы, против тех, кто не принимает их в свои ряды, против старшего поколения, которое чаще всего представляют художники с хорошей академической базой, что обычно и становится камнем преткновения. К сожалению, это не новое явление. Те, кто сейчас не находит общего языка с молодым поколением, в свое время тоже сталкивались с непониманием старших.

В начале двадцатого века случился прорыв, когда русский авангард стал ориентиром для всего мирового искусства, но был остановлен постановлением 1932 года ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» с целью создания единого фронта художников соцреализма и ликвидации художественных «группировок». Все художественные объединения 1920-х годов были ликвидированы. В качестве «основного творческого метода» советской культуры был рекомендован «социалистический реализм», признанный «единственно верным и наиболее совершенным творческим методом». Перед художником была поставлена задача создания нового, жизнеутверждающего, оптимистического искусства. Искусство, не укладывающееся в эти рамки, получало ярлык формализма и не принималось на выставки [1]. Соцреализм был единственным направлением в официальном поле вплоть до «Хрущевской оттепели». Тогда на короткое время открылось окно для новых идей, значительно расширился диапазон художественного языка, появилось целое поколение в культуре, названное позже «шестидесятниками».

Однако после знаменитой выставки в Манеже, на которой Н. С. Хрущев в самых изощренных выражениях негативно охарактеризовал творчество художников-авангардистов, все новое ушло в подполье, где зародился русский андеграунд. И хотя это направление было вытеснено из публичной художественной жизни, оно еще обретет особое культурное значение позже, во времена перестройки. А тогда творчество Элия Белютина, Эрнста Неизвестного и еще многих художников вызвало волну негодования со стороны правительства и общественной пропаганды. Раздавались возгласы: «Арестовать! Уничтожить! Задушить! Расстрелять!». Были приняты жесткие меры противодействия новому художественному языку. Власть использовала все рычаги давления: на авангардистов обрушились газеты, снимались кинофильмы и мультфильмы «для взрослых»,

карикатурно высмеивавшие их. Нельзя было допустить, чтобы советскому человеку могло понравиться непонятное, «безобразное» искусство.

«Еще утром, развернув газету “Правда”, я прочел, что состоялось первое заседание Идеологической комиссии, а через своих учеников узнал, что разговор шел о нас. И разговор положительный. Поэтому первая фраза, которую Хрущев почти весело произнес, входя в Манеж: “Ну, где у вас тут грешники и праведники, показывайте!” — нас не удивила. Мы не верили в чудо, но два гроша надежды на то, что советское искусство из олеографии вернется, в конце концов, к самому себе, все-таки имели», — вспоминает Э. Белютин в статье «1 декабря 1962 г. Манеж», опубликованной в журнале «Огонек» в 1997 году [2]. По словам Неизвестного, когда Хрущев подошел к его работам, начался «настоящий шабаш»: «Хрущев кричал как резаный, что я проедаю народные деньги». Неизвестный пытался объяснить генсеку, что тот не профессионал и в искусстве не разбирается. «Вокруг все тряслись от страха, — вспоминает скульптор. — А Хрущев, успокоившись, на прощание протянул мне руку: “Мне такие люди нравятся. В вас сидят ангел и дьявол. Имейте в виду, если победит дьявол, мы вас уничтожим!”» [3]. Самым невероятным и парадоксальным итогом этого скандала стало, вероятно, то, что именно Эрнст Неизвестный потом поставил на могиле Хрущева знаменитый черно-белый памятник.

Кроме периодической печати, издавались и книги. Одна из них — «Кризис безобразия» Михаила Лившица и Лидии Рейнгардт — изобилует слепым угодничеством перед властью. «Производство ядовитых бактерий из всякой гнили поставлено в современном мире на широкую ногу. Художники могут не сознавать этого ...» и тому подобное [4]. Под критику попадают не только советские художники, но и западные — от Матисса, Пикассо и Дали до художников поп-арта и экспрессионистов.

Понадобилось несколько десятилетий, чтобы сменился вектор общественного восприятия. Подмена смыслов произошла в момент, когда в 90-е годы открылось окно для новых идей и были снесены стены, хранившие культуру. Главной ценностью того периода можно назвать растиражированные графические портреты американских президентов. Иные мастера вынужденно меняли свой стиль, чтобы не отстать от моды и пользоваться спросом. Теперь уже отцы-основатели авангарда рассматривались как классики, а все новое воспринималось легко и непритязательно.

Надо отдать должное, в тот переломный период разрушились и стены безбожия. Если с приходом советской власти традиции религиозного искусства были прерваны и те художники, которые ранее были

известны своим религиозным мировоззрением, оставшись в стране, вынуждены были уйти в «нейтральные жанры» портрета, пейзажа, натюрморта, то после распада СССР открылась возможность восстановить эту связь. Церковь приложила к этому немалые усилия: открывали художников прошлого, издавали ранее запрещенные произведения, проводили выставки, открывали иконописные школы. Многие авторы обратились к религии, к давно утраченным традициям, к культурным корням. Религиозное искусство вышло на новый виток развития, но, как и светское, оно не избежало модных веяний. С одной стороны, это было естественно, прошло много времени, искусство развивалось и старые подходы и методы уже не вызывали вдохновения у молодых художников. С другой стороны, религиозное искусство сильно канонизировано, и любые нововведения встречают критику, не у каждого художника хватит смелости привносить новые взгляды в такую тематику и отстаивать их. В сфере религиозного искусства необходимо было соблюдать баланс модного и традиционного.

Несмотря на перемены, взаимное неприятие старых и молодых художников сохранилось. При этом не стоит забывать, что, несмотря на то, что зрелые мастера обратились к религии немного раньше, их базой всё же осталось соцреалистическое прошлое, а молодые начинали с чистого листа. То есть можно сказать, что в религиозном искусстве и те и другие оказались на одной временной дистанции. Поколениям есть чем поделиться друг с другом. Необходимо найти общий язык, как бы это нелепо ни звучало в отношении творчества людей, говорящих об одном и том же, славящих своими делами единого Бога. Художники, работающие в религиозном ключе, по своей сути — переписчики текстов Писания, могут иметь свое образное мышление, свой почерк, но пишут они одни и те же слова, описывают те же сюжеты. Посредником здесь может служить поколение художников среднего звена. Оно уже не воспринимается мастерами как ничего не смыслящее, или «неоперившееся», а от молодых не слышит в свой адрес упрёки в отсталости. Задачей этого звена является восприятие и передача академического опыта молодым, а задача тех, в свою очередь, через представителей среднего звена делиться свежими идеями и технологическими навыками со старшим поколением. Именно среднее поколение может стать неким аккумулятором и ретранслятором, одновременно набирая опыт старших и налаживая взаимоотношения с младшими.

И все же главную, объединяющую роль может играть Церковь. К ее слову прислушиваются все авторы, независимо от возраста, опыта и взглядов. Каждый художник, с истинной верой работающий в сфере современного религиозного искусства, идет с молитвой к иконе,

склоняет голову перед крестом и обращается к Господу. Священнослужитель является связующим между людьми и Христом, благословляющим на дела и подвиги. Священник, имеющий художественное образование, владеющий образным мышлением, вправе восприниматься пастырем в кругу художников-мирян. В его руках объединяющая сила, к нему обращаются за благословением, его советам внемлют как опытные, так и молодые авторы.

В свете сказанного нужно отдать должное трудам протоиерея отца Андрея Юревича, коллекционера и создателя первого в России Музея современного православного искусства и живописи «Под благодатным Покровом». Будучи архитектором по светскому образованию, отец Андрей способствует развитию и просвещению художников, обратившихся к религии. Постоянное участие в конференциях, семинарах и выставках, посвящённых современному религиозному искусству, заслуживает глубокого уважения.

Нельзя не отметить помощь митрополита Белгородского и Старооскольского Иоанна в развитии православного искусства. С благословения владыки и при его содействии в Белгороде и других городах епархии проводятся выставки и иные культурные мероприятия, способствующие духовному обогащению людей.

Стоит упомянуть содействие развитию искусства священнослужителей Тверской епархии, где тоже неоднократно проходили выставки. В целом Церковь не стоит в стороне от процесса развития искусства, однако мягкая наставническая деятельность остается необходимой для объединения художников разных поколений.

Современное религиозное искусство в России развивается высокими темпами. У каждого художника свои причины обращения к данной теме. Возможно, иногда это продиктовано конъюнктурой, иногда художником движут амбиции самореализации, и все же чаще это глубоко верующие люди, пребывающие в постоянном поиске Истины, обращенные своим творчеством к вечным темам. Зерна от плевел отделит время. Пока же необходимо сеять доброе, необходимо единение творческого сообщества под сенью Церкви. И прежде всего, необходимо усмирение гордыни, которая не дает возможности увидеть свои ошибки, ибо сказано: «…Кто хочет быть первым, будь из всех последним и всем слугою» (Мк. 9:35). Возможно, если старшее поколение, оглядываясь на свое прошлое, пойдет навстречу молодым с добрым посылом, смотря не с высоты своего положения, а из глубины своего возраста и опыта, то и в ответ оно получит уважение и взаимный интерес. Необходимо осознание ответственности перед грядущими поколениями, которые и переймут опыт старших. Ничто новое не может зародиться из пустоты, развитие человечества обязывает учитывать опыт и ошибки прошлого.

Сфера искусства не должна стать исключением, иначе путь молодежи с нуля будет очень долог и тернист. Полностью отрицая то, что уже создавалось веками, мы не сможем развивать религиозное искусство, неразрывно связанное с традициями и Священным Писанием.

Список литературы:

1. **Мочальский Н.А. Выставка «30 лет МОСХ» в Манеже 1 декабря 1962 года: о разгроме Московского Союза художников // Вестник Института мировых цивилизаций. – 2017. – Т. 8. – № 4 (17).**
2. **Белютин Э.М. 1 декабря 1962 г. Манеж // Огонёк. – № 49. – 14.12.1997.**
3. **https://tass.ru/kultura/4768284**
4. **Лившиц М., Рейнгардт Л. Кризис безобразия. – М.: Искусство, 1968.**
5. **Зеленина ГС. «Это извращение, это ненормально»: рационализация эстетического шока в Манеже 1 декабря 1962 г. // Шаги/ Steps. – 2020. – Т. 6. – № 4. – С. 52–70. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-52-70.**

ДАУД МАХАР
Университет Дамаска, Факультет изобразительных искусств, Художник, педагог, исследователь, кандидат наук искусствоведения

DAUD MAHAR
University of Damascus, Faculty of Fine Arts, Artist, teacher, researcher, PhD in Art History

ПРОБЛЕМАТИКА НЕВИДИМОГО В ИСКУССТВЕ: ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ УРОВНИ И ПРЕДЕЛЫ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

THE PROBLEMS OF THE INVISIBLE IN ART: EPISTEMOLOGICAL LEVELS AND LIMITS OF ICONOGRAPHIC ANALYSIS

Статья анализирует проблему невидимого в искусстве через три эпистемологических уровня: то, что не видно, то, что не может быть представлено, и то, что не должно быть представлено. Используется модель Э. Панофского, интегрированная с феноменологией, семиотикой и антропологией, чтобы рассматривать художественное произведение как медиум познания, социальную практику и символическую форму. На примерах из неевропейских культур показаны ограничения классического иконографического подхода и возможности расширенного аналитического инструментария.

The article explores the problem of the invisible in art through three epistemological levels: what cannot be seen, what cannot be represented, and what should not be represented. Panofsky's model is integrated with phenomenology, semiotics, and anthropology to examine artworks as a medium of knowledge, social practice, and symbolic form. Non-European examples highlight the limitations of classical iconographic analysis and demonstrate the potential of an expanded analytical framework.

Ключевые слова: невидимое, искусство, иконография, Панофский, феноменология, семиотика, антропология, визуальные практики.
Keywords: invisible, art, iconography, Panofsky, phenomenology, semiotics, anthropology, visual practices.

Систематический анализ понятия невидимого в искусстве требует различения трёх уровней, каждый из которых обладает собственными эпистемологическими и эстетическими условиями: того, что не видно; того, что не может быть представлено; и того, что не должно быть представлено.

Первая категория указывает на то, что не дано зрению непосредственно, но при этом присутствует в опыте восприятия. Видимое никогда не существует само по себе, оно всегда воспринимается в контексте невидимых связей и смыслов, которые придают ему значение. Как показывает Мерло-Понти, невидимое не является противоположностью видимого, а выступает условием его осмысленного восприятия. Поэтому то, что не видно, может проявляться в искусстве через намёк — не как отсутствие, а как расширение горизонта восприятия [9: 151–152, 214–215].

То, что не может быть представлено, связано не с пределами зрения, а с ограничениями самой способности к представлению. Как отмечает Нельсон Гудман, художественное творчество не опирается только на визуальное сходство, а работает в рамках символических систем, связывающих форму и смысл. Некоторые понятия, такие как бесконечное, абсолютное или трансцендентный опыт, невозможно передать через изображение, потому что это приводит к утрате их основного смысла и делает представление эпистемологически недостаточным. В этом смысле невидимое проявляется как естественный результат ограниченности языка представления [5: 5–6, 27–40].

В свою очередь, категория того, что не должно быть представлено, связана с нормами и ценностями — этическими, религиозными или культурными. В этом случае запрет на изображение не вызван невозможностью восприятия или понимания, а имеет символические причины, связанные с сакральностью объекта или опасностью его упрощения до простой картинки. Яркий пример — аниконизм, когда отказ от изображения является сознательным символическим действием, подчеркивающим пределы образа и защищающим его смысл от визуального упрощения. Здесь отсутствие изображения не считается недостатком, а служит способом подчеркнуть смысл, который выходит за рамки визуального представления [2: 30-60]; [12: 363-380].

Данное различение демонстрирует, что невидимое в искусстве не является единым понятием, а представляет собой сложную структуру. Смешение этих уровней ведёт к теоретическому упрощению, лишающему дискуссию аналитической точности, тогда как их разграничение позволяет рассматривать художественное произведение как познавательный медиум, работающий с видимым, с тем, что принципиально ускользает от представления, и с тем, что сознательно

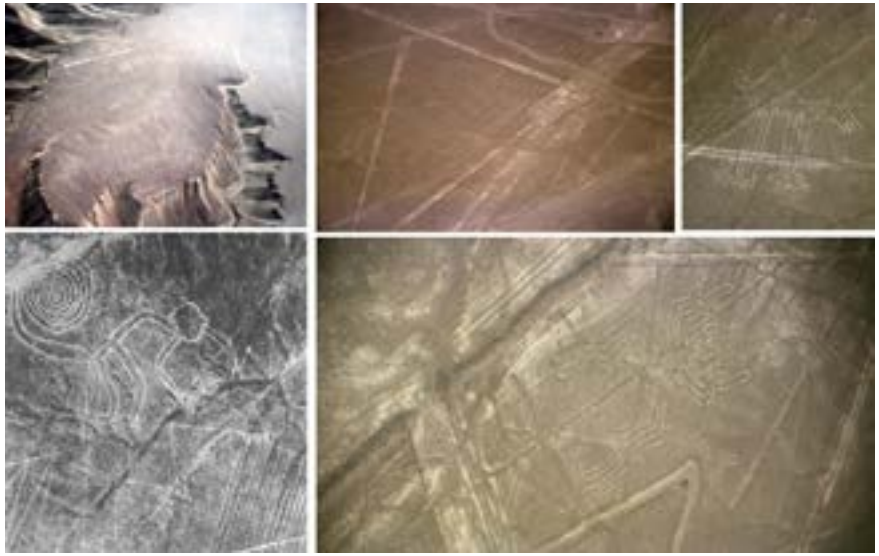


Рис. 1. Геоглифы Наска (Линии Наска). Плато Наска, юг Перу (≈14°41' ю. ш., 75°07 ' з. д.). Масштаб: от десятков до сотен метров, отдельные линии тянутся на километры. Техника: снятие тёмного поверхностного слоя гравия с образованием неглубоких траншей. Памятник культуры Наска, объект Всемирного наследия ЮНЕСКО (1994).

исключается из него. Это деление позволяет различать невидимое как перцептивный предел, как языковую структуру и как культурную норму [4: 100-150].

Однако в неевропейских художественных практиках эти уровни зачастую переплетаются, что будет показано далее. Проблематика невидимого проявляется с особой остротой при анализе способов его визуализации внеевропейского контекста, где изображение не понимается лишь как зрительная репрезентация предшествующей реальности или текста, но рассматривается как познавательная и ритуальная структура, выполняющая активную функцию внутри конкретной культурной и религиозной системы.

Тем не менее, поскольку зрительное восприятие остаётся необходимым исходным условием, иконографическую модель Эрвина Панофского — с её тремя уровнями: допредиконографическим описанием, иконографическим анализом и углублённой иконологической интерпретацией — можно использовать в качестве предварительного аналитического инструмента, при одновременном осознании её структурной ограниченности при работе с образами, не принадлежащими к западной репрезентативной традиции в классическом смысле [13: 40–45].



Рис. 2. Варлу Джукуррпа (Огонь в видении). Отто Джунгарраи Симс, 2012. Размер: 122 × 61 см. Материал и техника: акрил на бельгийском льне. Место хранения: Юэндуму, Северная территория, Австралия (Аборигенная корпорация художников Варукурлангу)

Кульминации проблематика невидимого достигает в линиях Наска в Южной Америке, где затруднительным оказывается уже само допредиконографическое описание, поскольку формы не воспринимаются визуально с земной точки зрения, а предполагают космическую или символическую перспективу. В иконографическом анализе эти линии интерпретируются как ритуальные знаки, связанные с водой, плодородием и небом, а не как репрезентативные изображения, подда

ющиеся традиционному визуальному прочтению [1:120-170]; [15:30-60]. На уровне иконологической интерпретации они предстают как ритуально-космологическая система коммуникации с невидимыми силами, а не как замкнутый визуальный «текст», что ясно демонстрирует пределы классических предпосылок иконографического анализа (Рис. 1).

Аналогичное методологическое напряжение проявляется и в австралийском аборигенном искусстве, связанном с миром Dreamtime (Tjukurrpa). На допредиконографическом уровне визуальные элементы — точки, линии, круги — не могут быть поняты как декоративные или репрезентативные мотивы, но выступают в качестве закодированных познавательных структур, указывающих на мифологические связи с землёй, предками и первотворением. В иконографическом анализе эти знаки не интерпретируются как фиксированные символы с однозначным значением, а раскрываются как семиотические сети, связанные с мифо-ритуальными маршрутами, знание о которых передаётся постепенно внутри общины, зачастую в рамках регламентированных или эзотерических систем знания [10: 70–100]; [6: 113-117]. На уровне глубинной интерпретации изображение превращается в инструмент производства знания и коллективной памяти, стирающий различие между символом и его референтом и трансформирующий художественное произведение в непрерывную практику воссоздания отношений между человеком и землёй (Рис. 2).

Подобная структура повторяется и в племенном искусстве Saura в Индии. На допредиконографическом уровне обнаруживается система



Рис. 3. Роспись Саура (Икон). Одиша, Индия: минеральные и растительные пигменты на глинобитных стенах. Содержание: геометрические фигуры и знаки, связанные с культом божества Идитал и общинной ритуальной практикой.



Рис. 4. Наэват-данг мусиндо: 63–64 × 39–39,5 см: минеральные пигменты на корейской бумаге с использованием кисти, частичное позолочение и трафаретная печать. Точно не датировано, стилистически XVII в. или ранее.

простых геометрических форм — кругов, линий, деревьев, используемых не как изображения природы, а как знаки духовных и космических сил. В иконографическом анализе эти символы не соотносятся с автономными визуальными объектами, а образуют семантическую сеть, связанную с аграрными и социальными ритуалами, а также с событиями повседневной жизни [14:53-57]. На уровне глубинной интерпретации становится очевидно, что изображения Saura выполняют функцию визуального познавательного архива и социальной памяти, функционирующего вне письменного языка, и неотделимы по своему смыслу от коллективной практики, в рамках которой они создаются (Рис. 3).

Обратимся, например, к шаманским живописным изображениям Naewat-dang в Корее. На допредиконографическом уровне выявляются гибридные формы божеств и нечеловеческих существ, в которых движение, символ и телесность переплетаются таким образом, что не подчиняются критериям физиогномической узнаваемости или натуралистического зрительного наблюдения. Эти формы не стремятся к изображению автономной видимой фигуры, а предназначены для манифестации активного духовного присутствия внутри самого образа (Рис. 4).



Рис. 5. «Ло́фти Маунт Лу» (Высокая гора Лу). Шэнь Чжоу (1427–1509), 1467. Тушь и краски на бумаге, свиток. 193,8 × 98,1 см. Национальный дворцовый музей, Тайбэй, Тайвань.

При переходе к иконографическому уровню оказывается невозможным соотнести данные элементы с устойчивыми мифологическими персонажами вне контекста ритуальной практики, поскольку эти изображения функционируют как партисипативные ритуальные медиумы, в которых, согласно верованиям, во время шаманского обряда вселяются духи. Тем самым они являются частью религиозного действия, а не лишь объектами визуального созерцания [7:45–68]; [8:95–122]. На уровне углублённой иконологической интерпретации смысл определяется самим ритуалом, а не отсылкой изображения к автономному тексту или нарративу.

В китайской традиции Shan Shui допредиконографическое описание выявляет знакомые природные элементы — горы и воды, однако они представлены не как пейзажи в западном смысле, а как космологические конфигурации, насыщенные даосской философией (Рис. 5). На иконографическом уровне картина не читается как отсылка к конкретному месту, но как визуализация отношений человека с космическим порядком (Dao), где композиция, пустоты и визуальные ритмы функционируют как средства выражения течения Qi и динамического равновесия (Yin) и (Yang) [16: 320–380]; [3: 120–170]. На уровне углублённой интерпретации произведение становится формой созерцательной и познавательной практики, смысл которой

не может быть сведен к единственному текстовому источнику, что подчёркивает ограниченность панофсковской модели, основанной на приоритете текста или сюжета, и выявляет присутствие воплощённого смысла, формирующегося через синтез визуального и философского опыта.

Несмотря на различие культурных контекстов, эти примеры выявляют ряд общих характеристик:

- изображение функционирует как активный познавательный и ритуальный медиум;
- символизм и абстракция используются не для формального упрощения, а для активации семантических сетей;
- смысл формируется внутри культурного и ритуального контекста.

Анализ представленных примеров с опорой на иконографическую модель Э. Панофского выявляет не столько ограниченность самой модели, сколько пределы её исходных эпистемологических предпосылок, прежде всего понимание изображения как визуально доступного объекта, поддающегося описанию, семантической интерпретации и последующей текстуальной или символической референции. Включение феноменологии, семиотики и антропологии позволяет существенно расширить данный аналитический инструментарий, трансформируя его из схемы интерпретации значений в метод анализа изображений как воплощённых опытов, социальных практик и действенных символических форм.

В случае линий Наска становится очевидным, что затруднение возникает уже на допредиконографическом уровне, поскольку изображение принципиально не предназначено для восприятия с человеческой, наземной точки зрения. Антропологическая перспектива позволяет интерпретировать эти формы не как визуальные объекты для созерцания, а как элементы ритуально-космологической коммуникации с невидимыми силами, тем самым ставя под вопрос панофсковскую предпосылку о центральной роли зрителя как интерпретатора образа.

В искусстве австралийских аборигенов, связанном с миром Dreamtime (Tjukurrpa), знаки не функционируют как фиксированные символы, подлежащие однозначной иконографической идентификации, но образуют динамические семиотические сети, неотделимые от мифо-ритуальных маршрутов и регламентированных форм передачи знания. Здесь семиотический подход позволяет рассматривать изображение как систему отношений, смысл которой актуализируется в процессе практики, а не в результате визуального распознавания.

Аналогичная логика прослеживается и в племенном искусстве Saura, где изображение не репрезентирует внешний мир, а выполняет функцию визуального познавательного архива и формы социальной

памяти. Семиотико-антропологический анализ выявляет, что смысл данных изображений формируется в коллективной ритуальной практике, что проблематизирует панофсковское различие между изображением и его референтом.

В корейской шаманской живописи (Naewat-dang) пределы классического иконографического анализа проявляются особенно отчётливо: изображение здесь не отсылает к автономному мифологическому персонажу, но функционирует как партисипативный ритуальный медиум, внутри которого, согласно верованиям, осуществляется присутствие духов. Феноменологический подход оказывается необходимым для понимания образа как телесно и временно переживаемого события, а не как статического визуального объекта.

Наконец, в китайской традиции (Shan Shui) смысл изображения не выводится из текстуального источника или сюжетной идентификации, но формируется через созерцательную практику, в рамках которой композиция, пустоты и ритмы выступают средствами воплощения космологических принципов. Здесь становится очевидной ограниченность панофсковской модели, ориентированной на приоритет текста, и выявляется значение воплощённого смысла, возникающего в синтезе визуального и философского опыта

Таким образом, интеграция феноменологии, семиотики и антропологии в настоящем исследовании не направлена на отказ от иконографической модели Э. Панофского и не ставит под сомнение её фундаментальное значение в истории методов анализа изображения. Задача данного подхода состоит в уточнении эпистемологических границ модели и в расширении возможностей её применения в более широком методологическом контексте. Следует подчеркнуть, что модель Панофского была разработана преимущественно для анализа классического западного искусства, где изображение опирается на предпосылки визуальной миметичности, приоритет текстового или нарративного источника, а также на позицию зрителя как внешнего интерпретатора художественного объекта.

Использование данной модели вне её исходного культурно-исторического контекста рассматривается в работе не как универсализация или механический перенос, а как аналитический эксперимент, направленный на проверку её применимости и выявление концептуальных ограничений при анализе визуальных систем, в которых изображение функционирует не как репрезентация отсутствующего объекта, а как форма знания, медиативная структура и элемент социальной практики. Сравнительный анализ исследуемых случаев показывает, что эпистемологические основания панофсковской модели не являются универсальными и не всегда соотносятся с культурами, в рамках которых производство смысла осуществляется

через ритуал, философию и миф, а взаимодействие зрителя с изображением носит перформативный, а не интерпретативный характер.

В этом контексте критика модели Панофского не предполагает её отрицания, но ориентирована на её повторное использование в качестве расширяемого аналитического инструмента. Такое переосмысление осуществляется посредством интеграции модели с феноменологическим подходом, позволяющим анализировать изображение в перспективе воплощённого опыта, с семиотическим анализом, раскрывающим функционирование визуальных форм в культурно-дискурсивных системах, и с антропологическим подходом, рассматривающим изображение как социального агента, включённого в структуру ритуальных и коммуникативных практик.

Интеграция указанных подходов делает возможным рассмотрение визуализации невидимого не как дефицита репрезентации или неудачи миметического изображения, а как осознанного эпистемологического выбора, исторически и культурно обусловленного. Эффективность применяемой аналитической модели определяется при этом не степенью её формальной универсальности, а её эвристическим потенциалом в выявлении условий производства смысла и собственных методологических пределов, что и составляет одну из ключевых задач настоящего исследования.

Список литературы:

1. **Aveni A. F. (2000). Between the Lines: The Mystery of the Giant Ground Drawings of Ancient Nasca, Peru. Austin, TX: University of Texas Press.**
2. **Burckhardt T. (1976). Art of Islam: Language and Meaning. London: World of Islam Festival Publishing Company.**
3. **Cheng X. (1994). Chinese Landscape Painting: Essential Techniques and History. New York, NY: HarperCollins.**
4. **Eliade M. (1959). The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. Harcourt, Brace & World.**
5. **Goodman, N. (1968). Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols (1st ed.). Indianapolis, IN: The Bobbs-Merrill Company.**
6. **Hodges C., & Crumlin, R. (Eds.). (1991). Aboriginal Art and Spirituality. North Blackburn, VIC, Australia: Collins Dove.**
7. **Kendall L. (2020). God Pictures in Action: Korean Shaman Paintings and the Work They Do. Ars Orientalis, 50, (قددعتم تالاقم).**
8. **Kendall L., Yang J., & Yoon Y.-S. (2015). God Pictures in Korean Contexts: The Ownership and Meaning of Shaman Paintings. Honolulu, HI: University of Hawai‘ i Press.**
9. **Merleau-Ponty M. (1968). The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes (A. Lingis, Trans.; C. Lefort, Ed.). Evanston, IL: Northwestern University Press.**

10. Morphy H. (1991). Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge. Chicago, IL: University of Chicago Press.
11. Morphy H. (1998). Aboriginal Art. London, England: Phaidon Press. pp. 20–80.
12. Necipoglu G. (1995). The Topkapı Scroll — Geometry and Ornament in Islamic Architecture: Topkapi Palace Museum Library MS H. 1956. Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
13. Panofsky E. (1955). Meaning in the Visual Arts. Garden City, NY: Doubleday.
14. Patel C. B. (2005, January). The Sauras and Their Panoramic Paintings. Orissa Review.
15. Reinhard J. (1988). The Nazca Lines: A New Perspective on Their Origin and Meaning. Lima, Peru: Editorial Los Pinos.
16. Sullivan M. (1980). The Arts of China. Berkeley, CA: University of California Press.

С.Н. РУБЦОВА
Преподаватель кафедры искусствоведения РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

S.N. RUBTSOVA
Lecturer, Department of Art History, A.N. Kosygin Russian State University (Technology, Design, Art)

СОВРЕМЕННЫЙ ОПЫТ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ РЕЛИГИОЗНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ХРИСТИАНСКИЙ ДИАЛОГ

THE CONTEMPORARY EXPERIENCE OF PRESENTING RELIGIOUS ISSUES IN EXHIBITION SPACE: CHRISTIAN DIALOGUE

Исследование посвящено вопросу форм представления христианской проблематики в художественных выставках в современной отечественной практике. В статье обозначены основные подходы и типы выставочных пространств для рассматриваемой области. Особенное внимание уделено проектам арт-группы «Зерно», предлагающим новый опыт приобщения к христианским истинам через искусство. В исследовании проведен анализ выставочной деятельности арт-сообщества, обозначены параллели с современным экспозиционным опытом в России и мире и представлены перспективы, которые могут быть приняты во внимание другими христианскими арт-проектами.

The research is devoted to the question of the forms of representation of Christian issues in art exhibitions in modern russian practice. The article outlines the main approaches and types of exhibition spaces for the area under consideration. Special attention is paid to the projects of the art group «Zerno», offering a new experience of communion with Christian truths through art. The study analyzes the exhibition activities of the art community, identifies parallels with modern exposition experience in Russia and the world, and presents prospects that can be taken into account by other Christian art projects.

Ключевые слова: выставка, христианство, современное искусство, христианское искусство, Анненкирхе.

Keywords: exhibition, Christianity, contemporary art, Christian art, Annenkirche (St. Anne's Church).

Художественное переосмысление христианских тем и сюжетов, преемственно продолжающее культурную традицию прошлых веков, находит активный отклик в творчестве современных художников и интересе зрителей. Тенденции в художественной среде постепенно способствовали тому, что личные переживания и «молитвы» мастеров, интерпретированные в изобразительной форме, переместились от личных коллекций и камерных выставок к большим мероприятиям-событиям. С каждым годом темп и масштаб выставочных процессов набирает обороты. Мировая ситуация и связанный с ней культурный переворот в ряде стран, возвращающий к традиционным ценностям, также оказывает влияние на интерес к теме. Несмотря на особенное внимание к проблематике сегодня, область, затрагивающая все аспекты взаимодействия религии и современного искусства, недостаточно изучена в отечественной науке.

Тем не менее объемы выставочных проектов христианского искусства все же относительны в рамках общего экспозиционного процесса в силу специфики: произведения, обращенные к многовековым христианским истинам и основанные на не менее богатом опыте культурного наследия, их переосмысляющего, а также совмещающие народные традиции и современные подходы к трансляции смыслов, требуют особенной методики экспонирования. В частности, при выборе пространства, готового работать с указанной проблематикой с надлежащим отношением, должны учитываться не только объем, форма и композиция, свет, цвет и фактура и пр., но и совпадение с «духовным камертоном» произведений; традиционное относительно иконы или даже рядом с иконой (в ряде проектов) и концептуальное (с позиции идеи, техник, материалов и пр.) основание в выборе последних; соответствующее (этичное) продвижение выставочного проекта и пр. — характеристики, стандартные для построения экспозиции любого проекта, подвергаются дополнительному оценочному измерению — шкале, где абсолютом является отношение к сакральному образу.

Целью данного исследования является обозначение концептуальных и художественных подходов в представлении христианской проблематики в выставочных проектах современной России, а также выявление параллельных процессов в экспонировании и удачных экспозиционных решений, которые могут быть впоследствии применены в рамках христианского дискурса. Особенное внимание будет уделено экспозиционной деятельности арт-группы «Зерно» при лютеранской церкви св. Анны в Санкт-Петербурге (Анненкирхе на Кирочной, 8В) как наиболее молодого и прогрессивного участника, организующего выставочные проекты и предлагающего новые подходы и методы.

Автор исследования предполагает, что формирование экспозиционного пространства — важный, но далеко не первоочередный этап в общем художественном процессе: выставка собирается из произведений, впоследствии превращаясь в новое комплексное высказывание, по сути, самостоятельное «произведение». В контексте исследования представляется необходимым указать на вариации по отношению к каждому звену и результату выставочной деятельности внутри христианского дискурса, что определяет актуальность затрагиваемого вопроса.

В первую очередь, каждый художник, куратор и исследователь подразумевает под возможностью творческого переосмысления христианской проблематики разное обозначение. Универсального решения в рамках современного искусства достичь достаточно сложно, но в области экспонирования христианских произведений — оказывается более реалистичным (путем групповых выставок). В теоретической плоскости вопросы терминологии в обозначении христианского образа в современном искусстве все еще остаются насущной проблемой, которая требует рассмотрения в самостоятельных исследованиях. Необходимость ее решения находит отражение и в выставочных процессах, начиная от наименования и сопроводительных текстов проектов и заканчивая выбором произведений для них, в зависимости от представлений организаторов о «современном христианском искусстве». В настоящее время можно констатировать, что указанный плюрализм подходов к формированию христианского образа в художественной плоскости позволяет обозначать богатство творческих решений, в зависимости от представлений автора о духовном, способов переживания образа (интуитивного или интеллектуального) и до выбора материалов, техник, композиции, роли света в создании образа и пр. Процесс формирования выставочного пространства, также складывающийся из множества факторов позволяет получать с каждым разом новый проект, отличный от предыдущего в выборе акцентов и точек зрения на тему. Формат групповых выставок современного искусства христианской проблематики в большей степени демонстрирует зрителю собирательный образ современного переживания евангельских истин, но не всегда представляет экспозицию как стилистически целостное художественное высказывание.

Классический опыт экспонирования произведений христианской проблематики широко распространен в отечественной практике и обогащается путем приобщения различных локаций для экспонирования. Известны крупные выставки христианского искусства как в классических музейных и галерейных пространствах, так и более нестандартных — руинированного типа или даже на открытом



Табл. 1. Типы выставочных пространств на примере экспозиций христианской проблематики.

воздухе. Основу выставок представляет экспонирование станковых произведений, а также возможно включение инсталляций, видеоарта и пр. (Табл. 1).

Наиболее редким и более примечательным типом является экспонирование произведений в пространствах, примыкающих к храмовым комплексам. Указанные экспозиционные решения часто рождают дискуссии как в художественных кругах, так и среди представителей священства. Далеко не все имеющиеся к настоящему времени выставочные прецеденты считаются удачными, в связи с чем непосредственная близость личного художественного переосмысления с сакральным первообразом требует тонкого кураторского подхода. В то же время европейская выставочная практика богата примерами экспонирования современного искусства в храмовых пространствах [1], что иллюстрирует специфику другой культурной ситуации.

Иной точкой зрения на выставочный процесс в рамках христианского дискурса может представляться создание и помещение в интерьеры арт-объектов, которые формируются от заданного выставочного пространства и являются его неотъемлемой частью, не теряя при этом художественной уникальности. Подобный подход воплощается в выставках арт-группы «Зерно» в Аненнкирхе и других экспозиционных пространствах в Санкт-Петербурге и Ленинградской области, Калининграде.

Прежде чем проанализировать методы формообразования экспозиционного пространства рассматриваемой арт-группой, стоит кратко

обозначить основания их творчества. В первую очередь, выставочная деятельность арт-группы «Зерно» — это миссионерский проект протестантской общины церкви св. Анны в Санкт-Петербурге. Анненкирхе ведет свою историю с XVIII века (подробнее история в исследовании М.П. Логиновой [5]), однако такой, какой она известна сегодня, она стала с 2013 года. Нелегкая судьба памятника, до празднования 300-летнего юбилея прошедшего пребывания в статусе кинотеатра «Спартак» и рок-клуба, наложила отпечаток и буквально «закалила» (пожар 2002 года) перед тем, как возродился лютеранский приход и церковь стала одним из самых узнаваемых культурных мест Санкт-Петербурга. Главным двигателем ее успехов в настоящий момент представляется настоятель храма отец Евгений Раскатов. В контексте исследования также необходимо назвать арт-директора Светлану Ивашкевич, руководителя арт-группы «Зерно», образованной в 2020–2021 годы.

Позиционирование проектов и авторский почерк арт-группы «Зерно» представляется не случайным, а закономерным явлением в культурной матрице. В первую очередь, он имеет множество оснований в творческих процессах начала XX века. К ним можно отнести стремление подобрать новую форму духовным исканиям, обратиться к смыслам вне контекста традиционных образов. Связь с авангардным опытом прослеживается и в именовании, манифестационном характере, в лозунге «другая церковь» [5, с. 74] звучит отрицание и незримое сравнение: «…это та самая сгоревшая церковь» [5, с. 69] — призыв к вниманию. Церковь открыто заявляет о своей свободе, в том числе в творческом плане: «У нас можно то, чего нигде нельзя. Но в хорошем смысле» [5, с. 75].

Подобный подход представляется органичным для Северной столицы, которая, с одной стороны, прогрессивна (исторически во многом ориентируется на Запад), с другой — более свободна, в том числе в вопросах религии, искусства и их сотрудничества. В отношении первого стоит отметить, что проекты Анненкирхе во многом отражают европейскую практику христианских выставочных проектов. Настоятель храма отец Евгений среди восхитивших его примеров назвал [3] иммерсивные выставки The Nazarene (с 2023, Даллас), The Museum of the Bible (с 2010, Вашингтон) и Creation museum (с 2007, Питерсберг), совместившие образовательную часть и научные артефакты с интерактивными технологиями и погружением зрителя в тему через интерьеры и инсталляции; реконструкция под открытым небом Nazareth Village (с 2000, Назарет) и Ноева Ковчега в тематическом парке Ark Encounter (Уильямстаун, 2016); наконец, The Mystery Man Exhibition (с 2022, европейские города), изучающая феномен Плащаницы, вплоть до полного физического воссоздания

облика Христа на ее основе. Указанные проекты очень разные, так же как и позиционирование выставочного опыта Анненкирхе, однако как концепт-идея совмещения иммерсивного опыта с образовательно-миссионерской деятельностью, так и средства — соединение медиатехнологий, произведений искусства в интерьерах с инсталляциями — находят продолжение скорее европейской традиции и мировосприятия (с учетом адаптации проектов арт-группы «Зерно» под отечественный менталитет). В России в настоящее время наиболее прогрессивным музейным пространством, созданным для научно-образовательной деятельности и включающим высокие технологии (в некоторой степени и в развлекательном ключе, например, 4D-кинотеатр), является Еврейский музей и центр толерантности в Москве. В то время как более распространенные для России художественные проекты, посвященные христианской проблематике, соответствуют описанию, предложенному В.В. Барашковым: «Для российской выставочной практики характерен поиск путей диалога, разнообразных визуальных и смысловых сопоставлений между внеконфессиональным религиозным и современным церковным искусством» [2].

Немаловажным в данном отношении являются особенности протестантской традиции, которая, как известно, отличается особым отношением к образности, как указывают многие исследователи, «история отношения к изображениям в протестантизме началась с активного иконоборчества» [11, с. 8]. Изображения в рассматриваемом направлении не сакрализируются, как в других христианских деноминациях. Однако выбор лютеранской общиной искусства языком проповеди внутри и вне храма перевернул все представления о вышесказанном и оказался успешным. Современное искусство, по словам арт-директора С. Ивашкевич, «простой язык со множеством смыслов», очень удачный для общения с молодой аудиторией [8]. Последнее — коммуникация с миром и изменение мнения «о церкви, христианстве и религиозности в лучшую сторону» [6] является не последними задачами в деятельности арт-группы «Зерно».

Определенно методы организации выставок как просветительской и миссионерской деятельности лютеранской церкви носят характер, ярко отличающий рассматриваемый подход и саму Анненкирхе, в трансляции церковных ценностей нет разделения на «профанное» и «сакральное» [4], а в единственном на сегодня издании, посвященном проектам Анненкирхе [13], звучит термин «сакральная современность». Художественные высказывания, в первую очередь, ориентированы на вкусы уже сформированного прихода, а также на современного зрителя вне храма. Разговор на языке современного искусства строится на противоположностях — простота идеи

совмещается со сложными конструктивными решениями и новыми технологиями, юмор соседствует с пугающими и шокирующими элементами. Отец Евгений в своем интервью называет выставки «инструментом, понижающим порог между арт-группы церковью и обществом» [9], а С. Ивашкевич подчеркивает, что арт-сообщество делает все, «чтобы людям был понятен и увлекателен христианский контекст» [8]. Подобный имиджевый подход, где церковь через выставки объясняет всем как «старший друг», повествующий свободно и немного назидательно [5, с. 74], привел к результатам — сейчас приход, стремительно увеличившийся за короткие сроки, практически полностью состоит из молодежи.

Несмотря на положительную динамику, не все вышеназванные принципы деятельности «Зерна» применимы для выставочных программ других христианских организаций. Но есть и те, которые возможно принять во внимание: в первую очередь, значимость роли искусства и культуры в благовестии и трансляции основных истин — в Анненкирхе циклами повторяются выставки, посвященные Сотворению мира, Рождеству, страстям Спасителя и Пасхе, а также событиям-параллелям с Ветхим Заветом («От Песаха к Пасхе», «Ковчег») и образам, вдохновленным «Откровением» Иоанна Богослова («Апокалипсис») (Табл. 2). Каждая выставка — вольное, но хронологически последовательное переосмысление значимых эпизодов через ключевые для христианства образы и символы. Заимствованные в основном из текста Священного Писания, они узнаваемы и одновременно наполнены символической глубиной, раскрывающейся в необычном художественном воплощении.

Первые выставки начали проводиться в церкви св. Анны в 2014 году, а полностью самостоятельный проект группы «Зерно» увидел свет в 2021 году — это выставка «От Песаха к Пасхе». Примечательно, что проекты организуются творческой группой, сформированной из прихода церкви. В этом также можно усмотреть аналогию с традициями образования художественных объединений в начале XX века: именно силами сообществ мастеров и совместных выставочных проектов в настоящее время удается нести христианскую весть среди обилия визуальной информации и профанации. В данном случае в единстве священства и мирян разных специальностей (среди которых робототехники, инженеры, архитекторы и др.) рождается искреннее переживание, доступное большинству. При этом в команде нет профессиональных художников, скульпторов, архитекторов и т. д. — идеи «Зерна» выполняются силами профессионалов и приглашенных мастерских.

Отдельного внимания заслуживает то, что команда Анненкирхе открыта к сотрудничеству с различными художниками вне зависимости

Выставка	Локация	Год
«Рождество»	Анненкирхе	Январь 2020
«Сотворение»	Анненкирхе	Октябрь 2020
«От Песаха к Пасхе»	Анненкирхе	Март-апрель 2021
«Ковчег»	Анненкирхе	Июнь-сентябрь 2021
«Сотворение»	Анненкирхе	Октябрь-ноябрь 2021
«Рождество»	Анненкирхе	Декабрь 2021-январь 2022
«От Песаха к Пасхе»	Анненкирхе	Март-май 2022
«Сотворение»	Анненкирхе	Июнь-сентябрь 2022
«Анненкирхе 300 лет»	Анненкирхе	Октябрь-ноябрь 2022
«Рождество»	Анненкирхе	Ноябрь 2022-январь 2023
«Страсти»	Анненкирхе	Март-май 2023
«Совершилось»	Пушкинская кирха	Апрель 2023-сентябрь 2024
«Сотворение»	Анненкирхе	Июнь-ноябрь 2023
«Апокалипсис»	«Брусницын»	Июль 2023-август 2024
«Рождество»	Анненкирхе	Декабрь 2023-февраль 2024
«Ковчег»	Анненкирхе	Май-ноябрь 2024
«Сотворение»	«Понарт»	Июль 2024

Табл. 2. Хронология выставок арт-группы «Зерно» [13].

от конфессиональных различий. Например, нередко в выставочном пространстве можно встретить работы Е. Черкасовой или С. Некрасова. Произведения включаются в отдельные залы выставки, посвященные переосмыслению темы экспозиции современными художниками. Арт-группа подбирает произведения разные по технике исполнения и подходам в интерпретации христианского образа — от классического иллюстрирования (Е. Кудрявцева) (Рис. 1) к современному концептуальному прочтению истин (Е. Малышева) (Рис. 2). Инициатива в приглашении мастеров, не всегда известных широкой публике (особенно в не столь распространенном христианском контексте), позволяет авторам заявить о себе и привлечь новую аудиторию в рамках масштабного проекта. Концептуальным решением является включение индивидуальных выставок внутри экспозиции, как, например, целый этаж произведений Н. Клёцки, созданных специально для интерьера Аненнкирхе к выставке «Страсти». Со временем некоторые художественные произведения остаются в церкви св. Анны надолго, например, «Смертию смерть поправ» К. Меладзе (Рис. 3) или серия работ «Страсти» А. Шумкина, стали частью церковного комплекса.



Рис. 1. Е. Черкасова «Спасение твари».



Рис. 2. Е. Малышева «Грех».



Рис. 3. К. Меладзе «Смертию смерть поправ» в интерьере Анненкирхе.

0ским катакомбам и развалинам, с современным мироощущением и переживанием христианской проблематики. К слову, тема «реставрации» для лютеранской общины звучит не только в духовном аспекте — церковь находится в процессе восстановления. Подобное положение не чуждо многим православным храмам, где к проблеме руинированных пространств можно привлечь внимание путем искусства.

Команде «Зерна» удается украшать интерьеры не только церкви св. Анны, но и лютеранской церкви Воскресения Христова в Пушкине, а также арт-пространства в квартале «Брусницын» и «Понарт» в Калининграде. Более того, ожидаемым явлением представляется создание христианского арт-парка на туристической базе «Вуокса-хутора», к которому команда прикладывает огромные усилия (не новый опыт для мировой культуры, но отсутствующий в России на постоянной основе. Недавний временный прецедент — экспозиция «Путь света» в парке Домодедово, наполненная произведениями христианских художников). Адаптировать выставки для разных пространств позволяет набор инструментов, формировавшийся у арт-группы от выставки к выставке: эффектные



Рис. 4. П. Гришин «Тайная вечеря».

инсталляции, применение мультимедийных технологий, видеомэппинга и аудиосопровождения, включение образов популярной культуры. Творческая группа не скрывает, что активно вдохновляется художественными, выставочными и техническими достижениями мировой арт-практики, и не только проектами, посвященными христианской теме. Например, вдохновением для создания композиции «Тайной вечери» для выставки «От Песаха к Пасхе» (Рис. 5) послужила одноименная инсталляция П. Гришина (2010) (Рис. 4) [5, с. 81], представленная в музее «Эрарта», переосмысливающая, в свою очередь, знаменитую фреску Леонардо да Винчи. Локация «Рай» создана под впечатлением от светящейся комнаты проекта TeamLab — международного художественного коллектива, который создаёт иммерсивные световые инсталляции, объединяющие искусство, технологии и интерактивное взаимодействие с посетителями [5, с. 87].

Для исследования представляется важным продемонстрировать на примерах, как «Зерно» выстраивает художественное повествование средствами экспозиционного пространства. Необходимо отметить, что организаторами максимально используется весь объем здания — от пола (например, план Иерусалимского храма, который можно буквально пройти) до потолка (знаменитые надувные Земля и Луна, перевернутая елка и пр.). Обращаясь к опыту главной площадки — церкви св. Анны, стоит выделить следующую систему: главная лестница вкупе с образами рук Спасителя (работы К. Меладзе) как



Рис. 5. «Тайная вечеря» в Анненкирхе.

ознакомительная локация символически напоминает Чашу [12, с. 140] и встречает зрителей Распятием, отличающимся в каждой выставке; главный (молитвенный) зал как смыслообразующее пространство, собирающее воедино весь замысел выставки, здесь представлен огромной арт-инсталляцией (например, Ковчег), оборудован множеством полноразмерных деталей (песчаные дюны, пальмы и т. д.); ротонда церкви — укромное пространство, которое чаще всего представляет значимые эпизоды и образы: ясли Спасителя, Тайную Вечерю или даже немыслимую встречу с дланью Бога. По мнению автора, наиболее интересные художественные решения «Зерна» в проектах выстраиваются вокруг винтовых лестниц, которая становится олицетворением движения и диалога — от соединяющей радуги или пути волхвов до Вавилонской башни (напротив, символа потери диалога с Богом) (Рис. 7) и символического превращения райских цветов в плоды грехопадения и, наконец, терновый венец Спасителя (Рис. 6). В исследовании указаны далеко не все оригинальные находки организаторов, но суммируя, следует отметить, что решения арт-группы «Зерно» запоминаются той смелостью, к которой стремятся создатели — в рамках выставочного пространства возможно встретить и граффити, и «песочницу», позволяющую участвовать «в сотворении песочного мира», посетить часовню, в которой также есть произведения искусства, и закончить путь катакомбами, посвященными репрессиям лютеранской общины.

Более целостной в художественном решении, но менее затрудненной в составлении экспозиции (т. к. это галерейное, а не храмовое пространство), является выставка «Апокалипсис» в культурном квартале «Брусницын».



Рис. 6. Оформление лестницы в «Сотворении».





Рис. 7. Оформление лестницы в «Апокалипсисе».

Включение скульптур в пространство усложняет высказывание (Рис. 8), тогда как арт-объекты уходят на более второстепенные, несколько развлекательные роли («адский бассейн»). Возможность пройти через дверь-гроб в Царствие Небесное (Рис. 9) как нельзя лучше иллюстрирует почерк «Зерна», где серьезная идея проживается не догматически, а буквально и в хорошем смысле упрощенно, на уровне эмоций (главном механизме современного мира). Насколько сильным оказывается воздействие, настолько более масштабно встает вопрос между границей серьезного размышления у заинтересованных зрителей и игровой формой для праздных посетителей. Разделение выставки иного рода, на творчество развлекательное (профанное) и профессиональное, возникает при встрече со станковыми произведениями после арт-объектов. Таким образом, арт-группа





Рис. 8. Выставочное пространство «Апокалипсиса», 1-й этаж.



Рис. 9. Зал выставки «Апокалипсис», 2-й этаж.

«Зерно» стремится воздействовать на все струны души зрителей различных целевых аудиторий. Наиболее гармоничной, по мысли автора, представляется выставка «Совершилось» в Пушкинской кирхе (Рис. 10). Ее уникальность состоит в том, что, сохраняя акцент на работу с пространством (в данном случае помещения под церковью напоминают раннехристианские катакомбы), экспозиция состоит на по большей части из произведений художников (М. Демин, Д. Рытяев, О. Гендель), созвучных между собой в интерпретации образов через дерево, металл и глину. Создание полноценного художественного переживания, а не помещение работ в белое галерейное пространство, рождает эффект погружения, где тонкое переосмысление трагических событий последних дней Христа сплетается со световой режиссурой и звуковым сопровождением. Украшением выставки, граничащей между художественным и образовательным проектом, становится модель Иерусалима с обозначением Крестного пути, тогда как слайд-шоу образов Воскресения, сгенерированных искусственным интеллектом, вызывает озадаченность.

Подводя итоги, необходимо отметить, что опыт «Зерна» в созда нии миссионерско-просветительских и иммерсивно-интерактивных проектов является наиболее масштабным в своем направлении в России, он демонстрирует возможность новых подходов к сотрудничеству церкви и художественных мастерских и художников, предлагает новые методы и инструменты. Возможно, христианское сообщество пока не располагает иными примерами в связи с тем, что не имеет постоянных выставочных пространств и арт-центров. Проблема создания музея христиан-



Рис. 10. Зал выставки «Совершилось».

ского искусства в России представляется бо лее чем насущной [10], тогда как на Западе уже есть результат диалога современного искусства и религиозных организаций: в первую очередь, коллекция при Ватикане, епархиальные музеи и пр. [2]. С учетом того, что данная художественная область интересна зрителю и имеет огромный художественный, миссионерский и образовательный потенциал, формируются коллекции (самая весомая на данный момент у о. Андрея Юревича), представляется, что в ближайшем будущем она должна получить свое разрешение.

Необходимо отметить, что не всем представителям церквей, художникам и зрителям представляется допустимым в некоторой степени свободная интерпретация образа христианской тематики, предлагаемая арт-группой «Зерно». Вместе с тем создание образовательных проектов, посвященных христианскому вероучению, выглядит важным начинанием, способствующим приобщению к историческому наследию и христианским ценностям, который с успехом могут позаимствовать другие приходы.

В середине 2024 года к открытию готовится Музей христианства в музейно-храмовом комплексе «Новый Херсонес», экспозиция которого с помощью репродукций шедевров различных музеев будет повествовать о распространении христианской веры. Первый в России, он предположительно будет оперировать только художественными произведениями, тогда как опыт работы с пространствами, предложенный Анненкирхе, еще предстоит осмыслить и интерпретировать в последующих начинаниях.

В результате необходимо констатировать, что современный отечественный опыт в создании выставок, освещающих христианскую проблематику, несмотря на молодость и специфику дискурса, многогранен: пространство играет важную роль в формировании концепции выставки, в связи с этим транслируемая экспозицией мысль может дифференцироваться в различных пространствах — галереях, прихрамовых комплексах и в некоторых случаях внутри церквей. В выставках, индивидуальных или групповых, для более тонкой коммуникации со зрителем могут применяться различные подходы: представление произведений искусства (ориентация на диалог со зрителем через художественные размышления) или погружение в иммерсивный опыт – игровое путешествие по пространству с арт-объектами (образовательно-миссионерская деятельность). В художественных подходах также наблюдаются интересные решения, связанные с освещением, колористическим строем и фактурой, композиционным решением внутри пространств. Несмотря на конфессиональные различия и вытекающие из этого задачи и цели, возможные инструменты

создания проектов и пр. в современной выставочной деятельности создается тесная связь между художественной и религиозной областями, в культуре расширяется христианский дискурс, который представляется необходимым всем участникам процесса: и художникам, и зрителям, и религиозным организациям. Обмен опытом неимоверно важен в современных культурных условиях, где необходимо сформировать самостоятельный художественный язык для христианского благовестия и разработать принципы работы с пространством для построения диалога между религией и социумом.

Список литературы:

1. **Барашков В.В. Основные тенденции эстетико-выразительной модернизации христианских религиозных образов в Европе начала XXI века // Религиоведение. – 2018. – № 2. – С. 122–130.**
2. **Барашков В.В. Пространства для экспонирования внеконфессионального религиозного искусства: российский и зарубежный опыт // Academia. – 2021. – № 2. – С. 149–162.**
3. **Итоги 2023 года в Анненкирхе / Самые лучшие моменты и планы на 2024 год [Электронный ресурс]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=_wRw09fs9dM (дата обращения 27.07.2024)**
4. **Как сгоревший храм стал самой необычной церковью СПб. Анненкирхе / Другой Петербург [Электронный ресурс]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=nQ3B-J8kUac (дата обращения 28.07.2024)**
5. **Логинова М.П. Современное религиозное искусство как способ репрезентации христианства в публичном пространстве на примере лютеранской общины Анненкирхе в г. Санкт-Петербурге // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2024. – № 1. – С. 66–94.**
6. **Логинова М.П. Как росло «Зерно» [Электронный ресурс]. — URL: https://zernoart.ru/article (дата обращения 28.07.2024)**
7. **Мизиано В.А. Пять лекций о кураторстве. — М.: «Ад Маргинем Пресс» (GARAGE Pro), 2014. – 231 с.**
8. **МЫ ДЕТИ ТВОРЦА! Поэзия молитвы. Прямой эфир из Петербурга [Электронный ресурс]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=ztoDE6XKJP8 (дата обращения 28.07.2024)**
9. **Новый вид благовестия — церковь Анненкирхе / Евгений Раскатов / Чай с Жасмин [Электронный ресурс]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=1guyLh7FEoE&t=42s (дата обращения 27.07.2024)**
10. **Прямая трансляция доклада «Музей современного христианского искусства в XXI веке. Лесосибирск — Москва» в рамках Научного семинара по древнерусскому и церковному искусству. 18 марта 2024 года из Белого зала РАХ (Москва, Пречистенка,**

21) [Электронный ресурс]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=uklhOO47ARQ (дата обращения 28.07.2024)
11. Раевская Н.Ю. Священные изображения и изображения священного в христианской традиции. – СПб.: САТИСЪ, 2011. – 270 с.
12. Рубцова С.Н. Вопросы экспонирования современного религиозного искусства на примере выставок проекта «После иконы» // Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры XXI века: Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей, Москва, 19–21 ноября 2019 года. Часть 3. – М: ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2019. – С. 138–142.
13. Современная сакральность = Sacred modernity: библейские выставки и концерты арт-группы «Зерно» в Анненкирхе и других местах Петербурга, 2020–2023. – СПб.: Зерно арт, 2024. – 188 с.

Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА
Магистр реставрации РГХПУ им. С.Г. Строганова

D.Y. POZDNYAKOVA
Master of Restoration Science of the of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ ЕПИСКОПА ИОНЫ ЗЫРЯНОВА

LANDSCAPE PAINTING BY BISHOP JONAH ZYRYANIVE

О епископе Ионе Зырянове известно, что он был художником, но о подлинных его картинах его известно мало. Восполняя этот пробел, в статье публикуются картины епископа Ионы и описываются их характерные особенности.

Bishop Jonah Zyryaniv was an artist, but little is known about his original paintings. Filling this gap, the article publishes the paintings of Bishop Jonah and analizes their characteristic features.

Ключевые слова: епископ Астраханский и Енотаевский Иона Зырянов; епископ Ставропольский и Бакинский Иона Зырянов; художник Иона Зырянов, выпускники Московской Духовной Академии.

Keywords: Bishop of Astrakhan and Enotaevsk Jonah Zyryaniv, Bishop of Stavropol and Baku Jonah Zyryaniv; painter Jonah Zyryaniv; graduates of the Moscow Theological Academy.

О епископе Ионе Зырянове мало кто помнит, кроме того, что он был епископом на Астраханской кафедре, а затем на Ставропольской. Интересно то, что, будучи священником, а потом епископом, он оставался художником и сохранилось достаточное количество его работ, чтобы можно было иметь представление о стиле и особенностях его картин. Какое-то количество картин сохранялось в доме, где он провел последние годы, другие картины были обнаружены при поломке сарая или пристройки в 2018 году. Между его картинами были работы других художников, так что предстояло выяснить, какие из картин принадлежат кисти епископа Ионы, а какие другим художникам.

Так как епископ Иона не имел привычки подписывать свои работы, то атрибуция по подписи не подходила. Что касается других авто



Рис. 1. Епископ Иона Зырянов (слева). На обороте надпись: «Епископ Ставропольский Иона (Зырянов) и епископ Кировоградский Боголеп (Анцух). Собор РПЦ 1971 г.»

ров из собрания епископа Ионы, как раз чужие картины в основном были подписаны разными авторами, что сильно упрощало задачу атрибуции, так как их можно было исключить. Эти картины были, большей частью, написаны на холстах, натянутых на подрамник, в основном это были пейзажи.

Картины епископа Ионы — тоже пейзажи, которые написаны, в основном, не на холстах и не на клеевом грунте, а на готовом покупном грунтованном картоне художественного комбината. Они выполнены широкими кистями, иногда мастихином и имеют свойство скорых этюдов, в которых захвачена одна мысль, одно состояние природы. Иногда проработка первого плана сделана черенком кисти, тонкие кисти практически не использовались. Если судить по фотографии (рис. 1), то епископ был очень крупным, мощным человеком, и эти его черты проявились в живописи.

В манере наложения краски видна большая скорость захватывания момента состояния пейзажа, которая проявляется в накидывании красок на поверхность. При этом большая точность попадания, как если бы краска летела сразу в нужное место, в чем видится рука профессионального живописца. Краски были, скорее всего, в достаточном количестве, так как мазки не экономны, никогда не втираются и не растушевываются по поверхности, а объемны, что видно как при боковом, так и при прямом освещении.

Другое качество картин заключается в том, что, что автор пишет не объект (дома, деревья, лес), а воздух и пространство, решая его через дома, деревья и т.д. В живописи видна тонкая нюансировка, это проявляется в гармонии неброских цветов — серых, коричневатых, умбристых. В этом виден характер человека не броского, нюансного, в чем-то нерешительного и одновременно хорошего профессионала. В его академической характеристике, взятой из личного дела в Московской духовной академии [1] есть слова: «в товарищеской среде авторитетен по высокому уровню своего развития, и критическому складу ума. Внешне скромен, тих, благопристоен» и «был человеком ищущим, нерешительным, постоянно колеблющимся» [2].

Из личного дела Московской Духовной Академии известны основные вехи жизни епископа Ионы. В миру Владимир Александрович

Зырянов родился 28 (15) июля 1924 г. в г. Каменске-Уральском Свердловской области. После 7 класса поступил на живописное отделение Свердловского художественного училища в 1938 г., которое с началом войны было закрыто. В 1945 г., окончив 10 класс, Владимир Александрович возобновил занятия в художественном училище. Проучившись там год, «имея склонность к изучению теоретических аспектов искусства» поступил на искусствоведческий факультет академии художеств в Ленинграде. Из-за болезни отца пришлось оставить занятия в академии и вернуться в Свердловск, где стал работать преподавателем ИЗО и черчения в средней женской школе № 37, ремесленном училище № 17, затем в краеведеском музее художником-оформителем [2].

В 1948 году поступил в Московскую Духовную Семинарию, которую окончил в 1952 году и тогда же был рукоположен в сан дьякона, затем иерея (священника). В 1953 г. поступил в Ленинградскую Духовную Академию и когда начал писать академическое курсовое сочинение «Религиозная живопись Виктора Михайловича Васнецова и ее значение в истории Русского искусства» [4] перевелся в Московскую Духовную Академию. Над исследованием отец Владимир в Ленинграде работал в Государственном Русском Музее, Академии художеств, Музее истории религий в Казанском соборе. Совершал поездки во Владимирскую область, где работал с экспонатами в областном краеведческом музее, также изучал мозаики В.М. Васнецова в Георгиевском соборе г. Гусь Хрустальный во Владимирской области. Ездил в Киев, в академию наук Украинской ССР, и изучал росписи Васнецова во Владимирском соборе в Киеве. В Москве посещал музей Васнецова, Третьяковскую галерею, литературный архив, исторический архив, библиотеку им. Ленина, ездил в Абрамцевский музей, а также встречался с людьми, лично знавшими В.М. Васнецова [1; 2].

Московскую Духовную Академию священник Владимир Зырянов окончил в 1957 г., его портрет можно видеть на фотографии 9 выпуска Академии. После окончания Академии он служил в Никольском храме погоста Заболотье в г. Киржаче, в 1961-1963 гг. был настоятелем Троицкого собора в г. Александрове Владимирской епархии. В 1963 г. он поступил в аспирантуру Московской Духовной Академии, чтобы продолжить исследование о живописи В.М. Васнецова. При поступлении в аспирантуру он написал в автобиографии от 18 ноября 1963 г.: «В последнее время находился заштатным священником и работал над магистерской диссертацией, тема которой была утверждена в 1958 году Советом профессоров и преподавателей Московской духовной академии» [2, с. 285].



Рис. 2. Зимний пейзаж. Картон, масло. 48,5 х 69,5 см.





Рис. 3-4. Зимний пейзаж. Фрагменты.

После поступления в аспирантуру он продолжил работу над магистерской диссертацией (1), но это продолжалось недолго, так как жизнь священника Владимира Зырянова быстро изменилась. 23 июня 1964 г. Священным Синодом Русской Православной церкви было определено священнику Московской епархии Владимиру Зырянову быть епископом Астраханским и Енотаевским. Уже 26 июня, через три дня после постановления, он был пострижен в монашество с именем Иона в Троице-Сергиевой Лавре, и возведен в сан архимандрита. А спустя 9 дней был поставлен в епископа Астраханского и Енотаевского [2]. На фото (рис. 1) епископ Иона изображен в епископском облачении (мантия, панагия) когда он присутствовал на Поместном соборе Русской Православной Церкви 1971 года, (на котором был избран Патриарх Пимен).

Жаркий климат ему не подходил он много болел, служил редко. В 1968 г. епископ был назначен на Ставропольскую и Бакинскую кафедру, по состоянию здоровья быстро ушел на покой, поселившись в подмосковном поселке Хотьково. Умер 1 июня 1975 года в Хотькове. Похоронен в Москве на Введенском кладбище, напротив часовни старца Захарии.





Рис. 5-6. Зимний пейзаж. Фрагменты.

В пейзажной живописи епископа Ионы представлены все времена года, с присущим каждому времени года колоритом, изображены пейзажи средней полосы. Все они написаны с натуры за один сеанс, очень размашисто, писались за небольшой отрезок времени. Художник само пространство воспринимал через живописный язык, поэтому это пространство простирается за пределы картины, не ограничиваясь четырьмя границами рамы. Удалось датировать одну картину — на обратной стороне загрунтованного картона стоят штампы комбината, изготавливающего картон и даты — 3 апр. 1962. По сходству качества картона, грунта, методу наложения краски, сходным размерам, датировка 1962-м годом может быть отнесена и к другим работам, это время соотносится с годом до поступления в аспирантуру Московской Духовной Академии, когда он служил в Троицком храме г. Александрова.

Живописные приемы, которые использовал епископ Иона хорошо видны на картине «Зимний пейзаж» (рис. 2). Это живопись в один, реже два слоя, мазки мастихином (рис. 3-4), рельефные мазки кистью (рис. 5), уточнение деталей (ветки) проводились черенком кисти (рис. 6). На некоторых картинах оставались не затонированные небольшие фрагменты, в которых виден грунт. Колорит зимнего пейзажа мог быть холодным в зимний пасмурный день, черно-белым, он же включает в себя игру теплых и холодных оттенков, отчего колорит приобретает жемчужно-перламутровое качество игры



Рис. 7. Река на закате. Картон, масло, 50 х 35 см.



Рис. 10. Облака, лето. Картон, масло, 45 х 32,5 см.





Рис. 8-9. Река на закате. Фрагменты.





Рис. 11-12. Облака, лето. Фрагменты.

серо-белого, розово-фиолетового, сине-голубого и охристо-коричневого. На картине изображена деревня на холме, так, что появляются в глубину несколько планов, чередующихся с заснеженными полями.

В картине «Река на закате» колорит состоит из фиолетовых оттенков, синего, розового и красно-оранжевых акцентов закатного солнца (рис. 7). Здесь также использовался мастихин для наложения краски (небо, рис. 9), и рельефные мазки (волны, рис. 8).

На картине «Облака лето» мазками вылеплены облака, очевидно, что епископ Иона использовал несколько кистей сходных размеров. Здесь небо в нескольких участках написано мазками слева сверху направо книзу, такое направление бывает у левшей, это не относится ко всей картине, а только к тому, что касается неба (рис. 11-12). Колорит этой картины основан на изображаемом: для неба взяты оттенки голубого, для земли — темно-зеленые три цвета, для облаков желто-розовые, серо-голубые, серо-белые.

Картина «Весна, вечер» (рис. 13-14) писалась мастихином довольно быстро, чтобы успеть захватить поэтическое состояние природы. Сюжет незатейливый – фрагмент крыши, фрагмент дома, фрагмент дерева, фрагмент облака. В целом же, расположение цветовых пятен (обрамление желто-зеленого пятна винно-коричневым, сиренево-фиолетовым, охрой, оранжевато-розовой) сообщают картине необыкновенную свежесть.

То же качество — захват одного живописного момента (подсвеченного облака) скорой кистью, присутствует в картине «Облако над лесом» (рис. 15).

Колорит пасмурного летнего дня, где серый сочетается с зеленым, присутствует в картинах «Середина лета» (рис. 16) и «Лесной дом» (рис. 17-18).

Две картины, при первом взгляде, написанные в одной гамме с использованием желтых и оранжевых красок, остаются между собой несходны и впечатление от них разное. На картине «Конец августа» (рис. 19) изображен летний день, закатное солнце освещает поле и верхушки леса, первый план холодных голубых оттенков, в тени. Это энергичный, насыщенный пейзаж. В картине «Осеннее солнце» (рис. 20-22) изображен момент, когда солнце появилось ненадолго из рваных туч, выхватив светом немного неба и золотые деревья. Здесь использована красивая цветовая палитра — с оранжевым сочетается волконскоит, и умбра, фиолетово-серый.



Рис. 13. Весна, вечер. Картон, масло, 33 х 47 см.



Рис. 14. Весна, вечер. Фрагмент.



Рис. 15. Облако над лесом. Картон, масло, 49 х 66 см.



Рис. 16. Середина лета. Картон, масло, 49,5 х 66,5 см.



Рис. 17. Лесной дом. Картон, масло, 33,2 х 48 см.



Рис. 18. Лесной дом. Фрагмент.



Рис. 19. Конец августа. Картон, масло, 46 х 34 см. Штамп на обороте: «3 апр 1962»



Рис. 20. Осеннее солнце. Картон, масло, 47 х 65,5 см.



Рис. 21. Осеннее солнце. Фрагмент.



Рис. 23. Розовый вечер. Картон, масло, 41,5 х 69,5 см.





Рис. 24-25. Розовый вечер. Фрагменты.



Рис. 26. Осеннее поле, перелетные птицы. Картон, масло. 49 х 66 см.



Рис. 27. Лето, полнолуние. Х., масло, 45,5 х 38 см.



Рис. 28. Лето, полнолуние. Фрагмент.



Рис. 29. Осеннее поле, перелетные птицы. Фрагмент.

Красивый интерьерный пейзаж «Розовый вечер» основан на умбре, фиолетовым, голубом и розовым цветах (рис. 23-25).

Умбра с охрой и оттенки серого составляют колорит картины «Осеннее поле, перелетные птицы» (рис. 26).

Принадлежность этих картин кисти епископа Ионы не вызывала сомнений, во всех из них присутствует и широта, и поэтичность, и сходные приемы письма. Следующие две картины немного отличаются от предыдущих. Картина «Лето, полнолуние» написана на холсте, не на картоне. Она написана более мелкими кистями, чем картины на картоне и краска не так толста в своем слое и суховата. Но нельзя отвергать авторства епископа Ионы, так как грунт холста более рыхлый, чем на картоне и часть слоя могла впитаться. Трава на картине «Лето, полнолуние» (рис. 28) написана сходно как на картине «Осеннее поле, перелетные птицы» (рис. 29), фактурным слоем краски с процарапыванием черенком кисти.



Рис. 30. Ранняя весна. Пейзаж с церковью. Картон, масло, 49 х 35 см.

Другая картина — «Ранняя весна. Пейзаж с церковью», написана не в экспрессивной, а в повествовательной манере, здесь долго и педантично выписывалось небо, оно написано в два слоя, и все мазки неба лежат под наклоном, как если бы писал левша. По поводу этой картины нельзя сказать однозначно, писал ее епископ Иона или кто-нибудь другой.

Недосказанные картины епископа Ионы Зырянова, которые можно назвать быстрыми этюдами, когда были почищены, подклеены, оформлены в рамы, развешаны на стенах, приобрели вид красивый и монументальный, убедительный, и придали интерьерам новое качество — покоя, стабильности, величественной непритязательной красоты.

Картины епископа Ионы, найденные в пристройке его дома, были переданы настоятелю одного из монастырей, в настоящее время некоторые из них украшают стены монастырского подворья Гуслицкого монастыря.

В книге Святители Кавказа» есть упоминание о том, что, будучи Ставропольским епископом, Иона Зырянов не оставлял живопись: «В свободное время владыка по-прежнему занимался живописью: писал маслом, пастелью, гуашью. После его кончины остались неоконченные полотна, среди которых обращают на себя внимание пейзажи Ставрополья и Кавказа» [2, с. 296]. Скорее всего, эти картины тоже где-то хранятся, и, возможно, со временем обнаружатся.

Примечания:

1. **Богословские выпускные квалификационные работы и ученые степени имели свою специфику. После окончания семинарии выпускник мог поступить в Духовную Академию. Выпускная квалификационная работа в Духовной Академии называлась «курсовым сочинением», после которого выпускнику присваивалась степень кандидата богословия: «все выпускники духовной академии обязаны были писать курсовые сочинения. Назначались два рецензента, которые свои отзывы читали на высшем заседании ученого совета. Если они находили работу хорошей, то рекомендовали совету присвоить выпускнику первую ученую степень кандидата наук» [6, с. 31]. После Духовной Академии выпускник**

мог поступить в аспирантуру, где выпускной квалификационной работой становилась магистерская диссертация. В этом сохранялся старинный университетский порядок ученых степеней — действительный студент (семинария), кандидат (академия), потом магистр (аспирантура), затем доктор. «Магистерская работа являлась уже достаточно объемным трудом; порой состояла из нескольких томов <…> Магистр богословия мог получить ученое звание профессора» [там же].

Список литературы:

1. Архив Московской Духовной Академии. Личное дело священника Владимира Зырянова.
2. Долгоруков И.В., Рудченко А.А. Епископ Иона (Зырянов) 1968-1975 гг.// Святители Кавказа. Ставропольская епархия в биографиях правящих архиереев. – Ставрополь: издательство Ставропольской духовной семинарии, 2019. – С. 279-297.
3. Епископ Астраханский и Енотаевский Иона. Первый русский иконописец (К 850-летию со дня кончины преп. Алипия Печерского). – Москва, Журнал Московской Патриархии, 1964 г. № 9. – С. 61-65. — URL: jmp.ru/a1943/y_pdf.php?y=64 (дата обращения 29.12.2025).
4. Зырянов В., свящ. Религиозная живопись В.М. Васнецова и ее значение в истории Русского искусства. Курсовое сочинение [Машинопись]. – Загорск: Московская Духовная Академия, 1957.
5. Иерей Владимир Александрович Зырянов (епископ Иона) (1924-1957. — URL: http://alexandrov-obitel.ru/?p=407&ysclid=mjqbqns379418734060 (дата обращения 21.11.2023).
6. Федотов А.А. Православное профессиональное религиозное образование в России в 1943-2000 г. // На пути к гражданскому обществу, 2023 г. № 1 (49). – Архангельск: Институт Управления. – С. 30-35.

Е.М. ПАЛЕВСКАЯ
Директор Центра традиционной тульской керамики, г. Тула

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ
Кандидат философских наук (эстетика), искусствовед Центра традиционной тульской керамики, г. Тула

E.M. PALEVSKAYA
Director of The Center of Traditional Tula Ceramics, Tula

L.B. FREIVERT
Candidate of philosophical sciences (aesthetics), Art historian of the Center of traditional Tula ceramics, Tula

ПРЕОБРАЖЕНИЕ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА В ПРОЦЕССЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: НА ПУТИ К ЛИКУ

TRANSFORMATION OF THE ARTIST'S PERSONALITY IN THE PROCESS OF CREATIVE ACTIVITY: ON THE WAY TO THE DIVINE FACE

В статье творчество, синтезирующее сознательное и бессознательное, рассматривается как форма личностного преображения: одна из сложноорганизованных продуктивных сил, способствующих преобразованию, трансформации личности и тем самым приближает ее к Лику. В основе рассмотрения — известный принцип «Пути героя» Дж. Кэмпбелла и опыт практической работы со взрослыми учениками творческой студии.

In the article humane creative activity as the synthesis of conscious and unconscious is investigated as the form of personality transformation. The creativity is one of the complexly organized creative forces, and they contribute transformation of the individual, which it's getting closer to Divine Face. This problem is considered throw the prism J. Campbell's conception «The Journey of the Hero», and experience of practical work with adult students of the creative studio are used.

Ключевые слова: творческая деятельность как удовлетворение потребностей духовного развития, преображение и преобразование личности в процессе творчества, двойственная природа индивидуальной личности и ее проявление в творчестве, «Путь героя» по Дж. Кэмпбеллу как поиск предназначения.

Keywords: the creative activity as meeting the needs of spiritual development, transformation and transformation of personality in creative process, the dual nature of the individual personality and its manifestation in creativity, «The Journey of the Hero» as search for own mission.

В культуре уже устоялся образ человека искусства как персоны, служащей Всевышнему, высшим силам, музам, социуму и личностным идеалам. Искусство не только церковное, но и светское — это всегда путь служения, стремление личности пойти по пути преображения, приблизиться к Лику. Поэтому любой художник, творец — фигура героическая, в трактовке американского исследователя сравнительной мифологии и религии Дж. Кэмпбелла, изложенной в его книге «Тысячеликий герой» [1]. Любой художник сознательно или интуитивно вступает на эту дорогу, путь героя, «the journey of the Hero». Но далеко не все становятся «героями», пройдя весь маршрут, достигнув качественных изменений.

Английское «journey» может быть переведено двояко: путешествие, путь. Это архетипический мотив, развивающийся в каждой цивилизации и для каждого человека в отдельности. Путь, в отличие от путешествия, нечто более рациональное, подразумевающее выстраивание стратегии и сознательное целеполагание. Он во многом предзадан, предопределен. Но как воплотится in concreto эта универсальная пошаговая система, будет зависеть от многих факторов. Отметим, что этот трансформационный путь, свойственный жизни вообще (как творческой деятельности в широком смысле), отчетливо отражается в том числе через искусство как конкретную форму человеческой деятельности. Её значение для индивида трудно переоценить. Именно в этом процессе он не только удовлетворяет свои потребности в духовном развитии. Здесь синтезируется сознательное и бессознательное, которое выступает как одна из сложноорганизованных продуктивных сил, способствующих утверждению самости. Ее можно определить как одну из целей творческого пути, обретения и выражения подлинного «я». Только совершив свой «путь к себе», утверждая себя и ценность своей личности, творящий человек тем самым совершает восхождение на пути к Лику.

Центральное ядро любого трансформирующего путешествия/пути — идея призыва, изменений в процессе преодоления трудностей, обретение нового качества личности (даров) одновременно с идеей возвращения к истокам всего, том числе и себя. А воспитывающая

личность является частью общества, и в итоге ее совершенствование идет на пользу социума в целом.

Значение общественной среды для воспитания человека было осознано русской гуманитарной мыслью еще в XVIII веке. Так, писатель-просветитель И. П. Пнин (1773–1805), находившийся под влиянием А. Н. Радищева, писал: «…человек, вступая в общество, приемлет название гражданина, перерождается, так сказать, и получает новое бытие. Увидя себя в круге подобных ему людей, имеющих одинаковые с ним желания, чувства, потребности и страсти, при каждом шаге начал познавать их на себе влияние, свои к оным отношения, чувствовать, что счастие его от оных нераздельно, и сия-то нужда, которую начал находить он в них, показав ему, что и прочие равную в нем для состояния своего имеют нужду, открыла ему все пространство его должностей» [2, с. 55].

В российской мысли сформировался холистический взгляд на человека сквозь призму основополагающих мировоззренческих вопросов. Здесь мы имеем дело с «психологией до психологии». Эта традиция заложена трактатом Радищева «О человеке, его смертности и бессмертии» и продолжилась в трудах Н.А. Бердяева, С.Л. Франка, В.Ф. Эрна, Л.И. Шестова, А.Н. Леонтьева, Л.С. Выготского, Г.Г. Шпета и его ученика А.Г. Габричевского, В.И. Тасалова и многих других исследователей. Поэтому необходимости в специальной холистической школе в российской психологии и гуманитарных науках в целом не возникло. На этой же общекультурной почве выросла и художественная ментальность русского искусства.

В российском мировоззрении не могла прижиться прагматическая парадигма, исключающая из круга значимых явлений искусство, мир фантазий, интуицию, религию. Такая (без)духовная среда непременно окажется патогенной и разрушительной для жизни [3; 4]. Именно это символизирует гибель Базарова в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети».

Художественная деятельность требует большой внутренней активности. Личность созидающего человека выступает в единстве материальных и духовных начал.

О неразрывности физиологии и психики неоднократно писал еще родоначальник философской антропологии Л. Фейербах: «Деление человека на тело и душу, на чувственное и нечувственное существо, есть только теоретическое разделение; на практике, в жизни мы его отрицаем» [5, с. 228]. К.Г. Юнг также неоднократно указывал, что без тела нет ни сознания, ни эго-сознания. Творческая деятельность совершается в единстве психофизического аппарата индивида, что предполагает, соответственно, психофизическую адаптацию. Данная закономерность особенно ярко проявляется в мусических

искусствах, где материалом является тело человека: музыка, танец, театр. Принципиально те же закономерности действуют и в «технических» искусствах, где художественное произведение существует в своей материальной форме независимо от человека, но «помнит» художника: линия — след его жеста (Р. Арнхейм).

«Вычислить» проявления психофизического аппарата в результате творческого акта, то есть произведения — задача, интересная сама по себе, но также имеющая важное практическое значение. Напомним здесь также мысль исследователя иконы и русского авангарда Н.М. Тарабукина, что художественная деятельность есть модель трудовой деятельности вообще [6], и в ней тоже всегда есть творческий компонент. Поэтому художественная деятельность способна служить экспериментальной базой для разработки методов психологической помощи другим людям, в том числе методами арт-терапии.

Широко известно, что очень творческим людям свойственны невротические тенденции. Большие эмоциональные затраты ставят их в группу риска. Причем часто творчество — буквально едва ли не единственное, что позволяет человеку не переступить порог психотических реакций.

Это только одна из причин, по которой творческие возможности человека являются предметом неослабевающего интереса у ученых разных специальностей, а создание практикоориентированной концепции — актуальная потребность сегодняшнего дня. В частности, такие исследования должны резко повысить продуктивность людей, работающих в креативной индустрии, среди которых важное место принадлежит искусству, дизайну, народным ремеслам. Важно, что сейчас государство уделяет этому особое внимание.

Художественная деятельность снимает множество противоречий, реальных или мнимых. В активном творческом процессе велика роль созидающей личности. Мысль Г. Башляра, что коллективное бессознательное не может быть единственной основой для поэзии, применима и к другим видам искусства, в том числе к декоративному. При всём значении надындивидуальных архетипов, поэтический образ — это проявившийся рельеф психики. А образ требует присутствия [7, с. 8]. Невербальный образ также является манифестацией психических процессов. Его труднее расшифровать, необходимо привлекать понятийный аппарат искусствоведческого формального анализа, но архетипическая сущность остаётся прежней, только выражается она в линиях, красках, фактуре, пропорциях и др.

Пути трансформации, преображения личности в процессе творчества здесь рассматриваются с применением известного принципа «Путь героя» Дж. Кэмпбелла [1].

Путешествие или путь героя, его личностная трансформация-преображение — архетип, пронизывающий философию, религию и культуру в целом. Он присутствует в каждой цивилизации и в жизни каждого человека: даосская идея Пути, китайский эпос «Путешествие на Запад», античные одиссеи, древневосточные и северные эпосы.

Особое место он занимает в христианской традиции. Это Путь Христа (Мессии) как высшая форма процесса, где личность переживает процесс трансформации-преображения, и это происходит на пути ее социального служения.

Трансформационный путь свойственен жизни вообще и отчетливо отражается в искусстве и в любой форме творческой деятельности. Эти же архетипы постоянно воплощались в изобразительном искусстве: горизонтальные свитки, алтарные картины-триптихи, полотна И. Босха и П. Брейгеля, серии картин («История Марии Медичи» П. Рубенса, «Трудолюбие и леность» У. Хогарта), русские житийные иконы с клеймами, в архитектуре — это дороги к храмам как метафоры человеческой жизни, а также парковые зоны.

Русская культура богата преображениями, ставшими образами. Это легенда о Кудеяре-разбойнике, «Необойденный дом» В.Ф. Одоевского, Раскольников у Ф.М. Достоевского, Нехлюдов в «Воскресении» Л.Н. Толстого, лирический герой в «Путешествии из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева. Возможно, на пороге перерождения стояли пушкинский Дон Гуан и вышеупомянутый тургеневский Базаров.

Перековавшихся, трансформировавшихся героев немало и в советском искусстве. Это неудивительно: в парадигме эпохи постпросвещения много следов далекого прошлого, в том числе христианской этики: «В философии Просвещения и в новом гуманизме опыт, лежащий в основе религиозной традиции, выражался в нетеистических терминах, скорее относящихся к человеку, чем к Богу. Однако отношение было то же самое. В нем была выражена забота о полном развитии человека, о превращении его в цель, но не средство, о создании социальных условий для духовного развития человека» [8, с. 372].

Один из многочисленных примеров в советском искусстве — фильм Ф. Эрмлера, С. Юткевича и Д. Шостаковича «Встречный» 1932 года, где герои одновременно и параллельно со строительством турбины созидают самих себя.

Для анализа современных явлений здесь используется опыт практической работы со взрослыми учениками творческой студии керамиста и арт-терапевта Е.М. Палевской, а при рассмотрении результатов творческой работы — методы искусствоведческого анализа, актуальные и для других сфер деятельности, но рассмотрение конкретных образцов сделало бы данный текст слишком обширным.

По кэмпбелловской концепции маршрут любого трансформирующего путешествия/пути состоит из следующих этапов: призыв, преодоление трудностей, обретение даров и нового качества личности одновременно с возвращением к собственным истокам, моменты преодоления себя на стадиях победы, пути домой, обретения, присвоения и освоения даров и, наконец, заслуженного отдыха.

В аналитической психологии обычно больше внимания уделяется первой половине процесса, а итоговые этапы, после кульминации-победы и в развязке рассматриваются значительно реже. Но именно эти стадии, на наш взгляд, представляют наибольший интерес. В целом эти процессы аналогичны происходящим в театральной и музыкальной драматургии и имеют там давнюю традицию анализа, начиная с барочной риторики и по сей день. И этот опыт применим для анализа других процессуальных образований, от произведений временных искусств — телепередач и кинематографа до человеческой жизни в целом.

Путь героя начинается с призыва или вызова. В начале трудового пути герой отвергает его, не может преодолеть сопротивление, в том числе свое собственное. Он борется, вступает в сложные отношения, а роли врагов — друзей — помощников иногда изменчивы. Критик — друг или враг художника? Кульминация финальной «битвы» — апогей трудностей, после чего герой, трансформируясь, исполняет свое предназначение.

Но вернемся к истоку.

Начальный призыв-вызов часто звучит еще в детстве. Эпизод из детства отрока Варфоломея можно рассматривать как архетипический. Свой призыв услышала, например, интуитивная рисовальщица Надя Рушева и многие другие ребята, кто поступал и поступает в школы, студии, кружки, начинает заниматься индивидуально. Таков естественный сценарий. Тогда дальнейший путь, все его этапы органично следуют друг за другом, не теряя своей актуальности, но и проходя без излишнего драматизма.

Другое дело, когда такой призыв настигает человека в сознательном возрасте. Это уже по-настоящему кэмпбелловская история с присущими ей драматическими перипетиями.

Потребность говорить с собой и миром посредством изобразительного творчества нередко приходит в моменты кризиса, вплоть до наступления тяжелой стадии болезни. Прежде в жизни господствовали практические соображения. Здесь творчество выполняет несколько функций, включая терапевтическую, помогая обрести подлинного, нового себя и одновременно найти своё новое место в социуме.

После призыва следуют этапы борьбы с препятствиями, личными несовершенствами (как символами вражеских фигур), обретение

помощников-союзников и преодоление с их помощью помех. С перечисленными аспектами персонаж-герой может бороться или находить в них ресурс, сомневаться, мужественно принимать те или иные решения, в процессе — терпеть неудачи или одерживать победы.

Союзники — психотерапевт, порекомендовавший арт-терапию, социальный работник, рассказавший о творческом кружке, центр реабилитации, где занимаются, например, керамикой, коллеги-художники и др. В ряде случаев герои обретают союзников и попутчиков в виде единомышленников, в нашем случае — преподавателей студии Е.М. Палевской, соучеников и коллег.

Символически врагами выступают плохое самочувствие, конформизм, конфликт с устоявшимися представлениями о правильном устроении жизни, непонимание ближайшего окружения, нехватка материальных ресурсов. В роли внутреннего врага выступают трудности в освоении умений, отсутствие навыков, дефицит времени, сомнения, которые надо преодолеть («фактор самозванца»).

Итог этих перипетий — решительная битва. Разумеется, это битва внутри самого человека за право стать победителем, присвоить себе какой-то навык, отстоять возможность быть реализованным, выстроить свой «жизненный мир» (Э. Гуссерль). Элементы этого мира — не только объективная действительность, но и составляющие внутреннего мира человека, его убеждения и верования. Именно им предстоит участвовать в дальнейшем преображении личности на ее аналогическом пути.

Итак, битва выиграна. Смысл второго крупного этапа пути героя-творца — обретение даров, их освоение и возвращение миру и людям. Ведь искусство — явление социальное.

Моменты преодоления себя на стадиях победы, пути домой, обретения, присвоения и освоения даров и, наконец, заслуженного отдыха, рассматриваются психологами значительно реже, хотя они не менее интересны.

Герой должен преодолеть «синдром самозванца»: не замыкаясь в себе, делиться опытом с другими. Возвращаясь с победой домой, если он сумеет сохранить и превысить уровень духовного напряжения, который труднее удерживать в состоянии покоя, только тогда он выполнит свою миссию, обретет духовные силы для следующих витков и станет настоящим героем.

Характерен путь лирического героя в «Путешествии из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева: от истины философско-моральной, через встречи с разными людьми и ситуациями — к истине социальной. Поклонник Спинозы и человек Просвещения, Радищев (здесь явная

параллель с Э. Фроммом [8]) видел в человеке цель, а не средство, и для своего личностного развития он нуждается в соответствующей духовной атмосфере.

Для создания и сохранения гармонии жизни необходимо обрести, осознать, а при необходимости и трансформировать то, что обычно называется «жизненными ценностями». В своей совокупности они образуют систему иерархического типа, в которой содержится ответ на вопрос, для чего живет и действует данный человек. Этой системой определяется характер связи между обществом и личностью и регулируется ее поведение.

В процессе развития личности ее ценности могут подвергаться трансформации: изменяются набор и иерархические соотношения ценностей, содержание той или иной ценности. Преображение, говоря психологическим языком, трансформация личности — это не стихийный стохастический процесс, она имеет свой вектор развития.

Причинами таких изменений могут быть как личностные преобразования, так и изменение объективной ситуации индивида. Особо здесь следует выделить возможность ценностных конфликтов.

В психологии также нет полного единодушия по многим из тех вопросов, которые базируются на мировоззренческих основах.

Если в русской психологической традиции акцент делается на смысловой доминанте, в англоязычной науке преобладает индивидуалистический и прагматический подход, жесткая связанность ценностей с целями и моделями поведения, что вносит бихевиористский оттенок.

Некоторые выводы западноевропейских ученых представляются некорректными для российского социума.

Например, идеи Пабло Барбера (Pablo Barbera) о взаимосвязи гуманитарного высшего образования и либеральных взглядов (в современной трактовке этого понятия) не релевантны по отношению к российской аудитории, где в настоящее время рост так называемых традиционных ценностей характерен для молодого поколения. Оно широко представлено в таких институциях, как церковь, Военно-историческое общество, Географическое общество, Юнармия, команда Путина, археологические экспедиции, исторические реконструкции, реставрационные работы и др.

Выводы Петера Хэтчера (Peter Hatcher) о «культурной войне» и о «разрыве ценностей» между стратами людей с разным уровнем образования в русском обществе категорически не подтверждаются. Выбор ценностей выступает не как знак принадлежности к социально-образовательной страте, а как результат личного выбора, где фактор принадлежности к той или иной мировоззренческой группе может

не рифмоваться с другими социальными объединениями — пол, возраст, религия, профессия и образование, материальное положение и т. п.

Не работают в российском обществе и выводы Рональда Инглхарта о повышении роли духовных ценностей параллельно с повышением благосостояния индивида. Можно с большой степенью вероятности предположить, что эта мысль является одним из отражений протестантской (в широком смысле) этики. В православной аскетике, как известно, установки противоположные. Вне зависимости от религиозной принадлежности или атеизма индивида в России, тема духовного роста не связывается с материальными условиями.

Процесс смены ценностей в российской мысли понимается как вопрошание себя; в западной психологии он в первую очередь описывается как процесс адаптивный, как инструмент взаимодействия со средой и обстоятельствами.

Иными словами, в российской традиции на первом месте стоит интериоризация ценностей, процессы, происходящие внутри личности; в западной традиции акцент делается на взаимодействии личности с окружением, на работе целеполагания и мотивационных конструктов. На первый взгляд, это противоречит характерным представлениям о русском коллективизме (соборности) и западном индивидуализме. Но на самом деле акцент на личностных смыслах и ценностях предполагает не поверхностно-приспособительную стратегию для нахождения своего места в сообществе, а глубинную согласованность с внеличностными ценностями и смыслами; в западной мировоззренческой системе и в психологии как ее отражении личность, хотя и рассматривается обычно сразу во взаимодействии с социумом, но при этом она функционирует в парадигме самоутверждения в среде, а последняя рассматривается либо как инструмент, либо как препятствие.

Применительно к людям, работающим в креативных индустриях, действие этой парадигмы имеет свою специфику. Наряду с экономическими вопросами, на первом месте для этих людей стоят задачи обретения и воплощения личностных ценностей в их согласовании с ценностями общественными, основанными на традициях. Люди, работающие в области искусства и ремесел, отмечают значительный рост интереса к российской истории, как она отражается в материальной культуре, и задача работников креативных индустрий — способствовать развитию этого процесса.

Труд людей, работающих в креативных индустриях, способствует укреплению общественного единства. Одна из задач креаторов — создание ситуации, в которой люди, не обладающие большим материальным достатком, увеличивают свои возможности быть причастными

к работе духа в процессе знакомства с артефактами традиционного искусства и материальной культуры, их создания и приобретения. Напомним здесь еще раз, что массовой корреляции между материальным положением и духовными потребностями индивида в российском обществе не наблюдается. Как уже говорилось, разграничения россиян по их убеждениям не совпадают ни с какими социальными стратами, здесь возникает множество внеструктурных связей между людьми (кружки по интересам, различные общественные организации, волонтёры, дружеское общение).

Иными словами, в российской традиции на первом месте стоит интериоризация ценностей, процессы, происходящие внутри личности, а материальный и карьерный успех может быть желательным сопутствующим обстоятельством; в западной традиции акцент делается на взаимодействии личности с окружением, на работе целеполагания и мотивационных конструктов, а преобразование личностных ценностей выступает как грань процесса достижения результатов. Здесь мы вновь обращаемся к вопросу о русском коллективизме (соборности) и западном индивидуализме.

Художник действует «от первого лица», а творчество выступает как форма индивидуации: развертываются и преобразуются психические свойства индивида. В наше время зрелая личность испытывает острую потребность выявить свою индивидуальность и развиваться духовно; поэтому и популярны творческие профессии, хобби, мастер-классы и т. п. При этом интересно, что такое преобразование посредством творчества нередко происходит в условиях группы — студии, кружка, мастерской и т. п. Группа здесь выступает как катализатор личностных ценностей, потому что они здесь действуют в процессе созидания и непосредственных отношений с людьми — педагогом, соучениками, любителями искусства. Так ценности становятся осязаемыми, в случае с керамикой — даже в прямом смысле слова, и делаются более доступными для осознания и, следовательно, преображения-трансформации.

Важнейшим моментом является востребованность творчества в социуме, момент причастности к традиционным культурным и нравственным ценностям. Преображение личности происходит не в вакууме, а в социокультурном окружении, где во многом также снимается противоречие между индивидуальным и социальным, способствуя совершенствованию не только индивида, но и духовной атмосферы общества в целом.

Список литературы:

1. **Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. – СПб.: Питер, 2018. – 518 с.**
2. **Пнин И.П. Опыт о просвещении относительно к России // Русская философия собственности. XVIII–XX. – СПб.: СП «Ганза», 1993. – С. 53–61.**
3. **Ролло Мэй. Свобода и судьба. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2012. – 288 с.**
4. **Бейтсон Г. Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / Пер. с англ. – М.: Смысл, 2000. – 476 с.**
5. **Фейербах Л. Против дуализма тела и души, плоти и духа // Фейербах Л. Избранные философские произведения. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. – С. 210–257.**
6. **Тарабукин. От мольберта к машине. – М.: Издательство «Работник просвещения», 1923. – 44 с.**
7. **Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства / Пер. с фр. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с. – (Серия «Книга света»).**
8. **Фромм Э. Из плена иллюзий. Как я столкнулся с Марксом и Фрейдом // Фромм Э. Душа человека / Пер. с фр. – М.: Республика, 1992. – С. 299–374.**

ВАН СЯНЬ
Преподаватель Аньхойского педагогического университета изящных искусств, г. Аньхой, Китай; аспирант Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск

М.В. ВОРОНОВА
Научный руководитель, кандидат искусствоведения, доцент Сибирского государственного института искусств, им. Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск

WANG XIAN
Teacher, Anhui Pedagogical University — College of Fine Arts, Anhui, China; Graduate student Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk

M.V. VORONOVA
Scientific supervisor, Candidate of Art History Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk

КОНФУЦИАНСКАЯ МОРАЛЬ В ИСКУССТВЕ ДЕРЕВЯННОЙ РЕЗЬБЫ ХУЭЙЧЖОУ

CONFUCIAN MORALITY IN HUIZHOU WOODCARVING ART

Искусство деревянной резьбы Хуэйчжоу XIV–XIX веков трансформировало абстрактные конфуцианские моральные нормы в конкретные нарративные изображения и символические знаки, которые реализовали функцию морального наставления. В данной статье предпринимается попытка показать, что в рамках конфуцианской моральной системы резьба по дереву способствовала рождению просветительского измерения. Происходил процесс интеллектуального пробуждения внутри конфуцианской традиции, направленный на моральное самосознание, развитие внутренней рациональности и постижение миропорядка. Проводится предварительное сопоставление функции резьбы с дидактической функцией русского иконописного искусства, чтобы проиллюстрировать двойственную природу хуэйчжоуской резьбы как морального эталона и инструмента просвещения.

The woodcarving art of Huizhou from the 14th to the 19th centuries transformed abstract Confucian moral norms into concrete narrative images and symbolic signs, thereby fulfilling the function of moral instruction. This paper attempts to reveal that within this very moral framework, woodcarving art fostered a dimension of enlightenment — a process of intellectual awakening within the Confucian tradition aimed at moral self-awareness, the development of inner rationality, and the comprehension of the cosmic order. A preliminary comparison is made with the didactic function of Russian icon painting to illustrate the dual nature of Huizhou woodcarving as both a moral standard and a tool for enlightenment.

Ключевые слова: резьба по дереву Хуэйчжоу, конфуцианская мораль, идеи просвещения, визуальная дидактика.

Keywords: Huizhou woodcarving, Confucian morality, Enlightenment ideas, visual didactics.

Финансирование

Работа выполнена при поддержке гранта в области гуманитарных и социальных наук университетов провинции Аньхой (КНР) «Инновации и применение Хуэйчжоуской трехуровневой резьбы в экологическом дизайне с точки зрения инициативы “Один пояс — один путь”» (SK2020A0068).

Acknowledgements

The research was supported by a grant in Humanities and Social Sciences from Anhui Provincial Universities (PRC) entitled “Innovation and Application of Huizhou Three-Level Carving in Ecological Design from the Perspective of One Belt, One Road Initiative” (SK2020A0068).

Для более полного понимания проблематики статьи, необходимо понимание того, каким образом в Китае периода Мин и Цин конфуцианская этика эффективно распространялась и формировала местные общества, особенно в таких регионах с уникальной коммерческой и академической культурой, как Хуэйчжоу. Основным средством популяризации идей и сюжетов конфуцианского учения в условиях отсутствия средств массовой информации стало изобразительное искусство, а точнее искусство декоративно-прикладное. Деревянная резьба Хуйчжоу является одним из его направлений и представляет большой исследовательский интерес. Искусство резьбы по дереву в Хуэйчжоу достигло своего расцвета в период с XIV по XIX век, отличаясь богатством тематики и тесной связью с элементами пространства местного жилища, такими как главный зал (тан 堂), балки и ажурные оконные решётки. Всё это создавало для обитателей этих домов не просто жилое пространство, но и формировало эстетические и моральные идеалы. В настоящем исследовании



Рис. 1–4. Двадцать четыре примера сыновней почтительности (Эршисы сяо). Фото автора.



Рис. 5–8. Двадцать четыре примера сыновней почтительности (Эршисы сяо). Фото автора.

анализируется, через какие элементы резьбы транслировались конфуцианские моральные нормы, как пространственная организация усиливала её воспитательную функцию. Наконец, выявляются такие изобразительные элементы, которые выходят за рамки прямой моральной дидактики, стимулируя наблюдение, размышление и понимание, что позволяет раскрыть её свойства как инструмента просвещения.

Изначальной функцией деревянной резьбы Хуэйчжоу являлась репрезентация и распространение ключевых этических ценностей конфуцианства. Выбор сюжетов отличался высокой степенью системности, что позволяет рассматривать резьбу своеобразным учебником морали, вырезанным на дереве.

Так, одной из основных важнейших тем является сыновняя почтительность (сяо 孝). Она занимала высшую ступень в иерархии моральных ценностей, подразумевая безусловное уважение, преданность, послушание и материальную заботу детей по отношению к родителям, а также почитание предков рода. Первостепенная важность вопроса сыновней почтительности объясняется тем, что она была не просто частной семейной добродетелью, а микрокосмом всей социально-политической системы. Семья с её культом предков и строгой иерархией являлась своего рода тренировочной площадкой для преданного государству гражданина. Одной из центральных тем в резьбе Хуэйчжоу являлось именно *сяо* (孝), о чём свидетельствует широкое и повторяющееся использование цикла «Двадцать четыре примера сыновней почтительности» (Рис. 1–8). Мастера использовали технику высокого рельефа для выявления фигур, посредством круговой композиции искусно связывали несколько сюжетных сцен, а также искусно работали с фоновыми протоками и пространством. Такое решение, сочетающее заполненность и пустоту, не только усиливало нарративность изображения, но и подчеркивало атмосферу, в которой торжественность сыновней добродетели сосуществует с сердечной теплотой. Например, сцена «Лежать на льду, чтобы поймать карпа» иллюстрирует историю, в которой пасынок в лютый холод, раздетый растапливает своим телом лёд на реке, чтобы поймать карпа для мачехи, демонстрируя тем самым высшую степень сыновней преданности. Сцена «Отрезать кусок своей плоти, чтобы вылечить мать» изображает сына или невестку, отрезающих мясо от собственного бедра для приготовления лекарства для тяжелобольной матери. Эти экстремальные примеры сыновней добродетели, воплощённые в визуальных нарративах, служили не только наставлением потомкам в соблюдении долга, но и неразрывно связывали понятие «сяо» с прославлением семьи и культа предков.



Рис. 9–11. Домашние наставления (цзясюнь) в деревянной резьбе. Фото автора.

Наставления предков и семейные заповеди (Рис. 9–11), часто выполненные в торжественной симметричной композиции в технике каллиграфической резьбы и размещённые на видных местах в главном зале (например, «Домашние наставления Чжу Си» (Рис. 12, 13), напрямую транслировали философские идеи Чжу Си (Чжу Си, философ, мыслитель и педагог эпохи Южная Сун) в повседневные семейные нормы. Такая практика материализации и увековечивания абстрактных доктрин превращала моральные императивы в элемент жилой среды, осуществляя постоянное воспитательное воздействие на обитателей [1, с. 215].

Помимо семейной этики, в деревянной резьбе в большом количестве представлены универсальные добродетели, поддерживающие социальные связи. Например, сцена «Мать вырезает иероглифы на спине Юэ Фэя» изображает историю о том, как мать перед уходом сына в армию вырезала у него на спине четыре иероглифа «精忠报国» («Быть преданным и служить Родине»), наставляя его хранить верность стране и сражаться с врагом до последнего. Эта история стала образцовым примером материнского воспитания сыновней преданности государству. Сцена «Клятва в персиковом саду» повествует о том, как в конце эпохи Восточная Хань (184–220 гг. н. э.) Лю Бэй, Гуань Юй и Чжан Фэй стали названными братьями в персиковом саду, поклявшись объединить свои усилия для помощи страждущим и спасения от опасностей. Она стала символом преданности и братской дружбы. Сцена «Кун Жун уступает груши» иллюстрирует историю о юном Кун Жуне, уступившем большие груши старшим братьям, а себе оставил маленькие, тем самым воплотив конфуцианские ценности порядка, учтивости уступчивости старшим. Сцена «Рыбак, дровосек, земледелец и учёный» изображает четыре идеализированных народных занятия и образа жизни, символизируя самодостаточное и безмятежное бытие и выражая уважение конфуцианской идеи к знанию и труду [2, с. 58]. Посредством яркого повествования эти



Рис. 12–13. Домашние наставления Чжу Си (Чжу Си цзясюнь). Фото автора.

изображения трансформировали сложные моральные концепции в легко понимаемые и воспроизводимые поведенческие образцы.

Конфуцианская концепция предполагает, что благополучие является результатом совершения добрых дел и становления личности в правильном русле. Каким же образом следует творить добро и совершенствоваться? Ответ заключается в следовании принципам «гуманности, должной справедливости, соблюдения ритуала, мудрости и верности» [1, с. 87]. Это убеждение глубоко проникло в ткань культуры Хуэйчжоу. В деревянных изделиях этой культуры часто запечатлены сцены совершения добрых дел (Рис. 14–17), где персонажи, облачённые в длинные халаты и непринуждённо помахивающие складными веерами, олицетворяют собой учтивость и доброжелательность, выступая визуальным маркером социального статуса. Примечательно, что такие сцены неизменно изображают гармоничную супружескую пару, что символизирует вовлечённость всей семьи в практику добродетели и передачу накопленного опыта добродетельности последующим поколениям. Подобные изображения устанавливают прямую визуальную связь между моральной практикой и мирским благосостоянием, наделяя этическое



Рис. 14–17. Сцены совершения добрых дел. Фото автора.

самосовершенствование ощутимым утилитарным стимулом, что существенно облегчало его принятие и повседневное воплощение среди широких народных масс.

Воспитательный эффект деревянной резьбы определяется не только её содержанием, но и специфическим расположением в архитектурном пространстве и способом её восприятия, что в совокупности формирует структурированное в моральном отношении пространство. Пространственная организация традиционного жилища Хуэйчжоу подчинялась строгому этическому порядку. Главный зал тан (堂), служивший центром общественной жизни семьи, приёма гостей и отправления культа предков, украшался особой торжественной резьбой, например, крупными барельефами на балках-перекладинах или настенными панно с надписями. Сюжеты посвящены грандиозным историческим нарративам или семейным наставлениям, выступая визуальной декларацией публичных ценностей рода. В более приватных помещениях, включая внутренние покои или спальни, тематика резьбы становилась более спокойной, камерной, изображались цветы, птицы, мотивы почитания богов, осуществлялось эстетическое и нравственное воздействие в моменты повседневного быта. Подобное соответствие содержания пространственному контексту превращало перемещение человека по дому в процесс усвоения моральных наставлений.

Такие семейные ритуалы, как поминальные церемонии, свадьбы или празднования дней рождения, неизменно проводились в залах, декорированных соответствующей резьбой. Во время торжественно-строгого обряда поклонения предкам, потомки, совершая поклоны перед резными изображениями с назиданиями предков и историями о сыновней почтительности, испытывали телесное и духовное воздействие. Резьба, выступая в качестве ритуального фона, усиливала сакральность церемонии и эффективность воспитательного воздействия, способствуя интеграции моральных норм в виде телесной памяти и эмоциональной идентификации [3, с. 103].

Помимо морально-назидательной функции, деревянная резьба Хуэйчжоу заключает в себе также когнитивный механизм. Обилие ботанических и зоологических сюжетов (бову 博物) в резьбе имеет значение, выходящее за рамки простого декора. Изображения символических предметов (с символикой почитания богов), цветов, трав, насекомых, рыб и благопожелательных животных служили не только для красоты. Они предполагали определённый способ познания мира: через наблюдение, классификацию и эстетическое осмысление конкретных объектов можно прийти к постижению универсального космического порядка и принципов, стоящих за ними. Это была визуальная практика гносеологии Чжу Си, выраженная

в формуле «исследовать вещи для обретения истинного знания» (гэ у чжи чжи 格物致知). Тау, например, резное изображение лотоса передаёт не только символику чистоты и неподкупности, но и воспроизводит морфологию роста и структурные детали растения, направляя наблюдателя к исследованию его сущности.

В резьбе Хуэйчоу часто применялись метафоры и фонетические аналогии (омофонное значение): лотос олицетворял чистоту, цапля (лусы 鹭鸶 — путь к успеху, рыба (юй 鱼) — изобилие. Для понимания сцены, где одна или несколько цапель резвятся или прогуливаются среди лотосов и тростника, зрителю необходимо включить свое ассоциативное мышление, фоновые знания и способность к дешифровке, чтобы распознать скрытое пожелание успешной сдачи государственных экзаменов и беспрепятственной чиновничьей карьеры. Аналогично, комбинированный узор из рыбы и лотоса акцентирует идею непрерывности и связи, символизируя ежегодное изобилие и преемственность благополучия. Сам процесс подобной дешифровки являлся хорошей тренировкой интеллекта. Он требовал от зрителя выхода за пределы поверхностного понимания изображения, вовлекал его в размышление и установление связей. Таким образом, обретение благопожелательного смысла сопровождалось упражнениями мыслительных способностей [4, с. 35]. Подобное активное, вовлечённое созерцание, в отличие от пассивного восприятия моральной проповеди, приближается к просветительскому типу когнитивного взаимодействия.

Сцены «Рыбака, дровосека, земледельца и учёного» (юйцяо гэнду 渔樵耕读)» совмещали производительный труд простолюдинов с книжным учением, возводя повседневность в ранг возвышенного сюжета. Это воплощало идею о том, что «истина проявляется в обыденной жизни простого народа» [2, с. 58]. Тонкая детализация в резьбе, изображения разнообразных цветов и плодов в различные времена года, идиллические сельские пейзажи и домашний быт, служили не только для передачи благопожелательных символов, но и воспитывали наблюдательность и эстетическое восприятие природных закономерностей, красоты повседневности и мирского порядка, закладывая основу для познания из конкретного опыта.

Искусство резьбы являлось продуктом взаимопроникновения эстетики чиновничества, интеллектуальной элиты и народа. В резных изображениях «Семи мудрецов из бамбуковой рощи» предстаёт группа мудрецов, беседующих в бамбуковой роще, это насыщенный символическими смыслами коллектив, известный сюжет в истории китайской культуры. Они олицетворяли стремление интеллектуалов к независимости личности, духовной свободе и эстетизированной жизни. В то же время широко использовались и народные

благопожелательные символы, наполненные культом плодородия и диалектическими представлениями (Рис. 18–21). Подобное взаимопроникновение позволяло философским идеям (таким как естественная, отрешённая духовная жизнь или умиротворённо-созерцательное отношение к существованию) и концепциям (например, диалектической концепции) , изначально характерным для элиты, распространяться вниз по социальной лестнице в популяризированной форме. Это осуществляло определённую демократизацию знаний и секуляризацию философских концепций, что можно рассматривать как наивное просвещение, обращённое к широким слоям общества.

При помещении деревянной резьбы Хуэйчжоу в межкультурный контекст и её сопоставлении с русской иконописью обнаруживается, что и то и другое содержит компонент дидактики, служащей системам веры и этики. Деревянная резьба и иконопись используют близкие символы и нарративы. Различие заключается в их сущностной направленности: если икона понимается как «окно в небеса», чья конечная цель лежит в сакральном, потустороннем в теологической истине, а предназначение — в пробуждении молитвой сакрального переживания, то резьба Хуэйчжоу выступает как «зеркало, отражающее человеческий мир», чьим ядром является этика и земной порядок, а целью — нормализация поведения и стремление к познанию. Иконопись акцентирует трансцендентное единение духа, тогда как резьба сосредоточена на социальной гармонии и индивидуальном самовоспитании. Данное сопоставление раскрывает уникальность конфуцианского визуально-дидактического начала, репрезентируемого резьбой Хуэйчжоу, то, что её просветительский потенциал имманентно встроен в конструирование потусторонней морали и социального порядка.

Искусство деревянной резьбы Хуэйчжоу эпох Мин и Цин представляет собой сложный и глубоко значимый феномен, оно являлось носителем технической мудрости и этико-философских концепций. Прежде всего, оно являлось мощной и эффективной системой визуализации конфуцианской морали. Посредством точного сочетания нарративных изображений, символических знаков и их интеграции в архитектурное пространство. Основополагающими являются такие этические нормы, как почтительность к родителям, братская любовь, преданность государству, честность и верность слову, соблюдение ритуала, справедливость, неподкупность и чувство стыда, глубоко внедрялись в повседневную жизнь и коллективное бессознательное семей Хуэйчжоу, выполняя функцию стабилизации социальной структуры.

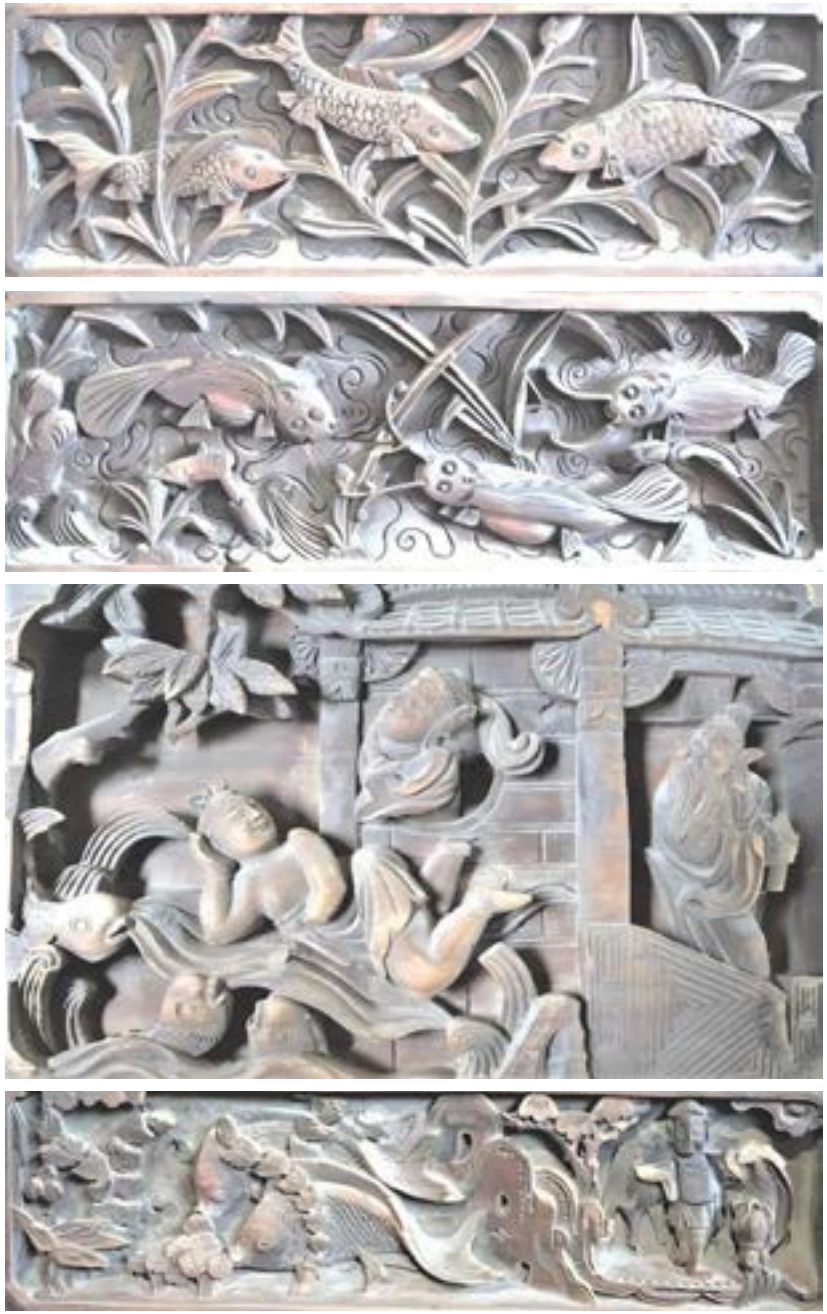


Рис. 18–21. Изображения рыбы и лотоса (юй хэ ляньхуа). Фото автора.

Однако его значение этим не исчерпывается. Искусство резьбы поощряло наблюдение, стимулировало размышление, тренировало ассоциативное мышление и популяризировало абстрактные философские концепции в конкретной, образной форме. Таким образом, деревянная резьба Хуэйчжоу не только способствует пониманию сложной взаимосвязи искусства и этики, дидактики и познания в традиционной китайской культуре, но и предоставляет восточный пример для размышлений о множественности путей концепции Просвещения в различных цивилизациях.

Список литературы:

1. **Тао Минсюань. Исследование народных верований Хуэйчжоу с эпох Мин и Цин. – Шанхай: Фуданьский университет, 2007. – 215 с.**
2. **Чан Бэй. Одухотворённый ритм и жизненная сила: Исследование взаимосвязи китайского традиционного искусства и культурной традиции // Сто школ в искусстве, 2010. – № 9. – С. 58–61. – 197 с.**
3. **Шэнь Цзянцянь. Краткий очерк о хуэйчжоуских купцах и конфуцианстве // Вестник Хубэйского университета науки и технологий. – 2013. – № 4. – С. 103–106. – 158 с.**
4. **Ли Бэйлэй. О значении изучения китайских орнаментальных узоров // Вестник Гуйчжоуского университета. Серия: Искусствоведение. – 2016. – № 11. – С. 35–42. – 135 с.**

А.С. ГЕРАСИМЧУК

Институт современного искусства, магистрант 1-го курса программы «Арт-диджитал дизайн»

A.S. GERASIMCHUK

Institute of Contemporary Art, 1st year Master's student of the Art-Digital Design program

ДРЕВНЕРУССКАЯ ВЯЗЬ — ИСТОРИЧЕСКИЙ ТУПИК ИЛИ СВЯТОЙ ИСТОЧНИК?

OLD RUSSIAN VYAZ IS A HISTORICAL DEAD END OR A HOLY SPRING?

Статья рассматривает древнерусскую вязь как источник переосмысления кириллицы и метод формирования профессионального мышления дизайнера через личную каллиграфическую практику. Письмо вязью позволяет осознанно работать со структурой букв, пространством строки и ритмом текста, восстанавливая культурный код кириллической письменности через телесную память и визуальный опыт. При этом принципы вязи могут быть интегрированы в современный графический и digital-дизайн как основа культурно осмысленного проектного подхода, соединяющего историческую идентичность и современную эстетическую практику.

The article explores Old Russian Vyaz as a source for reinterpreting Cyrillic and as a method for shaping a designer's professional thinking through personal calligraphic practice. Writing in Vyaz enables conscious work with letter structure, line spacing, and textual rhythm, restoring the cultural code of Cyrillic through bodily memory and visual experience. The study demonstrates that the principles of Vyaz can be integrated into contemporary graphic and digital design as a culturally informed project approach that unites historical identity with modern aesthetic practice.

Ключевые слова: вязь, кириллица, каллиграфия, визуальная идентичность, эстетическая ответственность, ритм, культурный код, художественная традиция.

Keywords: Vyaz, Cyrillic, calligraphy, visual identity, aesthetic responsibility, rhythm, cultural code, artistic tradition.

В современном визуальном пространстве древнерусская вязь часто воспринимается как фольклорный и устаревший декоративный элемент письма.

В отличие от обычных шрифтовых форм, она сложна по своей конструкции, требует чрезвычайной профессиональной аккуратности, внимания к ритму, пространству и структуре строки. В результате складывается представление о ее неуместности в современном дизайнерском контексте.

Мой личный опыт освоения вязи в процессе обучения каллиграфии под руководством Натальи Торопицыной начинался с внутреннего сопротивления. Первые занятия казались медленными и монотонными: рука стремилась ускориться, а мышление — подчинить процесс привычной логике эффективности. Однако именно это вынужденное замедление, возникающее через последовательное движение пера, постепенно сформировало ощущение внутреннего ритма и дисциплины. Вязь открылась не как техника письма в прикладном смысле, а как особый способ мышления формой, пространством и временем.

Практика письма вязью позволила прочувствовать ее как живой источник визуального опыта, в котором через телесную память актуализируются устойчивые культурные ассоциации и образы, сформированные исторической традицией. В этом процессе каллиграфия перестает быть исключительно художественным навыком и становится личностным и профессиональным инструментом формирования ответственности за форму, текст и смысл.

Вязь раскрывается как источник визуального кода культурной идентичности, способный к осмысленному развитию в современном дизайнерском мышлении.

Вопрос о судьбе древнерусской вязи сегодня выходит за рамки спора о стилистике или декоративной выразительности. Он затрагивает более глубокую проблему художественной традиции: является ли вязь завершенным историческим этапом или способна к дальнейшему развитию, давая возможность переосмысления кириллицы в новых культурных и технологических условиях. Для современного дизайнера, работающего в цифровой среде, обращение к вязи оказывается не стилистическим жестом, а профессиональной проверкой собственного проектного мышления и отношения к форме письма.

Личная практика письма вязью позволила почувствовать и осознать, что кириллица мыслит не отдельной буквой, а потоком текста. В процессе письма становится очевидно, что отдельный знак теряет самостоятельность и раскрывается только в составе строки. Смысл и выразительность возникают не в форме изолированной буквы,

а в ритме, паузах и соотношениях между знаками. Межбуквенное пространство перестает быть нейтральным фоном и начинает работать как активный элемент композиции, формируя дыхание строки и устойчивость восприятия.

Этот принцип подтверждается историческим развитием кириллической письменности, что хорошо видно в ранних печатных изданиях XVI–XVII веков — в Острожской Библии, московских и виленских типографских памятниках [1].

В этих источниках форма буквы подчинена задаче протяженного чтения: вертикальные штрихи формируют конструктивный каркас строки, горизонтали играют вспомогательную роль, кривые линии поддерживают структуру, а не определяют ее. Межбуквенные интервалы и пропорции букв работают как равноправные элементы композиции строки, формируя целостный ритм и обеспечивая равномерность визуального движения текста [2].

На протяжении последних трех веков кириллицу неоднократно пытались адаптировать к латинской типографической логике через унификацию пропорций и проектные компромиссы. Однако практика показывает, что заимствование латинских принципов, таких как расширение знаков, усиление роли кривых линий, ослабление вертикального каркаса, приводит к нарушению ритма и распаду строки. Текст теряет плотность и внутреннюю собранность, а чтение становится фрагментированным. Кириллица требует собственного проектного подхода, основанного на понимании ее конструктивной природы и внутренней логики [3].

Говоря о кириллице, трудно отделить форму письма от того культурного и человеческого опыта, в котором она формировалась. Речь не о буквальном «отражении души» в графике, а о более сложном и тонком процессе: письмо рождается внутри определенного способа мышления, ритма жизни, отношения к пространству, времени и слову.

Русская культурная традиция исторически тяготеет к прямоте высказывания, внутренней стойкости и способности выдерживать напряжение. Эти качества не стремятся к внешней гибкости или маскировке — они скорее проявляются через опору, паузу, выдержку. Именно поэтому кириллица складывается как система, в которой важна ось, вертикаль, структура и ясное распределение пространства. Здесь форма не растворяется в пластике, а держит внутренний каркас. При этом кириллица не лишена мягкости. Плавные кривые, переходы, соединения существуют внутри конструктивной логики, а не вместо нее.

Эта двойственность — жесткость основания и живое движение формы — удивительным образом соотносится с тем, как в русской культуре сочетаются прямолинейность и эмоциональная глубина,

сдержанность и внутренний простор. Важно подчеркнуть: не «душа породила шрифт» в прямом смысле, а шрифт и культурный опыт формировались параллельно, влияя друг на друга. Письмо закрепляло способы мышления, а способы мышления, в свою очередь, оттачивали форму письма. В этом взаимном процессе кириллица стала не просто инструментом передачи текста, а устойчивой визуальной системой, требующей осознанности, ответственности и уважения к структуре. Законы композиции и сетки либо вступают с кириллицей в диалог, либо разрушаются ею, если не учитывать ее внутренние принципы.

В этом контексте древнерусская вязь предстает не архаичным реликтом, а особым способом организации письма, в котором доминирует принцип строковой связанности. Вязь усиливает ритмическое единство текста, подчиняет отдельную букву общей структуре и делает межбуквенное пространство активным носителем смысла. Именно поэтому она занимает ключевое место как практический инструмент переосмысления кириллицы, позволяющий не только анализировать ее конструктивные принципы, но и прочувствовать их через телесную практику письма. Таким образом, вязь выступает не как историческая форма, подлежащая стилизации, а как метод работы с кириллицей, раскрывающий ее как целостную структурную систему и сохраняющий потенциал для осознанного развития в современном дизайнерском контексте.

Проведенный анализ исторического материала и практический опыт работы с письмом подтверждают, что кириллица как система требует собственного проектного подхода. Она не ориентирована на подражание латинской типографической модели и не сводится к универсальным графическим решениям. Напротив, кириллица самоопределяется через диалог с историей письма, формируя собственные модели организации текста. Попытки полностью отказаться от собственной культурной оптики и говорить исключительно универсальным визуальным языком приводят к обеднению выразительных возможностей кириллической типографики.

Работа с кириллицей в этом контексте не является актом противопоставления или идеологическим жестом. Речь идет о профессиональном выборе дизайнера, связанном с ответственностью за форму, визуальную среду и культурный контекст. Такой выбор невозможен без обращения к истории письма и без понимания его конструктивной логики. Подлинное развитие начинается не с подражания существующим моделям, а с осознания собственной системы координат, внутри которой возможны вариации, эксперименты и формирование новых проектных решений.

Древнерусская вязь в данной перспективе выступает не как исторический стиль и не как символ культурной идентичности, а как метод профессионального самоопределения. Практика вязи позволяет работать с кириллицей на уровне принципов: ритма строки, вертикальной организации, соотношения массы и воздуха, плотности текста. Она дисциплинирует проектное мышление, смещая внимание с отдельной формы на систему в целом и возвращая дизайнеру опыт работы с письмом как с протяженным, временным процессом.

Отказ от диалога с исторической логикой письма ведет к утрате структурной глубины и снижению выразительного потенциала кириллического текста. Напротив, обращение к вязи как к рабочему инструменту позволяет не воспроизводить исторические формы, а переосмысливать их в актуальном дизайнерском контексте. В этом смысле вязь оказывается не историческим тупиком, а способом осознанного движения вперед — через понимание собственной традиции и принятие ответственности за развитие ее визуального языка.

Жизнеспособность древнерусской вязи определяется ее конструктивной природой. В этом «неудобстве» скрыта ее сила: вязь сопротивляется поверхностному восприятию, требует внимания, замедления и участия. Она функционирует как иконографическая форма письма, где каждая буква становится образом слова, а строка — визуальной мелодией [4].

Исторически вязь использовалась в богослужебных текстах для плавной декламации и песнопения. Визуальный ритм строки был тесно связан с дыханием и интонацией чтения: тонкая буква рядом с широкой создает акцент, пауза после знака препинания задает такт, а завершение строки формирует ощущение законченной музыкальной фразы. В этом смысле вязь объединяет форму и движение, как партитура соединяет ноты в гармоничную композицию.

Кириллица, оформленная вязью, подобна музыке: она создает визуальное движение, требует внимания к линии, ритму и межбуквенному пространству. Истинная красота текста проявляется в единстве — легкость восприятия соединяется с внутренней упорядоченностью, подобно тому, как гармония рождается в звучании всей музыкальной композиции, а не отдельных нот.

Строка дышит, буквы «звучат», паузы фиксируют ритм — так формируется ощущение целостности, недостижимое при изучении отдельных знаков. Здесь рождаются гармония, движение и жизнь, которые делают кириллицу уникальной, а вязь — святым источником, наполняющим текст смыслом и эмоциональной глубиной даже в условиях визуального хаоса и спешки.

Для современного дизайнера вязь становится практическим инструментом: она позволяет создавать тексты с внутренним ритмом и гармонией, переосмысливать исторические принципы письма и применять их в актуальных проектных решениях. Именно эта дисциплина формы и ритма делает вязь не только наследием, но и основой для инноваций в современном дизайне.

Таким образом, древнерусская вязь представляет собой не архаичный реликт, а живой источник переосмысления кириллицы и метод формирования профессионального мышления дизайнера. Она развивает внимательность, дисциплину, эстетическую ответственность и способность работать с формой как с целостной системой, где каждая буква, строка и межбуквенное пространство имеют значение для общего ритма и гармонии текста.

В современном дизайне вязь может быть интегрирована не как стилизация или декоративный элемент, а как принцип работы с письмом и визуальной структурой: ритмический, структурный и композиционный. Такой подход позволяет создавать проекты, в которых современная эстетика органично соединяется с культурной традицией, формируя гармоничную, эмоционально насыщенную и осмысленную визуальную среду.

Практика вязи дает дизайнеру возможность не просто воспроизводить исторические формы, а переосмыслять их на уровне системы, формируя новые модели письма и визуального языка через диалог с историей. В этом процессе рождается целостное восприятие текста, где форма, ритм и пространство работают вместе, создавая ощущение движения, жизни и внутренней гармонии.

Таким образом, вязь становится не только эстетическим инструментом, но и методом профессионального самоопределения. Она помогает дизайнерам сохранять культурный код, развивать проектное мышление и эмоциональную чуткость к визуальной среде, обеспечивая возможность создавать работы, которые «звучат» глазами и остаются живыми для восприятия будущих поколений.

Список литературы:

1. **Острожская Библия, Острог, 1581. – URL: https://textus-receptus.com/wiki/Ostrog_Bible.**
2. **Московские и виленские типографские памятники XVI–XVII вв. – URL: https://old.kp.rusneb.ru/item/thematicsection/cyrillic-books-15-19?utm.**
3. **Чекунова А. Е. Русское кириллическое письмо XI–XVIII вв. – М.: Издательство РГГУ, 2017. – URL: https://psv4.userapi.com/s/v1/d/pL0zmIWSvsdQ318Uj2Trq2eIkqcm5vZ_xNWmuBnxzIsqO4VZxbswp2hWD589_ypiY-NsFCe05QQpY47xtHJLnCMZuGIwbxVF8UVPtn8gZb0q9ZuH/Chekunova_A_E_Russkoe_kirillicheskoe_pismo_XI-XVIII_vv_2010.pdf.**
4. **Петренко С.В. Визуальная ритмика в каллиграфии. – СПб.: РХГПУ, 2018. – URL: https://www.rsl.ru/?ysclid=mkj0vjxcm1417089407.**

С.И. СЕРОВ
Кандидат искусствоведения, Институт современного искусства, заведующий кафедрой графического дизайна имени Владимира Чайки; Президентская академия (РАНХиГС), профессор

S.I. SEROV
PhD in Art History, Institute of Contemporary Art, Head of the Vladimir Chaika Department of Graphic Design; Presidential Academy (RANEPA), Professor

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ КИРИЛЛИЦЫ

SACRED SPACE AND TIME OF THE CYRILLIC ALPHABET

Кириллица, письменность, шрифт, типографика, каллиграфия — не просто инструмент для передачи информации, а икона «русского духа», портал в мир, где хранятся тайны русской культуры, самосознания и духовной жизни народа.

Cyrillic alphabet as an icon of Russian spirit, a window, a portal to the world where the secrets of the Russian soul are kept. The Cyrillic alphabet embodies the fullness of Russian culture, language, national identity and spiritual life of the people.

Ключевые слова: кириллица, шрифт, типографика, каллиграфия, пространство, время, икона, символизм, сакральность, святость.
Keywords: Cyrillic alphabet, typography, calligraphy, space, time, icon, symbolism, sacredness.

Несколько лет назад, то есть «не в этой жизни», существовал шрифтовой фестиваль под названием «СвятоКириллица». Все проводимые в его рамках конкурсы, выставки, мастер-классы и воркшопы были посвящены кропотливой дизайнерской работе со шрифтом и носили сугубо профессиональный характер. При этом никого не удивляло, не казалось странным название фестиваля. Это означает, что представление о небесном призвании кириллицы, приложение высокого эпитета «святости» к шрифту, типографике и каллиграфии совершенно приемлемо для дизайнерского сознания, укоренено в нем, видится естественным и органичным. Точнее, укоренено это не в сознании, а в профессиональном коллективном подсознательном, поскольку предметом какой-либо рефлексии соотнесение этих сфер никогда не становилось.

Наметим бегло некоторые возможные аспекты темы и потенциальные подходы к этому вопросу.

Понятие «святости» вполне приложимо к «земному» уровню «мира видимого и невидимого», начиная с самого словосочетания «Святая Земля» по отношению к Израилю. «Святая вода», «святой источник», «свято место» и другие идиомы, отражающие связь земного и небесного в материально-пространственном измерении, или «святая Пасха», «святые дни», «святое дело» и другие фразеологизмы относительно событийно-временного измерения также являются устойчивыми словосочетаниями в русском языке.

Однако определение «святость» чаще применяется по отношению к святым людям или внутрицерковным понятиям, в которых предельно усилена строгая богословско-каноническая составляющая, например, «Святые дары» или «Святая Церковь». По отношению к предметам литургическим, находящимся внутри богослужебного круга обрядов и таинств, так и внецерковным, в прилегающей к нему внешней сфере широко употребляются также понятия «сакральности» и «священности» — «сакральная жертва», «священные сосуды», «Священное Писание», которые обусловлены религиозной или культурной традицией.

Все эти понятия тесно связаны, иногда до синонимичности, и часто различимы лишь контекстуально. Они переплетены между собой в той же мере, в какой часто спаяны в них самих материя и дух.

Сакральность кириллицы в историческом смысле обусловлена прежде всего самим фактом ее происхождения. Она возникла благодаря боговдохновенным трудам святых — равноапостольных Кирилла и Мефодия. Практическая задача сотворения новой письменности тоже носит изначально сакральный характер: кириллица создана преднамеренно и целенаправленно, как своего рода стратегический дизайнерский проект, с целью христианизации славянских племен, для литургических нужд и передачи текстов Священного Писания.

Но это обстоятельства внешние. Есть ли у кириллицы внутреннее, по самой природе вещей сакральное измерение? Или это только система знаков для передачи информации, «визуальной коммуникации», к которой графический дизайн стремился сводить все свои задачи в XX веке?

Модернистская семиотика теоретически подкрепляла это стремление, низводя таинственность и богатство визуального мира к простым ответам и утилитарной прагматике. Плоская знаковая оптика особенно наглядно проявляет себя в именовании одного из семиотических классов — «символами», связь с денотатами которых

устанавливается конвенционально или через традицию. Тем самым символика сплющивается до одномерного «обозначения»: «то-то символизирует то-то». Это ведет к замене языка — словарем, неисчерпаемого символизма — дискретным, штучным перебором значений тех или иных элементов явлений жизни и культуры.

Исторически подобный подход восходит к «символам и эмблематам» европейского барокко. По отношению к алфавиту он фокусировал внимание на «символическом» содержании отдельных букв, приписывая каждой из них, взятой в отдельности, свой собственный духовный смысл, религиозное понятие или мистическое значение. Попытки внедрения подобного подхода предпринимались и в толковании букв кириллической азбуки.

Еще более явно редуцирование и схематизация выражают себя в именовании другого семиотического класса знаков — «иконами». Дистанцию огромного размера, если не пропасть, которая отделяет их от настоящего лаконизма, аскетизма и символизма восточно-христианской иконы наглядно иллюстрируют современные дизайнерские иконки экранных интерфейсов.

Между тем в глубинном смысле иконой можно считать всю кириллицу в целом. Кириллическая азбука, письменность, шрифт, типографика и каллиграфия — икона «русского духа», воплощающая полноту русской культуры и духовной жизни народа, приоткрывающая окно в мир, где хранятся тайны загадочной славянской души. Кириллицу можно назвать иконой русской словесности и русского языка. Языка «всемирной отзывчивости», а не разделения, свободы и любви, а не насилия и деловых однозначных команд. Кириллица также икона православного мировоззрения и его верховного идеала — «Святой Руси». Сакральным пространством кириллицы на ее высшем, священном уровне в этом случае можно будет считать само Царство Небесное, а сакральным временем — саму вечность.

В связи с этим возникает еще один аспект темы. Надписи на древнерусской иконе в течение веков сохраняли архаичный звательный падеж: «Сергие», «Николае»… Истинная вера взывает, обращается к образам как к первообразам. И этот «вечный зов» изначально присутствует в кириллице. Ее внутренний голос бережет в своей глубине звучание мелодий животворящих молитв, звуковой космос литургии, церковного богослужения, стихию славянской речи и русских народных песнопений.

Сакральное время кириллицы размечено говорящими названиями типов шрифтописания, содержащих яркие пространственно-временные и символические характеристики.

Именование *«устав»* сообщает нам об изначально установленной, вертикальной архитектонике пространственного измерения и об основополагающей устойчивости временного измерения.

Полуустав ополовинил полноту устава, начал склонять вертикаль к горизонтали, включил скоростной форсаж, становясь не столько полууставом, сколько полускорописью.

Слово *«скоропись»* зримо устремилось по четким горизонталям строк вперед, в далекое будущее. Туда, где «скорость» будет названа футуристами тем важным словом и главной ценностью XX века.

Вязь устояла, удержала торжественный строй вертикали. Переплетая буквы и графические элементы, создавая визуально сложные композиции, она провозглашает связь, взаимосвязанность всего, что обращено вверх, связывает тело и душу, человека и Бога, собирает людей в народ.

С одной стороны, вязь неразрывно связана с Церковью, с богослужебными книгами, иконами и архитектурой. С другой стороны, использование орнаментов, растительных мотивов и геометрических фигур, характерных для русской народной культуры, придает ей яркий национальный колорит. Вязь выражает образ божественного порядка и гармонии, при этом сложность структуры и ритма письма отражает и символизирует многослойность и многоуровневость представлений о мироздании.

Вертикаль и горизонталь — онтологический крест кириллицы, всей русской культуры, да и всего мира.

Начало книгопечатания на Руси, а затем петровская реформа уверенно поставили кириллицу на ровные рельсы европейского развития шрифта и типографики. При этом статус кириллицы на рельсах нового времени, как у вагона, которому никогда не угнаться за паровозом. Тем не менее «гражданская» кириллица посвятила этому безнадежному делу всю свою дальнейшую дизайнерскую жизнь, теряя в погоне за латиницей свои изначальные символические свойства.

Пути «гражданского» шрифта, учрежденного Петром для нужд прогресса, и «церковно-славянской» кириллицы, оставшейся внутри церковной ограды, трагическим образом разошлись тогда во времени и пространстве. Устав, полуустав, вязь и скоропись вместе с церковно-славянским языком и древнерусской иконой остались в прошлом или в стороне от трасс прогресса, стали богослужебными атрибутами или музейными экспонатами.

Сегодня, когда стремление осознать собственное место в истории, самостоятельное предназначение и внутреннюю природу русской культуры и русского дизайна оказывается все более актуальным,

становится особенно очевидной и важной необходимость переосмысления исторической судьбы кириллицы, ее земного и небесного призвания, ее «символического капитала» и сакральных смыслов, необходимость предпринимать шаги по преодолению расколов русской истории — между Церковью и обществом, между церковнославянским и современным русским языком, между допетровским письмом и «гражданским» шрифтом, между рукописной эпохой и эпохой печатной, наконец, между печатной и экранной культурой.

В последнее время кириллица становится источником вдохновения для многих дизайнеров. Но модернизация допетровской кириллицы, устава, полуустава, вязи чаще всего направлена сегодня (как и все благие намерения Петра Первого в свое время) на инкорпорацию кириллицы в мировое пространство модернистского проекта. Однако этот глобальный проект завершается на наших глазах, исторически он уже проиграл.

Пытливая дизайнерская мысль, по крайней мере в ее экспериментально-исследовательском залоге, должна быть направлена, на наш взгляд, в другую сторону, практически прямо противоположную. Заостряя, это может быть сформулировано так: не на осовременивание кириллицы, литургической по своему происхождению и духу, а на литургизацию современности.

Тема кириллицы в контексте православной культуры всегда была актуальна для России, но сегодня ее философское, богословское и проектно-художественное осмысление приобретает судьбоносный характер.

Отец Павел Флоренский провозгласил в свое время: «Есть „Троица“ Рублева, следовательно, есть Бог». Сегодня можно добавить: есть кириллица — значит, жива еще душа России, которая тысячу с лишним лет назад выбрала свою судьбу за красоту богослужения. Ту самую, которая «спасет мир». Русь крещена красотой, и задача творческих усилий состоит сегодня в возвращении кириллическому миру ее божественной красоты, сакральности, символичности и святости.

В.А. ГОНЧАРОВА
Аспирант кафедры ДиХОМ Липецкого государственного технического университета

И.И. ОРЛОВ
Доктор искусствоведения, почетный член Российской академии художеств, заведующий кафедрой дизайна и художественной обработки материалов Липецкого государственного технического университета

V.A. GONTCHAROVA
Postgraduate student of the department of Design and Art Processing of materials of the Lipetsk State Technical University

I.I. ORLOV
Doctor of art criticism, professor of department Design and Art Processing of Materials of the Lipetsk State Technical University

К ВОПРОСУ ОБ ОБРАЗАХ И МЕТАФИЗИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИКАХ ЦИВИЛИЗАЦИОННЫХ СИМВОЛОВ

ON THE ISSUE OF THE IMAGES AND METAPHYSICAL CHARACTERISTICS OF CIVILIZATIONAL SYMBOLS

В данной статье авторами рассматриваются три ключевые эпохи осмысления метафизического человечеством: языческая, христианская и материалистическая. На примере предельных произведений этих эпох авторы попытаются вычленить ключевую проблему сакрального искусства, которую художники древнего мира, средневековья и новейшего времени решали в силу развития своего философского и художественного уровня.

In this article, the authors examine three key eras in humanity's understanding of the metaphysical: pagan, Christian, and materialistic. Using the ultimate works of these eras as examples, the authors attempt to identify the key problem of sacred art, which artists of the ancient world, the Middle Ages, and modern times addressed through the development of their philosophical and artistic levels.

Ключевые слова: религиозное искусство, Хатхор Дендерская, Спас Нерукотворный, Черный квадрат, Малевич, авангард, метафизика.

Keywords: religious art, Dendera Hathor, The Holy Face, Black Square, avant-garde, metaphysics.

В 1918 году немецкий историософ Освальд Шпенглер заявил о «закате» западноевропейской цивилизации и культуры [10, с. 329]. Годом ранее, в 1917-м, лозунги Великого Октября провозглашали о конце буржуазного мира. На десятилетие раньше Ф. Ницше отвергает учение Евгения Дюринга об абсолютном времени, у которого нет конца, только начало, о прогрессе. И все эти катастрофические концепции были провозглашены в начале XX века, когда, как теперь мы знаем, Европе предстоял еще целый историко-культурный сюжет, наполненный как трансцендентальной тягой к прошлому, так и футуристическими попытками.

Ощущение конечности старого мира, ставшее ведущим в начале XX века, для человечества не ново — нечто подобное переживали европейцы периода буржуазных и промышленных революций, общество эпохи Возрождения и далее вглубь веков. Таким образом, можно сделать вывод о том, что такие эсхатологические настроения свойственны человеческой психике вне зависимости от уровня развития общества и связаны с глубинными изменениями в укладе жизни. История и культура не прекращается с окончанием очередного витка исторического процесса, да и о его конечности говорить можно с большой натяжкой, ведь одной из важных задач гуманитарных наук является обнаружение преемственности между интеллектуальными и культурными эпохами.

В искусствоведении также долгое время главенствовала концепция о революционности некоторых явлений: фаюмский портрет, искусство Ренессанса, реализм передвижников, авангард и т. д. Такие концепции были порождением времени как в условиях близости изучаемых культурных явлений, так и идеологического влияния (например, национализма в Италии начала XX века, социал-демократических идей в России в 1870-х годах). Однако постструктуралистический подход, развитый на Западе и практически не применяемый в России, призывает к трезвому переосмыслению значений некоторых культурных явлений и поиску между ними не различий, а общих тем, свидетельствующих о существовании трансисторических и общекультурных для всего развитого человечества проблем. Эти общие проблемы носят общий метафизический характер, так как с проблемами материально-техническими человечество всегда успешно справлялось по мере своего развития.

На примере трех предельных художественных произведений трех эпох осмысления метафизического авторы попытаются понять, как художники решали художественно-философскую проблему изображения божественного целого. Проблема эта имеет два аспекта: первый — во всех развитых религиях божественное целое в своем истинном образе не имеет материалистического воплощения или того воплощения, которое человек в силу своей материальности и конечности мог бы воспринять; второе — предначальный целостный бог — это всё, что есть в сотворенном им мире и за его пределами, то есть перед художником, решившимся на изображение бесконечного божественного через его часть встает вопрос об иконографии этой части без потери связи с общим и без осквернения сакрального значения (сохранение канонической иконографии) [1, с. 213].

Лик богини Хатхор в храмовом комплексе в Дендере — отличный пример попытки изобразить божественное в языческом понимании. Дендера — это арабская интерпретация греческого названия этого места — «Тентирис», но египтяне называли его «Иунет та нечерет». Храм примечателен еще и своим пограничным хронологическим состоянием: он начинал создаваться по канонам древнеегипетского зодчества в III тыс. до н. э. и продолжал действовать при греках, Птолемеях и римлянах, когда эллинистическое влияние уже было ощутимо. Поэтому можно сказать, что это памятник переходного периода от древнего к эллинистическому миру, но принадлежавший языческой эпохе со всеми свойственными ей признаками.

Храм украшен огромным количеством ликов богини, которую было бы грубым нарушением считать только богиней любви и плодородия. Вопрос о том, какая форма религии — монотеизм или политеизм, была свойственна для древнейших форм религиозного сознания, до сих остается открытым. Однако современные исследования однозначно показывают, что отношение к концепциям древних религий как к примитивным мифам, отображениям ритуалов, фетишизму или сублимации страха — неверно [6]. Египетское представление о божествах, как об ипостасях единого предначального бога, которые составляют его дух и плоть — в дальнейшем были усвоены и развиты иудеями. Именно поэтому в рамках данной статьи мы берем для рассмотрения изображение египетской богини, а не греческой или римской. Античная культура в этом смысле была более прагматична, нежели идеалистична — например, Рим активно включал в свой пантеон божеств завоеванных народов в целях избегания розни на религиозной почве и унификации имперской культуры. Косвенно здесь прослеживается влияние ин



Рис. 1. Лик богини Хатхор из храмового комплекса Дендеры. Кадр принадлежит В.В. Солкину. – URL: https://youtu.be/ivg9u2Yxlpc?si=qo3-VcNkgDlQxedd (дата обращения: 10.12.2025)

формационной энтропии. В случае египетского мировоззрения мы сталкивается с древнейшими восточными представлениями человечества об устройстве мира и месте человека в нем. Доказательством того, что они были свойственны для большей части цивилизаций Древнего мира, может послужить факт идентичного устройства мировоззрения в индуизме: из единого целого начала вычленяются части, выражающие определенные стороны единого (ипостаси).

Языческая попытка изображения божественного в виде ипостаси Хатхор, несмотря на свою развитую мифологию и сложную иконографию, не лишена наследия примитивных черт анимистических и тотемистических верований: ее культовое изображение совмещено с животными чертами, в частности — с коровьими ушами,

Ипостась	Египет	Индия
Единая предначальная богиня	Нейт	Махадеви
Богиня любви и плодородия	Хатхор	Сарасвати
Богиня в контролируемом гневе	Бастет	Дурга
Богиня в неконтролируемом гневе	Сехмет	Кали

как символическое обозначение ее покровительства плодородию.

Следующая эпоха, поднявшая попытку изображения метафизического на качественно новый уровень, было христианское средневековье. Тотемистические черты были окончательно преодолены и стали исключительно символическими: агнец часто изображается с Христом или даже символически изображает его как символ невинности и чистоты.

Спас Нерукотворный или икона Спаса — главная икона христианства, в которой воплотилось Слово Божие [4], случилось чудо вочеловечения Бога — Слова. Это был следующий качественный этап в художественном изображении образа божественного — пусть еще и с использованием символической иконографии, но с убеждением о материалистическом воплощении Бога. Признание ис



Рис. 2. Спас Нерукотворный. Новгородская икона XII века в собрании Государственной Третьяковской галереи (инв. № 14245).

тинности первообраза было важным аргументом в отстаивании иконопочитания. Таким образом, иконописец не свободен в своем творчестве — он, как и древнеегипетский художник, не имеет права на творческому порыв в изображении божественного, а должен следовать строгому канону, связывающего его произведение с «нерукотворным» эдесским первообразом (город Эдесс — столица Осроенского царства I в.). По легенде, тяжелобольной царь отправил с письмом к Христу художника Анания, который попытался изобразить его, но не смог, так как его слепил божественный свет, исходивший от Спасителя. В этой легенде прослеживается мотив возложения на художника обязанности принести образ божественного, так как только человек искусства способен не только осознать и прикоснуться к метафизическому явлению (на это способен и философ), но и избрать средства для его преподнесения людям. Проблема с неудачными попытками Анания решилась божественным образом: Христос приложил плат к своему Лику (или сначала умылся), благодаря чему появилось изображение, явившееся чудесным образом [3].

Модерн и авангард затронул русскую икону лишь в элементах стиля, например, в одухотворении природы, как на картине М.В. Нестерова «Христос, благословляющий отрока Варфоломея», где действие происходит на фоне русских изб, травы, деревца рябины, леса, гусей. Таким образом, модерн возвращается к идее язычества о сакральности природы, как части божественного. Наделение божественных существ сильными чувствами, эмоциями (например, на рисунке В.А. Котарбинского «Плач ангелов на Голгофе» такие абстрактные существа, как ангелы, представлены в состоянии крайнего горя и скорби, хотя канонические ангелы не проявляют эмоций [11]) носит, с одной стороны, отпечаток наследия эпохи романтизма, с другой стороны — отсылкой к языческим богам, которые в этом смысле были очень близки к людям.

Сюда же можно отнести стремление к сказочности и мифологичности, выражавшиеся в домысливании, в утопических мечтах, не только в художественном изображении, но и в типе мышления модернистов. Мифологичность, которая не имеет четкого канона, следовательно, открыта для творческих расширений и дополнений, обеспечивает плюрализм взглядов, она всегда представляет мир целостным, системным в его разнообразии, а его историю —



Рис. 3. М.В. Нестеров. Христос, благословляющий отрока Варфоломея. 1926 г. Из собрания Музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева.

оптимистичной, является признаком кризисных эпох истории человечества. Поэтому миф — это один из приемов художественного восприятия и творческого развития, присущий человечеству на протяжении истории.

Примером этому является трактат К.С. Малевича «Лень как действительная истина человечества», в котором автор доказывает, что лень — это состояние, к которому человек естественно устремлен [5].

Казимир Малевич является главным метафизиком авангарда, хоть по хронологии ему предшествует «Черный квадрат» В.В. Кандинского, который стал главным лозунгом не только супрематизма, но и всего модернизма. Свое творение сам Малевич в 1916 году назовёт «голой иконой». Значительный прорыв в изображении бесконечного бога представлен отказом от изображения части целого, ипостаси и попытке все же воплотить образ через него отрицание. Таким образом, Малевич представляет один из возможных ответов для решения метафизического вопроса, заданный 5 тыс. лет до него самого.



Рис. 4. Вильгельм Котарбинский. Роспись для Владимирского собора в Киеве. 1880–1890-е гг. Рисунок из иллюстраций каталога выставки «Модерн в русской иконе» 2023 г.



Рис. 5. Архангел Михаил. Икона из деисусного чина. 1500–1502-е гг. Из собрания Государственной Третьяковской галереи

Лик богини Хатхор в Дендере, икона Спаса Нерукотворного и «Черный квадрат» — это предельные произведения, показывающие хронологические пределы стиля крупнейших духовных эпох истории человечества: языческую, христианскую и материалистическую. Несмотря на их хронологическую и интеллектуальную удаленность, эти эпохи связывает стремление человеческого сознания к целостности и монолитности, выраженного в искусстве, которое в реперных точках истории становилось особенно важным и функциональным. Как и египтянам III тыс. до н. э., Казимиру Малевичу было важно создать «правильное искусство», которое обеспечивало бы метафизическую связь с миром нематериальным, под которым в древности имелся в виду мир божественный, в XX веке — внутренний иррациональный психологизм. В таких условиях достижения реализма, рационалистической античной (западной) философии являются лишь инструментами, средствами для изучения окружающего мира в целях лучшего определения мира метафизического. Такой подход, кстати, вполне в духе античной философии, применяемый к определению понятия «бытие» — если его невозможно описать в силу его непознаваемости, то можно хотя бы определить, чем оно не является.

Список литературы:

1. **Генон Р. Символика креста. – М.: Академический проект, 2025. – 663 с.**
2. **Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 12 / Ин-т мировой литературы РАН; Об-во исследователей Древней Руси; Отв. ред. Д.С. Менделеева. – М.: Знак, 2005. – 888 с.**
3. **Зуйков В.В. Нерукотворный образ Христов. Электронный ресурс. – URL: https://vk.com/federicogarcialorca?z=video-83546162_456239314%2Fvideos206760054%2Fpl_206760054_-2 (дата обращения: 12.01.2026)**
4. **Евангелие от Иоанна, глава 2, стих 21.**
5. **Малевич К.С. Лень как действительная истина человечества. – М.: Гилея, 1994. – 27 с.**

6. Махнач В.Л. История мировых культур. Электронный ресурс. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vladimir-Mahnach/istorija-mirovyh-kultur/ (дата обращения: 28.12.2025)
7. Модерн в русской иконе: Каталог выставки / Сост.: Ж.Г. Белик, С.В. Гнутова, М.Б. Миндлин. – М.: Музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева, 2023. – 206 с.
8. Смысл икон / В.Н. Лосский, Л.А. Успенский; [Пер. с фр. В.А. Рещиковой, Л.А. Успенской]. – М.: Эксмо: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т, 2014. – 336 с.
9. Солкин В. В. Дом золотой богини // Новый Акрополь. – 1999. – № 6 (13).
10. Шпенглер О. Закат Европы. – Т. 1. – М.: Мысль, 1993. – 674 с.
11. Юнг К. Г. Ответ Иову. – М.: Канон +, 2025. – 352 с.

О.Б. ПАВЛОВА
Независимый исследователь, искусствовед, член Творческого союза художников России, член Союза художников России, член Московского союза художников

O.B. PAVLOVA
Independent researcher, Art critic, member of Creative Union of Artist of Russia, member of Moscow Union of Artists, member of Union of Artists of Russia Moscow

ИЗОБРАЖЕНИЯ СВЯТЫХ МЕСТ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ XX–XXI ВВ

IMAGES OF HOLY PLACES IN THE WORKS OF RUSSIAN ARTISTS OF THE XX–XXI CENTURIES

В статье рассматриваются графические работы художников XX–XXI вв. Юлии Ульяновой, Николая Лучкина, Людмилы Киселевой, Александра Шубина и Льва Саксонова. Их произведения кардинально различны по выбранному художественному языку. Изображения Святых мест интересуют авторов не просто как сугубо фиксация архитектурных объектов, но и как художественный образ бытия человека в мире, во Вселенной, как поиск культурно-исторических корней.

Graphic works of artists of XX–XXI centuries (Yulia Ulyanova, Nikolai Luchkin, Lyudmila Kiseleva, Alexander Shubin and Lev Saxonov) are discussed in this article. Their works are radically different because of the chosen drawing language. Images of holy places are in sphere of interests for the authors not just as a purely architectural objects, but as an artistic image of human existence in the world, in the Universe, as search of cultural and historical roots.

Ключевые слова: Ульянова, Лучкин, Киселева, Саксонов, Шубин, офорт, гравюра, печатная графика.
Keywords: Ulyanova, Luchkin, Kiseleva, Shubin, Saxonov, etching, engraving, printed graphics.



Рис. 1. Ульянова Ю. Храм Бориса и Глеба в селе Бекино. Мозаика. 2024.

Изображения Святых мест можно встретить в различных работах российские художники XX–XXI вв.: к настоящей теме, к этом образам обращаются достаточно часто. В произведениях могут быть показаны материальные объекты: архитектурные (храмы, иные различные постройки), природные элементы (Святые источники, реки, горы и пр.), но, помимо этого, существуют и другие смысловые пласты изображаемого: метафизический, философский, социальный, культурно-исторический. У каждого художника своё индивидуальное восприятие и различная постановка художественной задачи. Разные авторы используют различные методы творческой работы и прибегают к различным техникам для создания изображений. Рассмотрим на примерах, как авторы показывают Святые места в своих работах и как осмысляют духовно-нравственный контекст.

Начнем с работ **Ульяновой Юлии**. Она родилась в 1981 г., окончила Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, художественный факультет, член Евразийского художественного союза [1, 2, 3]. Изображения Святых мест представлены в её иконах, пленэрных работах, произведениях, сделанных в мастерской по представлению, в том числе в технике мозаики, где представлена станковая мозаика с изображением фасада храма святых благоверных князей Бориса и Глеба в селе Белкино (город Обнинск, Калужская область) (Рис. 1).

Одна из работ Ульяновой — икона с изображением древней английской святой Винефриды (Рис. 2). Автор так рассказывает об этой работе: «Винефрида, валлийская дева, которую мне привелось писать для проекта “Святые неразделенной Церкви” (то есть жившие до разделения Востока и Запада, а потому почитаемые всеми). Она преподобномученица, но в неправильном порядке: сначала она приняла



Рис. 2. Ульянова Ю. Святая Винефрида. Доска, левкас, темпера. 2017.

мученическую смерть от домогавшегося ее молодого человека, а потом, будучи воскрешена своим учителем — святым монахом-проповедником Беуно, стала основательницей женского монастыря. Беуно оставил девушкам построенную им церковь, а сам переселился к морю. В благодарность сестры из монастыря каждый год шили ему плащ и по реке отправляли в устье — в обитель Беуно. Благодаря любви и благодарности Винефриды плащ не только доставлялся к получателю, но и становился непромокаемым, и в монастыре Беуно все монахи пользовались этими плащами. Первая часть истории — на левой створке, вторая — на правой. История эта очень красивая, особенно цвета, потому что в Англии принято изображать ее на витражах сияющей».

На левой створке иконы изображен целительный источник, который забил на месте, куда упала отсеченная голова святой Винефриды. Этот источник до сих пор существует в Северном Уэльсе и почитается верующими. На створке справа изображен монастырь, где впоследствии, после воскрешения святая Винефрида стала игуменьей, и обитель её учителя Беуно. На рассматриваемой иконе изображения Святых мест — неотъемлемая часть повествования. Святой источник, монастырские постройки, жилище Беуно показаны как архитектурные объекты и представлены в соответствии с иконописной художественной традицией в обратной перспективе. Помимо этого, река, горки, растения, изображенные на иконе, показаны в традиционной для иконописи манере.



Рис. 3. Ульянова Ю. Святилище Маго-Ерды, Ингушетия. Бумага, акварель. 2025.

Интересна пленэрная зарисовка башни со святилищем Маго-Ерды в Ингушетии, сделанная Ульяновой Юлией (Рис. 3). Вот как автор это описывает: «Это древняя башня рядом со святи-



Рис. 4. Ульянова Ю. Роспись на внешней алтарной стене храма Бориса и Глеба в селе Белкино (Обнинск, Калужская область). Иисус — добрый пастырь. 2025.

лищем Маго-Ерды на заповедной горе, где произрастает редкая крючковатая сосна. Интернет сообщает, что это место не для простых туристов, оно труднодоступное и плохо находимое. Но все оказалось не так сложно, мы добрались! Там древнее городище, затерянное на обрыве среди сосен, и полная тишина!»

Святилище в разное время было как языческим, так и христианским. Объект интересен как сакральное место и как культурно-исторический памятник.

С художественной точки зрения Юлия Ульянова, работая на пленэре, формирует багаж художественных образов, оттачивает изобразительные приемы, которые потом применяет в других работах. Это можно увидеть в росписи на внешней алтарной стене храма Бориса и Глеба в селе Белкино (г. Обнинск, Калужская область) (Рис. 4). В росписи на переднем плане представлена крючковатая сосна по форме и цвету, изобразительной манере, напоминающая рисунок сосны в святилище Маго-Ерды. Горы и река на заднем плане росписи, как и говорит сам автор, появились по вдохновению от впечатлений от гор Дагестана и Ингушетии.

Подытоживая вышесказанное, можно выделить, что Ульянова Юлия, изображая Святые места на иконе, идет как традиционным путем (применяет обратную перспективу для архитектурных построек, принятую в византийской и древнерусской иконописи изобразительную манеру для растений, рек и горок), а также используя нарабатываемый на пленэре багаж изобразительного мастерства, применяет знание натуры и ощущения света и цвета в природе в своих церковных работах.

Перейдем к рассмотрению произведений следующего автора.

Николай Лучкин родился в 1963 г., учился на художественно-графическом факультете в Касимовском педагогическом училище и далее в Смоленском государственном педагогическом институте им. К. Маркса на художественно-графическом факультете, член Союза художников России.

Изображения Святых мест, созданные художником, — яркий пример произведений, сделанных на пленэре. Его работы, тонкие и сложные по цветовому решению, передают свет и воздух в пространстве, материальность и в то же время легкость, воздушность окружающих объектов. Картины художника, сделанные с натуры, не исчерпываются просто визуальной фиксацией объектов, в произведениях передано ощущение от увиденного, раздумья и эмоции автора, отношение к изображаемому.



Рис. 5. Лучкин Н. Просторы Перемышля. Холст, масло. 2025.

В работе «Просторы Перемышля» (Рис. 5) художник изобразил окские просторы у села Гремячево и Свято-Успенского Гремячева женского монастыря (Перемышльский район, Калужская область). В его произведении архитектурные объекты представлены в живописной среде, автор любуется родным среднерусским пейзажем в жаркий летний день.

В другой живописной работе Лучкина представлена реконструкция села Успенское с храмовыми постройками (Рис. 6). Несмотря на реконструкцию, жизнь села кипит: пасется лошадь, по дороге к храму идут девочки, вдалеке видны фигуры идущих по делам людей. Всё зелено, ухожено, везде видны заботливые руки хозяев, и от этого становится радостно.

Особенно тонко художник чувствует и передает в живописи настроение и едва уловимое, но крайне важное ощущение родного и близкого в пейзаже обычного уголка русской сельской местности в межсезонье (Рис. 7).

Природа для автора не менее сакральна и метафизична, чем храмовые постройки. В произведениях Николая Лучкина пейзаж — главный герой: передавая ощущение от созерцания просторов поймы Оки или пашни, слегка прикрытой снегом, автор говорит со зри-



Рис. 6. Лучкин Н. Село Успенское. Реконструкция. Холст, масло. 2018.

телем о любви к родному краю, метафорически о месте человека на земле, как органически живущей в пространстве и неотделимой от этого пространства личности. В живописной реконструкции села Успенское люди и животные — необходимая и органическая часть пейзажа, а, следовательно, и всего мира.

Далее рассмотрим работы другого автора.

Людмила Киселева родилась в 1942 г., умерла в 2021 г., училась в Заочном народном университете искусств (ЗНУИ), член Союза художников России, член Союза российских писателей, член Союза журналистов России, почетный гражданин города Боровска (Калужская область). Она человек трудной судьбы, инвалид первой группы с детства, практически лишенная возможности ходить, прожила невероятно насыщенную, плодотворную творческую жизнь [4, 5, 6, 7, 8]. Работа на пленэре физически ей трудна, практически невозможна. Её произведения — это образы родного города Боровска через восприятие обычного, простого человека (Рис. 8). Святые места и исторические объекты в творчестве автора предстают как персонажи или характеры и даже как явления природы, они участники смен времен года, дня и ночи, свидетели человеческих судеб (детской радости, прогулок влюбленных и пр.). Её графические работы полны внутреннего света, радости. Они декоративны, тонки и легки.



Рис. 7. Лучкин Н. Настоящее. Холст, масло. 2024 .

Изображения сюжетны, в них передается авторское отношение и видение старинного русского города и его святынь.

Перейдем к рассмотрению работ **Александра Шубина**.

Художник родился в 1947 г., умер в 2025 г., учился на художественно-графическом факультете Орловского государственного педагогического института, член Союза художников России, заслуженный художник России [9; 10; 11; 12. с. 330–331; 13, с. 330–331]. Шубин мастерски владеет техникой печатной графики. Произведения художника находятся в собраниях музеев и галерей городов Москвы, Калуги, Тулы, Владимира, Липецка, Калининграда, Обнинска и в частных коллекциях в России и за рубежом.

Его излюбленная графическая техника — офорт, работая в гравюре на металле по технологии глубокой печати, автор иногда использует приёмы меццо-тинто для выявления отдельных тональных отношений. Все офорты художника детально проработаны, он прибегает к тончайшему штриху и мелкой деталировке в рисунке.

Шубин создал серию офортов с изображением планов-карт по мотивам исторических видов XIX — начала XX в. старинных российских городов: Калуги, Юрьева-Польского, Владимира, Мурома, Орла и других. В его планах сохранены исторические названия улиц и планировка населенных пунктов, где центром поселения является собор на центральной площади, пространственной доминантой — колокольня, а духовным центром жизни — монастырь.



Рис. 8. Киселева Л. Весенний звон. Цветная бумага, темпера. 1971.

В его работах при помощи «живых», «говорящих» деталей, персонажей передана атмосфера тихой дореволюционной российской провинциальной жизни: извозчик, подгоняющий лошадей; пасущееся лошади; летающие чайки; плывущий по реке пароход; распаханные на подъезде к городу огороды; едущая телега со стогом сена; малоэтажная городская застройка и т. п. (Рис. 9). Данные серии работ Шубина — не скупая формальная документация, а попытка передать гармоничный, живой образ ушедшей эпохи.

Автор добавляет текстовые блоки, применяя гармоничный для данной художественной ситуации шрифт. Тексты написаны вручную, на досках зеркально, без использования типографского набора или компьютерных техноло
гий. Надписи — часть авторского изображения.

За серии этих офортов Александр Шубин получил Диплом Российской Академии художеств.

Шубин создал офорт с планом уголка Козельского района Калужской области с акцентом на усадебное поселение Спасово, с указанием на святые места: мужской монастырь Спаса Нерукотворного пустынь в селе Клыково, на Казанскую Амвросиевскую ставропигиальную женскую пустынь в селе Шамордино, на Введенский ставропигиальный мужской монастырь Оптина Пустынь (Рис. 10). Козельская земля – регион с богатой и древней историей. В этих местах проповедовал священномученик Кукша, просветитель вятичей. Оптина пустынь и женский монастырь в Шамордине – являлись и являются в настоящее время важными духовными и культурными центрами православной жизни России. Монастырь Спаса Нерукотворного пустынь основан в 2001 г. в селе Клыково. Здесь в 1924–1926 гг. годы после разорения Свято-Введенской Оптиной Пустыни жила часть братии во главе с иеромонахом Пантилеимоном (Шибановым).

В другой серии работ «Автомобильный век» Шубин размышляет о современности, какую он наблюдал в 1980–1990-е гг. Автор подчеркивает уязвимость и хрупкость культурного наследия, тревожится за судьбу русской провинции в сложные смутные времена. В работе «У обочины» (Рис. 11) он изображает разрушающийся архитектурный памятник: храм с покосившимися крестами (храм Рождества Пресвятой Богородицы в селе Тимашево Калужской области), стоящий рядом поломанный автобус, нагромождение столбов, электрических проводов, растерянно бродящие вокруг людей. Изо-



Рис. 9. Шубин А. Вид губернского города Калуги. Офорт. 1999.

бражение монохромно и затемнено. Таким образом, передается ощущение драматичности и потерянности людей без духовных ориентиров.

Шубин создает работы и сугубо образные, где изображения Святых мест предстают скорее метафизически и трансцедентально. Пример подобной работы — «Шествие праведников», составляющий правую часть триптиха «Русь» (Рис. 12). Цвет в изображении играет большую роль, таким образом художник создает общее настроение и выделяет акценты. Изображение делится на несколько блоков. Пра
ведники, помещенные в блок на переднем плане, шествуют в Град Небесный, условно показанный на заднем плане. Художественное пространство и изображение Святых мест в данной работе становится философско-религиозным концептом.



Рис. 10. Шубин А. Усадебное поселение Спасово. Бумага, офорт. 2007.

Подытоживая сказанное, можно выделить следующее. Одной из центральных тем творчества Шубина стало изображение русской провинции. Автор говорит о своей бесконечной любви к своей малой Родине, её святыням, о тревоге за их судьбу в переломные годы



Рис. 11. Шубин А. Серия «Автомобильный век». У обочины. Бумага, цветной офорт. 40×60. 1988.

конца 1980–1990-х гг. Шубин не воспринимает изображение просто как передачу существующих фактов и скупую документацию, он размышляет о человеческой жизни, пути к Богу через изображение Святых мест, как физически существующих на земле в нашем пространстве, так и о Граде Небесном.

Перейдем к рассмотрению работ другого художника.

Лев Саксонов [15] родился в 1929 г., умер в 2020 г., учился на художественном отделении Московского полиграфического института, член Союза художников России, член творческой группы «Куст». Произведения художника находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственном музее искусств народов Востока, Государственном литературном музее (г. Москва); Новосибирском государственном художественном музее, Ярославском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике, Самарском областном художественном музее, историко-архитектурном и художественном музее «Новый Иерусалим», Витебском художественном музее (Республика Беларусь), а также в частных коллекциях в России и за рубежом.



Рис. 12. Шубин А. Шествие праведников. Правая часть триптиха «Русь». Бумага, цветной офорт. 46×60. 1993.

В своих графических работах Саксонов — мастер многослойности. Это касается техники и одновременно образности в изображении. Автор берет за основу свой собственный



Рис. 13. Саксонов Л. Серия «Россия». Святогорский монастырь. Бумага, смешанная техника. Ок. 2008.

офорт или лист с созданным уже своим карандашным рисунком и добавляет поверх другой материал: акрил, гуашь, пастель и т. п. и создает сложносочиненные, «пульсирующие» световые и цветовые пространства. Так же художник делает подобные многослойные образы, рисуя маслом. Многослойность в его работах проявляется не только технически, наложением одного материала на другой, но и по смыслу — физические, реально существующие объекты переходят в мир представлений и образов, идей.

Серии работ Саксонова «Железнодорожные этюды», «Русские заводы и фабрики XIX века», «Россия», его иллюстрации к книгам: в них есть мотивы, связанные с конкретными архитектурными постройками (храмами, жилыми домами, промышленными объектами). Художника особо манят изображения Святых мест — это работы «Ярославль», «Русский Север», «Святогорский монастырь» (Рис. 13) из серии «Россия». Изображения Святых мест не документальны, хотя и имеют конкретные названия, они фантасмагоричны и иносказательны, это скорее образы из памяти художника, воспоминания об эмоциональном переживании. В работах художника много личностного начала, раздумья над местом человека в пространстве жизни как в сакральном пространстве.

В произведении «Святогорский монастырь» из серии «Россия» (Рис. 13) изображение храма воздушно, храм как бы парит в пространстве листа, не касаясь земной поверхности, как в некотором уже нематериальном мире, это переход от прозаичной материальности здешнего, дольнего, мира к легкости мира возвышенного, горнего. Лев Саксонов переходит к религиозно-философским рассуждениям и образам.

Изображения Святых мест в работах российских художников XX–XXI вв. могут быть кардинально различны по выбранному художественному языку и поставленной творческой задаче. Это подтверждают примеры рассмотренных работ, разных по изобразительной манере и темпераменту художников Юлии Ульяновой, Николая Лучкина, Людмилы Киселевой, Александра Шубина и Льва Саксонова. Каждый «голос» автора вместе создает неповторимый «оркестр» изображений, художественных образов и транслируемых идей.

Мастера используют различные техники: живопись маслом, акварелью, прибегают к станковой графике, печатной графике, активно применяют смешанные авторские техники, создают монументально-декоративные произведения (росписи и мозаики), работают в иконописи и т. п.

Но есть в их произведениях и общая «красная нить». Изображению Святых мест уделено важное место в творчестве этих художников. Они мыслят не просто отдельными архитектурными объектами, а рассматривают их в контексте среды как природной, так и исторической, культурной, философской, размышляют о месте жизни обычного маленького человека, творчески переосмысляя увиденную натуру. Для художников крайне важна тема личностного бытия человека в мире, во Вселенной, осознание себя и своего места и роли.

Список литературы:

1. **Павлова О.Б. «Гений места». Пейзажи, изображение архитектурных объектов, фиксация культурного ландшафта на примере работ художников в Калужской области XX–XXI вв. // География искусства: Ландшафтные миры культуры и искусства: Сборник статей / Отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – М.: ГИТР, 2023. – С. 175–185.**
2. **Павлова О.Б. Выбор сюжетов и изобразительного языка в клеймах икон современными художниками-иконописцами XXI века // XXXI Международные образовательные чтения «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека». «Небесная лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира»: коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 421–431.**
3. **Павлова О.Б. Представление произведений христианской тематики художников XXI века в выставочных проектах: коллективная монография на основе материалов международной научной конференции «Творец и творчество. Духовные основы искусства христианского мира». XXX Международные образовательные чтения «К 350-летию рождения Петра I: секулярный мир и религиозность». – М., 2022. – С. 441–447.**
4. **Киселева Л.Г. Встань и иди! Книга писем. – Калуга: ООО «Ноосфера», 2019. – 184 с.**
5. **Людмила Киселёва. Графика. Художественный альбом / Вступ. слово А. Шубина. – 2-е изд. – Калуга: Ноосфера, 2020. – 200 с.**
6. **Людмила Киселёва. Учебные рисунки, портрет, пейзаж, натюрморт. Художественный альбом. — Калуга, 2019. — 96 с.**
7. **Киселева Л.Г. Испытаниями растем. Книга писем. – Калуга, 2016. – 376 с.**
8. **Милов Н. Графика, декоративно-прикладное творчество: Художественный альбом. – Калуга, Можайск: ОАО «Можайский полиграфический комбинат», 2014. – 208 с.**
9. **Сайт Союза художников России, Калужская областная организация, биография А.П. Шубина. — URL: http://art.kaluga.ru/members/?content=artist&id=139 (Дата обращения: 19.01.2026)**
10. **Собачкин А.И. Стальной художник // НГ-регион. 27 марта 2018. – URL: https://ngregion.ru/afisha/stalnoj-khudozhnik (Дата обращения: 19.01.2026)**
11. **Шубин А.П. Графика: каталог произведений. – Обнинск: МБУ «Музей истории г. Обнинска», 2018. – 104 с.**
12. **Художники земли Калужской. Калужская организация Союза художников России, 2006. – 348 с.**
13. **Шубин П.П. Очерки художественной жизни Обнинска. – Можайск: Можайский полиграфический комбинат, 2014. – 352 с.**
14. **Сайт галереи «Открытый клуб», биография Льва Саксонова. — URL: https://retro.openklub.ru/artist/1244/ (Дата обращения: 19.01.2026).**

Т.В. ВИЛЬДАНОВА
Искусствовед, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

T.V. VILDANOVA
Art critic, All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Art

КЕРАМИСТ И ФОТОХУДОЖНИЦА МАРИНА СЕЛЕЗНЕВА. ДУХОВНЫЙ ПОИСК В ТВОРЧЕСТВЕ

CERAMICIST AND PHOTOGRAPHER MARINA SELEZNEVA. SPIRITUAL QUEST IN CREATIVITY

В статье рассматривается творчество керамиста и фотохудожницы Марины Селезневой, как явление в современном российском искусстве, с присущей ему индивидуальной художественной трактовкой картины мира и поиском путей слияния художественного и духовного.

The article examines the work of ceramic artist and photographer Marina Selezneva as a phenomenon in contemporary Russian art, with its inherent individual artistic interpretation of the picture of the world and the search for ways to merge the artistic and spiritual.

Ключевые слова: современная авторская керамика; образно-символические начала творчества; малые формы природного мира; история Земли и жизни на ней; древняя первобытная мифология; космизм; картина мира Божьего.

Keywords: contemporary author's ceramics; figurative and symbolic principles of creativity; small forms of the natural world; ancient primeval mythology; concepts of Christian cosmogony; God's picture of the world.

Творчество керамиста, фотохудожника, члена союза художников России Марины Борисовны Селезневой, возможно, еще не стало широко известным тем, кто интересуется современным декоративно-прикладным искусством и изучает его профессионально, но при близком знакомстве с ее работами нельзя не отметить, что ее произведения не оставляют равнодушным внимательного зрителя. За этим видится несомненный талант художника, неповторимый творческий и жизненный путь.



Рис. 1. Фотопортрет М.Б. Селезневой. Фотограф Павел Смертин.

Особенностью художественной керамики второй половины XX – начала XXI века является появление такой достаточно многочисленной группы произведений, как уникальная, авторская керамика. Произведения этого особого вида искусства часто имеют лишь выставочное назначение. И именно здесь сконцентрировано все самое новое в художественной и технологической сферах современной керамики, как вида декоративно-прикладного искусства.

Встав сегодня общепризнанно на одну ступень со станковыми видами искусства, современная авторская керамика претендует на всю полноту отражения общечеловеческих, философских проблем и вопросов. Во многом это результат широкого процесса интеграции, стирания границ между видами и жанрами в искусстве вообще. Другая особенность современной уникальной керамики — поиск новых разновидностей материалов и их сочетаний, сложная технология обжига. Эти процессы в современной авторской керамике определили и характерные для нее черты: многоплановость образно-метафорического строя произведения, обращение к художественным средствам и приемам других видов и жанров искусства, усложнение пластического языка.

Марина Селезнева родилась в 1955 году в городе Котельниче Кировской области. В 1980 году закончила с отличием Тимирязевскую сельскохозяйственную академию, но еще во время учебы погрузилась в область художественного творчества. И, получив диплом, в тот же день уехала осваивать гончарное ремесло к народным мастерам в деревню Коровино под Муромом. Молодая художница училась гончарству и в деревне Меленки Владимирской области, и на Просницком райпромкомбинате в Кировской области. Окончив в 1992 году художественный факультет Московского технологического института, работала в качестве практиканта на фарфоровом заводе «Пролетарий» под Новгородом.

Сама Марина говорит, что ее художественное образование, в подлинном смысле, состоялось в Библиотеке иностранной литературы, а также на выставках народного и декоративно-прикладного искусства, которые, как вспоминает художница, были у нас в стране в 1980-е годы столь масштабными и впечатляющими. Особое значение художница придает своей творческой работе на ЭТПК (Экспериментальный творческо-производственный



Рис. 2. Лист. 2003. Глина, глазури, соли. 24х16.

комбинат в Воронцово). «Там были совершенно особые возможности технологий, материалов», «это было счастье», — вспоминает Марина Борисовна.

Художница в шутку говорит, что работ у нее было более 25 тонн. Вначале — гончарные формы, затем пласты из глины и шамота. Постепенно сложился ее «керамический язык», в котором неповторимо соединились личностное восприятие мира, дар художника, мастерство керамиста. И это ощущалось на персональной выставке Марины Селезневой, проходившей в 1997 году в московском выставочном зале в Беляево.

Приблизительно со второй половины XX века в авторской керамике важное значение приобрела тенденция обращения к миру органической природы, изучения и использования в керамике его формообразующих принципов и закономерностей, широкого применения естественной, «органической» декорации. В развитии данного направления особое значение имела английская школа керамики и, в первую очередь, творчество таких керамистов, как Мери Роджер, Люция Рей, Питер Симсон и др.

Обращение художников к миру живой природы — во многом следствие осознания экологической проблемы нашего времени, ставшей в последнее время особенно ощутимой. Понимая физическую опасность, грозящую человеку в результате нарушения биосферы земли, художник одновременно осознает и опасность духовного опустошения человека, отторгнутого в век урбанизации от природы. Часто современный художник-керамист не ограничивается провозглашением необходимости этой связи с природным миром, но в процессе творчества более углубленно проникает в эту проблему, познает законы этой среды. В итоге, философские, художественно-эстетические, естественно-испытательские результаты этого процесса находят отражение в художественном произведении. Технологические особенности создания керамики в данном случае помогают раскрытию образа.

Марине Селезневой эта проблематике близка и как художнику, и как биологу. Можно сказать, что началом, первым шагом является появление в качестве замысла у художника определенного природного мотива. В творчестве Марины это могут быть лист растения или фрагмент ствола бамбука, створки зелено



Рис. 3. Натюрморт. 2015-2024 гг. Глина, шамот, глазури, эмали, пигменты.

го горошка или каких-то других растений причудливо засохшие плоды, скалы, волны, элементы и мотивы подводного мира.

В русле данной проблематики в ее работах сочетаются как более образный, так и более конкретно-чувственный способы художественного воплощения. В решении ее пласта «Лист» сочетаются эти два подхода (рис. 2). Лист невероятно красив, но это фантастический лист. Путь керамиста идет через художественное переосмысление естественной формы, творческую реконструкцию структуры листа, его пластических и линейных характеристик.

Центральная жилка листа напоминает мощный древесный ствол; вторичные жилки, отходящие от центра — причудливо завивающиеся густые ветви древа. Эта таинственная чаща имеет сказочную, бирюзово-коричневую окраску, специфическую бугристую фактуру керамической поверхности. Художница не стремится скрыть материал, наоборот, глина вносит свои, архаически-археологические смыслы. Перед нами — лист глиняный, окаменелый, мифологический Царь-лист. Он, словно образ всех листьев Земли, их прадед или пращур. А ведь это всего-навсего лист.

Здесь открывается характерная для творчества Марины черта — поиск в малых формах глубоких смыслов. Эти смыслы раскрываются в творчестве Марины еще и в ракурсе причастности этих «маленьких элементов» к древнейшим эпохам истории Земли.

Художница выбирает такие природные мотивы, на которые мы почти никогда не обращаем внимание. В одной из композиций она соединяет в прекрасный, необычный натюрморт выполненные в керамике стручки, засохшие плоды и кожуру, скорлупки орехов, ракушки, присовокупляя для оживления картины камушек, винно-красного цвета (рис. 3). Предметы выполнены с сугубой реалистичностью — один из характерных приемов современной уникальной керамики. Символическое содержание композиции можно истолковать, как призыв увидеть красоту даже самых незначительных, мало эстетичных элементов природы. И они, действительно, очень красивы.

На выставке «Homo botanicus, или Практики совместного процветания», проходившей в 2024 году в Вятском художественном музее, экспонировались ее огромные керамические бутоны-цветы (рис. 4, 5, 6). Кто-то из зрителей, у кого, возможно, глаз не заострен



Рис. 4. Цветы. 2000-2003 гг. Шамот, оксиды, глазури, эмали, пигменты. Высота до 70 см.



Рис. 5. Цветы (Фрагмент). 2000-2003 гг. Шамот, оксиды, глазури, эмали, пигменты.



Рис. 6. На экспозиции выставки «Homo botanicus, или Практики совместного процветания». Вятский художественный музей. 2024.

на подобные новации в декоративно-прикладном искусстве, возможно прошел мимо этих архаических, мифологических бутонов-«рептилий». Но внимательный посетитель, наверно, не прошел, остановился, чтобы осмыслить.

Эти растения не живые, слишком сильно в них ощущается их окаменелость, через которую проступает связь с древнейшими эпохами Земли. К тому же один из бутонов очень сильно напоминает археологический артефакт — голову какой-то ископаемой рептилии. Эти же палеонтологические смыслы транслируют подобные наскальным рисункам силуэты, прочерченные на поверхности каменных цветов. Острые, загнутые шипы на каменных бутонах, кажется, готовы вцепиться в подступающих врагов, но, одновременно, как микро-антенны, они словно посылают сигналы всесильному Небу. А еще мифологические цветы, слегка наклоняясь в сторону друг друга, как бы переговариваются между собой. На своем керамическом языке, ведут они разговор о загадочном далеком мезозое.

Фактура керамического материала, органическая раскраска здесь очень много дают в плане богатства содержательных смыслов. Автор сознательно использует эти средства для передачи таинственного духа древних артефактов. В этих цветах есть большая внутренняя сила, как бы идущая из мощных исторических пластов прошлого Земли. Ощущается в них и творческая энергия самого автора.

В таком художественном решении темы растительного мира есть парадоксальность, некий вызов, творческая дерзость автора. В экспозиции вятского музея с этими цветами-бутонами в какой-то мере сравнимы причудливые кактусы в горшках на соседней картине (рис. 6). Но по смелости и оригинальности своей информации о ботаническом мире бутоны-«рептилии», на наш взгляд, опережают другие экспонаты.

Большой интерес Марина проявляет к древнейшим периодам человеческой цивилизации. Отсюда в ее работах — мотивы петроглифов, ее пластические формы похожи на предметы культа древнейшего человека. Эти керамические фигуры очень антропоморфны, оживлены фантазией художницы, одухотворены ее неравнодушным чувством. Они напоминают каких-то доисторических инопланетян, устремляющихся внутренним своим порывом к Небу (рис. 7). Другие — ощетиниваются острыми шипами против врагов (рис. 8). Ее палеореконструкции можно рассматривать, как своеобразную дань в поэтической, условной форме, прошлому человечества.

Обогащение в этих скульптурах образно-содержательного начала за счет одухотворенности и теплого чувства является, по всей видимости, особой чертой дарования художницы. При этом внутренний потен



Рис. 7. Древо жизни.1997. Глина, глазури, высокий обжиг. Температура обжига 1250 градусов. 65х35х22.



Рис. 8. Биообъекты.1997. Глина, глазури, высокий восстановительный обжиг.



Рис. 9. «Рыба и Рыбенок». 2006. Глина, пигменты, глазури, эмали. Высота до 28 см.



Рис. 10. Пласт. 2018. Шамот, авторская техника, глазури, эмали, пигменты, оксиды. 30х24.



Рис. 11. Пласт. 2018. (Фрагмент). Шамот, авторская техника, глазури, эмали, пигменты, оксиды. 30х24.



Рис. 12. Композиция из сосудов «Растительный мотив». 1993. Глина, ангобы, пигменты. Высота до 18 см.

циал авторской керамики, как вида искусства, расширяется, обогащается.

Особое увлечение Марины Селезневой – «рыбная» тема. Рыбы у нее есть и в пластике, и на керамических пластах. Интереснее всего у художницы получаются рыбы–ископаемые, рыбы доисторических эпох. Они у Марины Борисовны очень эффектные, экспрессивные, запоминающиеся (рис. 9). И в древних фигурах-тотемах, и в мифологических рыбах художница, по-своему, говорит о разнообразии и красоте мира. Показ в ракурсе доисторического прошлого Земли придает произведениям масштабность смысла.

Очевидно, что в керамике особо важен материал и его возможности. У Марины есть немало работ, в которых она выбирает художественное воплощение замысла «через материал». При таком художественном решении важна декоративность, как важнейшая черта прикладного искусства. Понимание, а скорее даже чувство декоративности есть у художницы. Здесь свое символическое слово может сказать красота свободного развития формы – не ритмизированного прогиба, вздымания, пульсации керамической поверхности, своеобразных наплывов не застывшего керамического материала. Эмоциональное, выразительное значение имеет цвет, с тонкими переливами и нюансами. Важна фактура поверхности. Марина хорошо владеет этим способом создания образов-ощущений. Если перевести на язык биологии, то такой пласт напоминает цианобактериальные маты — ковер из бактерий и кристаллов солей далекой протерозойской эры (рис. 10, 11). Для творчества художницы, так глубоко увлеченной гончарством, естественным представляется обращение к первичным для керамики посудным формам. Есть среди работ Марины Селезневой несколько, в которых очевиден интерес к японской керамике, которую художница понимает, как культурную традицию, используя знания и приемы, полученные во время



Рис. 13. Чаша. 2012. Фаянс. Роспись пигментами. Глазурь. 14х9.

учебы у народных гончаров (рис. 12).

Церковная форма одной из чаш, роспись с рыбой указывают на Евангельскую тему. Поводом к созданию произведения стали рассказы и впечатления паломников о росписях храмов христианской Каппадокии. Роспись чаши – напоминает традицию фресковой живописи, нежная по цветовым сочетаниям, с оттенками голубого, бежевого, с вкраплениями винно-красного (рис. 13).

Самыми интересными в творческом плане художниками, с которыми приходилось работать в группах в ЭТПК, Марина называет Галину Антипову, Татьяну Зубову, Елену Хлендовскую, Ирину Мазанову, Марину Степанову. Соседство этих действительно очень интересных и мощных талантов было необходимо и полезно для Марины. С их помощью она познавала специфические художественные закономерности современной керамики. С другой стороны – смотрела на разные таланты и искала свое. Но очевидно, что творчество художницы развивалось независимо, как не очень громкая, но индивидуальная, со своим характером мелодия. Ее работы свидетельствуют о ценностном поиске в творчестве. В определенный момент процесс этот углубился благодаря очень важному факту ее творческой и личной биографии: приходу к вере и православному храму.

Есть у Марины Борисовны еще несколько очень теплых и важных, на наш взгляд, воспоминаний. В годы ее юности у нее была возможность, как в старину, брать уроки художественного обучения в качестве вольнослушателя в Кировском художественном училище. С большой теплотой говорит Марина Борисовна о своих педагогах в училище: Юмагулове, Старковой, Рукавишниковой. Также, она с благодарностью вспоминает директора Просницкого райкомбината под Кировом — Летова Василия Васильевича, который почувствовав в Марине энтузиаста, способствовал ее регулярной творческой работе на гончарном круге. «Так я там работала и радовалась», — говорит художница.

О творчестве Марины Селезневой написал хорошую статью московский искусствовед Сергей Кусков (1956-2008) [1]. Он совершенно прав, когда оценивает современную керамику, как особое явление, со своими

законами. Она нередко сложна для понимания, необходима определенная подготовка к ее восприятию или такая талантливая расшифровка, как сделал С. Кусков.

Очень точно и поэтично написал Сергей Кусков о живописно-колористическом даровании Марины. Ее керамика, как пишет он, подобна полотну художника, «живописно «озвучиваясь» шумом фактур, насыщаясь соками нюансированных, но насыщенных красок, токами их соцветий». «Эти красочные переливы, словно кровь, оживляют поверхность глины и животворную плоть условно изображенных персонажей. Мазок живописца угадывается в технике ваяния и лепки, в тактильном обживании рельефной поверхности, в кладке материала, преображаемого через витальную энергию исполнительского чувственного процесса» [1]. Но нельзя согласится с Сергеем Кусковым, что содержание работ художницы сводится только к «ассоциативно-выразительным знако-формам», а в идеале, оно, по его мнению, должно стремиться к сильно формализованному, абстрактному образу «Ничто», «хранителю Невыразимого» [1]. Сказано, конечно, сильно. То есть, возможно, и не нужны смыслы, как своеобразный лозунг, манифест одной из теорий современного искусства эпохи постмодернизма.

Но исследователи констатируют в современной культуре также тенденции возврата к вечным ценностям. Этот путь поиска высоких смыслов, от темы истории Земли и жизни на ней к переживанию Божественного ощущается в творчестве Марины Селезневой.

На выставке «Блистающий мир. Отражения», проходившей в Вятке в 2019 году, художница выступила в непривычном амплуа фотографа. И выступила, на наш взгляд, очень удачно. Здесь Марина словно бы вышла на какой-то новый уровень, более пронзительно зазвучала ее «природная» тема. Ее фотографии похожи на прекрасные акварели, в них много воздуха (рис. 14-22). Такое впечатление, что Марина Борисовна как будто поднялась над тяжелой материей керамики, увидела более высокую музыкальную гармонию жизни, причем погрузившись в еще больший микромир, продолжив свою «биологическую тему». К цвету, линии, как важным средствам художественного выражения в ее арсенале, теперь прибавился свет. Автор как-бы предлагает зрителю посмотреть вверх, увидеть Божье небо и потоки света, в лучах которого так радостно засветились простые предметы ее фото-натюрмортов.

Эпиграфом к выставке художница выбрала слова из «Духовного жемчуга» Иоанна Златоуста: «Воды над небесами не только сохраняют небо, но и направляют вниз свет солнца и луны. Если бы небо было прозрачно, то весь свет устремлялся бы вверх, — потому что огонь по природе стремится вверх, — и земля осталась бы без света. Поэтому и Бог покрыл небо сверху безмерною массою вод, чтобы свет отражался и устремлялся вниз» [2]. Эти слова Иоанна Златоуста по-



Рис. 14. Фотография. Все фотографии выполнены в 2015-2024 гг.



Рис. 15. Фотография.



Рис. 16. Фотография.



Рис. 17. Фотография.



Рис. 18. Фотография.

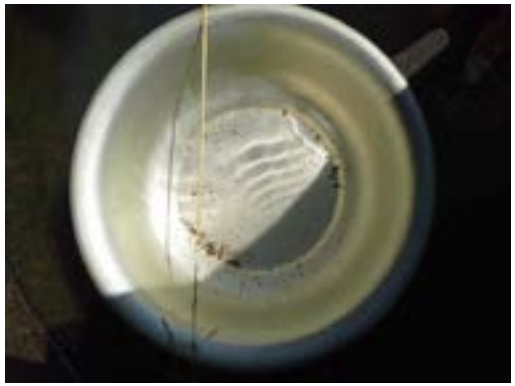


Рис. 19. Фотография.

священы истолкованию ветхозаветных строк книги Бытия:

«И создал Бог твердь, и отделил воду, которая под твердью, от воды, которая над твердью. И стало так»

(Бытие. Глава I)

Здесь эпиграф, очень точно выбранный художницей, необходим в ее приеме отсылки от образности микромира к высоким понятиям Божьего космоса.

О том, что прекрасный характер ее работ сразу почувствовали любители искусства, свидетельствует запись в книге отзывов на выставке Марины: «Фотоработы Марины Борисовны Селезневой настолько фантастически прекрасны, необычны и уникальны, что в них, может быть неожиданно для самого автора, отразилась неповторимая космическая душа художника».

Для оценки сложного художественного явления нужен комплексный подход, который учитывал бы многие особенности и факторы и, не в последнюю очередь, значение традиции, культурного наследия. Принимая участие в дискуссии «Предмет и метод истории культуры» академик Б.Б. Пиотровский писал: «Если мы присмотримся к новаторам — художникам и скульпторам, создавшим ультрасовременные направления, то увидим, что и их деятельность в значительной степени определяется разработкой культурного наследия как своего народа, так и заимствованного извне. Ни один художник-новатор не может оторваться от культурного наследия, он его перерабатывает. Поэтому использование культурного наследия и его роль являются важнейшими факторами в истории культуры. Прогрессивное развитие в обществе не может быть оторвано от культурного наследия» [3].

Не поверхностное определение понятия «культурное наследие» есть, в частности, в Википедии: «Культурное наследие — часть материальной и духовной культуры, созданная прошлыми поколениями, выдержавшая испытание временем и передающаяся поколениям, как нечто ценное и почитаемое». Доктор культурологии Д.Н. Замятин для описания и эволюции образа наследия в культуре использовал образ древа, где наследие — «кора» древа-культуры, растущего во времени и пространстве. Наследие, по его мнению, выполняет защитные функции по отношению к культуре, оно как бы призвано ощутить благоприятность, «дружественность» или враждебность внешней среды для культурного развития. Выполняя эту защитную функцию, наследие проявляет консерватизм, и он может стать культурным тормозом, но может выступить и в роли своеобразной культурной мембраны, просеивающей культурные вызовы и культурные образцы извне [4].

На наш взгляд, общекультурные художественные традиции, а, возможно и локальные, в данном случае богатого своим, как профессиональным, так и народным художественным наследием Вятского края, сыграли



Рис. 20. Фотография. Компьютерная обработка.



Рис. 21. Фотография «Яичница из солнца».



Рис. 22. Фотография.

немалую роль в творчестве Марины Селезневой. В целом, с фактором культурного наследия в ее творчестве можно связать развитое живописное чувство и мастерство; увлечение народным гончарством и использование его особенностей и черт; радостное, светлое восприятие мира; то живое, одухотворенное чувство, с которым выполнены ее персонажи. Сама тема истории Земли и жизни на ней — сакральна. Также, космизм ее работ; все возрастающая духовность; внимание к Библейской теме — эти черты, как нам представляется, тоже имеют в основе фундамент культурного наследия. Владение этими культурными традициями позволило Марине Селезневой выполнить те задачи, преодолеть те трудности, которые возникали у нее в процессе творчества, как у художника современного искусства.

Список литературы:

1. **Кусков С. Керамика и ее иное [Электронный ресурс] // Вятский культурный журнал «Бинокль». — URL: https://binokl-vyatka.narod.ru/B14/selez.htm (дата обращения 14.10.2025).**
2. **Святитель Иоанн Златоуст «Духовный жемчуг» [Электронный ресурс] — URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/duhovnyj-zhemchug/ (дата обращения 10.11.2025).**
3. **Пиотровский Б.Б. Круглый стол по проблемам культуры в редакции журнала «История СССР» // История СССР. — 1976. — №6. — С. 114.**
4. **Цит. по: Галкова О.В. Культурное наследие. Структура и содержание понятия [Электронный ресурс] // Электронный научно-образовательный журнал ВГПУ «Грани познания». — 2010. — №4 (9). — URL: https: grani.vspu.ru (дата обращения 14.10.2025).**

С.В. КУРАСОВ

Академик РАХ, доктор искусствоведения, профессор, Ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова

ЧЭНЬ ЦЯНЬЮЙ

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова

S.V. KURASOV

Academician of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor, Rector of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

CHEN QIANYU

Postgraduate Student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

НЕФРИТОВЫЕ БУДДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КАМНЕРЕЗОВ

JADE BUDDHAS IN THE ART OF CHINESE STONE CARVERS

В статье проанализирован феномен нефритовых изображений Будды как особого направления в истории китайской камнерезной традиции. Авторы прослеживают эволюцию образов буддийской скульптуры из нефрита в контексте развития религиозно философских представлений и художественных канонов Китая, рассматривают ключевые этапы становления и трансформации иконографических типов нефритовых Будд, а также технологические приёмы, характерные для разных исторических периодов и региональных школ.

The article analyzes the phenomenon of jade Buddha images as a special direction in the history of Chinese stone carving tradition. The authors trace the evolution of Buddhist jade sculpture images in the context of the development of religious and philosophical ideas and artistic canons in China, and examine the key stages of the formation and transformation of the iconographic types of jade Buddhas, as well as the technological techniques characteristic of different historical periods and regional schools.

Ключевые слова: нефрит, искусства резьбы по нефриту, династии Мин и Цин, образ Будды, буддийское искусство, региональные школы резьбы.
Keywords: jade, jade carving art, Ming and Qing dynasties, Buddha image, Buddhist art, regional carving schools.

Традиционное китайское искусство резьбы по нефриту является одной из самых долговечных и культурно значимых форм искусства в непрерывном континууме китайской цивилизации. Начиная с культуры Синлунва, существовавшей около 8000 лет назад, которая впервые выделила и начала обрабатывать нефрит — «красивый камень» с тонкой текстурой и теплым блеском, нефрит неразрывно связан с духовной жизнью, социальным порядком и эстетическими идеалами китайского народа.

За почти восемь тысяч лет эволюции китайская резьба по нефриту претерпела трансформацию: от параллельного развития различных нефритовых культур в эпоху неолита, до институционализированного создания ритуальной системы обработки нефрита в династиях Шан и Чжоу, до зрелой дифференциации региональных школ в династиях Мин и Цин. Это привело к созданию целостной системы искусства, объединяющей мастерство, иконографию, символику и институциональное наследие. Всестороннее исследование этой системы не только раскрывает эволюционную логику самого китайского искусства резьбы по нефриту, но и открывает глубокое понимание уникального образа мышления в китайской цивилизации, где материальные предметы несут в себе духовное значение, а мастерство обеспечивает ценность произведения. Нефрит в китайском искусстве — носитель глубокой символики, тесно переплетённой с этическими, религиозными и эстетическими представлениями. Образ Будды, воплощённый в нефрите, стал одной из вершин камнерезного искусства Китая, в нём интегрировались мастерство обработки твёрдого материала, буддийская иконография и многовековые традиции символического мышления.

Нефрит на протяжении веков наделялся особыми свойствами: его считали «камнем неба», символом чистоты, добродетели, долголетия и бессмертия. Конфуцианская традиция связывала качества нефрита с идеалами благородного мужа: его полупрозрачность ассоциировали с искренностью, твёрдость — со стойкостью, а мягкий блеск — с добротой. С распространением буддизма эти смыслы обогатились новыми символами: нефрит стал восприниматься как материал, способный передавать состояние просветления, внутреннюю тишину и сострадание, присущие Будде.

Появление нефритовых изображений Будды отражает культурно-контекстуальный синтез: буддийские образы адаптировались к местным

эстетическим нормам и семантике материалов. В отличие от монументальной каменной или бронзовой скульптуры, нефритовые Будды чаще всего создавались как камерные, «личные» объекты — для алтарей, медитативных практик, подношений и хранения в частных коллекциях. Их небольшой размер подчёркивал интимность взаимодействия с сакральным образом.

В эпохи Тан и Сун формируется утончённый художественный язык, который позже будет доведён до совершенства в резьбе по нефриту. В эпоху Мин и Цин нефритовая скульптура достигает наивысшего расцвета: императорские мастерские привлекают лучших резчиков, а спрос на культовые и декоративные изделия растёт как внутри страны, так и за её пределами.

Династия Мин стала свидетелем периода всеобщего процветания в области нефритовой скульптуры. В плане тематики, унаследовав светские традиции династии Сун, нефритовые скульптуры эпохи Мин достигли беспрецедентных высот в изображении благоприятной символики. В большом количестве встречались изображения Будд, Гуаньинь, Архатов, Бога Долголетия и детей, объединенных общей чертой: все они несли явные молитвы о благословении — Гуаньинь даровала детей, Бог Долголетия продлевал жизнь, дети приносили богатство, а Будда обеспечивал защиту. Шакьямуни и Гуаньинь были наиболее распространенными фигурами в нефритовых скульптурах Будды эпохи Мин, причем скульптуры Гуаньинь были особенно многочисленны. Нефритовая Гуаньинь эпохи Мин обычно изображается в расслабленной сидячей позе, в капюшоне и небесных одеждах, держа вазу или ивовую ветвь, с пухлым и доброжелательным лицом и струящимися, многослойными драпировками. Общая форма тяготеет к стилизации. Эта стилизация не является снижением мастерства, а скорее результатом масштабной стандартизации, необходимой для удовлетворения рыночного спроса на производство скульптур.

В середине династии Мин в переулке Чжуаньчжу в Сучжоу появились мастерские, специализирующиеся на изготовлении нефритовых Будд. В этих мастерских существовали фиксированные схемы и разделение труда. Создание одной нефритовой статуи Гуаньинь могло включать в себя несколько этапов, в том числе подготовку материала, грубую обработку, тонкую резьбу, контурирование лица и полировку. Каждый этап выполнялся разными мастерами. Хотя такой конвейерный метод производства обеспечивал выпуск продукции, он также несколько подавлял индивидуальность и креативность статуй.

Под влиянием религиозных воззрений и механизмов передачи культурного наследия во многом были обусловлены региональные особенности резьбы по нефриту. Наиболее типичными примерами

являются влияние тибетского буддизма на придворную резьбу по нефриту династии Цин и внедрение индийского нефрита. До захвата Центральных равнин маньчжурская знать династии Цин уже исповедовала тибетский буддизм. После установления контроля над Центральными равнинами тибетский буддизм стал королевской верой, особенно во времена правления Канси, Юнчжэна и Цяньлуна.

Производство тибетских буддийских скульптур при дворе началось в династии Юань и расцвело в династии Цин. В императорских мастерских династии Цин существовала отдельная буддийская мастерская по изготовлению буддийских ритуальных предметов, и большое количество скульптур Будды было произведено в эпоху Цяньлуна. Резьба по нефриту играла значительную роль в производстве буддийских ритуальных принадлежностей, скульптур Будды и подношений. Придворная нефритовая чаша династии Цин с семью вырезанными и инкрустированными золотом изображениями Будды на внешней стенке является копией чаши из коллекции храма Кайюань в Сучжоу, вырезанной императором Цяньлуном из хэтяньского нефрита. Влияние тибетской буддийской эстетики на резьбу по нефриту в основном проявляется в нескольких аспектах: в композиции предметов появились многочисленные ступы в тибетском стиле, колеса Дхармы, ваджры, чаши капала и другие религиозные предметы; в декор были введены тибетские узоры в виде свитков и Восемь благоприятных символов; а в сочетании материалов нефрит часто комбинировался с драгоценными материалами, такими как золото, серебро, бирюза, коралл и лазурит. Эта эстетика придворного искусства, продиктованная религиозными убеждениями, сформировала уникальную традицию пекинской резьбы по нефриту, стиль которой заметно отличался от сучжоуской резьбы по нефриту, где доминировали вкусы литераторов, отличавшиеся торжественной, изысканной и роскошной эстетикой.

Введение индийского нефрита стало еще более значимым событием межкультурного обмена. Индийский нефрит происходил из Северной Индии и Пакистана, а его название было лично определено императором Цяньлуном. Этот тип нефрита характеризуется чрезвычайно тонкой структурой, высокой прозрачностью и уникальными формами, которые император Цяньлун описывал как «тонкие, как бумага» и «тонкие, как тканое полотно», восхваляя его как «изготовленный искусными мастерами из Индостана» и «непревзойденный среди резчиков по нефриту из Центральных равнин». Индийские мастера по нефриту предпочитали использовать для резьбы нефрит чистого цвета, причем каждый кусок был одного цвета, особенно зеленого, белого или яшмы. Это резко контрастирует

с традиционной китайской резьбой по нефриту, которая часто сохраняет естественную текстуру и цвет нефрита.

Введение индийского нефрита также способствовало развитию техники тонкостенной резьбы в китайской нефритовой резьбе. Техника тонкостенной резьбы подчеркивает тонкость и прозрачность, часто используя технику водной шлифовки, с цветочными мотивами, такими как пассифлора и акант, в качестве основных декоративных элементов. Эта техника была унаследована и развита в Сучжоу и Пекине, став самостоятельной региональной школой нефритовой резьбы к концу периода Цяньлуна. Следует отметить, что влияние индийского нефрита на китайскую резьбу по нефриту не было односторонним заимствованием, а скорее процессом избирательного поглощения, трансформации и интеграции. Китайские мастера по нефриту объединили технику обработки тонких стенок, растительные мотивы и инкрустацию драгоценными камнями из зарубежных ремесел с местными китайскими традициями и декоративными системами, создав совершенно новый тип нефритовых изделий. Это классический пример творческой трансформации в межкультурном трансфере технологий.

На разных этапах менялись и трактовки образа Будды. В ранних работах акцент делался на канонических чертах: удлинённые мочки ушей, урна (точка между бровями), ушниша (выпуклость на темени), поза медитации. Позднее мастера всё больше внимания уделяли пластике, передаче внутреннего состояния через едва уловимые нюансы позы, складок одеяний и выражения лица. В цинскую эпоху появляются более сложные композиции: Будда в окружении бодхисаттв, сцены из сутр, аллегорические мотивы, где нефрит служит не только носителем формы, но и смысловым акцентом.

На протяжении почти восьми тысяч лет — от эпохи неолита до правления династии Цин, китайская резьба по нефриту прошла значительный путь развития, в котором прослеживаются устойчивые тенденции. В тематическом отношении искусство резьбы постепенно трансформировалось: если изначально в нём доминировали образы тотемных животных, то позднее на первый план вышли религиозные божества, а впоследствии светские фигуры. Такая эволюция отражает смещение акцента: сакральность образов со временем ослабевала, уступая место более земным, человечным мотивам.

Изучение образов нефритовых Будд демонстрирует синтез религиозного мировоззрения, философских идей, технических приёмов и эстетических канонов в рамках единого художественного объекта. Такие произведения выступают не только как скульптурные формы, но и как носители культурного кода: в них запечатлены традиционные представления об идеале, гармонии и способах достижения просветления.



Рис. 1. «Цветы расцветают, чтобы явить Будду».

Это современная резьба по нефриту, сочетающая в себе зеленый нефрит Хэтянь Симу и технику обработки металла. Оторвавшись от традиционных творческих рамок, она интерпретирует философию дзен в свободной манере. Нефрит вылеплен в соответствии с его естественной формой, полупрозрачный зеленый нефрит образует контуры цветов и листьев, а безмятежное и сострадательное лицо Будды, с опущенными бровями и спокойным выражением, идеально отражает принцип дзен «наблюдение за умом под листьями, являющее Будду, когда расцветают цветы». Это произведение искусства переосмысливает традиционную философию дзен в современном ключе, создавая глубокий и креативный художественный шедевр, представляющий собой высокохудожественную декоративную нефритовую скульптуру.



Рис. 2. «Гуаньинь».

Классическая скульптура Гуаньинь, вырезанная из белого нефрита Хэтянь. Нефрит белый, гладкий и нежный, с богатым, равномерным блеском, демонстрирующий присущую изысканному нефриту элегантность. Резьба изображает Гуаньинь в расслабленной сидячей позе, ее тело расслаблено и спокойно, линии ее одежд струятся и изящны, лицо сострадательное и достойное, выражение безмятежное и нежное, идеально интерпретируя дзенскую концепцию «свободы созерцания» Гуаньинь. Произведение дополнено ажурным постаментом из розового дерева в форме лотоса с нимбом, нимб в форме пламени замысловатый и изящный, постамент устойчивый и торжественный. Это не только высочайший уровень резьбы по нефриту, сочетающий в себе превосходные материалы и мастерство, но и произведение искусства, несущее в себе прекрасный смысл мира и благословения.



Рис. 3. «Возрождение буддийского оберега».

Украшение в стиле дзен, искусно вырезанное из натурального зеленого жадеита. Создатель использует естественный цвет и форму жадеита, чтобы превратить его в художественный язык, полный философских размышлений. Изделие вырезано из белого, блестящего жадеита и изображает выветренную и поврежденную голову Будды. Лицо Будды с его правильным сетчатым узором выражает пятнистую текстуру, созданную временем, передавая ощущение исторической значимости и переменчивости. Используя яркий зеленый цвет оригинального жадеита, искусно вырезаны мощные корни деревьев и новые листья, обвивающие голову Будды. Ветви простираются и переплетаются, словно вырастая из поврежденного Будды, воплощая дзенскую концепцию «сосуществования упадка и процветания, бесконечной жизни». На новых ветвях на голове Будды также вырезан медитирующий дзен-практик, добавляя философскую атмосферу «познания своей истинной природы». Это образец умелого использования природных цветов в резьбе, «превращающий недостатки в красоту и использующий пейзаж для передачи дзен-буддизма».



Рис. 4. «Водяная Луна Гуаньинь».

Высококачественная резьба по белому нефриту из Хэтяня, изображающая Гуаньинь в образе Водяной Луны. Гуаньинь изображена в расслабленной сидячей позе, с высоко собранными волосами, безмятежным лицом и грациозно ниспадающими одеждами, идеально воплощающими классическую эстетику «стиля У с плавными линиями». Ее общая поза элегантна, излучает сострадательное и нежное очарование. Под статуей Гуаньинь находится постамент, вырезанный из черного дерева с изображением волн и благоприятных облаков. Волны создают сильный контраст цвета и текстуры с чистым белым нефритом, подчеркивая дзен-подобное настроение «Гуаньинь, сидящая на лотосе, спасающая всех живых существ».

Список литературы:

1. **Ван Ямин. Шелковый путь и исследование нефритовой культуры. — Пекин: Запретный город, 2016. — 355 с**
2. **Мин Ю. Китайский нефрит (Введение в китайскую культуру) 3-е издание. — Кембридж: Cambridge University Press; 3-е издание (19 сентября 2011 г.).**
3. **Неглинская М.А. Запретный город. Сокровища китайских императоров. — М.: Художник и книга. 2007. — 180 с.**
4. **Сюй Фугуань. Дух китайского искусства. — Пекин: Издательство «Шанъу иньшугуань», 2010. — С. 35-40.**
5. **Цюй Ши. Китайский нефритовый век. — Тайюань: Люди Шаньси, 1991. — 337 с.**
6. **Чжан Гуанвэнь. Полное собрание сокровищ культурных реликвий в дворцовом музее: нефритовая резьба. — Гонконг: Коммерческая пресса, 1995. — 292 с.**
7. **Чжоу Цзимин. Анализ философского принципа «Дао следует естественности» и его генетической связи с традиционным ремеслом // Философские исследования. — 2019. — № 11. — С. 111–117.**
8. **Чжэн Янь. «История китайских нефритовых изделий». — Нанкин: Цзянсуское художественное издательство, 2012. — С. 15–22.**
9. **Чэнь Юнкан. Исследование культурного наследия и путей современного обновления искусства резьбы по нефриту // Исследования декоративно-прикладного искусства. — 2020. — № 2. — С. 34–38.**
10. **Ян Лиминь. Анализ эволюции форм искусства резьбы по нефриту с точки зрения эстетики материала // Сто школ в искусстве. — 2020. — № 4. — С. 88–92.**

Коллективная монография на основе
материалов международной научной
конференции

XXXIV Международные Рождественские
образовательные чтения
«Просвещение и нравственность:
формирование личности и вызовы времени»
26 января 2026 г.
Спас Нерукотворный: Образ Слова.
Икона Икон и художественная
ментальность русского искусства

Составители: А.Н. Лаврентьев,
Н.Н. Ганцева, А.В. Сазиков
Редактор Н.В.Яшина.
Научно-методический отдел
Дизайн, верстка: А.В. Васерчук
Обложка: А.А. Коноплева

Подписано в печать 22.07.2026
Формат 60x90/16
Гарнитуры: Swift, Akzidenz Grotesk
Печ. л. 24,5. Тираж 500 экз.