

Научный журнал
Московской духовной академии

ВЕСТНИК
ЦЕРКОВНОГО
ИСКУССТВА
И АРХЕОЛОГИИ

№1 (6)
2022



ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОЙ
ДУХОВНОЙ
АКАДЕМИИ

Сергиев Посад
2022

Scientific Journal
of Moscow Theological Academy

CHURCH ART AND ARCHEOLOGY REVIEW

№1 (6)
2022



Sergiev Posad
2022

ISSN 2658-5111

Рекомендовано к публикации Издательским советом
Русской Православной Церкви
ИС Р22-210-0224

Вестник церковного искусства и археологии: научный журнал / Московская духовная академия. – Сергиев Посад: Издательство Московской духовной академии, 2022. – № 1 (6). – 94 с.

«Вестник церковного искусства и археологии» (Church Art and Archeology Review) – научный журнал Московской духовной академии об искусстве Православной Церкви от древности до наших дней.

На страницах журнала освещаются вопросы истории христианской иконографии, изучения памятников церковного искусства и архитектуры, христианской археологии. Особое внимание в журнале уделяется памятникам и коллекциям Музея Московской духовной академии «Церковно-археологический кабинет» и собраниям других церковных музеев. В журнале рассматриваются проблемы искусства православной книги, как рукописной, так и печатной, и в целом комплекс вопросов, связанный с искусством христианской графики как печатной, так оригинальной. Специальная рубрика журнала посвящена декоративно-прикладному искусству. В журнале освещаются проблемы реставрации, новые события и явления в церковном искусстве.

Специальности ВАК:

17.00.04 Изобразительное и декоративно-прикладное искусство

07.00.06 Археология

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор: Нина Валериевна Квливидзе

кандидат искусствоведения
заведующая кафедрой истории и теории церковного
искусства Московской духовной академии

Ответственный редактор: Олег Ростиславович Хромов

доктор искусствоведения
академик Российской академии художеств
профессор кафедры истории и теории церковного
искусства Московской духовной академии

Екатерина Львовна Пуганова, секретарь издания
Ирина Михайловна Зубренко, научный сотрудник кафедры истории
и теории церковного искусства Московской духовной академии

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Татьяна Игоревна Афанасьева, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Санкт-Петербургского государственного университета

Светлана Измайловна Баранова, доктор исторических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного института

Леонид Андреевич Беляев, доктор исторических наук, член-корреспондент Российской академии наук, заведующий отделом археологии Московской Руси Института археологии Российской академии наук

Валерий Викторович Игошев, доктор искусствоведения, реставратор высшей категории по металлу, профессор кафедры истории и теории церковного искусства Московской духовной академии

Нина Валериевна Квливидзе, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории и теории церковного искусства Московской духовной академии

Архимандрит Лука (Головков), декан Иконописного факультета Московской духовной академии, доцент

Александр Васильевич Назаренко, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института всеобщей истории Российской академии наук, руководитель Центра истории религии и Церкви Института российской истории Российской академии наук

Владимир Валентинович Седов, доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник Отдела средневековой археологии Института археологии Российской академии наук

Инесса Николаевна Слюнькова, доктор архитектуры, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, главный научный сотрудник Российской академии художеств, профессор кафедры истории и теории церковного искусства Московской духовной академии

Федор Борисович Успенский, доктор филологических наук, член-корреспондент Российской академии наук, руководитель Центра славяно-германских исследований Института славяноведения Российской академии наук, и. о. директора Института русского языка Российской академии наук

Олег Ростиславович Хромов, доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор кафедры истории и теории церковного искусства Московской духовной академии

Татьяна Юрьевна Царевская, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

EDITORIAL BOARD

Senior editor: Nina Valerievna Kvlivdze

PhD in History of Art
Head of the department of History and Theory
of Church Art at the Moscow Theological Academy

Editor-in-chief: Oleg Rostislavovich Khromov

Doctor of History of Art
Academician of the Russian Academy of Arts
Professor of the department of History and Theory
of Church Art at the Moscow Theological Academy

Ekaterina L'vovna Puganova, Secretary of the journal
Irina Michailovna Zubrenko, Researcher of the department of History
and Theory of Church Art at the Moscow Theological Academy

EDITORIAL COUNCIL

Tatyana Igorevna Afanasyeva, Doctor of Philology, Professor of the
Russian Language Department at the St. Petersburg State University

Svetlana Izmailovna Baranova, Doctor of Historical Sciences, Professor
of the Cinema and Contemporary Art Department at the Russian
State Humanitarian Institute

Leonid Andreevich Belyaev, Doctor of Historical Sciences, Corresponding
Member of the Russian Academy of Sciences, Head of the Archeology
of Moscow Russia Department at the Institute of Archeology of the
Russian Academy of Sciences

Valeriy Victorovich Igoshev, Doctor of History of Art, Senior-grade restorer
of metal, Professor of the department of History and Theory of Church
Art at the Moscow Theological Academy

Nina Valerievna Kvlivdze, PhD in History of Art, Head of the Department
of History and Theory of Church Art at the Moscow Theological
Academy

Archimandrite Luka (Golovkov), Associate Professor, Dean of the Icon Painting Faculty of the Moscow Theological Academy

Alexander Vasilievich Nazarenko, Doctor of Historical Sciences, Leading Researcher at the General History Institute of the Russian Academy of Sciences, Head of the Center for Religion and Church History at the Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences

Vladimir Valentinovich Sedov, Doctor of History of Art, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher of the Department of Medieval Archeology at the Archeology Institute of the Russian Academy of Sciences

Inessa Nikolaevna Slyunkova, Doctor of Architecture, Corresponding Member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Chief Researcher of the Russian Academy of Arts, Professor of the Department of History and Theory of Church Art at the Moscow Theological Academy

Fedor Borisovich Uspensky, Doctor of Philology, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Head of the Center for Slavic-Germanic Studies at the Slavic Institute of the Russian Academy of Sciences, Vice-Director of the Russian Institute at the Russian Academy of Sciences

Oleg Rostislavovich Khromov, Doctor of Arts, Academician of the Russian Academy of Arts, Professor of the Department of History and Theory of Church Art at the Moscow Theological Academy

Tatyana Yurievna Tsarevskaya, Doctor of History of Art, Leading Researcher at the State Institute of Art History

СОДЕРЖАНИЕ

- 11 **Список сокращений**
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство
- 13 **Наталья Викторовна Герасимова**
История изучения алтарной монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до конца XIII в. (аспект взаимодействия литургии и искусства)
- 31 **Нина Валериевна Квливидзе**
Програмные основы росписи алтаря церкви Новая Токали Килиси. О причинах появления в алтарных росписях сюжетов из Священного Писания
- 44 **Иеромонах Владимир (Муравьев)**
Обзор коллекции антиминсов Московского епархиального управления, хранящейся в Церковно-историческом кабинете Коломенской духовной семинарии
- 58 **Виталий Анатольевич Борисов**
Эволюция образа Распятия Христова в итальянской живописи XII–XIV вв. «Безвидная» молитва и чувственное воображение
Архитектура и градостроительство
- 75 **Сергей Сергеевич Аванесов**
Христианский город как произведение искусства
Собрания Музея Московской духовной академии
«Церковно-археологический кабинет»
- 85 **Иван Михайлович Горский**
Картина «Исцеление слепорожденного Иисусом Христом» в судьбе В. И. Сурикова

CONTENTS

- 11 **List of Abbreviations**
- Fine Arts and Crafts*
- 13 **Natalya V. Gerasimova**
The History of the Study of the Altar Monumental Decoration of Early Christian
and Byzantine Churches until the end of the XIII Century
(Aspect of the Relationship between Liturgical Rite and Art)
- 31 **Nina V. Kvlividze**
The Program Bases of the Altar Murals at the New Tokali Kilise Church:
Reasons for including the Holy Scripture Subjects in Altar Paintings
- 44 **Hieromonk Vladimir (Marav'ev)**
Overview of the Antimenses Collection of the Moscow Diocesan Administration
from the Church-Historical Cabinet of the Kolomna Theological Seminary
- 58 **Vitaly A. Borisov**
Evolution of an Image of Crucified Christ in Italian Painting of the XII–XIV
Centuries, "Unimaginative" Prayer and Sensual Imagination
- Architecture and Urban Planning*
- 75 **Sergey S. Avanesov**
Christian City as a Work of Art
- Collection of the Moscow Theological Academy Museum*
"Church-Archaeological Cabinet"
- 85 **Ivan M. Gorsky**
Painting «Healing of the Born Blind by Jesus Christ» in V. I. Surikov's Life

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АРХИВЫ И ИНСТИТУЦИИ

РАН	Российская академия наук.
РААСН	Российская академия архитектуры и строительных наук (Москва)
РАХ	Российская академия художеств (Москва)
РГАДА	Российский государственный архив древних актов (Москва)
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)
РГБ	Российская государственная библиотека (Москва)
РГИА	Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)
РНБ	Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

МУЗЕИ

ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва)
ГИМ	Государственный исторический музей (Москва)
ГРМ	Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея (Москва)
НГОМЗ	Новгородский государственный объединенный музей-заповедник
СПИХМ	Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник
ЦАК	Музей Московской духовной академии «Церковно-археологический кабинет» (Сергиев Посад)
ЦИК	Церковно-исторический кабинет при Коломенской духовной семинарии
ЦМиАР	Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева (Москва)

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

ГИИ	Государственный институт искусствознания (Москва)
МГУ	Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Москва)
КДС	Коломенская духовная семинария (Коломна)
МДА	Московская духовная академия (Сергиев Посад)
РГГУ	Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

- БТ Богословские труды. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1960–.
- ПЭ Православная энциклопедия. Т. 1–. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000–.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ
АЛТАРНОЙ
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ
ДЕКОРАЦИИ
РАННЕХРИСТИАНСКИХ
И ВИЗАНТИЙСКИХ
ХРАМОВ ДО КОНЦА
XIII ВЕКА (АСПЕКТ
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
ЛИТУРГИИ И ИСКУССТВА)¹

Наталья Викторовна Герасимова

аспирант кафедры теории и истории
церковного искусства МДА
141300, Московская обл., Сергиев Посад,
Троице-Сергиева лавра, Академия
научный сотрудник музея имени Андрея Рублева
105120, Москва, Андроньевская пл., 10
gera-simova@mail.ru

Для цитирования: Герасимова Н. В. История изучения алтарной монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до конца XIII века (аспект взаимодействия литургии и искусства) // Вестник церковного искусства и археологии. 2022. № 1 (6). С. 13–30. DOI: 10.31802/VCAA.2022.6.1.001

1 Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-011-44196.

Аннотация

УДК 2-526.63 (75.058)

Алтарные росписи — смысловой центр любой декоративной программы христианского храма. На разных этапах истории Церкви они всегда отражали выступавшие на первый план аспекты смысла и назначения этого сакрального пространства. В формировании и обновлении алтарных монументальных программ решающую роль играло богослужение в его историческом развитии. Теме взаимодействия литургии и искусства, как наиболее актуальной в современной науке, посвящено значительное количество публикаций. Цель настоящей статьи — представить обзор существующих искусствоведческих работ, затрагивающих отдельно или в контексте иконографических исследований вопросы интерпретации алтарных тем или сюжетов в их связи с восточнохристианским богослужением.

Ключевые слова: историография, алтарные росписи, литургические сюжеты, монументальная живопись, раннехристианское искусство, византийское искусство, византийское богослужение.

The History of the Study of the Altar Monumental Decoration of Early Christian and Byzantine Churches until the end of the XIII Century (Aspect of the Relationship between Liturgical Rite and Art)

Natalya V. Gerasimova

PhD Student at the Department of Theory and History of Church Art
at the Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia

Researcher at the Andrey Rublev Central Museum of Ancient Russian Culture and Art

10 building, Andronyevskaya Ploshad, 105120 Moscow, Russia

gera-simova@mail.ru

For citation: Gerasimova, Natalya V. "The History of the Study of the Altar Monumental Decoration of Early Christian and Byzantine Churches until the end of the XIII Century (Aspect of the Relationship between Liturgical Rite and Art)". *Church Art and Archeology Review*, 2022, no. 1 (6), pp. 13–30 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2022.6.1.001

Abstract. Altar paintings are the semantic center of any monumental decoration program of the temple. At different stages of the history of the Church, they have always reflected aspects of the gist and purpose of this sacred space that have come to the fore. Byzantine rite in its historical development played a decisive role in the formation and renewal of altar painted programs. A significant number of publications have been devoted to the issue of interaction between the Liturgical Rite and mural decoration, as the most relevant in modern science. The purpose of this article is to provide an overview of the art studies that touch upon the interpretation of altar iconographical programs and liturgical plots in the context of their relationship with byzantine rite.

Keywords: historiography, altar mural paintings, liturgical plots, monumental painting, Early Christian art, Byzantine art, Byzantine rite.

Тот факт, что изучение развития чинопоследования литургии и уставных особенностей византийского обряда может дать наряду с искусствоведческими методами анализа массу новых возможностей для интерпретации и реконструкции программы храмовой росписи, не ставится под сомнение современной искусствоведческой наукой². Важным для толкования символической иконографии византийской монументальной живописи может оказаться и привлечение гимнографического и гомилетического наследия христианских авторов. В наибольшей степени это касается интерпретации декорации алтарных пространств.

Алтарные монументальные иконографические программы претерпели на разных этапах истории Церкви ряд обновлений, актуализируя те или иные аспекты сакрального значения алтаря, как пространства, где сосредоточено христианское богослужение. Апсиды раннехристианских памятников IV–VI вв. украшались изображениями Христа во славе (Теофания), Христа в окружении апостолов (Даяние закона = *Traditio legis*), Христа, вручающего ключи ап. Петру (*Traditio clavium*), сценами видений ветхозаветных пророков, изображениями мучеников, патрональных святых и донаторов. В послеиконоборческий период наиболее распространенным типом декорации алтарной апсиды стало изображение Богоматери с Младенцем Христом, кроме апостолов и мучеников, почетное место в системе росписи закрепилось за изображениями святителей. В классический период средневизантийского искусства — с конца IX до конца XI в., в результате синтезирования богословских и художественных идей сложилась система монументальной декорации византийского храма, в программах алтарей стали появляться изображения событий литургического года, ветхозаветные прообразовательные сюжеты, протоевангельские циклы, был дифференцирован

2 Взгляд на проблему «Литургия и искусство» широко представлен материалами сборников, изданных по результатам посвященных этой теме международных научных конференций, регулярно проходящих с 1991 г. (См.: Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994; Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996; Иконостас: происхождение-развитие-символика / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000; Восточнохристианские реликвии / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003; Иеротопия. Исследование сакральных пространств. Материалы международного симпозиума / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2004; Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. М. 2006; Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2009; Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2009; Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2014.)

порядок изображения святых. В XI–XII вв. декор алтарного пространства получил наиболее выраженную литургическую окраску, главными темами росписей стали «Причащение апостолов» и «Служба святых отцов». Со второй половины XIII в. декорация византийского храма все более стала развиваться в направлении конкретного представления различных моментов богослужения, это выражалось в создании символической иконографии алтарных пространств, иллюстрирующей чин проскомидии, Великого Входа, Небесной литургии, Анафоры, в использовании в качестве сюжета изображений церковных песнопений, ветхозаветных чтений (паремий), стихир великопостных служб и пр.

Большинство монументальных живописных ансамблей христианского мира хорошо изучены и многократно опубликованы, включая и алтарные росписи, являющиеся смысловым центром любой декоративной программы. В фундаментальных исследованиях XX столетия с различной степенью подробности рассмотрена тематика и приведены схемы расположения алтарной живописи как раннехристианских памятников, образовывавшихся в первую очередь в местах захоронения мучеников, так и ставших классическими программных фресковых и мозаических ансамблей византийского периода, созданных по императорским и ктиторским заказам и разбросанным по огромной территории Средиземноморья и более отдаленным уголкам христианской ойкумены³.

Объем литературы по иконографии и семантике христианской образности огромен, а проблематика их связи с богослужением очень обширная. Настоящий обзор не претендует на исчерпывающую полноту, это было бы невыполнимой задачей в рамках небольшого объема статьи. Нас в первую очередь интересовали работы последних десятилетий, затрагивающие отдельно или в контексте иконографических исследований проблемы интерпретации алтарных программ в их связи с восточнохристианской литургией.

Из наиболее ранних работ, представляющих интерес для изучения нашей темы, можно назвать статью французского византиниста Луи Брейе «Апокалиптические видения в византийском искусстве» (1930), посвященную исследованию проблем декорации раннехристианских и раннесредневековых апсид Востока и Запада⁴, и работу И. Штефанеску «Иллюстрация литургий в искусстве Византии и Востока» (1936),

3 Краткая библиография общих трудов по раннехристианской и византийской монументальной живописи приведена в Приложении 1.

4 *Bréhier L.* Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin // *Arta și Arheologia*. 1930. Fasc. 4. P. 1–10.

материалом для которой стали преимущественно румынские памятники послеиконоборческого времени⁵. Л. Брейе, рассматривая композиции, украшающие апсиды церквей Бауита, одним из первых среди исследователей установил тесную связь между содержанием живописной декорации и евхаристической молитвой сирийской литургии⁶. И. Штефанеску в своей монографии на множестве конкретных примеров описал, каким образом использование символических тем помогало художникам проиллюстрировать отдельные псалмы, входящие в византийское богослужение, молитвословия и ритуалы византийской Церкви. Автор шаг за шагом следует за ходом литургии Иоанна Златоуста от проскомидии и до анафоры, рассматривая композиции, иллюстрирующие отдельные наиболее значимые моменты богослужения.

В своей рецензии на работу И. Штефанеску Л. Брейе отметил, что удивлен тем, что автор в качестве аналогий не привлек иллюстрированные литургические свитки, которые, по его мнению, могут помочь «в безошибочном понимании иллюстрации литургической мысли»⁷. В дальнейшем эти идеи были развиты в статье А. Н. Грабара о миниатюрах константинопольского литургического свитка XI в. из Иерусалима (1954)⁸. Эту работу можно назвать в числе первых, посвященных влиянию литургической проблематики на обновление системы храмовой декорации на рубеже XI–XII вв. В ней автор сопоставляет цикл иллюстрирующих молитвы свитка сюжетов с известными ему монументальными ансамблями византийского мира и приходит к выводу, что, находя совокупность таких сцен на стенах византийских церквей, с большой долей уверенности можно говорить о том, что они также, как и миниатюры свитка, корреспондируют с чинопоследованием литургии⁹.

После выхода в свет работы Отто Демуса «Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии» (1948), в которой он описал принципы средне-византийской системы храмовой декорации¹⁰,

5 *Stefanescu J. D. L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient. Brussels 1936.*

6 *Bréhier L. Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin // Arta și Arheologia. 1930. Fasc. 4. P. 5.*

7 *Bréhier L. [Рец. на:] Stefanescu J. D. L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, 1936 // Journal des savants. Janvier-février. 1937. P. 37–38.*

8 *Grabar A. Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // Dumbarton Oaks Papers. 1954. № 8. P. 161–199.*

9 *Ibid. P. 190.*

10 *Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. London, 1948. (Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / пер. с англ. Э. С. Смирновой, ред. и сост. А. С. Преображенский. М., 2001.)*

начали появляться работы, продолжившие поиски текстовых источников изображений, и делающие новые попытки объяснить истоки формирования этой, ставшей классической для византийского искусства схемы. Отражение в системе росписи идей византийского богословия последовательно проследила Эльза Джордани в своей статье «Средне-византийская система украшения как выражение иератической программы изображений» (1951)¹¹. В иерархически устроенных, восходящих от низшего порядка к высшему, иконографических программах церковей этого периода она отметила кристаллизацию идей псевдо-Дионисия Ареопагита, а появление развернутого цикла событий литургического года связала с символично-догматическим комментарием на литургию Феодора Андидского¹².

В 1960-е годы появилось сразу несколько исследований, посвящённых декорации апсид христианских храмов.

Традицию литургического толкования раннехристианских программ монументальной живописи продолжила книга Кристины Бельтинг-Им «Программы живописи христианских апсид с IV–VIII вв.» (1960)¹³. Книга отличается большой широтой охвата материала, сводя его в единую систему, позволяющую говорить об особенностях декоративного убранства алтарей доиконоборческого периода и о связи изображений с ритуалом ранней Церкви.

К проблеме обновления в XI–XII вв. монументальной декорации апсид в работе «Христологические споры XII в. и появление новых тем в декорации апсид византийских церквей» (1966) обратилась Гордана Бабич¹⁴. Она предложила связать появление композиции «Служба святых отцов» с Константинопольскими соборами 1156–1157 гг., причиной которых были богословские споры с латинянами о природе

11 *Giordani E.* Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms // *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft.* 1951. Bd. 1. S. 103–134.

12 *Ibid.* S. 131–134.

13 *Beltting-Im C.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960; *Idem.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. 2. Auflage. Stuttgart, 1992.

14 *Бабић Г.* Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава // *Зборник за ликовне уметности.* 1966. Т. 2. С. 1–32. (*Babić G.* Les discussions christologiques et le decor des églises byzantines au XII siècle. Les évêques officiants devant l'Hetoimasie et devant l'Amnos // *Frühmittelalterliche Studien.* 1968. Bd. 2. S. 368–386.)

евхаристической жертвы. Выделив два главных извода этой иконографии: в первом святители поклоняются Этимасии, а во втором объектом поклонения является лежащий на престоле Младенец Христос («Мелисмос»), она впервые обратила внимание на содержание текстов свитков в руках святителей, которые являются фрагментами молитвословий анафоры¹⁵.

Еще одна важная для нас работа 1960-х гг. — историческое исследование литургии византийского обряда Ханса Иоахима Шульца «Византийская литургия: свидетельство веры и значение символов»¹⁶. Особый упор в ней делается на развитии символики обряда, и на иконографии церковной декорации как проповеди Евангелия. Автор использует тексты комментаторов литургии, развивавших направление ее символического толкования, показывая, что между богословским комментарием, развитием литургических форм и церковной иконографией существует взаимосвязь. Более того, характерные части византийской литургии, такие как проскомидия, Малый и Великий вход, добавление теплоты к Драгоценной Крови и многие другие практики, могут быть поняты в их исторически сложившейся форме только в свете символической интерпретации, и немаловажным условием, обеспечивающим выразительную силу этих обрядов, является богословие храмовой декорации¹⁷.

В 1981 г. немецкий историк и теоретик искусства Ханс Бельтинг в преамбуле к своему исследованию «Образ и его функция в Литургии: Муж Скорбей в Византийском искусстве» написал, что «больше нет необходимости доказывать существование связи между искусством и литургией»¹⁸. В своих размышлениях о силе образа он идет дальше и предлагает «отличать произведения с простой литургической коннотацией от других, сам «язык» которых литургичен, или само появление которых является результатом литургического опыта»¹⁹. К таким композициям он относит «Причащение апостолов», поскольку в этой сцене происходит соединение прошлого и настоящего, вечно совершающейся Евхаристии и исторической Вечери, происходившей в Сионской горнице.

15 Ibid. S. 376. Подробнее см.: *Babić G., Walter C.* The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration // *Revue des etudes byzantines*. 1976. Vol. 34. P. 269–280.

16 *Schulz H.-J.* Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgestalt. Fribourg-en-Brigau, 1964. (*Schulz H.-J.* The Byzantine Liturgy: Symbolic Structure and Faith Expression / transl. Matthew J. O'Connell, introd. and ed. by R. Taft, S. J. New York, 1986.)

17 Ibid. P. 14.

18 *Belting H.* An Image and Its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium // *Dumbaron Oaks Papers*. V. 34–35. 1980–1981. P. 1–16.

19 Ibid. P. 2.

Именно создание реальности, существующей за пределами времени и пространства, и является, по его мнению, шаблоном нового литургического языка, появившегося на рубеже XI–XII вв. Также он предлагает выделить еще одну категорию образов, которые черпают само свое содержание из литургии и являются визуальным эквивалентом молитвы или обряда. Автор отмечает, что такие композиции, как «Агнец Божий», не имели бы смысла при изучении их только на основе библейского текста, поскольку они заменили библейскую реальность литургической. Фигура Христа Агнца, лежащего на престоле, изолирована от любого повествовательного контекста, но при этом находит свою выразительную силу в контексте таинства Евхаристии²⁰.

С развитием богословия и общей тенденцией клерикализации общества связывает обновление византийской иконографии на рубеже XI–XII вв. К. Уолтер в своей монографии «Искусство и ритуал в Византийской Церкви» (1982)²¹. Автор систематизировал все новые литургические темы и связал с изменениями, произошедшими в самосознании Константинопольской Церкви в послеиконоборческий период. По его мнению, первая половина XI в. является водоразделом в византийском искусстве²². После победы иконопочитания представления о христианском мире как об обществе, структурно определяемом императором и его окружением, небесным аналогом которому является Христос — Владыка мира, постепенно начали изменяться, именно Церковь с ее таинствами стала осмысляться главным предводителем христиан на пути к спасению. Это не замедлило проявиться в иконографии — на смену сценам теофанических видений и единоличным изображениям Христа и Богородицы в апсидах пришли изображения, способные явить собой образ Церкви в изобразительном искусстве. Так появились композиции, изображающие евхаристические службы, церковные обряды, житийные сцены отдельных святителей, в них включалась обстановка, изображение предметов церковного обихода: свечей, кадил, богослужебных книг и т. д.²³ В алтарной живописи такими композициями являются «Причащение апостолов», «Служба святых отцов», «Христос Священник». В качестве еще одного условия для развития этих тенденций в алтарной декорации автор называет появление традиции богословских

20 Ibid. P. 3.

21 *Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church*. London, 1982.

22 Ibid. P. 239.

23 *Захарова А. В.* [Рец. на:] *Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church*. London, 1982 // Византийский временник. 1999. № 58. С. 267–269.

комментариев на Божественную литургию, особенно «Сказание о Церкви и объяснение таинств» свт. Германа Константинопольского²⁴.

В 1984 г. норвежский историк искусства Синдинг-Ларсен Стааль сформулировал литургический подход к христианской иконографии. По его мнению, восстановление литургически-пространственной ситуации открывает путь к уяснению первоначального, исходного смысла средневековых изображений²⁵. Именно это направление исследовательской мысли активно развивается в 1990-е гг.

Гейр Хеллемо в своей работе «Адвентус Домини: эсхатологическая мысль в апсидах и катехезах IV века» в очередной раз предложил проанализировать литургический смысловой слой в раннехристианских апсидальных декоративных программах²⁶. Свое исследование он назвал междисциплинарным, поскольку для создания живой картины литургического богослужения IV в. им привлекались не только иконографические, но и текстовые источники²⁷. Многослойные по смыслу композиции раннехристианских апсид, сочетающие и имперскую символику, и эсхатологические ожидания, и вневременные пророческие видения, не позволяют, по мнению автора, однозначно интерпретировать замысел составителя иконографической программы алтаря²⁸. Однако он становится ясен, если исходить из положения, что все декоративные программы объединяет и обобщает содержание евхаристической молитвы²⁹. Чтобы прийти к наиболее точным выводам, Г. Хеллемо предложил проанализировать произносившиеся для оглашенных в IV в. тайноводственные поучения, целью которых было объяснить им значение церковных таинств, дать представление о совершаемом при этом чинопоследовании и о его духовном содержании. Во второй части своего исследования он приводит подтверждающие его гипотезу тексты святителей, представляющих различные богословские школы древней Церкви: свт. Кирилла Иерусалимского, свт. Амвросия Медиоланского и Феодора Мопсуэстийского³⁰.

Катрин Жоливе-Леви опубликовала в 1991 г. фундаментальное исследование иконографических программ апсид каппадокийских

24 Там же.

25 *Sinding-Larsen S. Iconography and Ritual: A Study of Analytical Perspectives. Oslo, 1984.*

26 *Hellemo G. Adventus Domini: Eschatological Thought in Fourth-Century Apses and Catéchèses. Leiden, 1989.*

27 *Ibid. P. 281.*

28 *Ibid. P. 63.*

29 *Ibid. P. 281.*

30 *Ibid. P. 129–272.*

пещерных храмов VII–XIII вв., имеющее не только справочное, но и теоретическое значение³¹. Каппадокия в средние века являлась регионом, удаленным от центральных областей духовной жизни Византийской империи. По мнению автора, особенности каппадокийских иконографических программ, несмотря на кажущуюся их архаичность, прекрасно вписывалась в круг тем, ставших актуальными после победы иконопочитания. В конхах этих небольших пещерных храмов чаще всего изображались различные варианты Теофании, Деисус, изображения Креста. Главным для понимания смысла апсидных программ К. Жоливе-Леви считает литургическое значение изображенных композиций³². Особое внимание автор уделяет надписям, поэтому, например, в наиболее интересном и характерном именно для Каппадокии IX–X вв. варианте Теофании — изображение Христа во славе в окружении ангельских сил с пророками Исайей и Иезекиилем, — автор также предполагает литургическую функцию, ссылаясь на распространенную в Каппадокии традицию толкования Апокалипсиса Арефы Кесарийского³³.

Среди других авторов 1990-х гг., применявших литургический подход к интерпретации храмовой иконографии можно назвать Жана-Мишеля Спизера. В 1991 г. он опубликовал исследование «Литургия и иконографические программы», в центре внимания которого оказались монументальные живописные ансамбли, созданные начиная с середины XI в., т.е. уже после отмеченного К. Уолтером водораздела в византийском искусстве³⁴. Теоретическое обоснование гипотезе о связи программных основ росписей с ритуалом исследователь находит в богословских трактатах церковных писателей XI–XIV вв., развивавших направление символического толкования литургии: Николая Андидского, Николая Кавасилы. Приводя цитаты мистиков, объясняющих тайну приближения к Божественной реальности через опыт литургии, автор последовательно доказывает, что церковная обстановка не только тесно связана с литургической символикой, но и удваивает мистическое переживание византийского обряда, поскольку кроме символизма отдельных частей богослужения, соответствующих этапам земной

31 Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991.

32 Захарова А. В. [Рец. на:] Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991 // Византийский временник. 1999. № 58. С. 269–272.

33 Там же.

34 Spieser J. M. Liturgie et programmes iconographiques // Trauvaux et mémoires. 1991, № 11. P. 575–590.

жизни Христа, на молящегося влияет еще и сакральная среда, артикулируемая при помощи изображения³⁵.

С полемикой об опресноках, занимавшей умы богословов XI в., связал обновление на рубеже XI–XII вв. программных основ алтарной декорации византийских церквей А. М. Лидов. В своей статье «Схизма и византийская храмовая декорация» (1994)³⁶ он задался вопросом почему новые алтарные литургические темы, известные по византийским памятникам, не встречаются в храмовой декорации церквей Латинского Запада. Именно духовное разделение Запада и Востока, повлекшее за собой необходимость поиска новой аргументации в осмыслении евангельского повествования о Тайной Вечере, по мнению автора, стало импульсом к утверждению в византийской Церкви православно-го самосознания, что и выразилось в стремлении отразить новую идейную программу в храмовой декорации³⁷.

В работе 1999 г. «Созерцание Священной тайны: Программы Византийского святилища»³⁸ Шарон Герстель представила каталог росписей алтарей двадцати семи македонских церквей, создание декорации которых датируется 1028–1328 гг.³⁹, и связала появление новых литургических тем с развитием алтарной преграды и, как следствие, ориентированностью программы святилища на узкий круг рукоположенных клириков, имеющих право входить в алтарь⁴⁰. Автор отмечает, что в отличие от тех частей церкви, которые были доступны для мирян и в зависимости от состава прихожан имели очень разнообразные иконографические программы, убранство алтарей, особенно нижних регистров стены, непосредственно окружающих Престол, следовало относительно последовательной декоративной схеме. Лучше всего интерпретировать эту схему через последование литургии⁴¹. Новая программа, по мнению автора, была непосредственно вдохновлена текстами тайных молитв, читаемыми священнослужителями в алтаре, и изображает параллельную действиям земной Церкви небесную реальность, где те же самые

35 Ibid. P. 577–578.

36 Лидов А. М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия. Искусство. СПб., 1994. С. 17–35.

37 Там же. С. 22–23.

38 Gerstel Sh. E. J. Beholding the Sacred Mystery: Programs of the Byzantine Sanctuary. Seattle-London, 1999.

39 Ibid. P. 80–111.

40 Ibid. P. 1–2. См. также: Gerstel Sh. E. J. Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary // Greek, Roman and Byzantine Studies. 1994. Vol. 35. P. 195–204.

41 Ibid. P. 78–79.

ритуалы совершаются Отцами Церкви, возносящими молитвы, начертанные на изображенных в их руках свитках. Несомненной заслугой автора является аннотирование текстов свитков и проведение параллелей с практикой литургии и толкованиями на нее средневековых авторов. Чтобы продемонстрировать, каким образом программы македонских алтарей реагировали на такие общеправославные проблемы, как использование квасного или пресного хлеба для Евхаристии, или место целования в практике причастия⁴², автор использует полемические трактаты в защиту православного обряда XII–XIV вв.

Подводя итоги, можно сказать, что современные представления о проблеме интерпретации программ монументальной живописи в контексте взаимосвязи ее содержания с литургическим пространством были определены работами ученых второй половины XX в. В последние десятилетия в искусствоведческой науке теме литургии и искусства уделяется исключительно большое внимание. Новейшие исследования используют для искусствоведческого анализа и истолкования отдельных иконографических программ весь наработанный арсенал междисциплинарных методов и подходов⁴³. Чтобы под самым разным углом рассмотреть причины, которые могли стать движущей силой программного развития росписей, авторы монографий о монументальных ансамблях византийского мира привлекают тексты учителей Церкви соответствующего исторического периода, содержащие актуальные вопросы сотериологии и экклезиологии, памятники византийской богослужебной литературы, комментарии на литургию, а также современные богословские работы, исторические и филологические исследования литургических памятников.

В отдельных случаях исследователями в рамках истолкования конкретной иконографической программы памятника ставилась задача

42 См. также: *Gerstel Sh. E. J. Apostolic embraces in Communion scenes of Byzantine Macedonia // Cahiers archéologiques. 1996. Vol. 44. P. 141–148.*

43 См., например: *Tomić Đurić M. To Picture and to Perform: The Image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (I) // Zograf, 2014. Vol. 38. P. 123–142; Idem. To Picture and to Perform: The Image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II) // Zograf. 2015. Vol. 39. P. 129–150; Bedros V. Iconographie et liturgie. Le programme de l'abside de l'autel dans cinq monuments moldaves // Studia Patzinaka. 2007. Vol. 5. P. 91–120; Тодић Б., Чанак-Медић М. Манастир Дечани. Београд, 2005; Грозданов Ц. Курбиново и други студи за фрескоживописот во Преспа. Скопје, 2006; Попоска Ј. Church Mother of God Peribleptos (St. Clement). Ohrid, 2011; Сарабьянов В. Д. Церковь Святого Георгия в Старой Ладого. Спб., 2016; Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской М., 2017; Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на ручью. М., 2007; и др.*

изучения надписей, сопровождающих изображения, и их сравнения с редакциями литургий⁴⁴. Однако до сегодняшнего дня эпиграфический материал алтарных росписей, как обязательный элемент живописной программы, ни разу не изучался систематически, с целью анализа литургических процессов, обусловивших историческое развитие алтарных монументальных тем и циклов.

Помимо привлечения богословских и литургических исследований к искусствоведческому анализу христианского живописного наследия в современной научной среде происходит и параллельный процесс. Среди представителей церковной науки также можно назвать имена ученых, вовлекающих искусствоведческие работы в свои исследования по литургике. К числу наиболее значимых для истории искусства трудов современных литургистов, следует отнести статьи свящ. Михаила Желтова, в которых литургические памятники изучаются в контексте архитектурных или живописных особенностей православных храмов⁴⁵.

Литература

- Восточнохристианские реликвии: [Сб. ст.] / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2003.
- Восточнохристианский храм. Литургия и искусство: [Сб. ст.] / ред.-сост. А. М. Лидов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994.
- Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / пер. с англ. Э. С. Смирновой. ред. и сост. А. С. Преображенский. М.: Индрик, 2001.
- Захарова А. В. [Рец. на:] *Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church*. London, 1982 // Византийский временник. 1999. № 58. С. 267–269.
- Захарова А. В. [Рец. на:] *Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*. Paris, 1991 // Византийский временник. 1999. № 58. С. 269–272.
- Иеротопия. Исследование сакральных пространств. Материалы международного симпозиума / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Радуница, 2004.

44 *Andreev Chr. The Eucharistic Code of the Virgin Peribleptos Church in Ohrid (1294/1295) // Palaeobulgarica*. XL. 2016. № 4. P. 41–84 (с библиографией).

45 *Гайдуков Н. Е., Желтов Михаил, диак.* Престолы пещерных храмов Юго-Западного Крыма // Причерноморье, Крым, Русь в истории и культуре: Материалы III Судакской международной научной конференции. Киев; Судак, 2006. Т. 2. С. 76–85; *Его же.* Реликвии в византийских чинопоследованиях // Реликвии в Византии и Древней Руси: Письменные источники / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006. С. 67–108; *Его же.* Описание Небесной литургии в евхаристических молитвах древней Церкви // Эсхатологическое учение Церкви: Материалы. М., 2007. С. 388–403.

- Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси: [Сб. ст.] / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2006.
- Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2009.
- Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: НП АКЦ «Страдиз-Аудиокнига»; «Феория», 2014.
- Иконостас: происхождение-развитие-символика: [Сб. ст.] / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000.
- Лидов А. М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия. Искусство. СПб., 1994. С. 17–35.
- Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2009.
- Чудотворная икона в Византии и Древней Руси: [Сб. ст.] / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Мартис, 1996.
- Andreev Chr. The Eucharistic Code of the Virgin Peribleptos Church in Ohrid (1294/1295) // *Palaeobulgarica*. XL. 2016. № 4. P. 41–84.
- Babić G. Les discussions christologiques et le decor des églises byzantines au XII siècle. Les évêques officiants devant l'Hetoimasie et devant l'Amnos // *Frühmittelalterliche Studien*. 1968. Bd. 2. S. 368–386.
- Babić G., Walter C. The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration // *Revue des études byzantines*. 1976, Vol. 34. P. 269–280.
- Belting H. An Image and Its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium // *Dumbaron Oaks Papers*. V. 34–35. 1980–1981. P. 1–16.
- Belting-Ihm C. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1960.
- Bréhier L. Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin // *Arta și Arheologia*. 1930. Fasc. 4. P. 1–10.
- Gerstel S. I. J. Apostolic embraces in Communion scenes of Byzantine Macedonia // *Cahiers archéologiques*. 1996. Vol. 44. P. 141–148.
- Gerstel S. I. J. Beholding the Sacred Mystery: Programs of the Byzantine Sanctuary. Seattle–London: University of Washington Press, 1999.
- Gerstel S. I. J. Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary // *Greek, Roman and Byzantine Studies*. 1994, Vol. 35. P. 195–204.
- Giordani E. Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms // *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*. 1951. Bd. 1. S. 103–134.
- Grabar A. Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // *Dumbaron Oaks Papers*. 1954. № 8. P. 161–199.
- Hellemo G. *Adventus Domini: Eschatological Thought in Fourth-Century Apses and Catéchèses*. Leiden: Brill, 1989.
- Jolivet-Lévy C. *Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1991.

- Schulz H.-J.* The Byzantine Liturgy: Symbolic Structure and Faith Expression / transl. Matthew J. O'Connell, introd. and ed. by R. Taft, S. J. New York: Pueblo Pub. Co., 1986.
- Sinding-Larsen S.* Iconography and Ritual: A Study of Analytical Perspectives. Oslo: Universitetsforl. As, 1984.
- Spieser J. M.* Liturgie et programmes iconographiques // *Trauvauux et mémoires*. 1991. 11. P. 575–590.
- Stefanescu J. D.* L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de 'Orient. Brussels, 1936.
- Walter Chr.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Краткая библиография общих трудов по раннехристианской и византийской монументальной живописи

Приведены основные общие труды по раннехристианской и византийской монументальной живописи. Литература приводится избирательно. Сделать более полный перечень в рамках данной статьи не представлялось возможным.

О памятниках Рима см.: *Wilpert J.* Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII. Jahrhundert. Bd. I—IV. Freiburg-im-Breisgau, 1916; *Kitzinger E.* Römische Malerei vom Beginn des VII bis zur Mitte des VIII. Jh. Münch, 1934; *Oakeshott W.* The mosaics of Rome from the third to the fourteenth centuries. L., 1967; *Bovini G.* Mosaici paleocristiani di Roma (secoli III—VI). Bologna, 1971; *Matthiae G.* Pittura romana del medioevo / Con aggiornamento scientifico di M. Andaloro. Roma, 1987. Vol. I: Secoli IV—X; *Mackie G.* Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function and Patronage. Toronto; Buffalo; London, 2003; *Andaloro M.* L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312—468. La pittura medievale a Roma 312—1431. Corpus. Milano, 2006. Vol. 1.

О памятниках Равенны см.: *Bovini G.* I monumenti antichi di Ravenna. Milano, 1952; *Deichmann F. W.* Frühchristliche Bauten und Mosaiken in Ravenna. Baden-Baden, 1958; *Idem.* Ravenna. Geschichte und Monumente. Bd. 1—4. Wiesbaden, 1969—1976; *Deliyannis D. M.* Ravenna in Late Antiquity. New York, 2010.

О памятниках коптского Египта см.: *Rassart-Debergh M.* La décoration picturale du monastère de Saqqara: Essai de reconstitution // Miscellanea Coptica / Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia. 1981. T. 9. P. 9—124; *Iacobini A.* Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt. Roma, 2000.

О памятниках Синая см.: *Forsyth G. H., Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian. Ann Arbor, 1973.

О памятниках Фессалоники см.: *Pelekanidis S.* Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco. Ravenna, 1963; *Xyngopoulos A.* The Mosaics of the Church of St. Demetrius in Thessaloniki. Thessaloniki, 1969; *Kleinbauer W. E.* The Iconography and the Date of the Mosaics of the Rotunda of Hagios Georgios in Thessaloniki // Viator. 1972. Vol. 3. P. 27—108; *Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Byzantine Thessaloniki.

Thessaloniki, 1992; *Bakirtzis C., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi C.* Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th Century. Athens, 2012.

О памятниках Константинополя см.: *Mango C.* Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Washington, 1962.

О памятниках Греции см.: *Diez E., Demus O.* Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni. Camb. (Mass.), 1931; *Bettini S.* La pittura bizantina, Part. I. Firenze, 1937; Part. II: I mosaici, Fasc. 1–2. Firenze, 1938; *Grabar A., Chatzidakis M.* Greece: Byzantine Mosaics. N. Y., 1960; *Skawran K. M.* The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982; *Panayotidi M.* La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843–1081) // Cahiers archéologiques. 1986. Vol. 34. P. 75–108; *Chatzidakis M.* Corpus de la peinture monumentale byzantine de la Grèce: l'île de Cythère. Athènes, 1997; *Spatharakis I.* Dated Byzantine Wallpaintings of Crete. Leiden, 2001.

О памятниках Кипра см.: *Megaw A., Stylianou A.* Chypre: Mosaïques et fresques byzantine. N. Y., 1963; *Stylianou A. and J.* The Painted Churches of Cyprus. Stourbridge, 1964; *Hein E., Jakovljevič A., Kleidt B.* Cyprus: Byzantine Churches and Monasteries. Mosaics and Frescoes. Ratingen, 1998; *Hein E.* Zypern-byzantinische Kirchen und Klöster: Mosaiken und Fresken. Ratingen, 1996.

О памятниках Сицилии см.: *Di Pietro F.* I mosaici siciliani dell'era normanna. Palermo, 1946; *Demus O.* The Mozaics of Norman Sicily. L., 1950; *Kitzinger E.* I mosaici di Monreale. Palermo, 1960; *Лазарев В. Н.* Мозаики Чефалу // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. Сб. статей. М., 1971. С. 202–239; *Kitzinger E.* I mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo. Palermo, 1990.

О памятниках Каппадокии см.: *Jerphanion G., de.* Une nouvelle province de l'art byzantine: Les églises rupestres de Cappadoce. Vol. 1–3. P., 1925–1942.; *Thierry N. et M.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan dağı. Paris, 1963; *Thierry N.* Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X-e et XI-e siècle. London, 1977; *Eadem.* Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin. T. 1–2. Paris, 1983–1994; *Eadem.* La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge. Turnhout, 2002; *Restle M.* Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Bd. 1–3. Recklinghausen, 1967; *Rodley L.* Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia. L., 1985; *Jolivet-Lévy C.* Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991; *Eadem.* La Cappadoce. Mémoire de Byzance. Paris, 1997; *Eadem.* La Cappadoce médiévale: images et spiritualité.

Paris, 2001; *Eadem*. Études cappadociennes. L., 2002; *Eadem*. Sacred Art of Cappadocia: Byzantine Murals from the 6th to 13th centuries. Istanbul, 2006.

О памятниках древней Руси см.: *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960; *Его же.* Михайловские мозаики. М., 1966.

О памятниках Сербии и Македонии см.: *Petković V. R.* La peinture serbe du Moyen Âge. Vol. 1–2. Beograd, 1930–1934; *Millet G.* La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro). Vol. 1–3. Paris, 1954–1962; *Лазарев В. Н.* Живопись XI–XII вв. в Македонии. Belgrade; Ochride, 1961; *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben. H.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. Bis zum frühen 14. Jahrhundert. Teil 1–3. Giessen, 1963; *Миљковиќ-Пепек П.* Велјуса. Скопје, 1981; *Джурич В.* Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000.

О памятниках Грузии: *Аминарашвили Ш.* История грузинской монументальной живописи. Тбилиси, 1957; *Его же.* История грузинского искусства. М., 1963.

ПРОГРАММНЫЕ ОСНОВЫ РОСПИСИ АЛТАРЯ ЦЕРКВИ НОВАЯ ТОКАЛИ КИЛИСЕ: О ПРИЧИНАХ ПОЯВЛЕНИЯ В АЛТАРНЫХ РОСПИСЯХ СЮЖЕТОВ ИЗ СВЯЩЕННОГО ПИСАНИЯ¹

Нина Валериевна Квливидзе

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории русского искусства
ФГБОУ ВО Российский государственный гуманитарный университет
(Москва, Россия)
профессор, заведующая кафедрой истории и теории
церковного искусства МДА,
141300, Московская обл., Сергиев Посад, Троице-Сергиева лавра,
Академия
ninakvlividze@mail.ru

Для цитирования: *Квливидзе Н. В.* Программные основы росписи алтаря церкви Новая Токали Килисе: о причинах появления в алтарных росписях сюжетов из Священного писания // Вестник церковного искусства и археологии. 2022. № 1 (6). С. 31–43. DOI: 10.31802/VCAA.2022.6.1.002

Аннотация

УДК 2-526.62 (75.052)

Формирование литургической программы монументальной декорации византийского храма средневизантийского периода отразилось во включении в алтарные росписи тем и сюжетов, связанных с богослужением. Настоящая статья посвящена исследованию литургических обстоятельств, обусловивших появление в росписи центрального

1 Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-011-44196.

алтаря церкви Новая Токали Килисе цикла евангельских сюжетов. Все представленные композиции относятся к Страстному циклу. В конхе центральной апсиды находится сцена Распятия развернутого иконографического извода, ниже на стене расположены Снятие с креста, Положение во гроб, Воскресение в виде Сошествия во ад и Явление ангела женам мироносицам. В центре между композициями находился образ св. Василия Великого. Тему страданий Спасителя и его Воскресения предвозвещают пророки Иеремия и Иезекииль, изображения которых помещены на склонах алтарной арки перед апсидой. Представленные в алтаре композиции соответствуют событиям, перечисляемым в тексте анафоры Василия Великого, являясь его живописным воплощением. Святитель, один из Великих Каппадокийцев, особо почитался составителями программы росписи Новой Токали, поместивших в наосе его житийный цикл. Анализ программы декорации центральной апсиды церкви Новой Токали Килисе свидетельствует о том, что уже в македонскую эпоху, задолго до появления в росписях иллюстративных литургических циклов, формируется структура алтарной декорации, соответствующая структуре богослужебного чина, раскрывающая в образах тему принесения евхаристической жертвы.

Ключевые слова: иконография, византийская монументальная живопись, алтарные росписи, литургические сюжеты, византийское богослужение.

The Program Bases of the Altar Murals at the New Tokali Kilise Church: Reasons for including the Holy Scripture Subjects in Altar Paintings

Nina V. Kvlividze

PhD in Art History, Associate professor at the Department of the History of Russian Art,
Russian State Humanitarian University,
125047, Miususkaya Square, 6, Moscow, Russia
Professor, Head of the Theory and History of Church Art Department
at the Moscow Theological Academy
141300, Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad, Russia
ninakvlividze@mail.ru

For citation: Kvlividze Nina V. "The Program Bases of The Altar Murals of The New Tokali Kilise Church: On the Reasons for The Appearance of The Holy Scriptures Plots in Altar Paintings". *Church Art and Archeology Review*, 2022, no. 1 (6), pp. 31–43 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2022.6.1.002

Abstract. The formation of the liturgical program of the monumental decoration of the Byzantine church of the Middle Byzantine period was reflected in the inclusion in the altar paintings of themes and plots related to Byzantine rite. This article is devoted to the study of liturgical circumstances that led to the appearance of a cycle of gospel plots in the painting of the central altar of the church of New Tokali Kilise. All compositions presented relate to a Passionate cycle. In the conch of the central apse is the scene of the Crucifixion of the unfolded iconographic exodus, below on the wall are the Removal from the Cross, the Position in the coffin, the Resurrection in the form of Descent into Hell and the Appearance of the Angel to the Wives of Myrrh-bearing. In the

center between the compositions was the image of St. Basil the Great. The subject of the suffering of the Savior and his Resurrection is foreshadowed by the prophets Jeremiah and Ezekiel, whose images are placed on the slopes of the altar arch in front of the apse. The compositions presented in the altar correspond to the events listed in the text of the anaphora of Vasily the Great, being its picturesque embodiment. The saint, one of the Great Cappadocians, was especially revered by the compilers of the painting program of New Tokali, who placed his life cycle in naos. An analysis of the decoration program of the central apse of the church of New Tokali Kilis indicates that already in the Macedonian era, long before the appearance of illustrative liturgical cycles in the paintings, the structure of the altar decoration is formed, corresponding to the structure of the liturgical rank, revealing in the images the theme of offering a Eucharistic sacrifice.

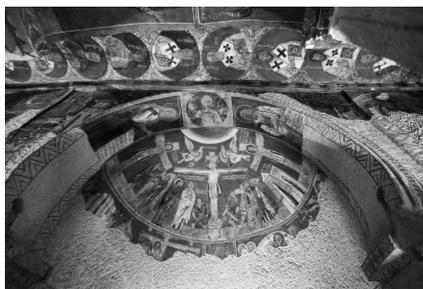
Keywords: iconography, Byzantine monumental painting, altar mural paintings, liturgical plots, Byzantine rite.

Церковь Токали Килисе, расположенная в комплексе скальных монастырей Гёреме в Каппадокии², является выдающимся памятником византийского искусства времени его стремительного подъема после периода иконоборчества. Расцвет монастырского строительства в этом регионе во многом был связан с распространением ктиторских обителей, в храмах которых устраивались крипты и погребальные капеллы³. Богатые вклады знатных каппадокийских семей, представители которых находили здесь упокоение, способствовали сооружению многочисленных скальных храмов и украшению их росписями. Архитектура храмов, высеченных в скальном массиве, помимо особенностей, связанных с погребальным назначением, копировала типологию, внутреннее пространство и формы наземных сооружений⁴. То же относится к живописному убранству. В росписях пещерных церквей XI–XII вв. (Каранлык килисе, Чарикли, Ельмали, Чамбазли, Ески Гюмюш, Юсуф Коч), воспроизводятся варианты средне-византийской системы храмовой декорации, основанной на литургическом подходе⁵, пришедшей на смену повествовательному принципу

- 2 См.: *G. de Jerphanion*. Une nouvelle province de l'art Byzantin. Les églises rupestres de Capadoce. Vol. 1. Paris, 1925; *Cormack R.* Byzantine Cappadocia: The Archaic Group of Wall-Paintings // *Journal of the Archaeological Association*. 3rd series. 1967. Vol. 30. P. 19–36; *Rodley L.* Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia, Cambridge, 1985; *Thierry N.* La peinture de Cappadoce au Xe siècle. Recherches sur les commanditaires de la Nouvelle Eglise de Tokali et autres monuments // *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age. Second International Byzantine Conference*. Delphi, 22–26 July 1987. Athens, 1989. P. 217–233; *Thierry N.* La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge. Turnhout, 2002; *Jolivet-Levy C.* Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et de ses abords. Paris, 1991; *Idem*. Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint a Byzance // *Art, Ceremonial et Liturgie au Moyen Age*. Roma, 2002. P. 71–88.
- 3 *Bernardini L.* Les donateurs des églises de Cappadoce // *Byzantion* 62 (1992) P. 118–140; *Teteriatnikov N.* The Liturgical Planing of Byzantine churches in Cappadocia. Rome, 1996; *Квливидзе Н. В.* Роспись церкви Мерьемана в Гёреме (капелла 33): формирование ктиторских программ в монастырском искусстве Каппадокии // *Российское византиноведение. Традиции и перспективы. Тезисы докладов XIX Всероссийской научной сессии византинистов*. М., 2011. С. 112–114.
- 4 *Restle M.* Studien zur fruehbyzantinischen Architektur Kappadokiens. Vienne, 1979. (Philosophisch-Historische Klasse Denkschriften; Bd. 138); *Teteriatnikov N.* The Liturgical Planing of Byzantine churches in Cappadocia. Rome, 1996. Хотя, по мнению Р. Остерхаута, совсем не всегда можно однозначно определить, является ли храм монастырским. См.: *Ousterhout R.* A Bizantine settlement in Cappadocia. Washington, D.C., 2005. (Dumbarton Oaks Studies; XLII).
- 5 *Demus O.* Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. Boston, 1955.

«архаической» программы⁶. Несмотря на то, что это явление глубоко исследовано, изучение проблем того, как именно и когда произошла эта трансформация, по-прежнему остается актуальным. Изучению литургической тематики росписей как более ранних, так и более поздних памятников посвящена обширная литература⁷. Самое пристальное внимание литургическому содержанию росписей алтаря Новой Токали уделили Катрин Жолливе-Леви и Николь Тъери. Между тем росписи алтаря этого центрального сохранившегося византийского фрескового ансамбля X в. до сих пор ставят вопросы перед исследователями. К числу таких вопросов относится выяснение причин появления в алтарных росписях композиций евангельского цикла.

Старая Токали является одностолпным храмом с высоким цилиндрическим сводом, расположенным по оси запад-восток. Церковь была расписана фресками в первой четверти X в. Сцены евангельского цикла располагаются вдоль свода тремя регистрами с каждой стороны в соответствии с традициями «архаического» типа. Во второй половине X в. (около 963–964) старая церковь была увеличена более чем вдвое за счет создания в восточной части нового зального объема со сводом, расположенным в поперечном направлении. Эта часть храма получила название Новой Токали⁸. Внутреннее пространство новой церкви отличается своеобразием, обусловленным идущей по периметру стен аркадой на мощных опорах. Такой же аркадой-темплом, опирающейся на большие квадратные столбы от основного пространства храма отделен алтарь. Уникальной особенностью планировки алтарной части является поперечный сводчатый коридор, идущий между аркадой



Центральная апсида и поперечный свод перед алтарем. Церковь Новая Токали Килисе. X в.

6 Jolivet-Levy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et de ses abords. Paris, 1991. P. 132–146.

7 См. статью Н. В. Герасимовой «История изучения алтарной монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до конца XIII века (аспект взаимодействия литургии и искусства)» в настоящем издании.

8 Jolivet-Levy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et de ses abords. Paris, 1991. P. 95–96.



Распятие. Фрагмент. Роспись центральной апсиды. Церковь Новая Токали Килисе. X в.

и апсидами⁹. Южная и северная стены наоса разделены на три регистра. Нижний регистр образован аркадой, над которой располагается фриз с евангельским циклом, верхняя часть стены — люнет — разделен рельефным крестом, ветви которого украшены изображением драгоценных камней, а в перекрестии помещен медальон с образом Христа. Над фризом с евангельскими сценами под ветвями креста проходит еще одна аркада меньшего размера, между пилястрами которой изображены святые мученики в рост. Каждый регистр отделяется сильно выступающим карнизом.

Первоначально храм был украшен простыми геометрическими орнаментами в виде красно-коричневых крестов, тонких вертикальных полос, плетенок-косичек, сеток, поясов, чередующихся белых и зеленых ромбов, квадратов и т. п. После предварительной росписи весь объем нового храма и алтарное пространство были полностью расписаны фресками. Фрагменты геометрической декорации видны в местах утрат вышележащего слоя росписи. Фрески Новой Токали Килисе, написанные

9 Teteriatnikov N. The Liturgical Planing of Byzantine churches in Cappadocia. Rome, 1996. P.52–54; Она же (Тетерятникова Н. Б.) Двойная алтарная преграда Новой церкви Токали в Каппадокии // Иконостас: Происхождение, развитие, символика / сост. А. М. Лидов. М., 2000. С. 118–133.

на ярко голубых фонах с использованием драгоценного лазурита, сопровождаются просторными белыми надписями. Живопись отличается исключительно высоким художественным качеством, богатством колорита, гармонией отдельных композиций и ансамбля в целом, пропорциональным совершенством и естественностью в изображении фигур, разительно отличаясь от провинциальной простоты фресок старой церкви. Ктиторская надпись в северной алтарной апсиде, в которой упоминаются имена Никифора, Леона и Константина, позволяет предположить, что ктиторами храма были представители одной из самых знаменитых каппадокийских семей Фок¹⁰.

Алтарь является самой важной частью храма, местом, где совершается центральное христианское таинство — Божественная литургия. Архитектура и росписи алтаря, отвечая практике обряда и его осмысления, наиболее тесно связаны как с толкованиями литургии, так и с порядком совершения чина в зависимости от эпохи и локальных местных особенностей¹¹. Именно в программе



Пророк Иеремия. Северный склон алтарной арки. Церковь Новая Токали. Килисе. X в.

- 10 *Thierry N.* La peinture de Cappadoce au Xe siècle. Recherches sur les commanditaires de la Nouvelle Eglise de Tokali et autres monuments // Constantine VII Porphyrogenitus and His Age. Second International Byzantine Conference. Delphi, 22 – 26 July 1987. Athens, 1989. P. 228; *Jolivet-Levy C.* Les eglises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et de ses abords. Paris, 1991. P. 99. Один из представителей этой семьи, Никифор Фока, ктитор церкви Чавушин, с 963 по 969 г. был византийским императором.
- 11 *Teteriatnikov N.* The Liturgical Planning of Byzantine churches in Cappadocia. Rome, 1996. P. 33–34; *Taft R. F.*, The Liturgy of the Hours in East and West. The Origins of the Divine Office and its Meaning for Today (Second Revised Edition, Collegeville 1993); *Taft R. F.* The Great Entrance a History of the Transfer of Gifts and other Preataphoral Rites. Roma, 1978. (A History of the Liturgy of st. John Chrysostom; vol. 2). (*Тафт Р. Ф.* Великий вход: история перенесения даров и других преданафоральных чинов / [пер. с англ. С. Голованова]. Омск, 2011. (История Литургии свт. Иоанна Златоуста; т. 2).)

росписи алтаря как литургического центра любого византийского храма, прежде всего, находит выражение понимание богослужебного назначения этого пространства¹². Таким образом, изменение принципов храмовой декорации в сторону преобладания литургической концепции, сложившихся в послеиконоборческий период, в первую очередь проявляются в алтарных росписях.

Фрески алтаря дошли в разной степени сохранности: в центральной апсиде живопись сохранилась наполовину, южная апсида полностью утратила декор, а в северной апсиде роспись почти не пострадала от времени. Литургическое содержание росписи этой части алтаря было исследовано наиболее детально¹³. Несмотря на утраты, уцелевшие части композиций центральной апсиды позволяют проанализировать их иконографию и достаточно полно реконструировать сюжетный состав фресок, представляющий интерес с точки зрения отражения в них богослужебной темы. Предметом настоящего исследования является программа живописной декорации центральной апсиды церкви Новая Токали Килисе.

В своде поперечного коридора перед апсидами, находящегося уже в алтарной зоне, расположена длинная цепь медальонов с полуфигурами святителей¹⁴. Изображения расположены симметрично относительно центра: святые на левой половине свода обращены в северную сторону, на правой — в южную.

Среди святых — Константинопольский патриарх Тарасий, председательствовавший на VII Вселенском соборе, великие отцы древней Церкви, такие как Афанасий Александрийский, претерпевшие мученическую кончину Климент, папа Римский, пресвитер Иосиф, диакон Аифал, епископ Акеспим, священномученики Афиноген, Елевферий, а также знаменитый богослов Григорий Акрагантский. Появление в росписях групп святых, объединенных по дню памяти, таких как Акеспим, Аифал и Иосиф (3 ноября), связывается с включением их жизнеописаний в созданный Симеоном Метафрастом единый свод житий святых¹⁵. Этому принципу, широко применяющемуся в росписях, отвечает расположение рядами образов святых мучеников, например, аналогично росписи Токали в церкви Мерьемана в Гёреме сгруппированы Акиндин,

12 *Св. Герман Константинопольский*. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995.

13 *Jolivet-Levy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et de ses abords*. Paris, 1991. P. 99–100.

14 *Ibid.* P. 102–104.

15 *Delehaye H. Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*. Bruxelles, 1902.

Пигасий, Аффоний, Елпидифор, Анемподист (2 ноября)¹⁶, или популярные в искусстве Каппадокии свв. целители бессребреники Косма и Дамиан¹⁷. Анализируя состав изображенных епископов, Л. Жоливе-Леви выделяет иерархов Константинополя, Александрии, Кипра, Рима, в целом объединяя их в агиографическую линию росписи¹⁸. Однако календарным принципом подбор святых не исчерпывается. Большое количество изображенных святителей свидетельствует не только о значении этого монастырского храма, возможно кафеолика, в котором могли служить церковные иерархи, но и о формировании особой роли изображений святых епископов в алтарных росписях послеиконоборческого периода¹⁹. Таким образом, алтарная декорация Новой Токали предваряется длинным рядом образов отцов Церкви от древних мучеников до участников VII Вселенского собора.

Роспись центральной апсиды дошла с большими утратами — полностью исчез нижний ярус, от среднего яруса уцелели только верхние части композиций, но в конхе живопись сохранилась во всем объеме. Вся поверхность конхи апсиды занимает большая многофигурная композиция «Распятие», что является одной из редких особенностей этой живописной программы²⁰. На ярком голубом фоне с узкой полосой сероватого позема представлена трехчастная сцена Распятия. Крест Спасителя находится в центре, кресты разбойников фланкируют композицию. Над головой Христа — небесный сегмент, что может быть интерпретировано как Божественное присутствие²¹. Слева от креста Спасителя стоит Иоанн Богослов, Богоматерь и три жены. Справа Лонгин Сотник в богато украшенном коротком плаще и тунике с каймой, с копьем и щитом, рядом с которым группа людей. Между крестом разбойника

16 *Келливидзе Н. В.* Роспись церкви Мерьемана в Гёреме (капелла 33).

17 *Jolivet-Levy C.* Les églises byzantines de Cappadoce. P. 79.

18 *Ibid.* P. 103.

19 *Walter C.* La place des évêques dans le décor des absides byzantines // *Révue de l'art.* 1974. P. 81–89.

20 *Jolivet-Levy C.* Les églises Byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991. P. 96–98.

21 Известны композиции Распятия с благословляющей Божественной десницей, исходящей из небесного сегмента. Распятие такой иконографии представлено на образке в форме квадрифолия, выполненном в технике перегородчатой эмали, вставленном в левую створку драгоценного Хахульского триптиха. Эмаль датируется от VII до IX вв. См.: *Амиранашвили Ш.* Хахульский триптих. Тбилиси, 1972; *Беручашвили Н., Бичикашвили И.* Новая атрибуция креста Квирике хахульского складня // *Византийский временник*, № 61 (86), 2002. С. 172–184.

и группой с сотником находится высокое здание с двускатной кровлей, фасад которого по сторонам арочного проема украшен расшитой каймами тканью в виде двух соединенных вверху и расходящихся книзу полотнищ — это изображение иерусалимского храма с разорвавшейся надвое завесой в момент смерти Спасителя на кресте (Мф., 27–51). По сторонам креста — воины с копьем и губкой. Над крестом — полуфигуры двух ангелов, солнце и луна. Композиция имеет целый ряд особенностей. Крест Спасителя с верхней табличкой и приподнятым над землей подножием больше и выше боковых крестов. Он выделен светло серым цветом в отличие от охристых крестов разбойников, подножия которых находятся прямо на земле. Все распятые изображены в одинаковых препоясаниях — белые набедренные повязки с вертикальными темными полосами. Все пригвождены ко крестам, из ран вытекает кровь, но позы отличаются. Руки Спасителя вытянуты вдоль горизонтальной перекладины. Руки разбойников, согнутые в локтях, свисают. Христос, Богоматерь и Иоанн Богослов изображены с охристыми нимбами. Голубые нимбы, обведенные белым контуром, имеются у Лонгина сотника, ангелов и разбойников. Все изображения сопровождаются пространными белыми надписями, содержащими цитаты из Евангелий и апокрифических текстов, описывающих событие. Ниже на стене апсиды расположены наполовину утраченные композиции страстного цикла — Снятие с креста и Положение во гроб слева и Воскресение в виде Сошествия во ад и Явления ангела мироносицам справа от центра. В центре, непосредственно под крестом Спасителя, выделенное разгранками, находилось изображение св. Василия Великого²². Сохранились только фрагмент надписи и нимб. Столь значимое место, которое было отведено образу святителя в росписи центральной апсиды церкви Токали, объясняется особым почитанием этого святого, одного из Великих Каппадокийцев, а также вероятным посвящением ему этой церкви — в связи с тем, что на северной стене располагался житийный цикл святого. Интерпретация подобного выделения образа св. Василия Кесарийского в центральной апсиде возможна также в контексте литургического прочтения программы алтарной росписи. Известно, что композиция «Распятие» имеет евхаристическое значение, связанное с символическим пониманием алтаря как гроба Господня²³.

22 *Jolivet-Levy C. Les églises Byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991. P. 98.*

23 *Stefanescu J. D. L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et d'Orient. Brussels, 1936. P. 40–90.*

Дополнение Распятия сценами погребения Спасителя и Воскресения, расположенными по сторонам от изображения св. Василия, расширяют и конкретизируют евхаристическое содержание центральной композиции. Об этом же свидетельствуют образы пророков, изображенных на склонах алтарной арки с развернутыми свитками. На северном склоне представлен пророк Иеремия со свитком, на котором написан текст: «А я, как кроткий агнец, ведомый на заклание, и не знал, что они составляют замыслы против меня» (Иер. 11, 19). Иеремия здесь является прообразом страждущего Мессии²⁴. Согласно Иерусалимскому Лекционарию V–VIII вв., чтения из книги пророка Иеремии несколько раз использовались за богослужением в течение Великого поста, а в Великую Пятницу читались стихи, приведенные в росписи (Иер. 11, 18–20). В Типиконе Великой церкви IX–XI вв. эти стихи читались в Великий Четверг²⁵. На южном склоне изображен пророк Иезекииль. На его свитке написан текст: «Была на мне рука Господа, и Господь вывел меня духом и поставил меня среди поля, и оно было полно костей» (Иез. 37, 1). Образ пророка Иезекииля также имеет прямое литургическое значение. Текст 37 главы, в которой описывается его видение, полностью читался во время богослужения Страстной Пятницы, когда в ожидании Воскресения Христова звучали слова пророчества о всеобщем воскресении мертвых. Таким образом, литургическое обоснование выбора изображений именно тех пророков, которые указывают на евхаристическую жертву, на службы Великого Четверга и Великой Пятницы, подтверждается текстами.

Что касается композиций центральной апсиды, то связь сюжетов с литургическими текстами в данном случае не столь очевидна, поскольку надписи, сопровождающие изображения не имеют прямого отношения к богослужению. Однако и в данном случае можно указать на литературный источник, послуживший основой литургической программы росписи. Речь идет о главной евхаристической молитве, анафоре св. Василия Великого²⁶. Многократное и подробное описание в анафоре истории воплощения, страдания, крестной смерти, воскресения, вознесения и второго пришествия Христа завершается воззванием к Богу

24 Розанов Н. П. Книга пророка Иеремии // Лопухин А. П. Толковая Библия, 1909. Т. 6. С. 1–152.

25 Лявданский А. К. Иеремии пророка книга // ПЭ. Т. 21. М., 2009. С. 261–278. В современном богослужении текст пророчества (Иер. 11, 18–19) входит в последование утрени Страстного Четверга.

26 Карабинов И. А. Евхаристическая молитва (анафора). СПб., 1908; Успенский Н. Д. Анафора: Опыт историко-литургического анализа // БТ. 1975. Сб. 13. С. 40–147.

Отцу и перечислением основных евангельских событий: «Поминающе убо, Владыко, и мы спасительная Его страдания, животворящий Крест, тридневное погребение, еже из мертвых воскресение...». Таким образом, представленные в алтаре композиции являются сюжетным воплощением текста анафоры и в живописных картинах напоминают слова, произносимые в самый ответственный момент богослужения. Примечательно, что в данном контексте приобретает ясный смысл такая деталь иконографии Распятия, как небесный сегмент, ведь именно к Богу обращено литургическое воспоминание крестной смерти Спасителя.

В заключение можно сказать, что анализ программы декорации центральной апсиды церкви Новой Токали Килисе свидетельствует о том, что уже в македонскую эпоху, задолго до появления в росписях иллюстративных литургических циклов, формируется структура алтарной декорации, соответствующая структуре богослужебного чина, раскрывающая в образах тему принесения евхаристической жертвы.

Литература

- Амиранашвили Ш.* Хахульский триптих. Тбилиси: Хеловнеба, 1972.
- Беруцашвили Н., Бичикашвили И.* Новая атрибуция креста Квирикке хахульского складня // Византийский временник. 2002. Вып. 61(86). С. 172–184.
- Герман Константинопольский, свт.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М.: Мартис, 1995.
- Карабинов И. А.* Евхаристическая молитва (Анафора): Опыт историко-литургического анализа. СПб.: Тип. В. Киришаума, 1908.
- Квливидзе Н. В.* Роспись церкви Мерьемана в Гёреме (капелла 33): формирование ктиторских программ в монастырском искусстве Каппадокии // Российское византиноведение. Традиции и перспективы. Тезисы докладов XIX Всероссийской научной сессии византинистов. М.: Московский университет, 2011. С. 112–114.
- Лявданский А. К.* Иеремии пророка книга // ПЭ. Т. 21. М., 2009. С. 261–278.
- Розанов Н. П.* Книга пророка Иеремии // *Лопухин А. П.* Толковая Библия. Т. 6. СПб.: [Б.и.] (Беспл. прил. к ж. «Странник»), 1909. С. 1–152.
- Тетерятникова Н. Б.* Двойная алтарная преграда Новой церкви Токали в Каппадокии // Иконостас: Происхождение, развитие, символика / сост. А. М. Лидов. М., 2000. С. 118–133.
- Успенский Н. Д.* Анафора: Опыт историко-литургического анализа // БТ. 1975. Сб. 13. С. 40–147.
- Bernardini L.* Les donateurs des églises de Cappadoce // Byzantion. 1992. Vol. 62. P. 118–140.
- Cormack R.* Byzantine Cappadocia: The Archaic Group of Wall-Paintings // Journal of the Archaeological Association. 3rd series. 1967. Vol. 30. P. 19–36.

- Delehaye H.* Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae. Bruxelles: Apud Socios Bollandianos, 1902.
- Demus O.* Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. Boston, 1955.
- Jerphanion G. de.* Une nouvelle province de l'art Byzantin. Les églises rupestres de Capadoce. Vol. 1. Paris: P. Geuthner, 1925.
- Jolivet-Levy C.* Aspects de la relation entree space liturgique et décor peint a Byzance // Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge. Roma: Viella, 2002. P. 71–88.
- Jolivet-Levy C.* Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris: Éd. du Centre nat. de la rech. sci., 1991.
- Ousterhout R. A.* Bizantine settlement in Cappadocia. Washington, D.C., 2005. (Dumbarton Oaks Studies, XLII).
- Restle M.* Studien zur fruehbyzantinischen Architektur Kappadokiens. Vienne: Oesterreichische Akademie der Wissenschaften, 1979. (Philosophisch-Historische Klasse Denkschriften; Bd. 138).
- Rodley L.* Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Stefanescu J. D.* L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient. Brussels: Institut de Philologie et d'Histoire Orientales, 1936.
- Taft R. F.* The Great Entrance a History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites. Roma: Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1978. (A History of the Liturgy of st. John Chrysostom, vol. 2).
- Taft R. F.* The Liturgy of the Hours in East and West. The Origins of the Divine Office and its Meaning for Today. Second Revised Edition. Collegeville, MN: Liturgical Press, 1993.
- Teteriatnikov N.* The Liturgical Planing of Byzantine churches in Cappadocia. Rome: Pontificio istituto orientale, 1996.
- Thierry N.* La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge. Turnhout: Brepols Publ., 2002.
- Thierry N.* La peinture de Cappadoce au Xe siècle. Recherches sur les commanditaires de la Nouvelle Eglise de Tokali et autres monuments // Constantine VII Porphyrogenitus and His Age. Second International Byzantine Conference. Delphi, 22–26 July 1987. Athens: European Cultural Center of Delphi Publ., 1989. P. 217–233.
- Walter C.* La place des évêques dans le décor des absides byzantines // Révue de l'art. 1974. P. 81–89.1

ОБЗОР КОЛЛЕКЦИИ АНТИМИНСОВ МОСКОВСКОГО ЕПАРХИАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ, ХРАНЯЩЕЙСЯ В ЦЕРКОВНО- ИСТОРИЧЕСКОМ КАБИНЕТЕ КОЛОМЕНСКОЙ ДУХОВНОЙ СЕМИНАРИИ

иеромонах Владимир (Муравьев)

студент II курса магистратуры кафедры истории и теории
церковного искусства МДА
141312, Московская обл., Сергиев Посад,
Троице-Сергиева Лавра, Академия
vladislav.muravev.2014@mail.ru

Для цитирования: *Владимир (Муравьев), иеромонах.* Обзор коллекции антиминсов Московского епархиального управления, хранящейся в Церковно-историческом кабинете Коломенской духовной семинарии. 2022. № 1 (6). С. 44–57. DOI: 10.31802/ВСАА.2022.6.1.003

Аннотация

УДК 2-526.1

Антиминс — предмет без которого невозможно совершение главного таинства Церкви — Божественной литургии. Антиминс, как и другие предмет церковного искусства, такие как напрестольные Евангелия и кресты, евхаристические сосуды и многие другие предметы богослужебного употребления на протяжении истории Русской Православной Церкви изменял свой внешний вид, но сохранял свое предназначение неизменным. В данной статье представлен обзор коллекции антиминсов, которая хранится в Церковно-историческом кабинете Коломенской духовной семинарии. Антиминсы рассматриваются в хронологической последовательности с указанием их стилистических

особенностей. Автор прослеживает изменение иконографических вариантов антиминсов второй половины XVII – конца XX в.

Ключевые слова: антиминс, иконография, церковное искусство, архиерей, Русская Православная Церковь, история Церкви.

Overview of the Antimenses Collection of the Moscow Diocesan Administration from the Church-Historical Cabinet of the Kolomna Theological Seminary

Hieromonk Vladimir (Marav'ev)

2nd year Master's student of the Department of History and Theory of Church Art at the Moscow Theological Academy
141312, Academy, Trinity-Sergius Lavra, Sergiev Posad, Moscow region, Russia
vladislav.muravev.2014@mail.ru

For citation: *Hieromonk Vladimir (Murav'ev) "Overview of the Antimenses Collection of the Moscow Diocesan Administration from the Church-Historical Cabinet of the Kolomna Theological Seminary". Church Art and Archeology Review, № 1 (6). 2022, pp. 44–57 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2022.6.1.003*

Abstract. Antimension is a liturgical object used to perform the main sacrament of the Church, the Divine Liturgy. The antimension, like a big number of church art objects such as altar gospels and crosses, eucharistic vessels and many other liturgical items changed its appearance throughout the history of the Russian Orthodox Church, but retained its main purpose unchanged. Church art originated at the moment of the Church foundation by Christ is an integral part of her life. Throughout the history of the Church, church art has always responded to the calls of the time and the cultural environment. The purpose of this article is to consider the antimension collection of the Church History Cabinet at the Kolomna Theological Seminary. Antimenses are reviewed in chronological order with an indication of their stylistic features. The author traces the change in the iconographic versions of antimenses in the second half of the XVII – late XX centuries.

Key words: antimension, iconography, church art, bishop, Russian Orthodox Church, Church History.

В 2014 г. по благословию Высокопреосвященнейшего Ювеналия, Митрополита Крутицкого и Коломенского, в Коломенской духовной семинарии (КДС) был создан Церковно-исторический кабинет (ЦИК) (ил. 1–2). Основу собрания ЦИК составили экспонаты, переданные в дар священнослужителями и мирянами Московской епархии. Из двух существующих не сегодняшний день залов, первый – «Антиминс в православном богослужении» – открыт 17 сентября 2016 г., а второй – «Три века русской иконы» – в сентябре 2018 г.

В данной статье будет представлен обзор коллекции антиминсов Московского епархиального управления, которая по благословию митрополита Ювеналия в 2015 г. была передана на хранение в КДС. Она состоит из 126 антиминсов Русской Православной Церкви и охватывает значительный временной отрезок — со второй половины XVII по конец XX в.

Самым ранний антиминс собрания освящен 17 июля 1664 г. для храма святителя Николая Чудотворца (ил. 3). Изображение, представленное на антиминсе, было введено Патриархом Никоном в ходе Церковной реформы, которая явилась своеобразным вызовом зарубежным мастерам и соответствовала амбициозному стремлению Москвы стать Третьим Римом¹. Сведения о личности архиерея, который освящал



1-2 — зал Церковно-исторического кабинета Коломенской духовной семинарии «Антиминс в православном богослужении»



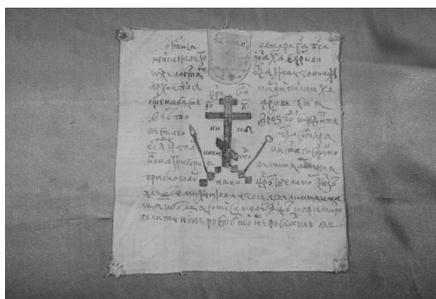
3 - Антиминс освящен в период Местоблюстителя Патриаршего Престола Питирима, митрополита Сарского и Подонского (Крутицкого). Размер: 40x52 см.

1 Патриарх Никон: трагедия Русского раскола. М., 2006. С. 62–64.

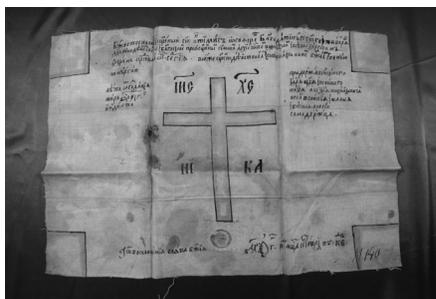
антиминс, не сохранились. Данный антиминс был освящен в период Местоблюстителя Патриаршего Престола Питирима, Митрополита Сарского и Подонского (Крутицкого). Напечатан с медной пластины Московского печатного двора. Антиминс носит черты самобытного русского искусства, является образцом отечественной иконографии. Композицию составляет Голгофский Крест с орудиями Страстей Христовых, на фоне которого изображение Бога Отца: из Его уст исходит луч, в котором изображено исхождение Святого Духа в виде голубя.

В качестве примеров антиминсов, изображения на которых соответствуют древнерусской традиции их изготовления и иконографического наполнения, можно привести два экспоната коллекции. Первый — антиминс, священнодействован митрополитом Ростовским Ионой 30 сентября 1668 г. для храма святителя Николая, в придел Григория Декаполита. В центре — восьмиконечный «Голгофский Крест» или «Крест Страстей Господних»² с копием и тростью, которые имеют соответствующее надписание в навершии Креста — «Царь славы Иисус Христос» (ил. 4).

Вид второго антиминса — священнодействован архиепископом Вологодским и Белозерским Симоном 26 сентября 1678 г. для храма преподобного Сергия Радонежского (ил. 5) — на первый взгляд не соответствует регламентируемому в потребнике Патриарха Иоасафа I,



4 - Антиминс священнодействован Ионой, митрополитом Ростовским, 30 сентября 1668 года. Освящен для храма святителя Николая, придел Григория Декаполита. Размер: 16x17,5 см.



5 - Антиминс священнодействован Симоном, архиепископом Вологодским и Белозерским, 26 сентября 1678 года. Освящен для храма преподобного Сергия Радонежского. Размер: 51x36 см.

2 Святославский А. В. Кресту Твоему поклоняемся: история, символика и формы православного креста. М., 2007. С. 71.

но тем не менее выполнен в соответствии с древним установлением. В центре — четырехконечный (так называемый «латинский» Крест), вертикальная балка которого на одну треть пересечена горизонтальной. Некоторые исследователи считают, подобно свмч. Иринею Лионскому, что именно такую форму имел Крест Господень³. По сторонам от Креста имеется верхнее надписание «ИИС ХС», а нижнее — «НИ КА».



6 - Антиминс священнодействован Феодосием, епископом Коломенским и Каширским, освящен между 1763 – 1769 годами. Освящен для храма Иоанна Богослова. Размер: 66x67 см.

Антиминсы следующей группы хотя и освящены в середине XVIII в., представляют примеры изображений, введенных ещё в 90-х годах XVII в., которые использовались вплоть до 1784 г.⁴ Например, антиминс, священнодействованный епископом Коломенским и Каширским Феодосием между 1763–1769 гг. для храма Иоанна Богослова (ил. 6). Размещенная на нём гравюра является копией с антиминсной гравюрной доски Иннокентия Щирского, известного украинского гравера и строителя Любечского монастыря, изготовленной для свт. Феодосия Черниговского⁵. Антиминс выполнен в характерном для своей эпохи стиле, так называемого «нарышкинского барокко». В центре — композиция «Положение во гроб», по углам в декоративных клеймах — поясные изображения евангелистов. Отличительной чертой является то, что евангелисты изображены без символов. За полагаемым во гроб Телом Спасителя на переднем плане — три склоненные к Нему фигурные группы: в центре — Пресвятая Богородица; слева — ап. Иоанн Богослов и праведный Иосиф Аримафейский; справа — святые Мария Магдалина и Никодим. На заднем плане — Крест с терновым венцом, возложенным на вторую перекладину, и вбитыми гвоздями на том месте, где было прибито Тело Спасителя. По обе стороны от Креста с орудиями распятия — две

3 *Святославский А. В.* Кресту Твоему поклоняемся. С. 41.

4 *Братко Ю. П.* Лицевое шитье и антиминсы в собрании Переславского музея-заповедника. М., 2015. С. 144.

5 Труды Государственного музея истории религии. Вып. 3: Коллекция гравированных антиминсов в собрании Государственного музея истории религии / ред. С. Г. Николаева. СПб., 2003. С. 45.

склоненных фигуры плачущих ангелов с зажженными свечами. В богато украшенных барочных картушах помещены изображения евангелистов с надписями вверху и внизу. Рама, обрамляющая центральную композицию, разбита на отдельные сегменты: в центре над Крестом — Нерукотворный образ Спасителя в барочной картуше с символами евангелистов по углам, в остальных сегментах изображены богослужебные предметы и орудия Страстей в их западной иконографии⁶.



7 - Антиминс священнодействован Афанасием, епископом Коломенским и Тульским, 19 июля 1793 года для храма Архангела Михаила. Размер: 56х60 см.

Ещё одну группу составляют антимины, освященные во второй половине XVIII в. Они выполнены в технике гравюры на меди (офорт, резец) и представляют стиль барокко, характерный для церковного искусства Елизаветинской эпохи и начала Екатерининского царствования. Гравированная доска была утверждена Святейшим Синодом в 1767 г. и использовалась до 1800 г. Ее авторы — мастера Московской Синодальной типографии рисовальщик Семен Второв (? — не позднее 1780) и «грыдоровальных дел мастер» Василий Иконников (1729–1774)⁷. Антиминс священнодействован епископом Коломенским и Тульским Афанасием 19 июля 1793 г. для храма Архангела Михаила (ил. 7). На нём уже известная иконографическая композиция «Положение во гроб» с поясными изображениями евангелистов в декоративных клеймах по углам. В центре на переднем плане — полагаемое во гроб Тело Спасителя, перед которым изображен терновый венец и сосуд с миром. За гробом к телу Спасителя склонилась Пресвятая Богородица (в центре), за Ней слева направо — св. Мария Клеопова, ап. Иоанн Богослов, святые Мария Иаковля и Мария Магдалина. Голову Христа поддерживает праведный Иосиф Аримафейский, Его ноги — святой Никодим, за ними изображены ангелы. На заднем плане по центру Крест с титлами, которые написаны не на дощечке, а как бы на завернувшемся листе

6 П. Е. Русские антимины (Церковно-археологический очерк) [Продолжение] // Журнал Московской Патриархии, 1964. № 3. С. 61.

7 Братко Ю. П. Лицевое шитье и антимины в собрании Переславского музея-заповедника. С. 150.

бумаги⁸. Рисунок древесины Креста выполнен «длинными ёлочками»⁹. Средник окаймлен восьмью барочными картушами: по углам евангелисты с символическими животными; сверху и снизу — надписания, по бокам — орудия Страстей.



8 - Антиминс священнодействован членом Святейшего Синода Амвросием (Подобедовым), архиепископом Новгородским, Санкт-Петербургским, Эстлянским, Выборгским, в 1801 году. Освящен для храма «Казанский». Размер: 41х54 см.

В XIX в. церковное искусство испытывает сильное влияние академизма, которое проявилось в использовании натуральных зарисовок, а в Императорской Академии художеств вводятся классы иконописания и монументальной храмовой живописи. Из числа академических художников, создававших произведения церковного искусства, можно назвать, к примеру, Виктора Михайловича Васнецова (1848–1926), создавшего несколько Плащаниц для Владимирского собора в Киеве и церкви Спаса Нерукотворного образа в с. Абрамцево (имение С. И. Мамонтова). Его работы впоследствии, при свт. Тихоне, Патриархе Московском и всея России, послужат образцом для печати нового антиминса в новой послереволюционной России.

С подъёмом церковного искусства и для «благоукрашения» храмов, наряду с произведениями выдающихся художников, отмечается развитие массового изготовления и тенденция к удешевлению продукции в конце XIX — начале XX в. Следует полагать, что этот процесс затронул и сферу изготовления антиминсов, так как большинство из них, хотя и не имея следов интенсивного использования, дошли до наших дней в ветхом состоянии.

Рассмотрение антиминсов XIX в. логичней всего начать с образцов эпохи императора Александра Павловича.

Антиминс, священнодействованный епископом Дмитровским Августинем, Московским викарием и членом Святейшего Синода, 1 мая 1804 года для храма «Николая, Клинской округи, погоста Никольского, придел, что на Железовке». Общий характер композиции идентичен

8 *Никольский К., свящ.* Об антиминсах в Православной Русской Церкви. М., 2005. С. 160.

9 Труды Государственного музея истории религии. Вып. 3: Коллекция гравированных антиминсов. С. 60.

тому, который был ранее, хотя и имеет несколько отличий. Во-первых, своеобразен характер древесины Креста. По описанию Н. С. Николаевой, «горизонтальная перекладина Креста имеет продольный рисунок, а рисунок вертикальной части Креста — фигурный “елочкой”»¹⁰. Во-вторых, фон средника и картушей с евангелистами заштрихован. Верхняя перекладина с титлами изображена на фоне светлого облака.

В конце XIX в. в качестве образцов для антиминсной гравюры берётся «Большой антиминс» (ок. 1690) и работы Ивана Федоровича Зубова (ок. 1720--х гг.). Гравюра выполнена на меди. Антиминс исполнен по рисунку известного художника, портретиста и синодального живописца Алексея Антропова в 1775 г. Гравировальная доска исполнена в 1783 г.¹¹ Как отмечает протоиерей Константин Никольский, данная доска была изготовлена крестьянином, проживавшим в селе Покровском, Герасимом Ефесниковым¹². Антиминс священнодействован членом Святейшего Синода архиепископом Новгородским, Санкт-Петербургским, Эстлянским и Выборгским Амвросием (Подобедовым) в 1801 г. для храма «Казанский» (ил. 8). В центре — «Положение во гроб». На переднем плане — Тело Спасителя, за которым склоненная к Нему Пресвятая Богородица (по центру), за Ней — святая Мария Клеопова, слева — ап. Иоанн Богослов, справа — св. Мария Магдалина. Голову Спасителя держит праведный Иосиф Аримафейский, ноги — святой Никодим, за ними изображены два ангела, вззирающие на Крест, без свечей и рипид. На заднем плане изображен шестиконечный Крест, верхняя перекладина которого образует доску с титлом. В пересечении Креста, под титлом, изображены четыре вбитых гвоздя, на которых висит терновый венец¹³. Средник заключен в раму с элементами классицизма. В картушах по углам изображены евангелисты с символическими животными, сверху и снизу помещен текст, слева и справа — орудия Страстей.

Печать антиминсов производилась в Московской и Петербургской синодальных типографиях, а также в Киево-Печерской Лавре. Появление новых антиминсных рисунков зачастую было связано с распоряжениями Святейшего Правительствующего Синода, но были случаи,

10 Труды Государственного музея истории религии. Вып. 3: Коллекция гравированных антиминсов. С. 62.

11 Духовные светочи России: портреты, иконы, автографы выдающихся деятелей Русской Церкви конца XVII – начала XX веков / Центр. музей древнерус. культуры и искусства им. Андрея Рублева и др. [авт.- сост.: Я. Э. Зеленина, О. Р. Хромов]. М., 1999. С. 92.

12 *Никольский К., свящ.* Об антиминсах. С. 165.

13 Там же. С. 163.

когда частые заказы отдельных архиереев впоследствии получали широкое распространение. Таким примером может служить антиминс, который, по мнению протоиерея Константина Никольского, был заказан Петербургским архиереем и священнодействован викарием Московской епархии епископом Дмитровским Августином 7 сентября 1807 г. для храма «святого великомученика Иоанна Воина» (ил. 9). Надпись в правом нижнем углу: «19/X 1934 г. передано храму Введения, что в г. Наро-Фоминске, в придел Великомуч. Георгия. А. Питирим». Надпись в нижней части антиминса: «Передается антиминс сей в храм села Рождества Христова, Павлово-Посадского района, к приделу святителя Тихона Амафунтского. 1947 года, мая 13 дня. Москва. Е. Макарий». В центре — композиция «Положение во гроб». За Телом Спасителя изображены: в центре — Пресвятая Богородица, слева от нее — ап. Иоанн Богослов и три жены-мироносицы. Так же, как и на предыдущих антиминсах, праведный Иосиф Аримафейский поддерживает голову Спасителя, а ноги — святой Никодим. Следует отметить некоторые особенности изображения, отличающие данный антиминс. Во-первых, шестиконечный Крест, на котором дощечка для титла прибита как-будто позади Креста. Во-вторых, терновый венец висит на лестнице, расположенной в картуше справа. В-третьих, евангелист Иоанн Богослов размещен в верхнем левом углу антиминса, а не в правом, что создает впечатление того, что он начинает ряд евангелистов, как в Евангелиях апракос (по правилам прочтения клейм слева на право). Кроме того, обрамляющая средник рама с изображенными на ней орудиями страстей, текстом и евангелистами, выполнена из прямых линий и кругов без украшений¹⁴.

Рассматриваемое нами собрание также включает в себя антиминсы нового иконографического варианта эпохи классицизма, ориентированного на гравюрные антиминсы XVIII в. Иконография антиминса Александровской эпохи послужила основой для последующих антиминсов¹⁵.



9 - Антиминс священнодействован Августином, епископом Дмитровским, викарием Московской епархии, 7 сентября 1807 г. Освящен для храма «святого великомученика Иоанна Воина». Размер: 55x59 см.

14 Там же. С. 167–168.

15 Духовные светочи России. С. 123

Примером является антиминос, выполненный мастером Московской сенатской типографии С. Д. Дмитриевым по рисунку Т. Ф. Федорова в технике гравюры на меди, использовавшийся с 1819 до 1927 г.¹⁶ Священнодействован свт. Филаретом, архиепископом Московским и Коломенским, 3 октября 1825 г. для храма «Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы Сретенского сорока при Николаевской церкви в приделе, что в Столпах города Москвы» (ил. 10). Центральная композиция — «Положение во гроб». На переднем плане — Тело Спасителя, за Ним изображены: в центре — Пресвятая Богородица, слева от нее — ап. Иоанн Богослов, склонившийся к Богородице; за ним — святая Мария Клеопова. Справа от Пресвятой Богородицы — поддерживающая ее святая Мария Магдалина, правее — святая Мария Иаковля с сосудом в руках. У головы Спасителя — держащий плащаницу с Телом Господа праведный Иосиф Аримафейский; в ногах — святой Никодим. По краям на гроб с Телом Спасителя взирают два ангела. Данное изображение отличает деталь заднего плана: верхняя табличка на шестиконечном Кресте с титлом прибита, а на горизонтальной балке Креста висит терновый венец. Над Крестом изображены исходящие лучи света и из них нисходящий Святой Дух в виде голубя. Так же как и на предыдущем антиминосе, евангелист Иоанн Богослов помещен в медальон в верхнем левом углу, начиная ряд херувимов вокруг Креста. Средник заключен в широкий бордюр из фигурных и круглых медальонов с изображением орудий страстей по сторонам, текстов сверху и снизу и евангелистов по углам¹⁷. Также в собрании имеются антиминосы еще двух видов, которые отличаются небольшими деталями. Антиминос, отпечатанный на медной доске гравером Московской Синодальной типографии А. Г. Афанасьевым по рисунку Т. Ф. Федорова, использовался до начала 1860-х гг. Среди характерных отличий, во-первых,



10 - Антиминос священнодействован святителем Филаретом, архиепископом Московским и Коломенским, 3 октября 1825 года. Освящен для храма «Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы Сретенского сорока при Николаевской церкви в приделе, что в Столпах города Москвы». Размер: 54x61 см.

16 Братко Ю. П. Лицевое шитье и антиминосы. С. 162.

17 Там же.

рисунок Тела Христа и характер лучей сияния над Крестом. Во-вторых, проработка резьбы, украшающей гроб Спасителя. В-третьих, в левом медальоне петух заштрихован черным цветом, рядом добавлен колос. В-четвертых, грива льва разделена на «прямой пробор» и его глаза отведены в сторону.¹⁸ Третий тип данного антиминсного изображения является копией ранее рассматриваемого антиминса и имеет незначительные отличия, которые заключаются в проработке фона и фигур.

В середине XIX в. утверждается изображение антиминса, которое будет использоваться до 1920-х гг. и с небольшим перерывом до 1980-х гг. Сохранится оно вплоть до Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, несмотря на то, что в советское время появятся два новых антиминсных изображения: при святителе Тихоне, Патриархе Московском, и в послевоенные годы, а также возродится древняя технология изготовления антиминсов.

Автором антиминса середины XIX в. был живописец Ф. Г. Солнцев, а гравировал его один из лучших мастеров академик гравирования Л. А. Серяков (1824–1881)¹⁹. Ф. Г. Солнцев (1801–1892), академик и профессор Императорской Академии художеств, автор выпущенного по заказу императора Николая I издания «Древности Российского государства». Как один из лучших исторических художников, он много работал в церковном искусстве: ему принадлежат образцы для икон святцев, разработано около 200 проектов иконостасов, рисунков для антиминса.

Антиминс по образцу Ф. Г. Солнцева в коллекции музея священнодействован архиепископом Литовским и Виленским Макарием (Булгаковым) в 1873 г. Сведения о том, для какого храма был освящен данный антиминс, не сохранились (ил. 11). На оборотной стороне надпись: «Вновь освящен 1922 г. 25 июля», печать: «РИЗНИЦА Виленского Свято-Духова монастыря». Оформление антиминса отличается от рассмотренных выше примеров простотой, строгостью и минимализмом.



11 - Антиминс священнодействован Макарием (Елевферием), архиепископом Литовским и Виленским, в 1873 году. Сведения для какого храма антиминс был освящен, не сохранились. Размер: 49х60 см.

18 Там же. С. 166.

19 Там же. С. 172.

В центре — композиция «Положение во гроб». Руки Спасителя скрещены на груди. За Телом Спасителя левее от центра композиции изображена Пресвятая Богородица. Слева от Неё — апостол Иоанн Богослов и святая Мария Клеопова. Справа — святые Мария Магдалина и Мария Иаковля. Плащаницу с Телом Господа держат праведный Иосиф (со стороны головы), а святой Никодим (со стороны ног). В отличие от предыдущих на данном антиминсе видно, что святые Иосиф и Никодим держат плащаницу за края поодаль от Пречистого Тела Спасителя. По краям композиции на погребение Спасителя взирают два ангела со скрещенными на груди руками. Можно отметить простоту и строгость одежд, но в то же время детально прорисована обувь — сандалии. На заднем плане шестиконечный Крест с традиционными титлами на верхней перекладине. От верхней центральной части исходят лучи сияния, в котором пребывают херувимы — по три по обе стороны от Креста. Центральная композиция обрамлена рамой из медальонов: по углам в овальных медальонах расположены евангелисты с символами, в левом верхнем углу — изображение евангелиста Матфея. В прямоугольной раме справа изображены орудия Страстей (скрещенные копье с губой, сосуд, одежды Спасителя) количество которых сведено к минимуму, в левой — столб, терновый венец и веревка. Между собой рамы разделены равноконечными крестами, заключенными в геометрические фигуры: ромб и круг. Сверху и снизу размещен текст²⁰. Украшение рамы средника созвучно архитектурному декору Константина Тона, ставшего законодателем русской архитектурной моды второй половины XIX в. Данная антиминсная гравюра имеет еще одну разновидность, которая отличается только изображением Бога Отца в верхнем сегменте и отсутствием изображения исходящих лучей.



12 - Антиминс священнодействован Вениамином, епископом Черниговским и Неженским, 22 октября 1886 года. Подписан Афанасием, епископом Новгород-Северским, викарием Черниговской епархии. Освящен для храма «Воскресения Христова села Курозова Новозыбского уезда». Размер: 52x43 см.

Как говорилось ранее, антиминсы печатались не только в Петербургской и Московской синодальных типографиях, но и в Киевской лаврской типографии. Один из таких антиминсов хранится в собрании Московского епархиального управления. Он священнодействован епископом Черниговским и Неженским Вениамином 22 октября 1886 г., подписан епископом Новгород-Северским Афанасием, викарием Черниговской епархии. Антиминс предназначался для храма «Воскресения Христова села Курозова Новозыбского уезда» (ил. 12).

Сразу видно отличие столичной традиции от киевской, которая сохранила приверженность стилю барокко. В центре — композиция «Положения во гроб»: руки Спасителя не скрещены на груди, правая рука Господа распростерта вдоль тела, немного свисая. Средник заключен в широкую раму с барочным обрамлением медальонов. По углам — изображения евангелистов с символами в овальных картушах. Слева и справа — орудия Страстей Христовых. В рамках сверху и снизу расположен текст. Лики и изображения орудий Страстей восходят к западной католической традиции.

В собрании антиминсов, освященных в XX в., имеются антиминсы, священнодействованные святителем Тихоном, Патриархом Московским и всея России, священномучеником Владимиром, митрополитом Киевским и Галицким (в бытность митрополитом Московским и Коломенским), Патриаршим местоблюстителем священномучеником Петром (Полянским), митрополитом Крутицким, священномучеником Аркадием, епископом Кунгурским, а также антиминсы, подписанные заместителем Патриаршего Местоблюстителя митрополитом Сергием (Страгородским), будущим Патриархом, и Патриархом Алексием I, а также антиминсы, освященные Патриархом Пименом (в бытность его митрополитом Крутицким и Коломенским).

Также собрание включает множество антиминсов, изготовленных вручную. Иконографическим источником для них послужили изображения антиминсов XVIII–XIX вв. Из созданных в XX в. можно выделить антиминс, освященный священномучеником Аркадием, епископом Кунгурским, написанный масляными красками на холсте (ил. 13).



13 - Антиминс священнодействован священномучеником Аркадием, епископом Кунгурским, 10 февраля 1929 года. Освящен для храма «св. великомученика Пантелеимона, что в селе Судинском Кунгурского округа». Размер: 52х61 см.

Литература

- Братко Ю. П.* Лицевое шитье и антиминсы в собрании Переславского музея-заповедника. М.: Северный паломник, 2015.
- Духовные светочи России: портреты, иконы, автографы выдающихся деятелей Русской Церкви конца XVII — начала XX веков / авт.-сост. Я. Э. Зеленина, О. Р. Хромов.* М.: МСД, 1999.
- Николаева С. Г.* Коллекция гравированных антиминсов в собрании Государственного музея истории религии. СПб.: «Акционер и К», 2003. (Труды Государственного музея истории религии. Вып. 3).
- Никольский К., священник.* Об антиминсах в Православной Русской Церкви. М.: Издательство Крутицкого подворья; Общество любителей церковной истории, 2005.
- Патриарх Никон: трагедия Русского раскола / [сост. В. И. Мельник, И. М. Стрижова].* М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви; Изд-во «ДАРЪ», 2006.
- П. Е.* Русские антиминсы (церковно-археологический очерк) // Журнал Московской Патриархии. 1964. № 1. С. 70–73; № 2. С. 75–78; № 3. С. 57–70.
- Святославский А. В.* Кресту Твоему поклоняемся...: история, символика и формы православного креста. М.: Древлехранилище, 2007.

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА РАСПЯТИЯ ХРИСТОВА В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ XII–XIV ВВ. «БЕЗВИДНАЯ» МОЛИТВА И ЧУВСТВЕННОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

Виталий Анатольевич Борисов

Художник-иконописец, г. Ульяновск.
v_borisov70@mail.ru

Для цитирования: Борисов В. А. Эволюция образа Распятия Христова в итальянской живописи XII–XIV вв. «Безвидная» молитва и чувственное воображение // Вестник церковного искусства и археологии. 2022. № 1 (6). С. 58–74. DOI: 10.31802/VCAA.2022.6.1.004

Аннотация

УДК 2-526.62

Статья посвящена изучению соотношения духовной практики и характера изобразительного искусства на примере рассмотрения эволюции образа Распятия Христова в итальянской живописи XII–XIV вв. Автор показывает зависимость изменений в стиле и иконографии образа от изменений в духовной жизни западной Церкви, появления францисканской молитвенной практики *compassio*. Разделение восточной и западной Церквей основывалось не только на догматических расхождениях, но и на принципиальных различиях в практике духовной жизни. Св. Отцы восточной Церкви учили «безвидной», «безобразной» молитве, предупреждали об опасности воображения и мечтательности в молитвенном делании. Св. Франциск Ассизский, в противоположность восточным Отцам, наставлял своих последователей опираться в молитве именно на чувственное воображение. Стремление к визуализации религиозного опыта приводило к изменению роли изобразительного искусства в духовной жизни.

Ключевые слова: картина и икона, «безобразная», «невообразительная», «безвидная» молитва, практика *compassio*, воображение, разделение Церквей, византийская традиция, западноевропейское искусство.

Evolution of an Image of Crucified Christ in Italian Painting of the XII–XIV Centuries. “Unimaginative” Prayer and Sensual Imagination

Vitaly A. Borisov

Painter and an iconographer

v_borisov70@mail.ru

For citation: *Borisov, Vitaly A.* “Evolution of an Image of Crucified Christ in Italian Painting of the XII–XIV Centuries. «Unimaginative» Prayer and Sensual Imagination”. *Church Art and Archeology Review*, № 1 (6), 2022, pp. 58–74 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2022.6.1.004

Abstract. The article dedicated to the study of the relationship between spiritual practice and the nature of fine art considering an evolution of the image of Crucified Christ in Italian painting of the XII–XIV centuries. The author shows a correlation between some changes in style and iconography and a spiritual life of the Western church, for example, the appearance of a Franciscan prayer practice of *compassio*. The separation of the Eastern and Western churches was based not only on dogmatic differences, but also on fundamental differences in the practice of spiritual life. The Holy Fathers of the Eastern Church taught “formless”, “unimaginative” prayer, warned about the danger of imagination and reverie in prayer. St. Francis of Assisi, in contrast to the Eastern Fathers, instructed his followers to rely on the sensual imagination in prayer. The desire to visualize religious experience led to a change in the role of fine art in spiritual life.

Keywords: painting and icon, “unimaginative”, a prayer practice of *compassio*, imagination, separation of churches, a Byzantine tradition, church art.

Тема о различии иконы и картины, восточного и западного церковного образа кажется уже вполне проясненной и почти банальной. Однако, когда мы пытаемся рассмотреть причины этого различия, то находим лишь какие-то расплывчатые и неконкретные рассуждения богословского или искусствоведческого характера. Ни богословы, ни искусствоведы не дают внятных ответов на то, чем по существу различаются католические и православные церковные образы, почему возникло такое различие, и почему Православная Церковь предпочитает древнюю т. н. «каноническую» икону западной картине.

Лично мне кажется, что искать ответы нужно не в области отвлеченной теории. Священный образ — это живая реальность, не укладываемая ни в иконографические, ни в теологические границы. По наблюдению Х. Бельтинга, «теологи в вопросах иконопочитания могли создавать теорию только на базе уже существующей практики»¹. Именно религиозная практика придает смысл всем этим изображениям, и западным, и восточным, определяет их форму и художественный стиль. Понять назначение и содержание священных образов можно только изнутри религиозной жизни, через практику иконопочитания и молитвы.

В Православной Церкви с древних времен практика иконопочитания была соединена с т. н. «безвидной», «безОбразной» или «невоображательной» молитвой. «Святые иконы, — пишет свт. Игнатий Брянчанинов, — приняты святою Церковью для возбуждения благочестивых воспоминаний и ощущений, а отнюдь не для возбуждения мечтательности. Стоя пред иконою Спасителя, стой как бы пред Самим Господом Иисусом Христом, вездесущим по Божеству, и иконою Своею присутствующим в том месте, где она находится. Стоя пред иконою Божией Матери, стой как бы пред Самою Пресвятою Девою; но ум твой храни безвидным: величайшая разница быть в присутствии Господа и предстоять Господу, или воображать Господа»².

Читаем у прп. Нила Синайского: «Молясь, Божества не облакай в себе в образы и не позволяй, чтобы и ум твой принимал на себя какой-либо облик, но невещественным приступай к Невещественному, и придешь в единение»³.

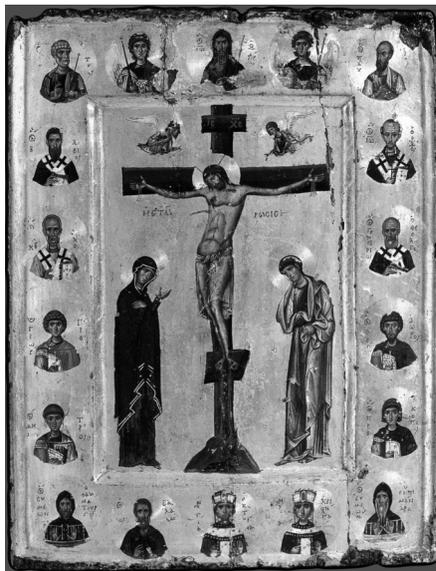
1 Бельтинг Х. Образ и культ: История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. А. Пиганович. М., 2002.

2 Игнатий Брянчанинов, святитель. Творения: В 5 т. Т. 1. М., 2014. С. 159.

3 Нил Синайский, прп. Слово о молитве. Слово 66 // Творения. Ч. 1. М.: 1858. С. 185.



1. Распятие из Сан Дамиано. Ок. 1100.
Церковь Санта Кьяра, Ассизи

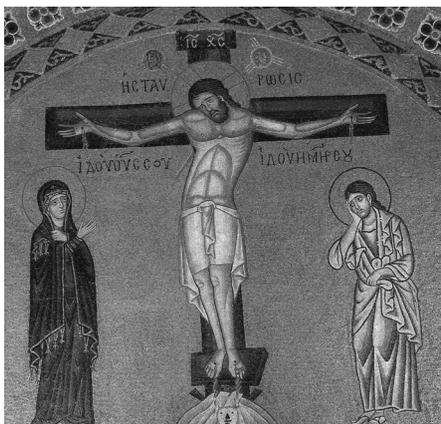


2. Распятие Господне (со святыми на полях).
XI в. Дерево, левкас, темпера, позолота.
Синай. Монастырь святой Екатерины

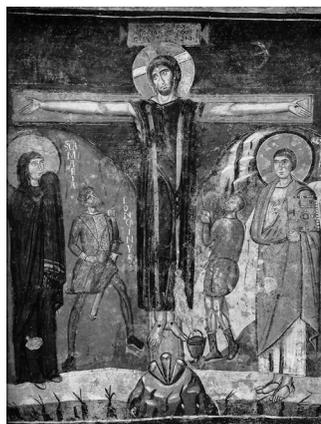
Подобные мысли в письме к духовной дочери высказывает прп. Амвросий Оптинский: «Пишешь, что иногда от брани хульных помыслов не можешь взглянуть на икону. Чтобы помыслы меньше стужали тебе, можешь изредка только взглядывать на иконы, но должна знать, что иконы только для глаз внешних, и потому, стоя на молитве, мы должны помнить, что предстоим перед Богом. Икону же воображать во уме ни в каком случае не следует»⁴.

В византийской и в древнерусской иконописи выработался стиль, соответствующий практике «безвидной» молитвы. Художественные средства, применяемые средневековыми художниками, были направлены на то, чтобы минимизировать поток образов, препятствовать движению фантазии, «блужданию ума», как это называли Св. Отцы. На иконах элементы пейзажа, детали одежды, бытовые предметы были сведены к простым, лишенным иллюзорности знакам. Для изображения тела и лица тоже выработались условные схемы. Все составлялось из простых типовых элементов.

4 Собрание писем Оптинского старца иеросхимонаха Амвросия к мирянам. В 3 ч. Ч. 3. Сергиев Посад, 1908. С. 96.



3. Распятие (Christus patiens). Кон. XI века. Мозаика. Монастырь Осииос Лукас. Византия. (2)



4. Распятие (Christus triumphans). 741-752 гг. Фреска. Церковь Санта Мария Антикава. Рим

Несколько точно определенных поворотов и наклонов корпуса, ряд положений рук и ног, части лица (нос, глаза, рот, бороды, морщины). Изображались четыре условных возраста — ребенок, юноша, мужчина средних лет, старик. Лица юношей и женщин изображались одинаково. Для образа старика использовался набор типовых морщин. Также выработался предельно простой колорит иконы. Цвета были сведены к устойчивым повторяющимся колерам. Образы святых были сведены к нескольким типам (Никола, Власий, Иоанн Богослов, Димитрий Солунский и т. д.)

Вот пример описания святых в Строгановском иконописном подлиннике: «Святых мученик Фрола и Лавра, Фрол, аки Никита брадою, власы Сергиевы, ризы вохра с киноварем, испод лазорь, в правой руке крест, а левая молебна, а Лавер млад аки Георгий, риза киноварь, испод вохра с белилом, в правой руке крест, левая молебна, персты вверх»⁵.

Вплоть до XIII в. византийская иконопись служила иконографической и стилистической основой церковной живописи всего христианского мира. Константинополь рассматривался как культурный центр тогдашней Европы. Так называемый романский стиль латинской церковной живописи являлся просто несколько огрубленным вариантом византийской иконы, и решал те же самые задачи (ил. 1–2).

5 Подлинник иконописный. М., 1903. С. 138.

Вплоть до XIII в. основания духовной жизни на латинском Западе и на греческом Востоке были общие. Устав прп. Бенедикта Нурсийского, по которому была организована деятельность большинства западных монастырей, творчески соединял в себе учение блж. Августина, традицию древнегалльского монашества и учение восточных Отцов-аскетов, с которым святой Бенедикт познакомился через сочинения свт. Василия Великого и прп. Иоанна Кассиана. Практика иконопочитания и «безвидной» молитвы в западных монастырях была такой же, как и в восточных.

Произошедший в 1054 г. раскол между западной и восточной Церковью, положивший начало разделению существованию двух Церквей — Римско-католической и Православной, был вызван прежде всего политическими, а не духовными причинами. Поэтому современники не воспринимали этот разрыв как окончательный. Несмотря на множество теологических расхождений между латинской и греческой Церквями, противоречия между ними не были непреодолимыми, и христианская духовная жизнь обеих Церквей была родственной, единство сохранялось.

Схизма стала реальностью лишь в XIII в. после разгрома и разграбления крестоносцами Константинополя в 1204 г. Папа Иннокентий III (1198–1216) признавал, что после бесчинств в константинопольских церквях греки видят в латинянах лишь «творения порока и тьмы» и «справедливо сторонятся их будто псов». Но в еще большей степени разделила христианский мир новая духовная практика, появившаяся в недрах католической Церкви в конце XII — начале XIII в., — практика, основанная на разжигании чувственного воображения во время молитвы, на культивировании духовных видений и переживаний.

Во многих житиях этого времени встречаются описания видений неземных образов, слышание ангельских голосов и небесного пения, мистические экстазы, вызванные напряженными размышлениями о Христе и Его страстях. Святые Франциск Ассизский, Антоний Падуанский, Зита, Бернар, Анджеда да Фолиньо — у всех присутствуют примеры чудесных «восхищений».

Духовные писатели XIII века подчеркивают важность телесного «видения» Христа. Св. Фома Аквинский (1225–1274) учит, что Бог стал видимым, чтобы человек мог вернуться к Нему. Св. Бонавентура (1221–1274) тоже апеллирует к чувствам зрителей. В трактате, адресованном клариссам, монахиням Ордена святой Клары, он пишет от имени Христа: «Я стал человеком, чтобы вы могли видеть Меня и любить Меня

в видимом человеческом образе, поскольку не можете по-настоящему любить невидимое Божество»⁶.

В молитвенной практике латинской Церкви XIII в. произошел радикальный поворот, который определил не только последующую духовную жизнь католической Церкви, но и, в каком-то смысле, духовное содержание всей новоевропейской цивилизации. Развитие воображения до сих пор является движущей силой культуры⁷. Наставления восточных Отцов о «безобразной» молитве были забыты. Духовное делание стало осуществляться по тому пути, который описал прп. Симеон Новый Богослов: «Когда кто-либо стоит на молитве и руки и очи вместе с умом воздевает к небу, а ум воображает божественные мысли и представляет небесные красоты, ангельские чиноначалия, обители праведных; говоря попросту, все, что слышал из Писания, собирает в уме во время молитвы, — он побуждает свою душу к божественному вожделению, явно всматриваясь в небо. Бывает и так, что у него текут слезы из глаз, и потихоньку он начинает кичиться в сердце, возноситься, мнить происходящее божественным утешением и молиться, дабы всегда пребывать в таковом делании. Это признаки прелести, ибо добро перестает быть добром, если совершается не должным образом»⁸.

Новое духовное направление особенно ярко и последовательно реализовалось в практике *compassio*, личного сопереживания телесным страданиям Христа, которое св. Франциск Ассизский, а затем его последователи сделали основой своей духовной жизни. «Главное, — пишет францисканец Иоанн де Каулибус (Псевдо-Бонавентура), — представить себя присутствующим при всех этих событиях и при каждом в отдельности, самому увидеть все, что совершилось — Господень крест, страдания и распятие; самому присутствовать и оставаться там с сочувствием, вниманием, любовью и упорством»⁹. Св. Франциск просил Христа дать ему, Франциску, пережить все те страдания и всю ту любовь, которые испытал Христос, страдая за род человеческий. Франциск

6 *Derbes A., Neff A.* Italy, the mendicant orders, and the Byzantine sphere // *Byzantium Faith and Power* / ed. Helen C. Evans. New York, 2004. P. 456.

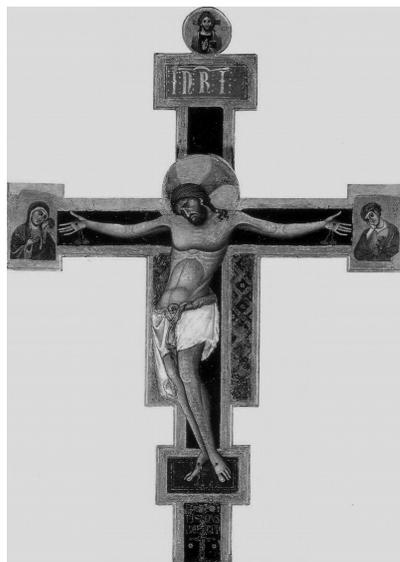
7 Альберт Эйнштейн: «Воображение важнее знания, ибо знание ограничено, воображение же охватывает все на свете, стимулирует прогресс и является источником ее эволюции».

8 *Симеон Новый Богослов, прп.* Метод священной молитвы и внимания // *Путь к священному безмолвию. Малоизвестные творения святых отцов-исихастов* / сост., общ. ред., предисловие и прим. А. Г. Дунаева; М., 1999. С. 16.

9 *Иоанн де Каулибус* (Псевдо-Бонавентура). Размышления о жизни Христа // *Символ. Париж, М., 2010. Т. 57. С. 167.*



5. Джунта Пизано. Распятие. 1236г. Дерево, левкас, темпера, позолота. Церковь Санта Мария дельи Анджели. Ассизи



6. Джунта Пизано. Расписной крест св. Раньеро. Сан Маттео Пиза. ок.1250.. Дерево, левкас, темпера, позолота_

до такой степени распалил свое воображение, переживая Страсти Христовы и ассоциируя себя с Христом, что у него открылись стигматы.

Естественно, такое стремление к визуализации религиозного опыта приводило к изменению роли изобразительного искусства в духовной жизни. Иконы все больше приобретают функцию наглядных зрительных образов, предназначенных вызывать у зрителя сильное эмоциональное переживание. «Когда бы я ни посмотрела на изображенные на иконах страдания Христа, я едва могу перенести это зрелище, я вся содрогаюсь, меня охватывает лихорадка»¹⁰, — восклицает Анджела да Фолиньо (1248–1309). Ханс Блоэмсма замечает, что именно в XIII в. был явно сформулирован «спрос на изображения, которые воздействуют на эмоции зрителя и стремятся активно стимулировать субъективный опыт. И Фома Аквинский и Бонавентура подчеркивают необходимость образов не просто поучительных и запоминающихся, но таких, которые будут прежде всего стимулировать эмоции»¹¹.

10 *Derbes A., Neff A. Italy, the mendicant orders, and the Byzantine sphere // Byzantium Faith and Power / ed. Helen C. Evans. New York, 2004. P. 456.*

11 *Bloemsma H. Byzantine Art and Early Italian Painting // Byzantine Art and Renaissance Europe / ed. Angeliki Lymberopoulou, Rembrandt Duits. London, New York, 2016. P. 45.*



7. Джунта Пизано. Расписной крест. Дерево, левкас, темпера, позолота. Церковь Сан-Доменико, Болонья



8. Джунта Пизано. Крест из монастыря Сан Бенедетто. 1260-е гг. Дерево, левкас, темпера, позолота. Музей Сан Маттео, Пиза

Новое искусство начинает интенсивно формироваться в 30-е гг. XIII в. в связи с появлением и обширной деятельностью монашеского ордена францисканцев. Итальянские художники активно изучают византийское искусство. После разграбления Константинополя Италия наводнена греческими иконами, манускриптами, изделиями из слоновой кости. Конечно же, изделия столичных греческих мастеров не идут ни в какое сравнение с грубым романским искусством, и в большей степени отвечают новой молитвенной практике. Осваивая этот стиль, итальянские художники сразу же начинают вносить в него свои изменения в соответствии с теми телесно-эмоциональными задачами, которые ставят перед художниками францисканские монахи.

По понятным причинам особенное распространение получает образ Распятия Христова, называемый *Christus patiens* (Христос страдающий) (ил. 2, 3). Этот тип Распятия изображающий мертвого Христа со склоненной головой, закрытыми глазами и провисшим безжизненным телом, появился в Византии в IX в. Проникнув в нач. XIII в. в итальянскую живопись, он постепенно вытесняет романский образ Христа торжествующего (*Christus triumphans*) (ил. 1, 4). О радикальности изменения западной иконографии Распятия говорит тот факт, что еще меньше века назад кардинал Гумберт в одном из своих

сочинений, так называемом «Dialogus inter Romanum et Constantinopolitanum», направленном против греков, упрекает их за то, что они изображают распятого Христа в виде человека, близкого к смерти¹².

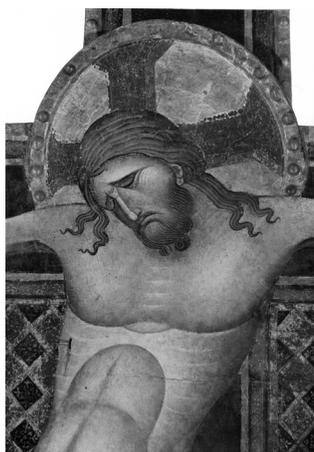
Первое Распятие нового типа (этот памятник не сохранился) было заказано францисканским орденом в 1236 г. для церкви Сан Франческо в Ассизи. Заказ выполнил пизанский живописец Джунта Пизано (Джунта ди Капитино). После он продолжал выполнять такие же заказы в большом количестве (сегодня существуют три расписных креста, на которых стоит подпись Джунта: это «Крест» из церкви Санта Мария дельи Анджели (ил. 5), Ассизи, «Крест Сан Раньеро» из музея Сан-Маттео, Пиза (ил. 6) и самый знаменитый — «Крест» из церкви Сан-Доменико, Болонья (ил. 7). Затем подобные Распятия создавались повсюду в центральной Италии, постепенно вытесняя романские кресты.



9. Джунта Пизано. Крест из монастыря Сан Бенедетто. Фрагмент. 1260-е гг. Дерево, левкас, темпера, позолота. Музей Сан Маттео, Пиза



10. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь. Распятие. Фрагмент. 1515 г. (2)



11. Джунта Пизано. Расписной крест. Деталь Дерево, левкас, темпера, позолота. Церковь Сан-Доменико, Болонья

12 Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике (археология, места молитвенных собраний, история церковной живописи). СПб., 1995. С. 229.

Как отмечает Ричард Виладесау, «вдохновленный византийским искусством, Джунта изобразил то, что станет потом моделью для классического готического образа *Christus patiens* — страдающего Христа на кресте»¹³. В этом произведении пизанский художник эмоционально усиливает и заостряет канонические византийские формы. Плавные линии тела Христа, которые видит на греческих иконах, он делает более резкими и угловатыми.

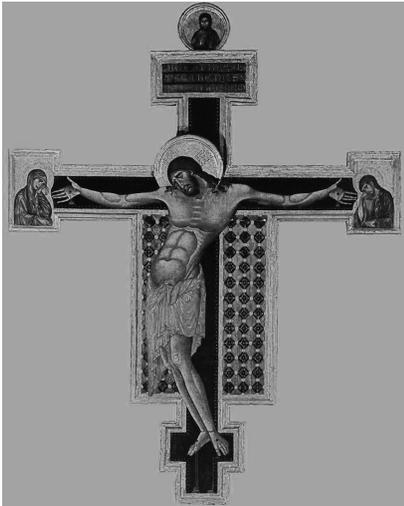
Растопыривая пальцы на руках и на ногах Иисуса, художник как бы предвосхищает образ Распятия в Изенгеймском алтаре, где Маттиас Грюневальд изобразил судороги смертной агонии Христа (ил. 9, 10). Круг нимба вокруг головы Спасителя, который греческие иконописцы делали с помощью циркуля, пизанский живописец рисует в форме экспрессивно искаженного овала с неровными частями перекрестья внутри нимба (ил. 11). Художественные средства, применяемые Джунта, подчинены единой цели: наглядно показать верующим страдания Христа, чтобы привести зрителя к *compassio*, к эмоциональной оценке того, что Иисус претерпел ради нас.

В целом, несмотря на стилистические новации, икона написана в строгом русле византийской традиции. Карнация выполнена многослойным охрением по темно-оливковому санкирию. Охрение наносилось энергичной отборкой по форме тела, как это делали греческие иконописцы. В самых светлых местах положены «оживки», яркие белильные штрихи. Силуэт тела обведен темно-коричневой линией, «описью». Волосы, брови, борода и усы решены графично, «расчерчены», как говорят иконописцы. Набедренная повязка написана также в традиционном византийском стиле — с помощью локального цвета, притенения и пробелов. Также в греческой манере выполнены фигуры Божьей Матери и Иоанна Богослова.

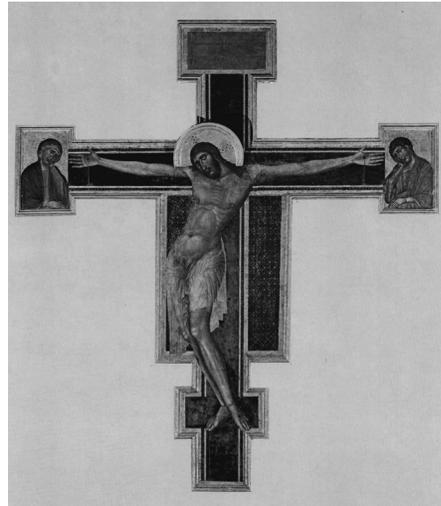
Элементы византийского стиля также, как и тип Распятия *Christus patiens*, были знакомы итальянским художникам и раньше, до появления работ Джунта. Но именно Джунта адаптировал формы византийской иконописи к актуальным нуждам религиозной жизни того времени. «Франциск Ассизский своим образом жизни и своими проповедями создал модель для культа Распятого, на Которого он сам хотел походить своими страданиями»¹⁴. А Джунта визуализировал эту модель, создав

13 *Viladesau R. The beauty of the cross: the passion of Christ in theology and the arts, from the catacombs to the eve of the Renaissance. Oxford, 2006. P. 31.*

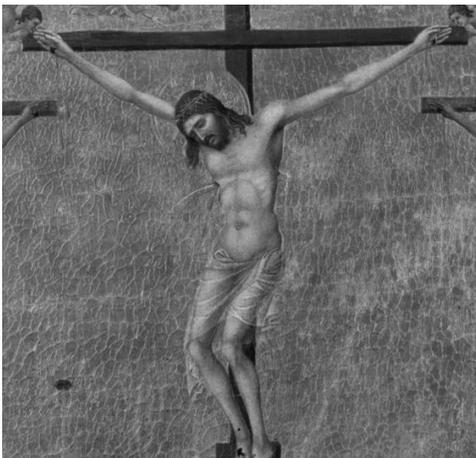
14 *Бельтинг Х. Образ и культ: История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. А. Пиганович. М., 2002. С. 402.*



12. Чимабуэ. Распятие. 1268-1271 гг.
Дерево, левкас, темпера, позолота.
Базилика Сан-Доменико. Арреццо



13. Чимабуэ. Расписной крест Санта-Кроче.
1287-1288 гг. Дерево, левкас, темпера,
позолота. Флоренция



14. Дуччо ди Буонинсенья. Маэста. Фрагмент.
1308-1311 гг. Дерево, левкас, темпера, позолота.
Музей Дель Опера Дель Дуомо. Сиена



15. Маттиас Грюневальд.
Изенгеймский алтарь. Распятие.
Фрагмент. 1515 г

из византийских элементов такую композицию Распятия, которая станет типологическим образцом для последующей церковной живописи. К тому же Распятие его работы находилось в одном из главных мест паломничества в Европе, в базилике в Ассизи, где был погребен св. Франциск, что тоже способствовало широкому распространению этой иконографии.

Дальнейшие стилистические изменения образа Распятия Христа движутся в сторону все большей иллюзорности, телесности изображения. Исполняя один образ за другим, Джунта усиливает объемную моделировку формы. Если на Распятях, написанных художником в конце 1230-х гг. (Распятие из церкви Санта Мария дельи Анджели в Ассизи) тело изображается плоско и линейно (ил. 5), то на Распятии Сан Раньеро (ил. 6), датированном 1250 г., трехмерное присутствие Тела Христа в церкви становится более отчетливым, более осязаемым. На кресте из конвента Сан Бенедетто (ил. 8), работе 1260-х гг., ноги Спасителя изображаются прибитыми не раздельно, двумя гвоздями, как в византийской иконографии, а одним гвоздем, как в последующих готических Распятях, отчего изгиб тела Христа становится сильнее артикулированным.

S или Z-образный прогиб тела Христа артикулирован также в Распятии из базилики Сан-Доменико в Ареццо (ил. 12), созданном флорентийским живописцем Чимабуэ в период между 1268 и 1271 г.

На этом Распятии Христос изображен одетым в набедренную повязку красно-охристого цвета с золотым ассистом. Тело Христа кажется более тяжелым и материальным, чем на работах Джунта, но стилистически образ остается в рамках византийского иконописного канона.

Принципиальные стилистические изменения происходят в следующей работе Чимабуэ — Распятии, созданном около 1272 г. (или согласно иной атрибуции в 1287–1288 гг.) для флорентийской церкви Санта-Кроче (ил. 13).

В этом произведении художник пытается преодолеть символическую условность в изображении тела, стараясь натуралистически передать мертвенный оттенок кожи, анатомически обозначить коленные суставы, сухожилия и мышцы, соски на груди, реалистически прорисовать ладони и ступни.

Новое преломление образ Распятия Христова получает в творчестве ученика Чимабуэ сиенского художника Дуччо ди Буонинсеня (1255/1260–1319). В Распятии, выполненном на оборотной стороне знаменитого образа Маэста для алтаря сиенского кафедрального собора

в 1308–1311 гг. (ил. 14), художник еще дальше уходит от византийской условности изображения, вполне натуралистически показывая положение тела человека, висящего на прибитых гвоздями руках. Впечатление висящего тела усиливается еще и тем, что ступни прибиты одним гвоздем. Хотя, конечно, здесь еще пока нет пугающего натурализма позднейших готических изображений смертной агонии Христа или Его висящего трупа (ил. 15). В Распятии Дуччо по-прежнему присутствует византийская отрешенная медитативная красота.

Для итальянских живописцев византийская культовая живопись служила отправной точкой того движения, которое через два века достигло апогея в искусстве мастеров Высокого Возрождения Леонардо, Рафаэля, Микеланджело. В соответствии с таким направлением развития искусства итальянцы не столько проникались греческими влияниями, сколько боролись с ними и старались их преодолеть. По мнению Джорджо Вазари «старая греческая манера» передавалась от мастера к ученику без изменений и без заботы «об улучшении рисунка, о красоте колорита или о какой-либо хорошей выдумке». Вазари восхищается изменениями, которые внес Чимабуэ в фрески больницы Порчелана: «<...> он убрал все старье (*veccia*), — сделал на этих фресках ткани, одежду и другие вещи несколько более живыми, естественными и в манере более мягкой, чем манера упомянутых греков, изобилующая всякими линиями и контурами»¹⁵. Восточная иконописная традиция служила чем-то вроде кокона, внутри которого вызревало будущее ренессансное искусство. Находясь внутри византийской схемы, сиенские и флорентийские мастера пытались изображать человеческие эмоции и характеры, объемное пространство и светотень, фиксировали свои анатомические наблюдения и колористические опыты. И как только новое европейское искусство набралось собственных сил, внешняя византийская оболочка была отброшена. Начался тот период, который Х. Бельтинг называет «эпохой искусства».

Джотто ди Бондоне был первым художником, который, как писал Джорджо Вазари, «полностью отверг неуклюжую греческую манеру» и, по словам Ченнино Ченнини, «перешёл от греческой манеры живописи к латинской, довёл её до современного состояния»¹⁶.

Распятия его работы 1290–1300 гг. из церкви Санта Мария Новелла во Флоренции (ил. 16), а также сцены Распятия 1304–1306 гг. из капеллы

15 Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 2008. С. 107.

16 Ченнини Ч. Книга об искусстве или Трактат о живописи. М., 1933. С. 18.



16. Джотто ди Бондоне. Распятие. 1290 - 1300 гг. Дерево, левкас, темпера, позолота. Церковь Санта Мария Новелла. Флоренция



17. Джотто ди Бондоне. Распятие. 1305 г. Фреска. Капелла Скровеньи. Падуя



18. Джотто ди Бондоне. Распятие. 1310-е гг. Фреска. Нижняя церковь Сан-Франческа. Ассизи

Скровеньи в Падуе (ил. 17) и 1310-х гг. из нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи (ил. 18) полностью отражают практику *compassio*. Эти образы не располагают к тому, чтобы «безвидно» молиться перед ними с закрытыми глазами.

Перед образами Джотто молящийся превращается в зрителя и участника происходящего события. В поисках более живого воспроизведения видимого мира художник сознательно жертвует символической глубиной и условностью иконного изображения. Зритель оказывается бок о бок с Божьей Матерью и Иоанном Богословом, со св. Франциском и братьями-миноритами. Художник всячески пытается завладеть вниманием зрителя, стимулировать его воображение.

Новое движение в живописи, вдохновленное стилистическими новшествами Джотто, получило у современников название *ars moderna* — «современное искусство». Для интеллектуалов XIV в. новизна, бунтарский дух, творческий поиск, проявившиеся в искусстве Джотто, становятся универсальными критериями настоящего искусства. Греческая

иконопись воспринимается исключительно как символ творческого бессилия и художественной деградации.

И такое отношение к византийскому искусству вполне закономерно. Основой духовной жизни становится воображение. Аскетическое учение восточных Отцов, трезвение, рассуждение и невоображаемая молитва перестают практиковаться на католическом Западе. С уходом религиозной практики уходит и соответствующее культовое искусство. Эпоха Ренессанса становится центральным периодом в новоевропейской истории искусства, а Джотто называют «отцом ренессансной живописи». Постепенно уходит францисканская практика *compassio*, потом искусство престаёт быть культовым, а затем из него исчезает и всякое религиозное содержание. Художественные стили и эпохи сменяют друг друга. Неизменным остается лишь одно — воображение как основная духовная практика европейской культуры. Голливудские фильмы и *contemporary art*, шоу-бизнес, искусство дизайна и рекламы, видео в Youtube и Instagram находятся внутри этой всеобъемлющей практики. И когда смотришь на перформансы Олега Кулика или Петра Павленского, невольно вспоминаешь св. Франциска, который проповедовал в Ассизи с веревкой на шее или танцевал, рассказывая о Христе папе Гонорию III.

Литература

- Бельтинг Х.* Образ и культ: История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. А. Пиганович. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
- Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Искусство, 2008.
- Голубцов А. П.* Из чтений по церковной археологии и литургике (археология, места молитвенных собраний, история церковной живописи). СПб.: Сатис, 1995.
- Игнатий Брячанинов, свт.* Творения: В 5 т. Т. 1. М.: Паломник, 2014.
- Нил Синайский, прп.* Слово о молитве // *Нил Синайский, прп.* Творения. Ч. 1. М.: В тип. В. Готье, 1858. С. 170–200.
- Подлинник иконописный / изд. С. Т. Большакова. М.: Тип. А. И. Снегиревой. 1903.
- Симеон Новый Богослов, прп.* Метод священной молитвы и внимания // Путь к свястному безмолвию. Малоизвестные творения святых отцов-исихастов / сост., общ. ред., предисловие и прим. А. Г. Дунаева; перевод с древнегреч. монаха Андроника (А. Ф. Лосева), М. В. Грацианского, А. Г. Дунаева, Н. А. Леонтьева. М.: Изд. Православного братства свт. Филарета, митрополита Московского, 1999. С. 15–27.
- Собрание писем Оптинского старца иеросхимонаха Амвросия к мирянам. В 3 ч. Сергиев Посад: [б. и.], 1908.

- Ченнини Ч. Книга об искусстве или Трактат о живописи. М.: Огиз-Изогиз, 1933.
- Bloemsta H.* Byzantine Art and Early Italian Painting // *Byzantine Art and Renaissance Europe* / ed. Angeliki Lymberopoulou, Rembrandt Duits. London, New York: Routledge, 2016. P. 37–60.
- Derbes A., Neff A.* Italy, the mendicant orders, and the Byzantine sphere // *Byzantium Faith and Power* / ed. Helen C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 449–488.
- Viladesau R.* The beauty of the cross: the passion of Christ in theology and the arts, from the catacombs to the eve of the Renaissance. Oxford: Oxford University Press, 2006.

АРХИТЕКТУРА И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО

ХРИСТИАНСКИЙ ГОРОД КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

Сергей Сергеевич Аванесов

доктор философских наук,
заведующий кафедрой теологии
Новгородского государственного университета
имени Ярослава Мудрого
173003, г. Великий Новгород,
ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
iskiteam@yandex.ru

Для цитирования: *Аванесов С. С.* Христианский город как произведение искусства // Вестник церковного искусства и археологии. 2022. № 1 (6). С. 75–84. DOI: 10.31802/BCAA.2022.6.1.005

Аннотация

УДК 75.04 (7.067)

Статья представляет собой попытку представить исторический христианский город в качестве произведения искусства. Такой взгляд на город позволяет сместить акцент с отношения к городу как к музейному экспонату или собранию статичных артефактов в сторону его восприятия как единого художественного произведения. Город, как и любое другое произведение искусства, характеризуется наличием трёх измерений: физического, эстетического и семиотического. Эти аспекты не только аналитически различаются, но и взаимно дополняют друг друга. Традиционный христианский город может быть рассмотрен как интегральный материальный, эстетический и визуально-семиотический конструкт. Он отличается внутренне согласованной структурой, художественной многослойностью и перформативным характером. Необходимым свойством такого культурного произведения является его динамика, реализующаяся в сотворчестве автора и реципиента. Религиозные смыслы, заключённые в христианском городе, позволяют квалифицировать такой город в качестве «пространственной иконы», совмещающей в себе несколько смысловых (символических, нарративных) слоёв. Отношение к христианскому городу как к произведению религиозного искусства позволяет не только лучше понимать его замысел, форму и композицию, но и выстраивать практически заинтересованное участие в его сохранении и развитии.

Ключевые слова: христианский город, художественное произведение, церковное искусство, религиозная эстетика, визуальная семиотика, пространственная икона.

Christian City as a Work of Art

Sergey S. Avanesov

Doctor of Philosophy

Head of the Theology Department at the

Novgorod State University named after Yaroslav the Wise

41, Bolshaya St. Peterburgskaya Str.,

Veliky Novgorod, 173003, Russia

iskiteam@yandex.ru

For citation: *Avanesov, Sergey S. "Christian City as a Work of Art". Church Art and Archeology Review, № 1 (6), 2022, pp. 75–84 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2022.6.1.005*

Abstract. This article is an attempt to present a historical Christian city as a work of art. This approach may change our attitude to the city in general and lead us to stop treating it as a museum exhibit or a collection of static artifacts and move on to perceiving it as a complex work of art. The city, like any other work of art, is characterized by the presence of three dimensions: physical, aesthetic, and semiotic. These aspects are not only analytically different, but mutually complementary. The traditional Christian city can be viewed as an integral material, aesthetic, and visual-semiotic construct. It is distinguished by an internally consistent structure, many artistic layers, and a performative character. The dynamics realized in the co-creation of the author and the recipient is a necessary property of such a cultural work. The religious meanings contained in a Christian city make it possible to qualify such a city as a "spatial icon" that combines several semantic (symbolic or narrative) layers. The attitude to a Christian city as a work of religious art allows not only to better understand its design, form, and composition, but also to organize a practically interested participation in its preservation and development.

Keywords: Christian city, work of art, church art, religious aesthetics, visual semiotics, spatial icon.

Город представляет собой чрезвычайно сложное, многослойное, полисемантическое культурное образование. И наше восприятие города, наше впечатление о нём, наше отношение к нему тоже отличаются большой сложностью и вариативностью. Город воспринимается нами не только как множество физических объектов, расположенных определённым образом на определённой природной территории, хотя в своём материальном аспекте город является именно таким скоплением тел. Он представляется нам также неким эстетическим объектом, в отношении которого мы получаем эмоциональные впечатления и выносим ценностные суждения. Кроме того, город может быть прочитан как визуальный текст (гипертекст, палимпсест), сообщающий нам определённую информацию с помощью невербальных выразительных средств. Итак, уже на уровне *восприятия* города мы способны относиться к нему трояко: как к конечному множеству определённым образом расположенных физических тел, как к эстетическому объекту и как к визуальному сообщению. Все эти характеристики непротиворечиво объединяются в понятии города как *произведения искусства*.

Говоря о любом произведении искусства как предмете искусствознания или истории культуры, мы всегда и с необходимостью имеем в виду именно эти три измерения: физическое (материал, фактура, форма, размер и т. д.), эстетическое (гармоничность, красота, стиль, художественная традиция, авторский вкус) и семиотическое (референция, смысловая коннотация, синтаксис, прагматические смыслы и т. п.). Мы аналитически *различаем* названные аспекты произведения искусства, но не можем *изолировать* их друг от друга, поскольку в реальном произведении они в равной мере присутствуют как его *sine qua non*. Так, совершенно ясно, что наше отношение к архитектурному сооружению как к художественному памятнику никак не следует из его физических характеристик; однако и совершенно отвлечься от них мы не можем: не только потому, что без них сам памятник отсутствовал бы в реальности, но и потому, что в структуре памятника его физические характеристики приобретают не отвлечённое, а вполне конкретное *эстетическое* значение и вполне конкретную *семиотическую* смысловую нагрузку. При этом ясно также, что не столько эстетические и семиотические характеристики «прибавляются» к материальному предмету, сколько сам этот материальный предмет со всеми своими конкретными физическими характеристиками *изначально* задумывается и создаётся с ориентацией на конкретные эстетические

параметры и конкретные семиотические эффекты. Иначе говоря, материальная сторона любого произведения искусства изначально подчинена общему художественному замыслу.

Произведение искусства, как пишет Роман Ингарден, «не является реальным предметом»¹ в том смысле, что на него нельзя указать как на изолированный, равный самому себе *материальный* объект. Культурная ценность памятника лишь отчасти основана на его «естественных» свойствах; в значительной же степени эта ценность является «интенциональной» по своему происхождению, то есть находящейся в генетической зависимости от *отношения* культурных субъектов (реципиентов) к конкретной постройке как к культурному объекту *определённого* типа и значения². Лишь наше отношение «превращает» собрание физических предметов в произведение искусства. А значит, мы можем предполагать, что относящееся к постройке может не относиться к художественному произведению, воплощённому в этой постройке, и наоборот. Например, мы можем сказать, что сооружение мокнет под дождём, но не можем сказать, что архитектурное произведение намокло. Однако произведение искусства не присутствовало бы в нашем опыте, не будь оно воплощено в физическом материале, который выступает в качестве «бытийной основы»³, материального условия самого существования художественного произведения⁴. Таким образом, соотношение, с одной стороны, «физического» и, с другой стороны, «идеального» («символического») в произведении искусства обладает и свойством антиномичности, и свойством взаимной дополнителности: будучи строго различимы при аналитическом подходе, они с необходимостью предполагают друг друга при целостном, комплексном взгляде на художественное произведение.

Точно так же мы не можем абсолютно разделить в художественном произведении его эстетическое и семиотическое измерения. Эстетические характеристики произведения не только производят впечатление и вызывают эмоциональный отклик, но и *сообщают* об эстетических

1 Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 216.

2 Там же. С. 204–222.

3 Там же. С. 215.

4 Из этого тезиса следует, например, что *один и тот же* художественный образ может быть воплощён посредством совершенно разных материальных «носителей». Именно поэтому «создание сакрального пространства может рассматриваться типологически (то есть согласно типу репрезентации и восприятия) как нечто совершенно сходное с византийскими иконами» (Лидов А. М. Пространственные иконы как перформативный феномен // Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. М., 2009. С. 12).

представлениях и вкусах определённой эпохи, определённого общества (социальной группы) или конкретного автора, то есть выполняют семиотическую функцию: передают информацию в визуально-знаковой форме. Эстетические приёмы используются как визуальные средства для построения дескрипций и прескрипций, то есть они могут функционировать как невербальные знаки для передачи сообщения и/или предписания. Поскольку речь идёт об *искусственном* объекте, постольку мы можем утверждать, что *все* его эстетические характеристики одновременно и с необходимостью (преднамеренно или непреднамеренно) являются семиотически нагруженными. Кроме того, конечно, мы можем указать и на тот «слой» произведения, который содержит прямое (денотативное) или опосредованное, контекстуальное (коннотативное) сообщение о чём-либо, отличном от самого этого произведения: о событии, месте, идее, ценности и т. п.

Традиционный город, в том числе и восточно-христианский, является воплощением потребностей, представлений и замыслов человека, то есть предстаёт как одновременно материальный, эстетический и семиотический конструкт. На этом — формальном — уровне анализа город вполне может быть описан и понят как произведение искусства. Действительно, принципы безопасности (комфорта), красоты (гармонии) и смысла (аксиологического нарратива) являются базовыми, основоположными характеристиками традиционной урбанистики. Утрачивая какое-либо (или какие-либо) из названных фундаментальных измерений, город перестаёт быть традиционным и деградирует до уровня территории, подвергающейся застройке и заселению, то есть, по большому счёту, теряет статус города.

Город отличается своеобразной художественной многослойностью: это произведение искусства, составленное из произведений искусства, в свою очередь состоящих из произведений искусства. Согласно Альдо Росси, и «факты городской среды можно рассматривать как произведение искусства», и «общая структура города похожа на произведение искусства»⁵. Иначе говоря, традиционный город создаётся на трёх уровнях: градостроительном, архитектурном⁶ и на уровне художественных произведений, образующих экстерьер, интерьер и предметное наполнение

5 Росси А. Архитектура города. М., 2015. С. 70.

6 Архитектурные сооружения, безусловно, являются произведениями искусства (см. Борев Ю. Б. Эстетика. Москва, 2005. С. 246). Известные семь аргументов Умберто Эко против признания архитектуры искусством (Эко У. Отсутствующая структура. СПб., 2006. С. 297–301) не выдерживают никакой критики.

отдельных зданий. Интегральным содействием изобразительного искусства, архитектуры и градостроительства, по словам А. В. Иконникова, «достигается превращение группы построек в сложное, иногда вырастающее до грандиозных размеров произведение искусства»⁷. Если всё устройство города подчиняется такому принципу художественной синергии, то город в целом можно воспринимать «как всеобъемлющее произведение искусства»⁸. Архитектура порождает город как архитектурную систему, потому что сама архитектура системна, интегративна. Эта системность распространяется за физические границы архитектурного сооружения, оформляя городскую среду⁹, «устраивая» пространство вокруг себя на тех же — архитектурных, архитектурно-архитектонических — принципах.

Важно заострить внимание на том, что город тогда выступает в качестве произведения искусства, когда в его общем образе активирована, актуализирована *семиотическая* составляющая: соединение материального с эстетически выразительным ещё не даёт нам произведения искусства. К примеру, «группы сооружений, которые закономерно организованы по функциональным, технико-конструктивным и формально-эстетическим признакам, но не обладают художественной образностью (то есть решают задачу презентации, но не репрезентации — С. А.), — это *комплексы*, но не ансамбли. Комплекс может быть целесообразно сформирован, гармоничен, может вызывать эстетическое удовлетворение, однако в своей форме он не заключает сообщения, “закодированного” специфическим языком искусства»¹⁰. В этом смысле важен и сам принцип объединения зданий в ансамбль и ансамблей в единый город: по словам А. В. Иконникова, «неизбежно, что для выражения содержания существенна не только совокупность знаков архитектурного языка, но и способ их объединения в конкретном произведении»¹¹, то есть их синтаксис. Наконец, город (как и любое произведение искусства) несёт в себе и транслирует систему определённых аксиологических (а не только пространственных) ориентиров, утверждает ту или иную экзистенциальную (а не только бытовую) прагматику.

Итак, город как произведение искусства обязательно характеризуется и эстетическими, и семиотическими качествами. Как и всякое

7 Иконников А. В. Архитектурный ансамбль. М., 1979. С. 10.

8 Росси А. Архитектура города. С. 129.

9 Сазонова Н. И. Христианский храм в городском пространстве и коллизия двух концепций города // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 58–59.

10 Иконников А. В. Архитектурный ансамбль. С. 6.

11 Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. М., 1985. С. 123.

иное художественное произведение, город не только производит впечатление, но и нечто сообщает. В этом смысле город выступает как художественно оформленный визуальный текст. Какого рода это текст и о чём он сообщает? Традиционный восточно-христианский город задумывается и создаётся в качестве пространственного нарратива, имеющего религиозное содержание. Это содержание касается прежде всего трёх сакральных композиций, связанных с предысторией (Эдемский сад), историей (фундаментальный смысл которой сосредоточен в историческом Иерусалиме) и пост-историей (Небесный Иерусалим). Иначе говоря, город в христианстве так или иначе воспроизводит в своей композиции и своей архитектуре указанные сакральные локусы, которые выступают для него своеобразными образами-парадигмами¹², художественными «матрицами». И, таким образом, город оказывается «пространственной иконой»¹³, архитектурно-художественным воплощением духовных «архетипов», своеобразным произведением церковного искусства.

Единство художественного произведения требует согласованности всех его деталей, а также выверенной гармонии между доминирующими фигурами и фоном. Таким же путём формируется эстетическая ценность города как единого произведения искусства, в котором все локальные фрагменты подчинены общему замыслу, образу, нарративу. Именно город в целом задаёт «критерии необходимости и реальности для отдельных строений»¹⁴. Базовая художественно-градостроительная норма состоит в том, что именно «целостность города или комплекса застройки должна определять форму отдельного объекта — здания, сооружения»¹⁵. И тогда, по выражению Альдо Росси, «задачей любого строения является установление непосредственной связи между собой и городом»¹⁶; при этом «любой элемент города взаимодействует с более сложным фактом городской среды, вплоть до города в целом»¹⁷. Таким образом, нельзя сказать, что город образуется суммой зданий, являясь их «следствием» или «продуктом»; напротив, именно общий замысел города как единого произведения определяет

12 Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009. С. 291–301.

13 Лидов А. М. Пространственные иконы как перформативный феномен. С. 10–13.

14 Росси А. Архитектура города. С. 53.

15 Иконников А. В. Архитектурный ансамбль. С. 4.

16 Росси А. Архитектура города. С. 54–55.

17 Там же. С. 72.

(нормирует) характер и форму отдельных сооружений, составляющих его эстетико-семиотическую «ткань».

Наконец, как всякое настоящее произведение искусства, традиционный христианский город отличается *перформативным* характером, предполагающим активное соучастие авторов и реципиентов в едином творческом акте. Во-первых, как город в целом, так и любой его элемент (здание, ансамбль) приобретают религиозную значимость, только будучи воспринимаемыми и переживаемыми в качестве сакральных объектов. В этом смысле город идентичен иконе, которая может *быть* собой только в поле молитвенного предстояния, в иных случаях оказываясь лишь произведением живописи или музейным (аукционным) артефактом¹⁸. Город выступает в качестве пространственной иконы лишь в том случае, если он интенционально полагается в качестве священного произведения.

Во-вторых, и город, и ансамбль, и отдельный храм, будучи произведениями архитектурного искусства, предполагают особую последовательность восприятия, связанную с *активностью* воспринимающего. «Структуры, создаваемые зодчеством, трёхмерны, их величины крупны; представление о них складывается в сопоставлении картин, последовательно открывающихся с различных точек зрения»; при этом, в отличие от восприятия скульптуры, «видимый извне “объём” здания – как правило, лишь оболочка системы внутренних пространств»¹⁹, требующих вхождения внутрь сооружения. Позиция реципиента оказывается ещё более активной, когда он не только осматривает здание снаружи и не только воспринимает его внутренние объёмы и интерьеры, но и *соучаствует* в событиях, для которых это здание изначально предназначено и в которых реализуется это назначение. Такая перформативная активность и позволяет человеку на собственном опыте пережить сакральный характер сооружения, ансамбля или целого города.

В-третьих, город как художественное произведение находится в процессе постоянного «роста» — как в области смысла, так и в области формы. «Искусству, — утверждает архитектор Юхани Палласмаа, — присуща парадоксальная борьба между определённой и неопределённой. По природе своей художественный феномен стремится сохранять незаконченность, пока он сам не обретёт независимую от автора жизнь, а подчас <...> даже и после этого. Проще говоря, процесс

18 Аванесов С. С. Иконическое мировоззрение // Икона в русской словесности и культуре. М., 2017. С. 5–7.

19 Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. С. 8.

творчества всегда достигает большего, чем может предсказать любая теория, и продукт настоящего мастерства всегда превосходит первоначально заданное»²⁰. В этом длящемся творческом процессе реципиент оказывается соавтором произведения, а само произведение — динамичной, развивающейся смысловой конструкцией. И хотя в типологии искусства архитектуру обычно относят к чисто *пространственному* виду, в котором «образ <...> не изменяется во времени», однако, «если принять во внимание всю сложность восприятия архитектуры», то названная характеристика окажется «достаточно условной»²¹, а то и вообще неверной.

Таким образом, мы видим, что в реальности город как произведение искусства не имеет ничего общего с «застывшей музыкой». Соответственно, и традиционный христианский (ныне — исторический) город — это не музей артефактов, но и не один большой музейный артефакт, а город-в-истории, *хроническое* образование. Не консервация руин и не застройка территории, а длящееся во времени коллективное сотворчество позволяет непрерывно воссоздавать и поддерживать это развивающееся произведение искусства. В этом процессе соединяются актуальное человеческое действие, историческая память и метаисторическая идея; последняя содержится в интегральном образе города как визуальная аллюзия на Эдем и Новый Иерусалим. Любой христианский (в том числе и русский) город «с его храмами во имя Христа, Божией Матери и многих святых не может не содержать в себе *архитектурного образа Церкви Небесной, града небесного*»²². Так всеобщая история человечества сопряжена с эсхатологией в пространстве *современного* города как динамически устроенного художественного произведения.

Отсюда проясняется непреходящая ценность города как такового в его художественной целостности и необходимость его сохранять и восстанавливать. По словам Дмитрия Сергеевича Лихачёва, «в области истории искусства прогресс всегда сочетается с некоторыми утратами художественных достижений — почему и важно <...> сохранять и изучать произведения всех эпох»²³. Такая установка полностью согласуется с кумулятивным характером культурного процесса и перформативным характером искусства: и культура как приращение ценностей

20 Палласмаа Ю. Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия. М., 2013. С. 125.

21 Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. С. 8.

22 Лебедев Л., прот. Москва патриаршая. М., 1995. С. 297.

23 Лихачёв Д. С. Историческая поэтика русской литературы. СПб., 2001. С. 107.

во времени, и соавторство реципиента с творцом произведения реализуются в диахронном заинтересованном соучастии, продолжающемся из поколения в поколение. Христианский город «как огромное произведение, существующее во времени и в пространстве»²⁴, не только сохраняется, но и продолжает своё существование и развитие исключительно на основании *миссии сотворчества*, далеко выходящей за границы музейного отношения к городской среде. Лишь такое понимающее, участвующее и заинтересованное отношение к историческому городу способно поддерживать его актуальность как канонического и вместе с тем динамического произведения религиозного искусства.

Литература

- Аванесов С. С. Иконическое мировоззрение // Икона в русской словесности и культуре / под ред. В. В. Лепяхина. М.: Музей русской иконы, 2017. С. 5–10.
- Борев Ю. Б. Эстетика. М.: АСТ, 2005.
- Иконников А. В. Архитектурный ансамбль. М.: Знание, 1979.
- Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. М.: Искусство, 1985.
- Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова, Б. Фёдорова; предисл. В. Разумного. М.: Изд. иностранной литературы, 1962.
- Лебедев Л., прот. Москва патриаршая. М.: Вече, 1995. С. 285–332.
- Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009.
- Лидов А. М. Пространственные иконы как перформативный феномен // Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное: Материалы международного симпозиума / под ред. А. М. Лидова. М.: Индрик, 2009. С. 10–20.
- Лихачёв Д. С. Историческая поэтика русской литературы. СПб.: Алетейя, 2001.
- Палласмаа Ю. Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия / пер. с англ. М. Химанен. М.: Классика XXI, 2013.
- Росси А. Архитектура города / пер. с ит. А. Голубцовой. М.: Strelka Press, 2015.
- Сазонова Н. И. Христианский храм в городском пространстве и коллизия двух концепций города // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 55–69.
- Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / пер. с ит. В. Резник, А. Погоняйло. СПб.: Symposium, 2006.

СОБРАНИЕ МУЗЕЯ МОСКОВСКОЙ ДУХОВНОЙ АКАДЕМИИ
«ЦЕРКОВНО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ»

КАРТИНА «ИСЦЕЛЕНИЕ СЛЕПОРОЖДЁННОГО ИИСУСОМ ХРИСТОМ» В СУДЬБЕ В. И. СУРИКОВА

Иван Михайлович Горский

старший преподаватель Перервинской
православной духовной семинарии
109383, Москва, ул. Шоссейная, 82
ivan-gorsky@yandex.ru

Для цитирования: *Горский И. М.* Картина «Исцеление слепорожденного Иисусом Христом» в судьбе В. И. Сурикова // Вестник церковного искусства и археологии. 2022. № 1 (6). С. 85–93. DOI: 10.31802/VCAA.2022.6.1.006

Аннотация

УДК 75.051 (7.071.1)

Статья посвящена творчеству В. И. Сурикова, одного из наиболее ярких и самобытных художников второй половины XIX — начала XX в. Художника невозможно сравнивать ни с одним из его современников. Живопись, созданная им, стала во многом эталоном в историческом жанре, подражать которому было крайне сложно. Его реалистический язык и поэтический дар воплотились в смелых, грандиозных, своеобразных творческих замыслах. Художественные принципы мастера отличались от академических представлений и опережали время. Он подчинял их содержательной стороне, внутренней идее. Картина, о которой пойдёт речь, имеет важнейшее значение в творчестве художника. В ней сближается духовное прозрение и личная драма. Она родилась как ответ художнику, пребывающему в поиске.

Ключевые слова: В. И. Суриков, «Исцеление слепорождённого Иисусом Христом», реализм, евангельский сюжет, образ слепого, русское искусство.

Painting «Healing of the Born Blind by Jesus Christ» in V. I. Surikov's Life

Ivan M. Gorsky

Senior Lecturer at the
Perervin Orthodox Theological Seminary
82, Shosseynaya Str., 109383, Moscow, Russia
ivan-gorsky@yandex.ru

For citation: *Gorsky, Ivan M.* "Painting «Healing of the Born Blind by Jesus Christ» in V. I. Surikov's Life". *Church Art and Archeology Review*, № 1 (6), 2022, pp. 85–93 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2022.6.1.006

Abstract. The article tells about V. I. Surikov's work, who was one of the most striking and original artists of the second half of the XIX – early XX century. V. I. Surikov cannot be compared with any of his contemporaries. His paintings set a standard in the historical genre, which was impossible to imitate. His realistic language and poetic gift were embodied in bold, grandiose, original and creative ideas. The artistic principles of the master differed from an academic manner and were ahead of its time. He subordinated them to the content side, to the inner idea. The picture that we will discuss is of the great importance to his artistic work. It brings together a spiritual insight, a personal drama and became an answer to the artist's personal search.

Keywords: V. I. Surikov, «Healing of the born blind by Jesus Christ», realism, Gospel story, image of the blind, Russian art.

Великий русский художник В. И. Суриков создал непревзойденные шедевры, в которых он неизменно руководствовался исторической правдой. Содержание его образов раскрывает глубину переживаний, связанных с историей Отечества, на которую способен русский человек. В. И. Суриков «представил человечеству в своих образах трагическую, загадочную душу своего народа»¹, — так писал М. В. Нестеров в 1916 году, после кончины художника.

Реализм — вот в чем черпает художник вдохновение, средоточие поисков, размышлений. Картины художника — это ожившие страницы истории великого русского народа, лишённые идеализации, и потому не всегда удовлетворявшие эстетствующие вкусы. С его полотен взирают лица людей, реально встреченных художником, — иногда случайно, а иногда в результате поиска натурщиков, занимавшего значительное время. Работа художника в создании портретов созвучна стремлению Ф. М. Достоевского показать самое «дно» человеческой души, ее глубину.

Вместе с тем реализм художника лишен натурализма, его портреты глубоко психологичны, пронизаны идеей правды и причастности к происходящему. К изучению исторических деталей предполагаемой картины художник подходил с научной скрупулезностью, выверяя все до мелочей, от одеяний, предметов быта, до архитектуры и природного ландшафта.

В. И. Суриков являет собой пример художественного благочестия и строгости к своему таланту и высокой ответственности в его реализации. Иногда подчеркивают его тайнозрительность, буквально мистическое переживание, или прозрение. М. В. Нестеров передал впечатления от впервые увиденной им картины В. И. Сурикова «Покорение Ермаком Сибири», купленной императором Николаем II, такими словами: «Минуя живопись, показавшуюся мне с первого момента крепкой, густой, звучной, захваченной из существа действия, вытекающей из необходимости, я, прежде всего, вижу самую драму»².

Созданные картины стяжали В. И. Сурикову славу, как одного из лучших русских художников. Жизнь художника протекала в непростые времена для России. Художник замечал и бурные процессы расцерковления общества, нигилизма, застал и революцию 1905–1907 гг. и Первую мировую войну. Удивительным образом полотна художника переплетаются с голосом русских христианских писателей и художников того времени, таких как Ф. М. Достоевский, М. В. Нестеров. Их объединяет

1 Нестеров М. В. *Давние дни. Встречи и воспоминания*. М., 1959. С. 80.

2 Там же. С. 84–85.

пророческое видение исторической судьбы России, которую случившиеся потрясения вихрем надломают, перекроют ее многовековые устои, изменят нравственные идеалы, породят человека «нового мира» с атеистическим мировоззрением.

Искусство В. И. Сурикова — это служение красоте. Вспоминая свои детские годы, художник говорил: «А главное, я красоту любил. Во всем красоту. В лица с детства еще вглядывался, как глаза расставлены, как черты лица составляются»³. Его творчество наполнено изнутри энергией любви к простому человеку, вниманием и уважением к каждому образу человека как иконы, как он сам говорил: «Каждого лица хотел смысл постичь»⁴.

Полотна художника, наряду с такими известными галереями как Третьяковская галерея и Русский музей, пребывают и в довольно скромном музее — в Церковно-археологическом кабинете при Московской духовной академии. Картина В. И. Сурикова «Исцеление слепорожденного Иисусом Христом» занимает почетное место в зале Русской живописи музея (ил. 1). Она была выкуплена за 50000 рублей и преподнесена в дар патриарху Алексию I в 1955 г. Эта необыкновенная картина не только имеет непреходящую ценность для экспозиции музея. Она является большим явлением в русском искусстве. Картина автобиографична. Сам художник говорил, что писал картину для себя и выставил ее в 1893 г. на XXI передвижной выставке в Петербурге — лишь спустя четыре года после написания. В картине присутствует загадка и тайна, раскрыть которую помогают события, происшедшие в жизни художника в этот период.

В картине так мощно и гротескно передано состояние слепого после исцеления, что зритель невольно проникает под завесу тайны состоявшегося чуда и оказывается лицом к лицу с самим Господом Иисусом Христом, с Его тихим и кротким, напряженным и пронизательным взглядом. С невероятной, силой кричал, взывал к Христу слепой. Его дерзновенная вера, охватившая все его существо, получила похвалу в очах Господа. Он получил исцеление.

Художник написал необыкновенно психологичную картину по содержанию и очень простую по композиции. Это в какой-то степени сближает язык картины с языком иконы. Основой смысловой акцент делается художником на содержании сюжета из Евангелия, на диалоге между Спасителем и слепым. Образ прозревшего человека, никогда

3 Волошин М. А. В. И. Суриков. Л., 1985. С. 46.

4 Там же. С. 204.

до того не видевшего свет, словно зеркало всего человечества, которое через Голгофу получает исцеление от прародительской клятвы, от вечной смерти, получив вечную жизнь.

Внутренней силой, имеющей истоки в подлинной вере, обладает Евангельский персонаж. Не случайно именно к этому сюжету обращается В. И. Суриков после личной драмы, пережитой им в связи со скоропостижной кончиной его супруги Елизаветы Августовны Шаре в 1888 г. Сорокалетний художник тяжело переживал потерю любимой супруги. Этот надлом навсегда изменит жизнь художника как в творческом отношении, так и в личном.

На фоне происшедшего художник ищет дальнейший смысл жизни. Внутренние борения обостряются. Душевная боль становится испытанием духа. Он искал утешения в молитве под сводами храма, а после бросался к могиле супруги на кладбище со слезами досады от того, что не мог уберечь ее⁵. Свет, всепобеждающий и всепроникающий, о котором говорит Сам Христос, помогает художнику выйти из этого мятущегося состояния, чтобы с новой силой продолжить жить ради других.

Так, на картине появляется еле уловимый образ его жены, соединившейся с Христом в вечности. Её душа принадлежит теперь Ему. Освещенное мерцающим светом горящих свечей лицо ушедшей супруги художника не обнаруживает тревожного чувства, напротив, взгляд, отведенный в сторону, скорее полон покоя, а вместе с тем тайны. Это скорее символический портрет души усопшей. В образе слепого на картине художник изобразил самого себя. Могло ли быть иначе? — ведь именно эту картину художник написал спустя полтора года творческого забвения.

В картине необыкновенным образом сочетаются простота, экспрессия и жизнеутверждающая сила, выраженная в убедительности изображения евангельского сюжета. Психологичность портретов передает внутреннее напряжение, которое художник уловил в разворачивающейся сцене. Сходство внутреннего переживания художника с тем, что происходит в душе исцелённого из Евангелия, подчеркивается смелостью символического решения картины. Близость характеров отражена в действиях обоих: дерзко взывающего ко Христу слепого и художника — мощной силы сибиряка, потомственного казака, человека с широкой русской душой, огромного интеллекта, ищущего ответа у Христа с той же самоотверженностью и готовностью последовать

5 Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959. С. 83.

за Ним. Художник забывает себя ради своих детей Оли и Елены, брата Саши, матери...

М. В. Нестеров вспоминал о времени переживаемой В. И. Суриковым драмы: «Но миновала эта пора, как миновало многое в его незаурядной жизни. Успокоились нервы, прошли приступы тоски-печали. Стал Василий Иванович жить, работать, как и раньше. Написал, как финал, как заключение к пережитому — свое “Исцеление слепого”. Целая полоса жизни миновала, ушла в вечность»⁶. Но есть ли что-то в самой картине, что говорило бы нам о том, что художник исцелен, что недуг, сковывающий его творческую силу, оставил художника? Можно предположить, что ответ на этот вопрос также очевиден. Для художника, безусловно, важнейшее значение имеют руки, которые руководят движением кисти. В нижней части картины мы видим руки слепого, цепляющиеся за воздух, словно передавая ту силу его эмоционального и физического напряжения в сам момент исцеления. На них падает мощный луч еще одного источника света, чтобы выделить их, показать и здесь животворящее воздействие света. Так и в жизни художника: уходит темная полоса забвения, сменяясь светом, озарившим душу и наполнившим жизнь новым смыслом существования, в котором единственно оправданным является путь следования своему таланту.

К изображению лиц на картине художник подошел крайне бережно. Он использовал краски так, что они светятся внутренним «мягким» светом, льющимся изнутри. Об этой черте живописи В. И. Сурикова говорил М. В. Нестеров: «Краски Василия Ивановича “светятся” внутренним светом, излучая теплоту подлинной жизни»⁷. Наибольшей силой и убедительностью обладает лик Спасителя. Как и на иконах, он сам является светоносным, излучающим внутренний свет. Суриковский образ Христа созвучен внутренней идее икон раннехристианского искусства, например, образу Спасителя из монастыря св. Екатерины на Синае, в котором нашла отражение тема реальности Боговоплощения, Теофании. Сила веры художника находит выражение в изображении супруги художника за правым плечом Спасителя. Здесь видится и надежда на то, что ее ожидает благая участь.

Таким образом, к теме исцеления слепорожденного добавляется сюжет притчи о Страшном суде (Мф. 25, 31–46), смысл которого становится понятен в связи с пережитой личной драмой художника. Эта тема очень глубока и сокрыта в тайне времен. Но художнику важно уже

6 Там же.

7 *Нестеров М. В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. С. 84.



КП-551 Исцеление слепорожденного (2) (1)

здесь и сейчас увидеть свою супругу живой, ведь «Бог не есть Бог мертвых, но живых» (Мф. 22, 31–32). Брат художника Александр Иванович вспоминал: «Жена брата, Елизавета Августовна, была религиозная женщина, в праздничные дни она с детьми всегда ходила к обедне, а в будничные помогала маме на кухне стряпать, сама обшивала своих детей и даже сшила маме великолепное платье из привезенной из Москвы черной материи»⁸. Ей была свойственна религиозность, воспринимаемая как опыт жизни со Христом, живая вера, соединяющая с Богом. Не об этом ли рассуждает художник в своей картине? Словно прозревая будущее, вместе с взглядом Христа, обращённым в вечность, он призывает зрителя задуматься о краткости жизненного пути человека. Пример этой скоротечности стоял перед глазами художника.

Образ супруги художник пишет тончайшими лессировками, в дымке. Ее мир уже не доступен его человеческому зрению. Контуром, словно просачиваясь через материю цвета, проступает ее портрет. Здесь, вероятно, свет свечи также играет важную роль. Этот свет созвучен с темой молитвы, обращения к Богу, дающему надежду. Огонь свечи, как символ молитвы, материализует мир, о котором художник так много думает, с которым связаны его сильнейшие переживания. М. В. Нестеров, особенно сблизившийся в эти годы с В. И. Суриковым, напишет: «Тогда говорили, что он после тяжёлой, мучительной ночи вставал рано и шёл к ранней обедне. Там, в своём приходе, в старинной церкви он пламенно молился о покойной своей супруге, страстно, почти иступлённо бился о плиты церковные горячим лбом»⁹.

Как для слепорожденного, так и для художника, получившего исцеление, приобретают важный смысл слова Христа: «Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8, 12).

Вернувшись в 1891 г. в Москву после посещения родного Красноярска, художник написал яркую, жизнерадостную бытовую картину «Взятие снежного городка». Он вспоминал, что посещение родного Красноярска подействовало на него ободряюще: «Тогда от драм к большой жизнерадостности перешёл»¹⁰.

Картину «Исцеление слепорожденного Иисусом Христом» можно назвать единственным полотном в творчестве художника, которое было создано под впечатлением от пережитой личной драмы. И здесь,

8 Ясникова Т. В. Суриков М., 2018. С. 97.

9 Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. С. 83.

10 Волошин М. А. В. И. Суриков. С. 46, 131.

как нигде после, проявилась смелость, острота духовного зрения художника, создавшего удивительно символичную по содержанию картину, ставшую единственной в своем роде среди других его картин, написанных в жанре исторического реализма, которому он всегда оставался верен. Картина «Исцеление слепорожденного Иисусом Христом» стала самым ярким явлением XXI передвижной выставки в Петербурге 1893 года. Вероятно, для многих она стала неожиданностью. Критика не была единогласна в оценках. В художнике В. И. Сурикове, прежде всего, видели автора исторических картин — полотен, с которых словно живая представала история Отечества.

В. И. Суриков, переживший трагедию личной драмы, не сломленный, пронесший свой крест до конца, сумел реализовать данный ему талант так, что в конце жизни обрел надежду на спасение. В его картинах мы встречаем, несомненно, «высокие человеческие порывы»¹¹, свойственные людям искренним и сильным духом, характерные для масштабных явлений в русской культуре. Картина «Исцеление слепорожденного Иисусом Христом», несомненно, является произведением, сыгравшем заметную роль в жизни русского искусства конца XIX века, став символическим «откровением» художника.

Литература

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское библейское общество, 2006.

Волошин М. А. В. И. Суриков. Л.: Художник РСФСР, 1985.

Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М.: Искусство, 1959.

Нестеров М. В. Из писем. Л.: Искусство, 1968.

Ясникова Т. В. Суриков. М.: Молодая гвардия, 2018.

11 Нестеров М. В. Из писем. Ленинград., 1968. С. 166.

ВЕСТНИК ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА И АРХЕОЛОГИИ
№ 1 (6) • 2022

Научный журнал Московской духовной академии

ISSN 2658-5111

Редактор *И. М. Быкова*

Издательство Московской духовной академии
141312, г. Сергиев Посад,
Троице-Сергиева Лавра, Академия
Эл. почта: publishing@mpda.ru

Формат 70×100/16. Печ. л. 6
Подписано в печать 20.06.2022