НОВГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

ISSN 2713-1610 (Print)
ISSN 2713-1955 (Online)

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

научный журнал

2022 | Том 4 | № 2



Визуальная теология. 2022. Том 4. № 2

Журнал «Визуальная теология» – научное рецензируемое периодическое издание открытого доступа, предназначенное для обсуждения теоретических проблем, связанных с визуальными аспектами репрезентации и трансляции теологического знания, а также с визуально-семиотическими параметрами религиозных практик.

В журнале публикуются работы по следующим темам: иеротопия, иконология, сакральная архитектура, священное искусство, сценические и экранные формы презентации христианства, визуальные аспекты религиозной веры и теологической доктрины, визуальные (невербальные) языки религиозного опыта.

Журнал принимает к публикации: оригинальные статьи, переводы зарубежных материалов, эссе, рецензии, интервью, научные доклады, обзоры, отчёты о научных событиях.

Журнал индексируется в РИНЦ, EBSCO, ERIH PLUS, DOAJ и Ulrich's Periodicals Directory.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

С. С. Аванесов, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ

Е. И. Спешилова, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Т. С. Борисова, Афинский национальный университет имени И. Каподистрии, Греция

С. С. Ванеян, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

Е. В. Гилл, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

А. К. Гладков, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация

С. Е. Золотарёв, Санкт-Петербургская православная духовная академия, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Т. А. Касаткина, Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН, Москва, Российская Федерация

В. В. Лепахин, Университет г. Сегед, Венгрия

А. Д. Охоцимский, Научный центр восточнохристианской культуры, Лёвен, Бельгия

Н. И. Сазонова, Томский государственный педагогический университет, Томск, Российская Федерация

Р. В. Светлов, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Калининград, Российская Федерация

Н. Станкович, Белградский университет, Сербия

И. Фолетти, Масариков университет, Брно, Чехия

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

М. Баччи, Фрибурский университет, Швейцария

Е. Богданович, Университет штата Айова, США

Г. В. Вдовина, Институт философии РАН, Москва, Российская Федерация

Д. Е. Крапчунов, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

Ю. А. Крейдун, Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация

А. М. Лидов, Научный центр восточнохристианской культуры, Москва, Российская Федерация

Е. Г. Маргарян, Российско-Армянский университет, Ереван, Армения

Н. Х. Орлова, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

А. А. Петрова, Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань, Российская Федерация

И. В. Христов, Софийский университет имени Св. Климента Охридского, София, Болгария

Т. Ю. Царевская, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

ISSN 2713-1610 (Print), ISSN 2713-1955 (Online)

Свидетельство о регистрации СМИ: ЭЛ № ФС 77-83011 от 30.03.2022 выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций

Периодичность: 2 раза в год

Издаётся с 2019 года

Учредитель и издатель: ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»

Адрес учредителя и издателя: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41

тел.: +7 (8162) 627244, e-mail: novsu@novsu.ru

Адрес редакции: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 1216

тел.: +7 (8162) 338830, e-mail: vistheo@yandex.ru

Сайт: https://visualtheology.ru

© Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2022

© Авторы статей, 2022

Все права защищены

16+

YAROSLAV-THE-WISE
NOVGOROD STATE
UNIVERSITY

ISSN 2713-1610 (Print)
ISSN 2713-1955 (Online)

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY

2022 | Vol. 4 | No. 2



Journal of Visual Theology is a scholarly peer-reviewed open access periodical, intended to discuss theoretical problems related to the visual aspects of the representation and translation of theological knowledge, as well as to the visual-semiotic parameters of religious practices.
Materials on the following **topics** are accepted for publication in the Journal: hierotopy, iconology, sacred architecture, ars sacra, theatrical and cinematic forms of presentation of Christianity, visual aspects of religious faith and theological doctrine.
The Journal publishes original articles, translations of foreign publications, essays, reviews, interviews, research reports, bibliographic reviews, scientific event reports.
The ***Journal of Visual Theology*** is indexed in the Science Index, EBSCO, DOAJ, ERIH PLUS and Ulrich's Periodicals Directory.

EDITOR-IN-CHIEF
Sergey S. Avanesov, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

EXECUTIVE SECRETARY
Elizaveta I. Speshilova, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

EDITORIAL BOARD
Tatiana S. Borisova, National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Ivan Foletti, Masaryk University, Brno, Czech Republic

Elena V. Gill, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

Alexander K. Gladkov, Institute of World History of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

Tatiana A. Kasatkina, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

Valerij V. Lepahin, University of Szeged, Hungary

Natalia I. Sazonova, Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation

Andrew D. Simsky, Research Center for Eastern Christian Culture, Leuven, Belgium

Nebojša Stanković, University of Belgrade, Serbia

Roman V. Svetlov, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

Stefan S. Vaneyan, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

Sergei E. Zolotarev, St. Petersburg Orthodox Theological Academy, St. Petersburg, Russian Federation

EDITORIAL COUNCIL
Michele Bacci, University of Fribourg, Switzerland

Jelena Bogdanović, Iowa State University, USA

Ivan V. Christov, Sofia University "St. Kliment Ohridski", Sofia, Bulgaria

Daniil E. Krapchunov, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

Yury A. Kreidun, Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Alexei M. Lidov Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow, Russian Federation

Yervand G. Margaryan, Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia

Nadezhda Kh. Orlova, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

Anna A. Petrova, Kazan (Volga Region) Federal University, Kazan, Russian Federation

Tatiana Yu. Tsarevskaya, State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Galina V. Vdovina, Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

ISSN 2713-1610 (Print), ISSN 2713-1955 (Online)
Registration Certificate of a Mass Medium: El № FS 77-83011 of 30.03.2022 registered by the Federal Service for the Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media of Russian Federation
Founded: 2019
Publication Frequency: Semiannually
Founder and Publisher: Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
Address of the Founder and Editor: 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya ul., Veliky Novgorod, Russia, 173003
tel.: +7 (8162) 627244, e-mail: novsu@novsu.ru
Editorial address: 1216 aud., 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya Street, Veliky Novgorod, Russia, 173003
tel.: +7 8162 338830, e-mail: vistheo@yandex.ru
Website: https://visualtheology.ru

© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2022
© Authors, 2022
All rights reserved

16+

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие редактора 165

А. М. Гаврилов, С. П. Славинский, С. С. Аванесов
Памяти Любови Викторовны Робежник 168

СТАТЬИ

S. E. Zolotarev
Interpretation of Sophia the Wisdom of God
in Russian Philosophical Sophiology 170

С. Ю. Кавтарадзе
Церковь Усекновения Главы Иоанна Предтечи в селе Дьяково
как прототип годуновской Святая Святых 182

Е. Г. Маргарян
Христианские святые в броне и с парамерием наголо:
образ воина-исповедника в византийской иконографии (2).
Вооружённые угодники и страстотерпцы 202

Г. П. Геров
Специфика росписей входных зон храма
византийского ареала (XI–XIV вв.) 227

М. Г. Околович, В. А. Шинтякова
Орнаменты в монументальной живописи Великого Новгорода XII века 256

Н. В. Токарев
Clavis Scientiae. Символическое измерение средневекового университета 270

М. Н. Гурари
Революционная архитектура русского авангарда в формате ценностно-
цивилизационной традиции (В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов) 277

ИНТЕРВЬЮ

Т. А. Ромашкевич
За каждым ликом стоит подвиг 293

CONTENTS

Editorial 165

Alexey M. Gavrilov, Sergey P. Slavinsky, Sergey S. Avanesov
In Memory of Liubov V. Robezhnik 168

ARTICLES

Sergey E. Zolotarev
Interpretation of Sophia the Wisdom of God
in Russian Philosophical Sophiology 170

Sergey Yu. Kavtaradze
Church of the Beheading of John the Baptist in Diakovo
as a Prototype of Boris Godunov's Holy of Holies 182

Yervand G. Margaryan
Christian Saints in Armor and with a Naked Paramerium:
The Image of a Warrior-Confessor in Byzantine Iconography (2).
Armed God-Pleasers and Passion-Bearers 202

Georgi P. Gerov
The Specificity of the Entrance Zones Murals
in the Byzantine Area Churches (11th –14th Centuries) 227

Marina G. Okolovich, Viktoria A. Shintyakova
Ornaments in Monumental Painting of Veliky Novgorod of the 12th Century 256

Nikolai V. Tokarev
Clavis Scientiae. Symbolic Dimension of the Medieval University 270

Mark N. Gurari
Revolutionary Architecture of the Russian Avant-Garde
in Value-Civilization Tradition (V. Tatlin, K. Melnikov, I. Leonidov) 277

INTERVIEW

Tatyana A. Romashkevich
Behind Every Iconic Face There Is a Feat 293

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Уважаемые коллеги!

Предлагаю вашему вниманию очередной выпуск научного журнала «Визуальная теология», в котором мы продолжаем обсуждение различных форм визуальной репрезентации религиозного опыта. В статье *протоиерея Сергия Золотарёва* (Санкт-Петербург) критически исследована традиция истолкования понятия о Святой Софии Премудрости Божией в русской религиозной философии. Автор показывает, что Владимир Соловьёв, Павел Флоренский и Сергей Булгаков произвольно интерпретируют содержание иконы Святой Софии и наименование русских «софийных» храмов для аргументации своих концепций, далёких от христианской ортодоксии. *Сергей Кавтарадзе* (Москва) исследует храм Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове с точки зрения символики его формы и конструкции. Анализ композиции и облика сооружения с опорой на средневековые тексты и миниатюры позволяет автору выдвинуть гипотезу о том, что церковь была задумана Борисом Годуновым как воспроизведение ветхозаветного Храма Соломона. Исследование *Ерванда Маргаряна* (Ереван) продолжает серию статей, посвящённых семиотическому анализу изображений святых воинов в христианской иконографии. Статья, опубликованная в этом номере журнала, посвящена интерпретации символики телосложения, вооружения и военного снаряжения в составе образов святых воинов-христиан. Статья *Георги Герова* (Великий Новгород) раскрывает значение священных изображений, характерных для входных зон традиционных восточно-христианских храмов. Семантика стенной росписи, связанной с такими зонами, маркирует их как пространства перехода из профанного мира в сакральный и, кроме того, инициирует прагматику движения от греха к святости. В статье *Марины Околович и Виктории Шинтяковой* (Великий Новгород) исследуется орнаментальная роспись новгородских храмов XII века. Определены главные мотивы и графические типы сохранившихся и реконструированных орнаментов в интерьере храмов Новгорода, их функция в сакральном пространстве. Исследование *Николая Токарева* (Санкт-Петербург) посвящено выявлению ключевых метафор, лежащих в основании образа средневекового европейского университета. Визуально нагруженные метафоры ключа к знанию, источника живой воды и света служили маркерами особой культурной миссии университетов и обеспечивали им эффект пассионарности. Тема смысловой преемственности в отечественной архитектурной традиции исследована в статье *Марка Гурари* (Москва) на примере советского авангарда начала XX века. Автор обнаруживает общие смыслы, лежащие в основе как традиционной русской культуры, так и проектов В. Татлина, К. Мельникова, И. Леонидова, прежде всего – христианскую идею единства и спасения мира. Номер завершается интервью с одним из ведущих реставраторов современной России *Татьяной Ромашкевич* (Москва, Великий Новгород), в котором обсуждаются сохранность исторических памятников, значение и назначение художественно-архитектурного наследия для формирования отечественного культурного кода, роль традиционного изобразительного искусства в деле просвещения и воспитания граждан России.

Напоминаю, что журнал «Визуальная теология» индексируется в базах данных РИНЦ, EBSCO, Ulrich's Periodicals Directory, DOAJ и ERIH PLUS.

Сергей Аванесов

EDITORIAL

Dear colleagues!

I bring to your attention the next issue of the *Journal of Visual Theology*, in which we continue the discussion of various forms of visual representation of religious experience.

The article by *Archpriest Sergiy Zolotarev* (St. Petersburg) critically examines the tradition of interpreting the concept of St. Sophia the Wisdom of God in Russian religious philosophy. The author shows that Vladimir Solovyov, Pavel Florensky and Sergei Bulgakov arbitrarily interpret the content of the icon of St. Sophia and the name of the Russian churches of St. Sophia to substantiate their concepts, which are far from Christian orthodoxy. *Sergey Kavtaradze* (Moscow) studies the Church of the Beheading of John the Baptist in Diakovo from the point of view of symbolism of its form and construction. The analysis of the composition and the structure based on medieval texts and miniatures allows the author to assert that the church was conceived by Boris Godunov as a reproduction of the Old Testament Temple of Solomon. The research of *Yervand Margaryan* (Yerevan) continues a series of articles devoted to the semiotic analysis of holy warriors' images in Christian iconography. The article published in this issue is devoted to the interpretation of the symbolism of physique, weapons and military equipment as part of the images of holy Christian warriors. The article by *Georgi Gerov* (Veliky Novgorod) reveals the significance of the sacred images characteristic of the entrance areas of traditional Eastern Christian churches. The semantics of wall painting associated with such zones marks them as spaces of transition from the profane to the sacred world and, in addition, initiates the pragmatics of the movement from sin to holiness. The article by *Marina Okolovich* and *Victoria Shintyakova* (Veliky Novgorod) examines the ornamental painting of Novgorod churches of the 12th century. The main motifs and graphic types of surviving and reconstructed ornaments in the interior of the Novgorod medieval churches, their functions in the sacred space are determined. The research by *Nikolai Tokarev* (St. Petersburg) is devoted to identifying the key metaphors underlying the image of a medieval European university. Visually loaded metaphors of the key to knowledge, the source of living water and light served as markers of the special cultural mission of universities and provided them with the effect of passionarity. The theme of semantic continuity in the domestic architectural tradition is explored in the article by *Mark Gurari* (Moscow) on the example of the Soviet avant-garde at the beginning of the 20th century. The author discovers the common meanings underlying both traditional Russian culture and the projects of V. Tatlin, K. Melnikov, I. Leonidov, first of all, the Christian idea of unity and salvation of the world. At the conclusion of the

issue there is an interview with one of the leading restorers of modern Russia, *Tatyana Romashkevich* (Moscow, Veliky Novgorod), who discusses the preservation of historical monuments, the significance and purpose of the artistic and architectural heritage for the formation of the national cultural code, and the role of traditional fine arts in the education and upbringing of Russian citizens.

The *Journal of Visual Theology* is indexed in the databases of RSCI, EBSCO, Ulrich's Periodicals Directory, DOAJ and ERIH PLUS.

Sergey Avanesov

ПАМЯТИ ЛЮБОВИ ВИКТОРОВНЫ РОБЕЖНИК



Л. В. Робежник на XV международной научной конференции
«Икона в русской словесности и культуре»
Москва, 1 февраля 2019 г. Фото: Сергей Аванесов

18 июня 2022 года на 51-м году жизни после тяжёлой болезни скончалась Любовь Викторовна Робежник – доцент кафедры дизайна Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, кандидат архитектуры, член Союза архитекторов России.

Всю свою недолгую, но насыщенную жизнь Любовь Викторовна посвятила двум важнейшим предметам – архитектуре и образованию. После окончания с отличием факультета архитектуры, искусств и строительства (1995) она работала ассистентом на кафедре архитектуры Новгородского университета. В 2002 году Любовь Викторовна защитила диссертацию на тему «Цветопластическая ревитализация архитектурно-природной среды: на примере городов Северо-Запада России» и получила учёную степень кандидата архитектуры. Стажировалась во Франции по программе «Традиционные и авангардные сады Парижа» (2010) и в Финляндии по программе «Современные технологии организации жилого пространства и берегового ландшафта. Дизайн в северном климате. Скандинавский опыт» (2011). Любовь Викторовна вела активную работу со студентами по направлению подготовки «Дизайн архитектурной среды», была одним из главных инициаторов открытия магистерской программы по профилю «Дизайн среды».

Основными темами исследовательской работы Любови Викторовны были история отечественной архитектуры и градостроительства, городской ландшафтный дизайн, структура урбанистической среды, городская колористика, фор-

мирование и восприятие сакрального пространства города, региона и страны. Несколько её научных публикаций посвящены новгородским храмам, их истории и роли в городском визуальном тексте. Любовь Викторовна принимала активное участие в международных и региональных конференциях, посвящённых проблемам колористики, городского дизайна, урбанистики и экологии, являлась участником ежегодных научно-практических конференций Новгородского университета, в том числе и как руководитель научных работ студентов.

Любовь Викторовна была членом Учёного совета Политехнического института Новгородского университета. Её труд получил заслуженное признание: она неоднократно поощрялась благодарностями руководителей структурных подразделений, благодарственными письмами и почётными грамотами университета, Правительства Новгородской области, Администрации Великого Новгорода.

Любовь Викторовна вызывала по отношению к себе исключительно позитивные чувства: искреннее уважение коллег и любовь студентов. Образ этого прекрасного человека, замечательного педагога и честного учёного навсегда сохранится в памяти всех, кому выпала радость работать вместе с ней и учиться у неё.

Алексей Гаврилов, Сергей Славинский, Сергей Аванесов

СТАТЬИ / ARTICLES

https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-170-181

Interpretation of Sophia the Wisdom of God in Russian philosophical Sophiology

Sergey E. Zolotarev
Saint Petersburg Theological Academy
St. Petersburg, Russian Federation
stratilates@gmail.com

For citation:
Zolotarev S. E. Interpretation of Sophia the Wisdom of God in Russian philosophical Sophiology. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 2. Pp. 170–181. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-170-181

Abstract. The article opens a number of studies devoted to the theme of Sophia the Wisdom of God in the history of Russian Christian fine art and sacred architecture. The Cathedral of Veliky Novgorod, built in the 11th century, is one of the oldest religious buildings dedicated to St. Sophia. The question about the name of the Novgorod cathedral a few centuries after its construction caused a theological discussion, and in the 19th and 20th centuries brought to life religious and philosophical Russian trend – the tradition of Sophiology. The icon of Sophia the Wisdom, which occupies a completely unique place in the history of Russian iconography, has not yet received a generally accepted interpretation. Various philosophical theories aimed at explaining the content of this icon, as well as at reconstructing the meaning of the very name of Sophia the Wisdom, are explored in this article. For Vladimir Solovyov, Sophia is the personification of the unity of cosmos, a character in his mystical poetry and a mythological "Soul of the World" within the framework of his philosophy of unity. The priest Pavel Florensky describes Sophia as the divine nature of all living beings, the "ideal personality of the world", often merging with the Mother of God in minds of people. Sergei Bulgakov connects Sophia with the divine essence of the Trinity, and with the highest principle of the world order, and with the angel. All these philosophers try to arbitrarily interpret the plot of the icon of St. Sophia and the name of Russian churches in honor of St. Sophia to substantiate their religious and philosophical concepts, which are far from Christian orthodoxy.

Keywords: Russian religious philosophy, Sophiology, St. Sophia the Wisdom of God, icon, cathedral, Vladimir Solovyov, Pavel Florensky, Sergei Bulgakov.

© Zolotarev S. E., 2022

Истолкование Софии Премудрости Божией в русской философской софиологии

С. Е. Золотарёв
Санкт-Петербургская Духовная Академия
Санкт-Петербург, Российская Федерация
stratilates@gmail.com

Для цитирования:
Золотарёв С. Е. Interpretation of Sophia the Wisdom of God in Russian philosophical Sophiology // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 170–181. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-170-181

Аннотация. Статья открывает серию исследований, посвящённых теме Софии – Премудрости Божией в истории русского христианского изобразительного искусства и сакральной архитектуры. Кафедральный собор Великого Новгорода, построенный в 11 веке, является одним из древнейших религиозных сооружений, посвящённых Святой Софии. Вопрос о наименовании новгородского собора через несколько веков после его постройки послужил причиной теологической дискуссии, а в 19–20 веках вызвал к жизни целое религиозно-философское направление, характерное именно для России, – традицию софиологии. Икона Софии-Премудрости, которая занимает совершенно уникальное место в истории русской иконографии, до сих пор не получила общепринятой интерпретации. Различные философские теории, направленные на объяснение содержания этой иконы, а также на реконструкцию смысла самого имени Софии-Премудрости, исследованы в этой статье. Для Владимира Соловьёва София есть олицетворение единства космоса, персонаж его мистической поэзии и мифологическая «Душа мира» в рамках его философии всеединства. У священника Павла Флоренского София описана как божественная природа всех живых существ, «идеальная личность мира», в сознании народа зачастую сливающаяся с Богородицей. Сергий Булгаков связывает Софию то с божественной сущностью Троицы, то с высшим принципом мирового порядка, то с отдельным ангелом. Все названные философы пытаются произвольно интерпретировать сюжет иконы Святой Софии и наименование русских храмов в честь Святой Софии для аргументации своих религиозно-философских концепций, далёких от христианской ортодоксии.

Ключевые слова: София Премудрость Божия, икона, кафедральный собор, русская религиозная философия, софиология, Владимир Соловьёв, Павел Флоренский, Сергей Булгаков.

The name of Sophia (Wisdom) is inextricably linked with the history of Veliky Novgorod. The words of Prince Mstislav Udatny “where Sophia is, Novgorod is there”, addressed to the Novgorodians before the battle in the distant 13th century, became a concise but aphoristically accurate expression of this connection. But what does this name mean? In search of a church-traditional answer we turn to the liturgical practice of the Orthodox Church and discover that the patronal feast of the Novgorod Sophia Cathedral (fig. 1) is the Day of the Assumption of the Blessed Virgin Mary,

which is among the twelve great feasts of the Orthodox Church (the so-called Twelve Great Feasts). On this day (August 15), according to the Church calendar, the church icon – the Novgorod icon of Sophia the Wisdom of God is honored. In the center of its iconographic composition there is a fire-transparent angel in royal vestment, to whom the Theotokos and John the Baptist were praying. Above the head of the Angel Sophia there is a medallion with the image of Christ blessing. The composition is crowned by a starry scroll of the heavens with the Etimasia[1] and the angels worshipping her (fig. 2).

The temple icon, which is still in the cathedral, dates back to the second half of the 15th century, and the oldest image of this iconography was recently discovered during the restoration work in the Novgorod Granovitaya (Vladyka) Chamber, the chambers of Archbishop Euthymius II. Researchers date it to the thirties of the 15th century [Sarabianov 2009, 128–130].



Fig. 1. Veliky Novgorod. St. Sophia Cathedral, 1045–1050. Photo: S. S. Avanesov, 2022

The enigmatic iconography, which gave rise to a number of literary monuments-interpretations[2], God-given dedication of the Novgorod cathedral, laconic, and therefore more intriguing to the reader, references to the patronage of Sophia over Novgorod [Khoroshev 1998] – all this gave rise to the legitimate question: "What is Sophia the Wisdom of God?". This is how it sounded in the 16th century, when the Novgorod theologian St. Zinovius Otensky, answering his questioners, wrote a treatise of the same name, in which he proves that the name of Sophia is applicable only to the second hypostasis of the Holy Trinity, the Son of God [Zinovius 1905]. Having learned about the

[1] Etimasia (Greek ἑτοιμασία) – prepared Throne or Throne of the Second Coming.

[2] We can conclude that these are *interpretations* of the icon, rather than *the source* of its composition, based on the fact that the earliest known copy (Chudovsky list 320), which is probably the protograph, is at least a quarter of a century younger than the first known examples of the Novgorod Sophia icon with a confident dating.

doubts of the townspeople concerning "what is Sophia the Wisdom of God, and in whose name is this church set up, and in whose worship is it consecrated" [ibid., 24], monk Zinovius gives the answer "not from his mind, but from the divine sources" [ibid., 25]. He refers to the most important biblical sapiential texts, the treatises of the holy fathers, and Byzantine liturgical practice expressed in the construction and dedication of the Sophia of Constantinople. We will return to his apology later.

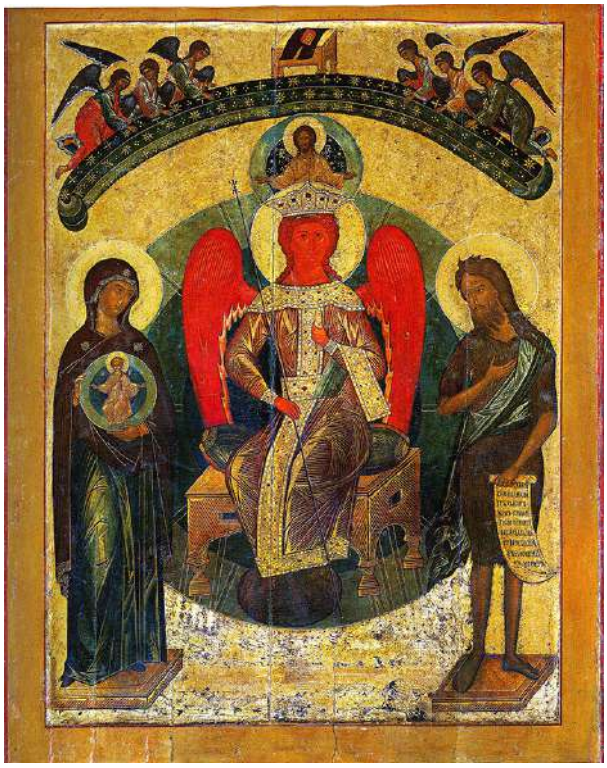


Fig. 2. St. Sophia the Wisdom of God.
Veliky Novgorod, St. Sophia Cathedral, 15th century

Concerning the complex of ideas associated with Holy Sophia, Divine Wisdom, many modern researchers with maximum confidence refer to the works of V. Solovyov, P. Florensky and S. Bulgakov, representing the so-called "sophiological" line in Russian religious-philosophical thought. The question of the dedication of Sophia temples in the works of the mentioned thinkers, of course, is not paramount. Moreover, it is considered by them in the broader context of the data of the church tradition related to the theme of the temple's patronage. Such are, first of all, the iconography and hymnography of Sophia the Wisdom. The above-mentioned thinkers, as a rule, use these church monuments to confirm their own philosophical ideas. In this connection we will consider the most expressive texts of the above mentioned authors as a key representation of "Sophiology", showing the discrepancy (and sometimes contradiction) of their interpretations to the Church Tradition and indicate the probable causes of the collision.

For V. Solovyov the image of Sophia became the inspiration for his mystical philosophy of "omnity". For him Sophia is the center of God's plan for the world as the Oneness of Being; it is derived from the Logos. At the same time, Sophia also appears as a kind of "Soul of the world", as a collective consciousness of all mankind and a feminine individual ("Eternal Femininity"), devoted to God and taking form from Him [Losev 2000, 183–226].

Solovyov does not have a special study devoted to the Novgorod temple and the related icons and services, but he refers to them in his act speech "Auguste Comte's Idea of Humanity", given in 1898 at the St. Petersburg Philosophical Society, which celebrated the centenary of Comte's birth [ibid., 175]. In this talk he identifies Sophia with Grand Être (Great Being), Comte's "humanity". Solovyov believes that "Comte's humanity is Christian God-humanity, and this is the original faith of the Russian people, who, in contrast to the Byzantine purely ideal understanding of deity, gave a corporeal-human understanding of it, and even built Sophia temples in Novgorod and Kiev" [ibid., 203]. To confirm his concept V. Solovyov cites the Novgorod temple icon: "If Comte happened to come to an old abandoned town, which was once both New and Great, he could see with his own eyes an authentic picture of his Grand Être, more accurate and more complete than all those he had seen in the West" [Solovyov 1990, 576]. He goes on to write about the depiction of Sophia and the temples dedicated to it [ibid., 577]:

> Our ancestors worshipped this mysterious figure, as the Athenians once did the 'unknown god', they built Sophia's churches and cathedrals everywhere, they fixed celebrations and services, in which in an unknown way Sophia the Wisdom of God is sometimes close to Christ, sometimes to the Theotokos, thus allowing neither Him, nor Her, to be fully identified with Him, <...> This Great, royal and feminine Being, who, being neither God, nor the eternal Son of God, nor angel, nor holy man, receives veneration both from the finisher of the Old Testament and from the progenitor of the New, – who is it but true, pure and complete humanity itself, the highest and most comprehensive form and living soul of nature and the universe, eternally united and in temporal process united to Deity and uniting with Him all that is. There is no doubt that this is the full meaning of the Great Being, half felt and conscious of Comte, whole felt but not at all conscious of by our ancestors, the pious builders of the Sophia temples.

Partly in parallel and partly in direct connection with the thought of V. Solovyov, the image of Sophia captivated Russian writers and poets. For example, F. M. Dostoyevsky in his novel "Crime and Punishment" expressed in the person of Sonya (Sophia) the center of goodness and beauty, and A. Blok expressed the image of Solovyov's "Eternal Wife" – Sophia in a poetic cycle about the Beautiful Lady [Meyendorff 1987, 401; Meyendorff 1988, 251][3].

The teaching of Solovyov got a new interpretation in Pavel Florensky's book *The Pillar and Ground of the Truth: an Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters* (1914). This work was submitted by the Moscow Theological Academy for a master's degree in theology, which Pavel's followers often use as an argument for his orthodoxy. But the text submitted to the Academy lacked the last four chapters. In the new edition of *The Pillar* in 1914,

[3] About Solovyov's strong influence on Blok see: Mochulsky 1997, 49–53.

however, these chapters, which contain precisely Florensky's teaching on Sophia, were already included [Zenkovsky 1987, 61].

Sophia is presented by P. Florensky as "the Great Root of the whole creation, <…> by which creation goes into the intra-Trinitarian life and through which it receives Life Eternal from the One Source of Life; Sophia is the original nature of creation, God's creative love, which is 'shed abroad in our hearts by the Holy Spirit which is given unto us' (Rom. 5:5)" [Florensky 2004, 237]. Sophia appears here to Florensky as one in two aspects – created and non-created. "With regard to creation, Sophia is the Guardian Angel of creation, the Ideal person of the world" [ibid., 237]. In relation to God, however, Sophia is "the side of the creaturely world that faces eternity" [ibid., 249]. The Church is also Sophia. In the Church the Mother of God is closely related to Sophia: it is "Sophia *par excellence*" [Florensky 2004, 253], and through the image of the Mother of God we ascend to the Sophia divine. "The highest revelation of Sophia", writes G. Florovsky, "he [Florensky] sees in the Mother of God, whose image is somehow detached from the Divine Child and even obscures Him. <…> Surprisingly, in Florensky's 'theodicy' there is no Savior. The world is 'justified' somehow by Him" [Florovsky 1937, 497]. Florovsky further concludes: "it is not from Orthodox depths that Florensky proceeds. <…> In its inner meaning this is a very Westernized book. <…> The romantic tragedy of Western culture is closer and clearer to Florensky than the problematics of Orthodox tradition. And it is very characteristic that in his work he definitely retreated, behind Christianity, into Platonism and ancient religions, or went sideways, into the teachings of occultism and magic [ibid., 497].

Pavel Florensky devotes a considerable part of the "Letter Ten" of his *Pillar* [Florensky 2004, 231–283] to the iconography, temples, and hymnography of Sophia. From the very beginning he notes that to prove that Sophia is the second Hypostasis would be "like breaking down an open door", but here one must have in mind "only the special *idea* of Sophia", while "what is called 'Sophia' by the holy fathers of the church in no wise always coincides with the content of this name in iconography" [ibid., 268]. Next, he proposes to examine the various types of iconography of the Holy Wisdom in Rus. On the basis of the existence of various iconographic versions (often of later date and under Western influence), Florensky concludes that in "Sophia" iconography there was genuine religious creativity, which proceeded from the soul of the people. Turning to the Novgorod icon, he gives a description of it, giving arbitrary interpretations of its individual elements. In his opinion [ibid., 270–271],

> Sophia's wings clearly indicate that she has some special closeness to the world on high. The fiery character of the wings and body are an indication of fullness of spirituality. The caduceus (not a "rod with a cross" <…>) is an indication <…> of mysterious power over souls. The rolled-up scroll in the left hand, pressed to the organ of higher knowledge, the heart, indicates knowledge of shrouded mysteries. The imperial ornamentation and throne indicate imperial power. <…> Finally, the heavenly spheres, full of stars, surrounding Sophia indicate Sophia's cosmic power, her rule over the whole universe, her cosmocracy.

Further, Florensky draws attention to the clear distinction between the personalities of the Savior, Sophia, the Mother of God: "Sophia is placed below the Savior, i.e., in a subordinate position, and the Mother of God is placed before Sophia, once again

in a subordinate position. The Savior, Sophia, and the Mother of God are therefore in sequential hierarchical subordination" [ibid., 272]. It is also necessary to note that Florensky interprets even such a fact as the baptismal nimbus of Sophia (an element that appears, for example, in the icons of the Stroganov school) as "a mixing of iconographic attributes, a phenomenon of attraction" [ibid., 272]. Even though Sophia, he continues, "is an independent figure in iconography, she is clearly so closely connected with Christ and (as we will see later) with the Mother of God that she can, through attraction, adopt their attributes and thereby, almost merge with the One or the Other, so to speak" [ibid., 272]. Florensky goes on to describe the so-called Yaroslavl and the Kiev icons of Sophia. Both iconographic types are quite late. As for the Kiev image, there is a rather well-based opinion of G. Florovsky that the Catholic icon of the "Immaculate Conception" served as a source of iconography for it [Florovsky 1998, 411–412].

Florensky uses and arbitrarily interprets uncritically and selectively not only iconographic data, but also various literary works, in particular the "Word of Wisdom" and the (allegedly) anonymous Service in honor of Sophia, which he rated very highly [Florensky 2004, 280–281].

In the question of the dedication of the temples of Sophia, we again see a wandering thought. On the one hand, P. Florensky admits that "Justinian's temple of Sophia was consecrated to the Incarnate Word of God" (i.e. Christ). On the other hand, he writes about the "unquestionable <…> religious connection" between Sophia and the Mother of God, which reveals itself "in liturgical practice and in the religious worldview of our forebears" [ibid., 278]. With deep sympathy he quotes the opinion of Professor A. P. Golubtsov, who said in private conversations that "churches of the Dormition, Annunciation, etc. were originally churches of Sophia and only later <…> became associated with specific moments in the life of the Mother of God" [ibid., 558]. Trying to show that "as early as the 16th century, our homegrown Russian theologians failed in their attempt to give a rational definition of the idea of Sophia", Florensky cites as an example a phrase from the work of St. Zinovius Otensky "The Tale known that there is Sophia the Wisdom of God" (without mentioning the name of the author). In particular, he quotes the following: "Some say that the Church of St. Sophia was consecrated to the Most Pure Mother of God, whereas others say that this name is unknown in Russia and that one can have no knowledge of this Wisdom" [ibid., 278]. At the same time, the reader of *The Pillar* remains unaware that these words, being uttered by some "clergymen" who came with a question to St. Zinovius, are the occasion for further disclosure of a dogmatically clear teaching about Sophia as the Lord Jesus Christ – the Word of God [Zinovius 1905]. It is possible that we are presented with a kind of rhetorical device.

Further, P. Florensky writes that none of the pilgrims, Western or Russian, left any information about the dedication of Constantinople Sophia. On this occasion he even exclaims: "These are facts that can only cause astonishment!" [Florensky 2004, 559]. But to him, unfortunately, it remained unknown, that in the memory record of one of the Western pilgrims in the 11th century, there is a description of the shrines of Constantinople, in which he notes that this church "consecrated in honor of St. Sophia, holy Wisdom (sancta Sapientia) in Latin, which is the Son of God. <…> This name is of the Son of God, not of the holy woman, as some think" [Maciel Sánchez 2000, 192]. In the "Pilgrim's Book" of the Russian traveler Dobryna Jadrejkovich (the future Archbishop

Anthony of Novgorod), who visited Constantinople in the beginning of the 13th century, St. Sophia is understood as "the Wisdom of the Pristine Word" [Loparev 1899, 1]. It is known that the circle of reading "Pilgrim" in Russia was quite wide [Belobrova 1974, 185]. In favor of the traditional, i.e. Christological understanding of Sophia one can give another testimony of the Italian historian Paulus Jovius Novocomensis (Paolo Giovio), bishop of Nocera de' Pagani in Italy, author of the composition "De Legatione Basilii magni Principis Moscoviae ad Clementem VII Pontificem Max" (1525), in which information about Russia is given. In particular, in his account of Novgorod, Paolo Giovio wrote about the most ancient and highly respected by the Muscovites temple, "erected 400 years before this in competition with the Byzantine emperors in the name of St. Sophia the Son of God" [Semyonov 1836, 36–37]. This book was written on the basis of the story of Dmitry Gerasimov, sent in 1525 by Basil III to the Vatican [Kovalenko 2010, 133–134].

In general, writes Metropolitan Anthony (Melnikov), "it should be noted that in the question of the veneration of Sophia in Russia, P. Florensky was at odds with the sources. In 1912 he published 'The Service of Sophia the Wisdom of God', with very scanty notes, basing only on the one manuscript of the middle of the 19th century (!). This publication could be regarded as a discovery, if A. I. Nikolsky had not published the same service in seven folios, with very thorough comments, six years earlier. Here, by the way, it was indicated that this service was first compiled by a famous writer of the 17th century (!) Semyon Ivanovich Shakhovsky, and its conspicuous imperfections were noted" [Melnikov 1986, 70][4]. Indeed, Florensky's praise of this service, after a critical analysis by A. I. Nikolsky, is perceived as nothing more than a naive declaration: "The generally known verses and paremia of the Assumption in the service of Sophia receive a completely new light and are inserted into it not mechanically, but are in it organically" [Florensky 1912, 22].

To summarize, here are Florovsky's observations about Florensky's methodology in his *Pillar*: "He wished to say nothing from himself, but only to relay and retell the general, all-church thing. In reality, however, he speaks from himself and about himself all the time. <…> He himself admits that he chooses or selects his own references and examples. <…> Historical references by P. Florensky are always random and arbitrary. He weaves his theological wreath with a kind of groundless aestheticism. For him all questions of historical criticism are not important, he easily refers to knowingly unauthentic testimonies. <…> And he never investigates, but only chooses. And <…> he is silent, which is a special characteristic of him [Florovsky 1930, 103].

The influence of V. Solovyov was also decisive in the spiritual development of another outstanding representative of Russian religious-philosophical thought, Sergei Nikolaevich Bulgakov, who took from his predecessor the main theme of his system – the doctrine of Sophia [Florovsky 1937, 493].

Father Sergius introduces the idea of Sophia into his system for the first time in his book *Philosophy of Economy* (1912), but only as a cosmological rather than theological

[4] The real author of this work is N. K. Gavryushin, Professor of the Moscow Theological Academy. The reasons why Metropolitan Anthony (Melnikov) had to put his name under this work are indicated in the letters of the Metropolitan to the author, published as an Appendix in: Gavryushin 1998, 213–222. An extended version of the article was also published there under the title *'And the Hellenes seek wisdom'. Notes on Sophiology* [Gavryushin 1998, 69–115].

principle [Zenkovsky 1987, 61]. However, already in the book *Unfading Light* (1917), written and published before Bulgakov accepted the priesthood, he spreads the idea of Sophia to the field of theology and, trying to give it some independence, assimilates to it the meaning of "the fourth hypostasis", thus clearly going beyond the doctrine of the Holy Trinity. Very soon he renounces this interpretation of the concept of Sophia, and calls it not hypostasis, but "hypostaticity" (i. e. gives it a passive character) [ibid., 62]. From this doctrine Bulgakov gradually withdrew and returned to the doctrine, which was once developed by V. Solovyov. But to this new theory of Sophia as the "essence" of Godhead Bulgakov joined the former cosmological idea of Sophia, which turned out thus to be dual: it is the essence of God, but it is also the essence of the world. This is how the shadow of pantheism came close at hand over Bulgakov's constructions [ibid., 62].

The sophiological quest of S. Bulgakov met with a deep and comprehensive refutation in the works of V. Lossky, Archbishop Seraphim (Sobolev), Metropolitan (later patriarch) Sergius (Stragorodsky), G. Florovsky, and others. We will not describe here in details the entire course of the polemics, as this is beyond the scale of our topic [Eneeva 2001; Preobrazhenskaya 2008, 13–31; Williams 2009, 43–73]. We will only note now that S. Bulgakov as well as P. Florensky (following V. Solovyov) make extensive use of the data of iconography and liturgical texts, trying to interpret "Sophiology" within the framework of Church Tradition.

S. Bulgakov first deals with the iconography of Sophia in his article *Hypostasis and Hypostaticity* [Bulgakov 1925], written in Russia, but printed much later (in a collection in honor of P. Struve in 1925). Thus, according to his interpretation, the Novgorod icon depicts the Divine Sophia as "the angel of the creature, the ideal soul of the world". "There is no doubt," he continues, "that it is not simply an angel as one of the representatives of the angelic world (the latter is placed above in the same icon). This exceptional significance is evidenced not only by its fire transparency, but also by all its attributes, beginning with the golden throne. <…> This image <…> itself does not have its own hypostasis, but only the ability to hypostasize, to become the nature and content of all hypostasis, and therefore it can only be depicted in the light of this hypostasis, as a living and personal being. In a word, the image of the fiery angel does not mean hypostasis, but hypostaticity, or Divine Sophia" [Bulgakov 1925, 369]. S. Bulgakov in his work *The Burning Bush*, published in Paris in 1927 and dedicated to the Orthodox veneration of the Mother of God, also uses iconographic material to support his statement. And, like P. Florensky, he often uses historical sources uncritically. Thus, for example, describing the above-mentioned icon of Sophia of Kiev, he calls it the most ancient and dates its origin as early as the epoch of Justinian [Bulgakov 1927, 193–196]. Also in Excursus 2, placed as an appendix to this work and devoted to the theme of Wisdom in the Old Testament, Bulgakov writes [Bulgakov 1927, 254]:

> As a part of the Church tradition, there are iconographic and liturgical theology, which do not allow to understand Wisdom as a Second Hypostasis: Neither the fiery angel sitting on the throne and having a separate image of Christ above him, nor Our Lady in the icons of Sophia make it possible to understand Sophia as the Second Hypostasis. The same must be said about the content of the service of Sophia, the Wisdom of God, in which she is sometimes associated with Christ and sometimes with the Mother of God, as the bearer of

the Holy Spirit, without, however, fully identifying herself with neither one nor the other, at the same time not becoming for one moment a separate Hypostasis and not turning the Holy Trinity into a quadricinity – this blasphemy will not do!

In 1928 S. Bulgakov conducted a series of seminars on Sophia the Wisdom of God as part of the meetings of the Fraternity of St. Sophia. The theme of the 5th seminar was "The Wisdom of God in Liturgy and Iconography". Regarding the Novgorod icon, Sergei Bulgakov states that "the Novgorod icon of Wisdom depicts a fiery angel, and this shows that by Wisdom is meant not only a creature, but also a being who is different from the Mother of God and Christ, but close to them, as well as immediately close to the Holy Trinity" [Bulgakov 2000, 127]. He notes: "The icon of Wisdom clearly depicts the Holy Trinity at the top, and under it a fiery angel, testifying about a kind of self-sufficiency, which exceeds all of creation, a kind of supreme beginning of the world. We see the same in the service of the Wisdom of God" [ibid., 140]. Pointing to the high theological content of the text of this Service, Bulgakov notes with reverence: "When it was composed and when it arose is unknown. It is as much a mystery as the mystery of Melchizedek, and the revelation of this mystery can be heeded as the Word of God" [ibid., 127].

We conclude with the words of the authoritative historian and theologian John Meyendorff about the influence of the God-given interpretation of the icon of Sophia the Wisdom (and its "service") on 19th- and 20th-century Sophiology: "It is possible to estimate differently the basic intuition of Solovyov and his school. But we must admit that his representatives made unsuccessful and artificial use of the data of iconography and liturgics, equating the images and concepts of the Byzantine and Old Russian Christian tradition with concepts coming from quite different sources" [Meyendorff 1988, 251]. Unfortunately, the real sources of inspiration of the sophiologians, which prompted them to interpret the iconography of Sophia in this way, have not been examined in details, and a special study should certainly be devoted to filling in this gap in the future.

References

Belobrova 1974 – Belobrova O. A. *Pilgrim's Book* by Anthony of Novgorod (to the study of the text). *Proceedings of the Old Russian Literature Department*. Vol. 29. Leningrad, 1974. Pp. 178–185. In Russian.

Bulgakov 1925 – Bulgakov S. Hypostasis and Hypostaticity. Collection of Articles Dedicated to P. Struve. Prague, 1925. Pp. 353–372. In Russian.

Bulgakov 1927 – Bulgakov S. The Burning Bush: On the Orthodox Veneration of the Mother of God. Paris, 1927. In Russian.

Bulgakov 2000 – Minutes of the Seminars of Father Sergius Bulgakov on Sophia, the Wisdom of God. *St. Sophia Brotherhood. Materials and Documents of 1923–1939*. Moscow, Paris, 2000. Pp. 113–143. In Russian.

Eneeva 2001 – Eneeva N. T. The Dispute of Sophiology among the Russian Emigration in 1920–1930. Moscow, 2001. In Russian.

Florensky 1912 – Florensky P. Service of Sophia the Wisdom of God. *Theological Bulletin*. 1912. Vol. 1 (2). Pp. 1–23. In Russian.

Florensky 2004 – Florensky P. The Pillar and Ground of the Truth: an Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters. Transl. into English by B. Jakim. Princeton (NJ), 2004.

Florovsky 1930 – Florovsky G. V. Languor of the Spirit. About P. Florensky's book "The Pillar and Ground of the Truth". *Voie. Revue religieuse russe*. 1930. 20. Pp. 102–107. In Russian.

Florovsky 1937 – Florovsky G. V. The Ways of Russian Theology. Paris, 1937. In Russian.

Florovsky 1998 – Florovsky G. V. On the Veneration of Sophia the Wisdom of God in Byzantium and Rus. *Florovsky G. V. Dogma and History*. Moscow, 1998. Pp. 394–414. In Russian.

Gavryushin 1998 – Gavryushin N. K. In the Footsteps of Sophia's Knights. Moscow, 1998. In Russian.

Khoroshev 1998 – Khoroshev A. S. Novgorod St. Sophia and Pskov Holy Trinity according to Chronicles (from the history of local patronal cults). *Mediaevalia Ucrainica: Mentality and History of Ideas*. Vol. V. Kyiv, 1998. Pp. 5–25. In Russian.

Kovalenko 2010 – Kovalenko G. M. Veliky Novgorod. View from Europe. 15th – beginning of 20th century. St. Petersburg, 2010. In Russian.

Loparev 1899 – Pilgrim's Book: The Tale of the Places of the Saints in Tsaregrad by Anthony, Archbishop of Novgorod in 1200. Ed. by Chr. M. Loparev. *Orthodox Palestinian Collection*. Vol. 51. St. Petersburg, 1899. In Russian.

Losev 2000 – Losev A. F. Vladimir Solovyov and His Time. Moscow, 2000. In Russian.

Maciel Sánchez 2000 – Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55. Transl. into Russian by L. C. Maciel Sánchez. *Relics in Byzantium and Medieval Russia*. Ed. by Alexei Lidov. Pp. 176–196.

Melnikov 1986 – Anthony (Melnikov), Metropolitan. From the History of Novgorod Iconography. *Theological Writings*. 1986. Vol. 27. Pp. 61–80. In Russian.

Meyendorff 1987 – Meyendorff J. Wisdom-Sophia: Contrasting Approaches to a Complex Theme. *Dumbarton Oaks Papers*. 1987. Vol. 41: Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on his 75th Birthday. Pp. 391–401.

Meyendorff 1988 – Meyendorff J. Theme of Wisdom in East European Medieval Culture and its Legacy. *Literature and Art in the System of Culture*. Moscow, 1988. Pp. 244–252. In Russian.

Mochulsky 1997 – Mochulsky K. A. Blok, A. Bely, V. Bryusov. Moscow, 1997. In Russian.

Preobrazhenskaya 2008 – Preobrazhenskaya K. V. Theology and Mysticism in the Work of Vladimir Lossky. St. Petersburg, 2008. In Russian.

Sarabianov 2009 – Sarabianov V. D. Murals of the Vladychnaya Chamber of the Novgorod Kremlin: John's Cell. Preliminary Notes on the Results of Restoration Work in 2006–2007. *Novgorod and the Novgorod Land. Art and Restoration*. Iss. 3. Ed. by T. Yu. Tsarevskaya. Veliky Novgorod, 2009. Pp. 119–139. In Russian.

Semyonov 1836 – Library of Foreign Writers about Russia. Transl. into Russian. Vol. 1. Ed. by V. Semyonov. St. Petersburg, 1836.

Solovyov 1990 – August Comte's Idea of Humanity. *Solovyov V. S. Works*. Vol. 2. Moscow, 1990. In Russian.

Williams 2009 – Williams R. D. The Theology of Vladimir Nikolaievich Lossky: An Exposition and Critique. Transl. into Russian. Kiev, 2009.

Zenkovsky 1987 – Zenkovsky B. Le P. Serge Boulgakov en accusation (souvenirs). *Le Messager. Périodique édité par l'Action Chrétienne des Etudiants Russes*. 1987. 149. Pp. 61–65. In Russian.

Zinovius 1905 – St. Zinovius Otensky. The Tale known that there is Sophia the Wisdom of God. *Bulletin of Archeology and History, published by the Archaeological Institute*. Iss. XVII. St. Petersburg, 1905. Pp. 24–30. In Russian.

Информация об авторе
Сергей Евгеньевич Золотарёв
магистр богословия, магистр философии,
старший преподаватель кафедры богословия
Санкт-Петербургская Духовная Академия
Российская Федерация, 191167, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, 17
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5257-6306
e-mail: stratilates@gmail.com

Information about the author
Sergey E. Zolotarev
Master of Theology, Master of Philosophy,
Senior Lecturer at the Department of Theology
St. Petersburg Theological Academy
17, Obvodny Canal Embankment, St. Petersburg, 191167, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5257-6306
e-mail: stratilates@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 06.06.2022
Принят к публикации / Accepted 17.08.2022

https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-182-201

Церковь Усекновения Главы Иоанна Предтечи в селе Дьяково как прототип годуновской Святая Святых

С. Ю. Кавтарадзе

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Москва, Российская Федерация
skavtaradze@hse.ru

Для цитирования:
Кавтарадзе С. Ю. Церковь Усекновения Главы Иоанна Предтечи в селе Дьяково как прототип годуновской Святая Святых // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 182–201. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-182-201

Аннотация. Церковь Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове – уникальный памятник, не имеющий аналогов ни в русской, ни в мировой архитектуре. Это многостолпное сооружение, возведённое всего в нескольких сотнях метров от храма Вознесения в Коломенском и во многом схожее с собором Покрова на Рву в Москве, однако имеющее купольное, а не шатровое завершение. Как правило, исследователи, опираясь на посвящение главного престола, датируют здание в пределах, очерченных годами жизни Ивана IV. Однако иконографический анализ композиции храма, включающего квадратное в плане основание и центрический объём верхнего яруса, позволяет выдвинуть гипотезу о том, что данная композиция была задумана как повторение форм ветхозаветного Храма Соломона и крепостных стен Иерусалима, какими их представляли в XV–XVI веках. Это обстоятельство, а также факт сходства пластического решения стен с тем, как их декорировали на рубеже XVI–XVII веков, позволяет предположить, что данное произведение – проект Бориса Годунова, точнее – натурный макет задуманного им здания Святая Святых в Московском Кремле. Вероятно, царь Борис хотел символически повторить известный библейский эпизод, когда Давид – основатель династии и великий воин – подготовил всё для строительства Первого Храма, но, по слову пророка, оставил возможность воплотить этот замысел своему сыну Соломону. В этом случае получает объяснение и выбор места для столь необычного сооружения. Именно в данном районе в 1591 году развернулись боевые действия против подошедшего к Москве войска крымского хана Казы-Гирея, где ярко проявились полководческие таланты Бориса Годунова.

Ключевые слова: церковь Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове, храм Соломона, Святая Святых, Москва, Иван IV, Борис Годунов, многопрестольные храмы, образ Иерусалима.

© Кавтарадзе С. Ю., 2022

Church of the Beheading of John the Baptist in Diakovo as a prototype of Boris Godunov's Holy of Holies

Sergey Yu. Kavtaradze
National Research University "Higher School of Economics"
Moscow, Russian Federation
skavtaradze@hse.ru

For citation:
Kavtaradze S. Yu. Church of the Beheading of John the Baptist in Diakovo as a prototype of Boris Godunov's Holy of Holies. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 2. Pp. 182–201. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-182-201

Abstract. The Church of the Beheading of John the Baptist in Diakovo is a unique monument that has no analogues in Russian or in world architecture. It is a multi-pillared structure built just a few hundred meters from the Church of the Ascension in Kolomenskoye and in many details resembling Saint Basil's Cathedral in Moscow but with a dome, not a tabernacle on its top. As a rule, researchers date it within the years of life of Ivan IV, relying on the dedication of the main altar. However, iconographic analysis of the composition including a square base and a centric volume of the upper tier allows to suggest that this composition was conceived as a replication of the forms of the Old Testament Solomon's Temple and the fortress walls of Jerusalem as they were represented in the 15th and 16th centuries. This circumstance, as well as the fact of the similarity of the plastic solution of the walls to the way they were decorated at the turn of the 16th and the 17th centuries, suggests that this work is Godunov's project or, more precisely, a full-scale model of the Holy of Holies building conceived by him in the Moscow Kremlin. Apparently, King Boris wanted to symbolically repeat the famous biblical episode when David – the founder of the dynasty and a great warrior – prepared everything for the construction of the First Temple, but, obeying the word of the prophet, left his son Solomon the opportunity to realize it. In this case, the explanation of the choice of location for such an unusual structure is obtained. It was this area where Godunov's military talents were clearly manifested in 1591 – in the battles against the Crimean Khan Ğazı II Giray, who planned to attack Moscow.

Keywords: the Church of the Beheading of John the Baptist in Diakovo, Solomon's Temple, Holy of Holies, Moscow, Ivan IV, Boris Godunov, multi-altar churches, image of Jerusalem.

В ряду русских шатровых храмов XVI века практически обязательно упоминается один необычный памятник, где шатра на самом деле нет. Это церковь Усекновения Главы Иоанна Предтечи в селе Дьяково.

Среди причин постановки её в названный типологический ряд можно назвать и близость другого знаменитого сооружения (от церкви Вознесения в Коломенском её отделяет лишь большой овраг), и определённое композиционное сходство с собором Покрова, что на Рву, – с ним, помимо прочего, её роднит многопрестольность, точнее, «многостолпность». Отсутствие «пирамидального» завершения в храме, в остальном близком к вышеуказанным, породило даже

сопровождаемую эффектной графикой (ил. 1) гипотезу о том, что на самом деле строительство шатра изначально предполагалось, и лишь волею обстоятельств он был заменён купольным перекрытием[1].



Ил. 1. Церковь Усекновения Главы св. Иоанна Предтечи в Дьякове.
Слева: вид храма в сер. XIX в. Источник: Мартынов, Снегирёв 1848, 102.
Справа: Реконструкция М. П. Кудрявцева на сер. XVI в.
Источник: https://drevo-info.ru/articles/13673707.html

Как ни странно, мы до сих пор не знаем, кем и когда было построено это здание. Начиная с середины XIX века датировки менялись множество раз, в основном сдвигаясь на всё более поздние сроки. Опубликованная в 1848 году статья И. М. Снегирёва, в которой факт празднования именин Ивана Грозного именно в этой резиденции был связан с посвящением главного престола [Мартынов, Снегирёв 1848, 106], определила, как кажется многим, обоснованный диапазон возможных датировок – от 1529 года, когда великий князь Василий III и его молодая жена Елена Глинская молились о даровании наследника, до 1584 года, когда Ивана Васильевича не стало.

Немногим позже Ф. Ф. Рихтер, опираясь на документ 1887 года, в свою очередь отсылавший к «записям писцовых или приправочных слепков или столбцов, хранящихся в ризнице церкви», определил, как ему казалось, несомненную дату появления существующего здания – 1529 год, а также и ктитора – великого князя Василия III [Рихтер 1850, 6; Кавельмахер 1990]. Эта датировка считалась неоспо-

[1] Имеется в виду известная реконструкция М. П. Кудрявцева.

римой до 1925 года, когда К. К. Романов выступил с утверждением, что клировые ведомости с указанием посвящения престолов на самом деле относятся к храму на Старом Ваганькове, близ Кремля [Романов 1925, 211]. Был он прав или нет, но с тех пор исследователи получили возможность отказаться от версии Рихтера и предлагать собственные, более соответствующие формально-стилевым особенностям памятника. Так, например, А. И. Некрасов связал храм в Дьякове с венчанием Ивана Грозного на царство и предложил временной промежуток между 1543 и 1547 годами, а М. А. Ильин в свою очередь высказал мнение, что строительство велось в 1553–1554 годах.

Поскольку в не дошедшем до нас источнике, упомянутом в найденных Ф. Ф. Рихтером клировых ведомостях, был указан 1529 год, всеми исследователями признаётся, что начиная с этого времени в Дьякове действительно существовал храм, скорее всего, деревянный. А В. В. Кавельмахер выдвинул остроумную примиряющую гипотезу, гласящую, что каменная шестипрестольная церковь, известная нам сегодня, появилась в результате перенесения в Дьяково престолов храма на Старом Ваганькове, пострадавшего в великом пожаре 1547 года, и объединения их с престолами, уже находящимися там[2] [Кавельмахер 1990].

Все теории, о которых сказано выше, объединяет общий принцип – они являются попытками определить годы строительства храма в Дьякове исходя из известных нам посвящений престолов. Однако этот подход не учитывает главную особенность памятника – его необычную внешность. Данный факт отметил А. Л. Баталов, предприняв важную попытку датировать здание, опираясь не на письменные источники (за неимением таковых), а на формально-стилевые черты. С его точки зрения, сопоставление декоративных приёмов церкви в Дьякове с поздними постройками Ивана Грозного позволяет отнести время создания храма к эпохе опричнины, то есть к 1560–1570-м годам[3] [см.: Баталов 1998].

***

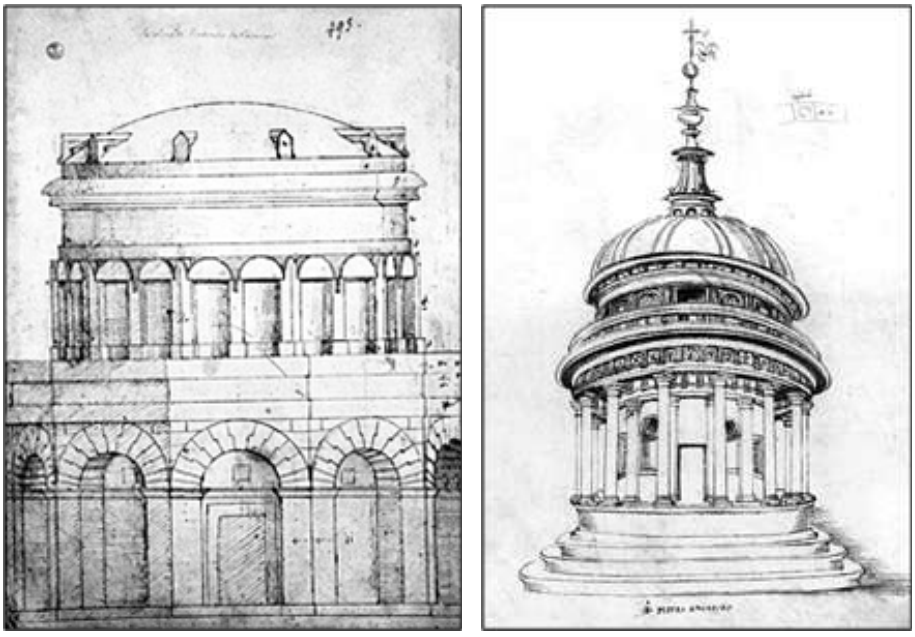
Как представляется, поскольку нам не известны письменные источники, следует продолжить попытки иконографически «прочитать» сам памятник. Например, если справедливо предположение, что шатёр в Вознесенской церкви в Коломенском мог буквально изображать Моисееву Скинию [см.: Кавтарадзе 2019], то допустима гипотеза, что и Предтеченский храм в Дьякове, поставленный всего в четырёхстах метрах от неё, имеет облик, прямо подражающий какому-то известному объекту.

Попробуем ещё раз, отбросив привычные представления, рассмотреть объёмы, завершающие композицию. Если взглянуть на церковь издалека, можно заметить,

[2] По версии В. В. Кавельмахера, Иван Грозный перенёс из Старого Ваганькова престолы Усекновения главы Иоанна Предтечи с приделами Уверения апостола Фомы и Петра митрополита (о них сказано в найденном Романовым документе) и объединил их с престолами уже существовавшей в Дьяково моленной церкви Василия III – двумя зачатьевскими (Зачатия Иоанна Предтечи и Зачатия святой Анны) и с престолом во имя небесных покровителей Елены Глинской – Константина и Елены.

[3] Следует отметить, что в данной работе нет нужды повторять подробные библиографические обзоры, касающиеся истории изучения рассматриваемых здесь памятников. Как уже говорилось, данный аспект исследован очень подробно, например, он прекрасно освещён в книге М. А. Ильина [см.: Ильин 1980].

что верх здания представляет собой самостоятельную конструкцию, не столько «вырастающую» из нижних ярусов, сколько установленную на них. Её очертания более всего, пожалуй, напоминают рисунки из круга Донато Браманте: фасад мавзолея Теодориха в Равенне, штудии на тему круглого в плане храма, а также зарисовку Темпьетто авторства того же Браманте (ил. 2), где можно увидеть сходство в скошенных карнизах [см.: Freiberg 2014, 90–92]. Конечно, невероятно, чтобы архитектор церкви в Дьяково буквально использовал упомянутые произведения. Но общую иконографию центрического двухъярусного купольного храма, какой она сложилась в эпоху Высокого Возрождения, он, по-видимому, знал.



Ил. 2. Слева: Дж. Баттиста Кордини. Мавзолей Теодориха в Равенне.
Справа: Круг Донато Браманте. Темпьетто. Флоренция, Галерея Уффици.
Источник: Freiberg 2014, 92

На рубеже XV–XVI веков и позже данная композиция вызывала у зрителей вполне определённые ассоциации: со времён крестовых походов Храм Соломона представляли именно таким – купольным и очень похожим на Куббат-ас-Сахра [ср.: Balfour 2012]. Здесь, в принципе, не нужны углублённые архивные изыскания, достаточно обратиться к заднему плану знаменитой картины Рафаэля «Обручение Марии» (ил. 3). Представление об Иерусалимском Храме как идеальном центрическом здании к тому времени становится всеобщим, распространённым в том числе и на Руси, – таким он изображён на миниатюрах Лицевого летописного свода. Бытованию этого образа нисколько не мешал тот факт, что в Библии Храм описан как, условно говоря, «базиликальный». Даже в одном издании, пример чему мы вскоре увидим, могли мирно сосуществовать оба варианта – вытянутый «библейский» и круглый идеализированный.




Ил. 3. Слева: верхний ярус церкви Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове. Фото: С. Ю. Кавтарадзе.
Справа: Иерусалимский Храм. Фрагмент картины Рафаэля «Обручение Девы Марии», 1504. Милан, Пинакотека Брера. Источник: https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-marriage-of-the-virgin/

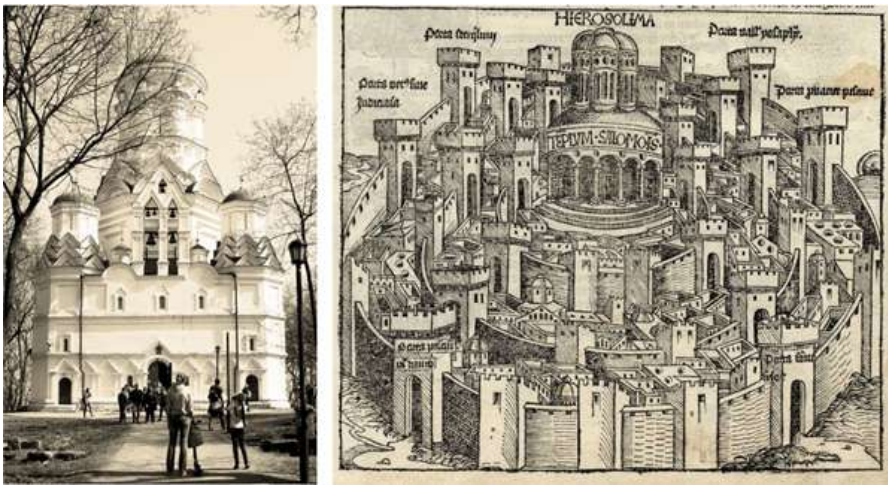
Впрочем, у венчающей части храма в Дьякове есть важное отличие: она снабжена восемью большими экседрами, образующими довольно необычную в архитектуре форму. Стоит отметить, что граней нижнего яруса Купола Скалы – главного прототипа изображений Храма Соломона как центрического сооружения – как раз восемь. Но никаких полукружий там нет.

Здесь стоит вспомнить ещё одну гравюру из чрезвычайно популярного в XVI веке издания. В 1493 году – в июле на латыни, а в декабре на немецком – известным нюрнбергским печатником Антоном Кобергером (Anton Koberger, ок. 1440–1513) была издана богато иллюстрированная книга по всемирной истории, названная, соответственно, «Liber Chronicarum» и «Die Schedelsche Weltchronik»; её автором был врач и учёный Хартманн Шедель (Hartmann Schedel, 1440–1514). Рассказ о семи веках предначертанного Провидением существования земного мира – от Сотворения до Страшного Суда – сопровождался в ней множеством ксилографий с портретами знаменитостей и видами городов, когда относительно достоверными, а когда и вымышленными. Данный труд стал необычайно популярным и за несколько десятилетий разошёлся весьма солидным по тем временам тиражом.

Как и положено в средневековых хрониках, важное место в книге уделено главному городу Священной истории – Иерусалиму и, разумеется, ветхозаветному Храму. Творение Соломона показано в нём в основном в формах Куббат-ас-Сахра, какой её тогда принято было изображать – двухъярусной восьмигранной постройкой, увенчанной луковичной главой (ил. 4). Второй Храм, воссозданный после разрушения Навуходоносором, представлен в данном издании таким же, каким он выглядел на многочисленных научных реконструкциях тех времён – прямоугольной в плане постройкой со сложной системой дворов (листы LXVI, LXVI об., LXVII) [Worm 2011, 178, 194–196].



Ил. 4. Храм Соломона в Иерусалиме. Хартман Шедель.
Нюрнбергские хроники, 1493. Лист XLVIII
Источник: Worm 2011, 196



Ил. 5. Слева: главный фасад церкви Усекновения Главы
Иоанна Предтечи в Дьякове. Фото: С. Ю. Кавтарадзе.
Справа: вид Иерусалима после потопа. Хартман Шедель.
Нюрнбергские хроники, 1493. Лист XVII. Источник: Worm 2011, 178

Но вот в начале книги, на листе XVII, мы видим идеальный город – первый из построенных на Земле после потопа. Он за кольцами стен, с храмом в центре. На храме надпись «Templum Salomonis», внизу у него арочная галерея, а на втором ярусе не простой барабан и не восьмерик, а целый венец экседр (ил. 5). Трудно сказать, почему иллюстрировавшие «Нюрнбергские хроники» (принятое в России название) художники мастерской Михаэля Вольгемута (Michael Wohlgemut, 1434/1437–1519) и Вильгельма Плейденвурфа (Wilhelm Pleydenwurff, ок. 1450–1494) выбрали такую форму: вдохновлялись ли они рисунками, подобными штудиям Леонардо да Винчи, заимствовали ли композицию с вида города Haman (Амман?) из манускрипта Конрада фон Грюненберга [см.: Konrad von Grünenberg 1487] или нашли иные прототипы. Однако представляется, что если бы до Смуты зодчему на Руси поручили использовать данную гравюру в качестве образца, то получившееся здание вышло бы очень похожим именно на храм в Дьякове. «Настроив» зрение на то, что именно *изображено* его архитектурой, можно увидеть центрический храм, возвышающийся над стенами города. Недаром М. А. Ильин с его замечательной интуицией писал, что эта постройка напоминает замок [Ильин 1980, 56].



Ил. 6. Щипцы (вимперги) как символическое обозначение архитектуры Иерусалима.
Вверху: фрагмент миниатюры «Захват Иерусалима крестоносцами в 1099 году». *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* Вильгельма Турского (сер. XIV в.). BNF MS FR 352 fol. 62.
Внизу: нижний ярус главного фасада церкви Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове.
Фото: С. Ю. Кавтарадзе

Если согласиться с тем, что здание храма Усекновения Главы Иоанна Предтечи в селе Дьяково является буквальным изображением либо ветхозаветного града Иерусалима с Храмом в центре, либо, как минимум, Соломонова Храма, окружённого стенами двора, то повествовательный смысл получают и некоторые декоративные элементы фасада, причём объяснение можно найти уже в русском искусстве – на миниатюрах Лицевого летописного свода. Так, копьевидные наличники, такие же, как в церкви Вознесения в Коломенском и в храме Покрова на Рву, в точности повторяют абрис фасадов городских домов, какими их изображали русские иконописцы. А в галерее у подножия композиции легко узнаётся практически непременный атрибут иконографии Храма, когда он рисуется по образцу Купола Скалы: вимперги на тонких опорах (ил. 6). Причем ближайший аналог, со щипцами вместо арок, имеется на страницах того же Лицевого летописного свода. К этому стоит добавить, что, возможно, автор храма в Дьякове, сделав его квадратным в плане, хотел также показать и связь земного Иерусалима с Небесным – того, что «расположен четвероугольником, и длина его такая же, как и широта» (Откр 21:16). Впрочем, никаких иных признаков отсылки к Апокалипсису заметить здесь не удаётся.

***

Однако зачем Ивану Грозному понадобилось отказываться от уже широко использовавшегося шатрового завершения (как мы помним, отсылающего к теме Скинии Моисеевой) и обращаться к поискам новых иконографических решений? Или всё-таки заказчиком был не он?

Стоит вспомнить, что в русской истории был и другой царь, чей интерес к теме Ветхозаветного Храма отражён во многих текстах. Это Борис Годунов, собиравшийся построить в Кремле Святая Святых. Существует несколько работ, в которых авторитетные исследователи – прежде всего А. Л. Баталов – интерпретируют эти планы как желание воспроизвести на московской земле иерусалимский Храм Гроба Господня, несомненно являющийся для христиан Святая Святых [Баталов, Вятчанина 1988, 25; Баталов 1994; Баталов 1996, 78–102]. Следует, впрочем, признать, что преждевременно отказываться и от другой версии – той, что Борис Фёдорович замыслил воплотить в Кремле образ именно Ветхозаветного Храма.

Во-первых, нужно отметить, что в большинстве из дошедших до нас документов недвусмысленно говорится, что, замыслив работы в Кремле, царь Борис ставил перед собой не одну, а две задачи. Из золота отливали Гроб Господень, а проводили предпроектные исследования и складировали строительные материалы, несомненно, для другого объекта – Святая Святых. Только в «Сказании» Авраамия Палицина говорится иначе: «Царь убо Борис мысля храм нов воздвигнути во имя Воскресения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, и по образцу сделанного сметив…» [Державина, Колосова 1955, 278–279]. Но вот дьяк Иван Тимофеев, автор дошедшего до нас в копии 30-х годов XVII века «Временника» и, несомненно, очевидец событий, чётко различает ветхозаветную и новозаветную святыни. С одной стороны: «Первое, самое важное его дело: он принял умом своим твердое решение, (которое) везде стало известно, что весь его подвиг (вся его забота) будет о создании святейшего храма, – он хотел его устроить в своем царстве, так же как в Иерусалиме, подражая во всем самому Соломону, чем явно

унижал храм Успения Божией Матери – древнее создание св. Петра. И то, что необходимо было на постройку и созидание стен, все им приготовлялось»[4]. С другой стороны: «Второе – тоже великое его дело, он хотя и хотел, но не смог его (выполнить): источник самой вечно существующей жизни нашей, Гроб единого от состава Троицы Христа Бога, вместилище Его Божественной плоти, подобный находящемуся в Иерусалиме мерою и видом, он постарался изобразить, слив его весь из золота и украсив драгоценными камнями и золотой резьбой» [Державина 1951, 232].

Во-вторых, стоит вспомнить, что к этому времени в Кремле уже был Анастасис – храм Воскресения, центрическая постройка, согласно летописям, до 1543 года возводившаяся при участии Петра Фрязина (предположительно, вернувшегося на Русь – принудительно или по собственной воле – после известного побега). В. В. Кавельмахер ещё в 1975 году доказал, что разрушенная Наполеоном звонница при Иване Великом появилась лишь во второй половине XVII века. А с 1532 по 1543 годы на этом месте итальянский мастер вёл строительство центрического храма. Именно он и изображён на старых гравированных планах Москвы: «Кремленаграде» (начало 1600-х годов), «Сигизмундовом плане» (1610), Атласе Мериана (1643), «Несвижском плане» (1611)[5]. Поскольку Храм Воскресения над Кувуклией в Иерусалиме тоже центрический – круглый в плане, допустимо предположить, что упомянутый в источниках золотой Гроб Господень, отливавшийся по приказу Бориса Годунова, предназначался для этой, уже возведённой кремлевской постройки.



Ил. 7. Дуччо ди Буонинсенья. Искушение Христа на горе. 1308–1311
New York. The Frick Collection. Источник: https://www.pravmir.ru/

[4] Тексты Ивана Тимофеева приведены в переводе О. А. Державиной и А. М. Державина.

[5] Все подробности изложены в статье: Подъяпольский 1983.

Любопытно, что здесь мы неожиданно встречаемся с ситуацией, изображённой в работе Дуччо «Искушение Христа на горе»: центрический храм, а при нём вертикаль, иконический символ Священного Города (ил. 7). Возможно, возводя церковь Иоанна Лествичника, Бон Фрязин строил не просто колокольню, каких много у него на родине, но часть продуманной символической композиции, рассчитанной на многолетнюю реализацию. Прототип же данной высотной композиции следует искать не только среди итальянских кампанилл, но и на гравюрах с панорамами древнего Иерусалима [ср. Moore 2017]. Не исключено, что надстройка колокольни в годуновские времена и увенчание её луковичной главой была вызвана стремлением сделать вертикаль ещё более похожей на те, что изображены на многочисленных картинах с видами Священного Города.

Иными словами, стоит рассмотреть гипотезу, что задолго до появления проекта патриарха Никона Новый Иерусалим уже строился в Кремле. При этом концептуальную полноту замысел приобрёл бы с возведением близ церкви Воскресения ещё и Ветхозаветного Храма – то есть Святая Святых царя Бориса. С этой точки зрения более понятны слова Ивана Тимофеева об умалении значения Успенского собора, в чём он винил Годунова. Царь Борис фактически менял приоритеты, его строительством богородичная тема в Кремле отодвигалась на второй план.

Наконец, можно привести и третий аргумент. Обращаясь к источникам, любопытно отметить одну особенность. Все они подробно и старательно рассказывают именно о подготовительном этапе, а не о попытках построить Святая Святых. Так, автор Пискаревского летописца пишет: «Того же году царь и великий князь Борис Федорович замыслил был делать “Святая святых” в Большом городе Кремле на площади за Иваном Великим. И камень, и известь, и сваи – все было готово, и образец был древяной зделан по подлиннику, как составляетца “Святая святых”; и вскоре его смерть застигла» (л. 611) [ПСРЛ 1978, 202]. Элиас Геркман, описывавший данные события (правда, с чужих слов), сделал своё повествование особенно красноречивым: «По вступлениии на престол он (Борис Годунов – *С.К.*) тотчас же приказал разъискивать в других странах искусных мастеров, как-то: скульпторов, золотых дел мастеров, плотников, каменотесов и всякаго рода строителей. Никто не знал, зачем это он делал. Затем он начал советоваться <с мастерами> о том, что ему предпринять для увековечения своего имени. Наконец он решился построить церковь, которая своим видом и устройством походила бы на храм Соломона. Этим он думал получить великую милость от Бога и оказать необыкновенную услугу людям. Мастера тотчас же принялись за работу, стали делать небольшие модели, причем обращались к книгам Св. Писания, к сочинениям Иосифа Флавия и других писателей. Сделав модель, <мастера> показали ее Борису, и она ему очень понравилась. Но <это предприятие>, по-видимому, не понравилось Царю Царей, Господу Богу, и я умолчу об окончании постройки храма, так как ни одно из предприятий Бориса не осуществилось» [Масса, Геркман 1874, 270].

Не правда ли, данный рассказ напоминает историю создания Храма в библейском изложении? Царь Давид, основатель новой династии, воин, верно служивший прежнему властителю, выкупил место под строительство у иевусеянина Орны, заготовил строительные материалы, наладил дружбу с царем тирским Хирамом, в распоряжении которого имелись опытные зодчие… И оставил возможность осуществить задуманное сыну Соломону, ибо его самого Бог счёл недостойным.

Борис Годунов, несомненно, находил здесь параллели с собственными жизненными обстоятельствами. Не было это секретом и для Ивана Тимофеева: «Как мог он помыслить создавать такие великие сооружения, как постройку такого святого храма и Гроба для тела Господня, без воли и согласия Божия, позабыв, что в древности и богоотец пророк, святой Давид царь, который был угоден Богу, намеревался построить такое здание и не получил <на это согласия>? Но ему было возвещено, что происшедший из его чресл <сын> такое начнёт и совершит. О таких самовольно начинающих хорошо было сказано, что они "замыслили советы, которых не могли исполнить"» [Державина 1951, 233–234].

Эту же тему поддержал Исаак Масса в своём «Кратком известии о начале и происхождении современных войн и смут в Московии, случившихся до 1610 года за короткое время правления нескольких государей» (впрочем, сведя в единый замысел золотой Гроб Господень и Святая Святых): «Борис расположил воздвигнуть большой храм, для чего было приготовлено место в Кремле; и он хотел назвать его "Святая святых", полагая в добром усердии последовать в том царю Соломону, ибо он боялся Бога и думал тем Его умилостивить, но, увы, он не помыслил о том, что всемогущий Бог требует не храмов, построенных руками человеческими, а очищения души, за спасение которой умер Сын Божий. Сверх того, он <Борис> забыл, что золото и драгоценные камни, назначенные им для храма, были по большей части взяты и похищены у лиц, принадлежавших к знатнейшим родам в стране <Московии>, коих он, как было сказано, невзирая на их невинность, изводил сотнями, ибо был слеп и, не получая ниоткуда света, пребывал в совершенном мраке»[6] [Масса 1937, 63].

Скорее всего, Борис Фёдорович и не рассчитывал увидеть своими глазами завершение строительства Святая Святых. Подобно библейскому Давиду, которому Бог запретил самому строить храм, он – основатель династии, победный воитель в прошлом – оставлял эту честь сыну. Быть может, именно на это намекает храмозданная летопись на венчающем барабане колокольни Ивана Великого, где вместе с царём упомянут и сын его Фёдор Борисович.

Кстати, в записках Исаака Массы находятся и другие соответствия, в которых Борису Годунову могли видеться параллели с библейской историей. У него, как и у Соломона, имелся царственный друг: «Поэтому царь возобновил дружбу с королём датским как с ближайшим соседом, и они поделили между собою Лапландию (Lapland) – каждый из них взял своё – и заключили вечный мир и тесный союз (vaste aliantie)» [Минцлов 1868, 61–62].

Не исключено даже, что именно в этом документе назван автор проекта Святая Святых в Кремле: «А для заключения мира и брака отправили послом

[6] В оригинальном тексте Кремль не упомянут, говорится просто о «за́мке»: «En tot ambassadeur om den vreede en houwelyc te sluyten, wirdt gesonden eenen genaempt Posnic Dimitroff, en wirdt deesen metgegeven het conterfeytsel der jonger princesse, seer constich gemaect van eenen goutsmit, die Jacop de Haen genaempt was, de welcke ooc 12 apostolen en eenen Cristus metten engel Gabriel van fynen goude gegooten hadde, totte welke Boris geordonneert hadde eenen grooten tempel, daer de plaetse in 't slot al toe bereyt was, en wilde den selven noemen het heylyge der heyligen, meynende Salomon den coninc daerin te volgen, al uut goeden yver, vreesende gode en meynde hem daermede te versoenen, maer hy en docht, och lacen, niet dat godt almachtich nu niet gedient en is met tempels van menschenhanden gemaect, maer dat hy den tempel daer de soone godts voor gestorven was moest suyveren en reynigen» [Минцлов 1868, 40].

Посника Димитриева, взявшего с собой изображение (het conterfeytsel) молодой княжны, весьма искусно сделанное ювелиром Яковом Ганом (Jacop de Haen), который также отлил 12 апостолов, Иисуса Христа и архангела Гавриила» [Минцлов 1868, 62]. Впрочем, это мог быть и кто-то из приехавших в свите столь некстати заболевшего и умершего в гостях у царя Бориса герцога Ягана (принца Иоанна Шлезвиг-Гольштейнского).

***

Итак, можем ли мы в свете всего вышесказанного допустить, что, вопреки устоявшимся представлениям, существующее здание церкви Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове создано не при Рюриковичах, а при Годунове и по его приказу – как часть подготовки к строительству Святая Святых в Кремле, например?

Пожалуй, главным аргументом в пользу данного предположения является тот факт, что, за исключением клировой записи 1887 года, мы не имеем никаких летописных упоминаний о дьяковском храме. Могло ли случиться подобное с царской постройкой времён Василия III или Ивана IV? Добавим, что и храмы, сооружённые по дозволению Фёдора Иоанновича, нам также хорошо известны – они подробно перечислены в Пискаревском летописце. Кажется, только последовавшее за царствованием Бориса Фёдоровича Смутное время и преимущественно неодобрительные отзывы о его правлении в документах, созданных уже после восшествия на трон Михаила Романова (их авторы, как правило, вспоминают царя Бориса без симпатий; единственное исключение – лояльный к нему патриарх Иов, однако он является автором жития Фёдора Иоанновича, а не Бориса Фёдоровича и, кроме того, вообще не говорит об архитектуре), могут служить объяснением, почему столь важная постройка оказалась забытой летописцами.

Стоит отметить, что тот же аргумент вполне применим и в рассуждениях о датировке церкви Преображения Господня в Острове. Она также не упоминается в документах XVI–XVII веков[7]. Кроме того, она такая же стройная, как и дошедшая до нас лишь в изображении Суходолова постройка в Борисовом городке; шатровые храмы грозненского времени, как правило, выглядят более приземистыми.

Однако, быть может, между зданием в Дьякове и постройками годуновской эпохи существуют какие-то очевидные стилистические различия, делающие бессмысленным разговор о перенесение даты постройки на рубеж XVI–XVII веков?

Как уже говорилось, наиболее поздняя из принятых сегодня датировок – 1560–1570 гг. предложена А. Л. Баталовым [см.: Баталов 1998]. Исследуя стилевые особенности памятника, он показал, что создавшие его мастера следовали тенденции, проявившейся ещё на фасадах придельных церквей на сводах галерей Благовещенского собора московского Кремля и позже ярко представленной в постройках комплекса Александровской слободы, прежде всего – в Распятской церкви-колокольне.

Продолжая эту мысль, мы можем отметить, что с возведением Архангельского собора в русской храмовой архитектуре появилось два возможных вектора худо-

[7] От Н. Д. Троскиной мне известно, что к датировке Преображенского храма временем царствования Бориса Фёдоровича в устных беседах склонялся Б. Л. Альтшуллер.

жественного решения фасадов. Аристотель Фиораванти продолжил древнерусскую традицию, когда прясло – стена между лопатками, поднимающаяся в полукружия закомар – рассматривается гранью общего объёма, его поверхность как бы «растягивается» между опорными элементами. Тремя десятилетиями позже Алевиз Новый предложил иной подход. Лопатки у него превратились в классические пилястры, на них «укладывались» горизонтали антаблементов, превращая ставшие самостоятельными элементами закомары в подобие огромных декоративных кокошников с возможным заполнением дополнительными украшениями. Плоскости прясел же становились своего рода «картинами», благодаря многоступенчатым филенкам оформленными в «паспарту». Это делало композицию нарядной и пластически «сочной». К концу царствования Ивана Васильевича этот, второй, подход постепенно становится доминирующим. И, что важно для нас, продолжается и после кончины грозного царя.



Ил. 8. Профили филёнок в пряслах церкви Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове (слева) и в соборе Рождества Пресвятой Богородицы Пафнутьев-Боровского монастыря (справа). Фото: С. Ю. Кавтарадзе

Сравним с этих позиций церковь в Дьякове с сооружениями эпохи Фёдора Иоанновича и Бориса Фёдоровича. Если отвлечься от композиционных различий, можно отметить, что «двойные» ступенчатые филенки на гранях центрального восьмерика дьяковской церкви Усекновения Главы Иоанна Предтечи стилистически близки к решению прясел собора Рождества Пресвятой Богородицы Пафнутьев-Боровского монастыря, построенного по приказу последнего из Рюриковичей (ил. 8). Здесь тот же шаг профиля в один кирпич и простые обломы – полочка и четвертной вал. Кроме того, можно отметить и характерное решение горизонтальных членений. То, что когда-то было предложено Алевизом Новым как сложный антаблемент с уступчатым архитравом и глад-

кой полосой фриза, во второй половине XVI века стало, по-видимому, восприниматься на Руси как применение дублирующего карниза под главным. Такое же стилевое сходство можно заметить при сопоставлении филёнок малых столпов дьяковской постройки с аналогичными деталями Введенского храма серпуховского Владычного Введенского монастыря (ил. 9), ктитором которого был Борис Годунов. Сходство тем более примечательное, что масштаб в один кирпич выдерживается в постройке из белого камня.



Ил. 9. Профили филёнок в пряслах церкви Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове (справа) и во Введенском храме серпуховского Владычного Введенского монастыря (слева). Фото: С. Ю. Кавтарадзе

Нужно сказать, что есть и серьёзный довод против признания храма в Дьякове постройкой времени царствования Бориса Годунова. Это вопрос посвящения престолов. Главный из них, несомненно, связан с тезоименитством Ивана IV – будущий царь родился в ночь с 24 на 25 августа, а великий праздник Усекновения Главы Иоанна Предтечи отмечается 29 числа того же месяца (11 сентября по новому стилю). Зато престола, посвященного Борису Фёдоровичу – Борисоглебского, например, в церкви нет.

Однако, думается, этот факт не может рассматриваться как повод к бескомпромиссному отказу от данной гипотезы. Во-первых, вопрос о логике посвящения престолов Предтеченской церкви в полной мере не прояснён до сих пор. Во-вторых, большинство исследователей исходят из предположения, что первоначальный храм, скорее всего, деревянный, если и перестраивался, то обязательно при жизни Грозного. Однако здание могло обновляться несколько раз или единожды, но уже после 1584 года. Освящённые престолы должны были сохраняться независимо от того, кто занял трон. Вот, например, что писал об этом В. В. Кавельмахер: «Однако исчезнуть бесследно обетная церковь Василия III

не могла. Древнее благочестие этого бы не допустило. Подобное почти немыслимо даже по отношению к обычным приходским церквам, и тем более немыслимо по отношению к церквам царского и великокняжеского обихода. Ни ветшания, ни пожары не приводили в древности к упразднению того, что называлось "службой". Сгорала церковь, но оставалось неприкосновенным т. н. "церковное место", оставались причт и приход (если церковь была приходской), церковная пахотная земля, даваемая на прокорм причту, хлебная или денежная руга, статьи расхода в книгах Казённого приказа, по которым выдавались ладан, облачения, церковные книги и т. д.» [Кавельмахер 1990].

Церковь, пришедшую в ветхое состояние в царских владениях близ Коломенского (не исключено, что в результате боевых действий в этих местах в 1591 году), могли возобновить и после смерти Ивана Васильевича. Вряд ли это случилось при Фёдоре Иоанновиче: храмы, строившиеся по его позволению, как уже говорилось, подробно перечислены в Пискаревском летописце. А вот строительство при Борисе Годунове выглядит вполне вероятным. Не исключено, что был предусмотрен и посвящённый Борису и Глебу придел; но если освящение состоялось уже после смерти Годунова, то этот план мог быть забыт сам собой.

***

Однако, что ещё, кроме отсылки к образу Соломонова Храма, делает возможным сопоставление неосуществлённой Святая Святых с церковью Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове?

Именно Борис Годунов был более всех заинтересован в монументальном строительстве как раз близ Коломенского. Ведь в этих местах ярче всего проявились его полководческие таланты. В 1591 году крымские татары в очередной и, как известно, в последний раз отправились походом на Москву. Под предводительством Казы Гирея (Газы II Герай, 1551–1607) они стремительно приближались к столице, не отвлекаясь, как бывало раньше, на попутное разграбление мелких городов и сёл. Вопреки обычаю[8], царь Фёдор Иоаннович остался в Кремле, стараясь, как когда-то его ещё юный отец, помочь войскам страстными молитвами.

Собственно боевые действия оказались недолгими и хаотичными. Казы Гирей разбил лагерь у Коломенского, активные события разворачивались «по фронту» от села Воробьева до Котлов. Русские войска расположили «обоз» (род «бронепоезда» на конной тяге: защищённые повозки с артиллерией и ружейным боем, составлявшиеся в «город») там, где сейчас находится Донской монастырь.

Во вторую ночь ещё до рассвета что-то заставило татар спешно отойти – заступничество ли чудотворной Донской иконы Божией Матери, доставленной в лагерь по повелению православного царя, мужество ли добровольца, притворно сдавшегося в плен и сообщившего о подходе к московитам огромного подкрепления, или описанная в Пискаревском летописце анекдотическая история с вырвавшимся из упряжи конём и поднявшейся из-за этого беспорядочной стрельбой. Так или иначе, но стремительный уход войска Казы Гирея было воспринято как великая победа.

[8] Как сообщает Пискаревский летописец (л. 594), «прежния великия князи бегали с Москвы на Белоозеро» [ПСРЛ 1978, 197].

Из рассказов об этих событиях нам больше прочих интересна «Повесть о житии царя Феодора Ивановича», написанная патриархом Иовом уже по прошествии Смутного времени. Во-первых, она даёт дополнительное объяснение тому, почему в ту эпоху был столь велик интерес к Ветхому Завету. Обращаясь к Евангелию или к Деяниям святых апостолов, трудно найти фрагменты, вдохновляющие на битву и призывающие к военным победам. Зато Ветхий Завет полон историй, годящихся в качестве примера для собравшихся воевать, а патриарх Иов приводит их в изобилии.

Во-вторых, Иов рассказывает историю об устройстве внутри «обоза» церкви во имя преподобного чудотворца Сергия и подчёркивает, что она из полотна, то есть похожа на Скинию. Таким образом, как видим, тема ветхозаветного Храма, в данном случае, походного храма-шатра Моисея, не была забыта и после смерти Ивана Грозного: «Близ же царствующего града, яко поприща два или мало вдалее, повеле изрядный правитель Борис Федорович поставити град, обоз нарицаемый, иже некоею премудростию на колесницах устроен и к бранному ополчению зело угоден, и тамо повеле совокупити царское христолюбивое воинство и великие пушки и многие бранные хитрости тамо повеле устроити; внутрь же града того повеле поставити церковь во имя преподобнаго Сергия Чюдотворца, иже от полотна устроена, якоже и древняя Израителская скиния, в сохранение и спасение града от нашествия поганых варвар» [ПСРЛ 1910, 11–12][9].

Наконец, в-третьих, Иов, в отличие от автора Пискаревского летописца, особо подчёркивает роль Бориса Годунова как главного организатора победы. Трудно сказать, что думали об этом другие участники событий, но Борис Фёдорович, надо полагать, с патриархом не спорил. И, поскольку торжество было столь же весомым, как и Казанское взятие – ведь набеги крымских татар прекратились подобно тому, как после 1552 года прекратились нападения со стороны наследников Золотой Орды, – царь Борис, несомненно, видел себя достойным памятника.

Его предшественник – Фёдор Иоаннович – увековечил память о себе, учредив Донской монастырь: «А на том месте, где обоз стоял, велел поставим храм камен пречисты<е> богородицы Донския и манастырь согради, и и<г>умена и братию учинити, и вотчину пожаловал под Москвою село Семеновское, семь верст от Москвы по Колужской дороге» (Пискаревский летописец, л. 595 об.) [ПСРЛ 1978, 197].

С точки зрения Бориса Фёдоровича разумно было бы поставить «храм камен» и в другой важной точке событий 1591 года – близ Коломенского, теперь уже в память о воинских подвигах самого Годунова. В этом случае всё сложилось бы очень ладно. Была бы поновлена обветшавшая церковь с шестью приделами. Каменщики освоили бы необычные формы деревянной модели, созданной в процессе разработки проекта Святая Святых. Если всё было именно так, то, возможно, военно-мемориальный характер постройки и сделал её многостолпной, то есть похожей на посвящённый победе над Казанским ханством храм Покрова на Рву, однако увенчанной уже не шатром Моисеевой Скинии, а куполом Соломонова Храма.

[9] Благодарю за подсказку Наталью Дмитриевну Троскину.

Библиография

Баталов 1994 – *Баталов А. Л.* Гроб Господень в замысле «Святая Святых» Бориса Годунова // Иерусалим в русской культуре. Москва, 1994. С. 154–171.

Баталов 1996 – *Баталов А. Л.* Московское каменное зодчество конца XVI века: Проблемы художественного мышления эпохи. Москва, 1996.

Баталов 1998 – *Баталов А. Л.* О датировке церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове // Русская художественная культура XV–XVII веков. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. Вып. XI. Москва, 1998. С. 220–239.

Баталов, Вятчанина 1988 – *Баталов А. Л., Вятчанина Т. Н.* Об идейном значении и интерпретации иерусалимского образца в русской архитектуре XVI–XVII веков // Архитектурное наследство. Вып. 36. Москва, 1988. С. 22–42.

Державина 1951 – Временник Ивана Тимофеева / Подг. к печати, пер., комм. О. А. Державиной. Москва, Ленинград, 1951.

Державина, Колосова 1955 – Сказание Авраамия Палицына / Подг. текста, комм. О. А. Державиной, Е. В. Колосовой. Москва, Ленинград, 1955.

Ильин 1980 – *Ильин М. А.* Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века: Проблемы и гипотезы, идеи и образы. Москва, 1980.

Кавельмахер 1990 – *Кавельмахер В. В.* К истории постройки именинной церкви Ивана Грозного в селе Дьяково. Москва, 1990. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rusarch.ru/kavelmakher15.htm (дата обращения: 14.09.2022).

Кавтарадзе 2019 – *Кавтарадзе С. Ю.* «По подобию Святой Скинии». К вопросу о происхождении русских шатровых храмов // Пространство иконы. Иконография и иеротопия. Москва, 2019. С. 161–185.

Мартынов, Снегирёв 1848 – Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества / Сост. А. Мартынова, текст И. М. Снегирёва. Изд. 2-е. Часть 1. Москва, 1848.

Масса 1937 – *Масса И.* Краткое известие о Московии в начале XVII в. / Пер., предисл., прим. А. А. Морозова. Москва, 1937.

Масса, Геркман 1874 – Сказания Массы и Геркмана о Смутном времени в России. Санкт-Петербург, 1874.

Минцлов 1868 – Сказания иностранных писателей о России, изданные Археографическою комиссиею. Том II: Известия голландцев Исаака Массы и Ильи Геркманна / Изд. подг. Р. Минцловым. Санкт-Петербург, 1868.

Подъяпольский 1983 – *Подъяпольский С. С.* Архитектор Петрок Малой // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стиль, атрибуции, датировки. Москва, 1983. С. 34–50.

ПСРЛ 1910 – Полное собрание русских летописей. Том XIV. Санкт-Петербург, 1910.

ПСРЛ 1978 – Полное собрание русских летописей. Том XXXIV. Москва, 1978.

Рихтер 1850 – Памятники древнего русского зодчества, снятые с натуры и представленные в планах, фасадах, разрезах, с замечательнейшими деталями украшений каменной высечки и живописи / Сост. и изд. под руководством Ф. Рихтера. Москва, 1850.

Романов 1925 – *Романов К. К.* Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях // Известия Российской академии истории материальной культуры. 1925. Том 4. С. 209–241.

Balfour 2012 – Balfour A. Solomon's Temple: Myth, Conflict, and Faith. Wiley-Blackwell, 2012.

Freiberg 2014 – Freiberg J. Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance, and the Spanish Crown. Cambridge University Press, 2014.

Konrad von Grünenberg 1487 – Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem durch Konrad von Grünenberg, um 1487. Cod. St. Peter. Pap. 32. URL: https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/pageview/3853500 (accessed: 15.09.2022).

Moore 2017 – Moore K. B. The Architecture of the Christian Holy Land: Reception from Late Antiquity through the Renaissance. Cambridge University Press, 2017.

Worm 2011 – Worm A. Text – Bild – Kontext. Jerusalem in Hartmann Schedels Liber Chronicarum. *Bild und Text im Mittelalter*. Wien, Köln, Weimar, 2011. S. 175–203.

References

Balfour 2012 – Balfour A. Solomon's Temple: Myth, Conflict, and Faith. Wiley-Blackwell, 2012.

Batalov 1994 – Batalov A. L. The Holy Sepulcher in the Plan of Boris Godunov's 'Holy of Holies'. *Jerusalem in Russian Culture*. Moscow, 1994. Pp. 154–171. In Russian.

Batalov 1996 – Batalov A. L. Moscow Stone Architecture of the Late 16th Century: Problems of Artistic Thinking of the Era. Moscow, 1996. In Russian.

Batalov 1998 – Batalov A. L. On Dating the Church of the Beheading of John the Baptist in Diakovo. *Russian Artistic Culture of the 15th – 17th Centuries. State Historical and Cultural Museum-Reserve "Moscow Kremlin". Materials and Research*. Is. 11. Moscow, 1998. Pp. 220–239. In Russian.

Batalov, Vyatchanina 1988 – Batalov A. L., Vyatchanina T. N. On the Ideological Significance and Interpretation of the Jerusalem Pattern in Russian Architecture of the 16th – 17th Centuries. *Architectural Heritage*. Is. 36. Moscow, 1988. Pp. 22–42. In Russian.

CCRC 1910 – Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 14. St. Petersburg, 1910. In Russian.

CCRC 1978 – Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 34. Moscow, 1978. In Russian.

Derzhavina 1951 – The Ivan Timofeev's Chronicle. Ed. by O. A. Derzhavina. Moscow, Leningrad, 1951. In Russian.

Derzhavina, Kolosova 1955 – The Tale of Avraamy Palitsyn. Ed. by O. A. Derzhavina, E. V. Kolosova. Moscow, Leningrad, 1955. In Russian.

Freiberg 2014 – Freiberg J. Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance, and the Spanish Crown. Cambridge University Press, 2014.

Ilyin 1980 – Ilyin M. A. Russian Tent Architecture. Monuments of the Middle of the 16th Century: Problems and Hypotheses, Ideas and Images. Moscow, 1980. In Russian.

Kavelmacher 1990 – Kavelmacher V. V. On the History of the Construction Birthday Church of Ivan the Terrible in the Village of Diakovo. Moscow, 1990. URL: http://www.rusarch.ru/kavelmakher15.htm. In Russian.

Kavtaradze 2019 – Kavtaradze S. Yu. "In the Image of the Holy Tabernacle". A Probable Origin of the Russian Tent-like Churches. *Space of the Icon. Iconography and Hierotopy*. Moscow, 2019. Pp. 161–185. In Russian.

Konrad von Grünenberg 1487 – Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem durch Konrad von Grünenberg, um 1487. Cod. St. Peter. Pap. 32. URL: https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/pageview/3853500 (accessed: 15.09.2022).

Martynov, Snegirev 1848 – Russian Antiquity in the Monuments of Sacred and Civil Architecture. Ed. by A. Martynov. Text by I. M. Snegirev. Part 1. Moscow, 1848. In Russian.

Massa 1937 – Massa I. Brief News about Moscovia at the Beginning of the 17th Century. Transl. into Russian by A. A. Morozov. Moscow, 1937.

Massa, Herckmans 1874 – Tales of I. Massa and E. Herckmans about the Time of Troubles in Russia. Transl. into Russian. St. Petersburg, 1874.

Mintslov 1868 – Tales of Foreign Writers about Russia, Published by the Archaeographic Commission. Transl. into Russian. Vol. 2. Ed. by R. Mintslov. St. Petersburg, 1868.

Moore 2017 – Moore K. B. The Architecture of the Christian Holy Land: Reception from Late Antiquity through the Renaissance. Cambridge University Press, 2017.

Podyapolsky 1983 – Podyapolsky S. S. Architect Petrok the Less. *Monuments of Russian Architecture and Monumental Art. Style, Attribution, Dating*. Moscow, 1983. Pp. 34–50. In Russian.

Richter 1850 – Monuments of Old Russian Architecture, Taken from Nature and Presented in Plans, Facades, Sections, with Wonderful Details of Stone Carvings and Paintings. Ed. by F. Richter. Moscow, 1850. In Russian.

Romanov 1925 – Romanov K. K. Pskov, Novgorod and Moscow in their Cultural and Artistic Relationships. *News of the Russian Academy of the History of Material Culture*. 1925. Vol. 4. Pp. 209–241. In Russian.

Worm 2011 – Worm A. Text – Bild – Kontext. Jerusalem in Hartmann Schedels Liber Chronicarum. *Bild und Text im Mittelalter*. Wien, Köln, Weimar, 2011. S. 175–203.

Информация об авторе
Сергей Юрьевич Кавтарадзе
старший преподаватель школы дизайна
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Российская Федерация, 109028, Москва, Покровский бульвар, 11
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7525-908X
e-mail: skavtaradze@hse.ru

Information about the author
Sergey Yu. Kavtaradze
Senior Lecturer of Art and Design School
National Research University “Higher School of Economics”
11, Pokrovsky boulevard, Moscow, 109028, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7525-908X
e-mail: skavtaradze@hse.ru

Материал поступил в редакцию / Received 18.09.2022
Принят к публикации / Accepted 27.10.2022

https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-202-226

Христианские святые в броне и с парамерием наголо: образ воина-исповедника в византийской иконографии (2). Вооружённые угодники и страстотерпцы

Е. Г. Маргарян
Российско-Армянский университет
Ереван, Армения
ervand.margaryan@rau.am

Для цитирования:
Маргарян Е. Г. Христианские святые в броне и с парамерием наголо: образ воина-исповедника в византийской иконографии (2). Вооружённые угодники и страстотерпцы // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 202–226. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-202-226

Аннотация. Это вторая статья из серии, посвящённой каноническому образу святых-порубежников в раннехристианской, ранневизантийской, поздневизантийской и поствизантийской иконографии. Наиболее репрезентативными и своеобычными иконографическими образами, с точки зрения христианской теологии, являются лики воинов-исповедников, ставших жертвами гонений и подвергшихся мучительной смерти в эпоху раннего христианства. Их образ концептуально отличается от бескровных ликов отшельников: воины Христа обретались в гуще людской массы, передислоцируясь с места на место, хорошо знали окружающий мир. С виду они ничем не отличались от остальных военнослужащих, потому на фресках, иконах и барельефах изображались телесно крепкими, ухоженными, твёрдыми в своих намерениях мужами, с благородными чертами лица, облачёнными в красивые одежды и дорогие доспехи. Иконописцы словно намеренно стремились подчеркнуть телесность их образа и тесную связь с бренным бытием этого мира. Однако когда вставала дилемма выбора между мучительной исповеднической смертью и отказом от веры ради сохранения жизни или высокого социального положения, жизнелюбие этих знатных молодых людей не препятствовало им сделать выбор в пользу бессмертия души, поступиться ценностями дольнего мира ради славы Горнего престола. Со временем произошла трансформация образа воинов-исповедников: из жертв перманентных гонений, религиозной нетерпимости и произвола римских властей они превратились в воплощённых воинов Христа, защитников веры, пополнивших ряды Небесного воинства под командованием Архистратига Михаила. Этим объясняется иконографическое сходство образов земных воинов-христиан и воинства небесного.

Ключевые слова: ранние христиане, византийская иконография, воины-исповедники, оружие, доспехи, боевой конь, иконическая символика.

Финансирование: статья подготовлена при поддержке Комитета по науке Республики Армения, проект № 21AG-6C041.

© Маргарян Е. Г., 2022

Christian saints in armor and with a naked paramerium: the image of a warrior-confessor in Byzantine iconography (2). Armed God-pleasers and passion-bearers

Yervand G. Margaryan
Russian-Armenian University
Yerevan, Armenia
ervand.margaryan@rau.am

For citation:
Margaryan Ye. G. Christian saints in armor and with a naked paramerium: the image of a warrior-confessor in Byzantine iconography (2). Armed God-pleasers and passion-bearers. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 2. Pp. 202–226. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-202-226

Abstract. This is the second article in a series devoted to the canonical image of the armed saints in Early Christian, Early Byzantine, Late Byzantine and post-Byzantine iconography. The most representative and distinctive iconographic images, from the point of view of Christian theology, are the faces of soldiers-confessors who became victims of persecution and suffered a painful death in the era of early Christianity. Their image is conceptually different from the bloodless faces of hermits: the soldiers of Christ were among people, relocating from place to place, they knew the world around them well. In appearance, they were not different from the rest of the military, because on frescoes, icons and bas-reliefs they were depicted as physically strong, well-groomed, firm in their intentions men, with noble facial features, dressed in beautiful clothes and having expensive armor. The icon painters seemed to deliberately seek to emphasize the physicality of their image and the close connection with the mortal existence of this world. However, when the dilemma of choosing between a painful confessional death and renunciation of faith for the sake of preserving life or a high social position arose, the love of life of these noble young people did not prevent them from making a choice in favor of the immortality of the soul, to sacrifice the values of the world below for the glory of the throne Above. Over time, the image of soldiers-confessors was transformed: from victims of permanent persecution, religious intolerance and arbitrariness of the Roman authorities, they turned into incarnate soldiers of Christ, defenders of the faith, who joined the ranks of the Heavenly host under the command of Archangel Michael. This explains the iconographic similarity of the images of the earthly Christian warriors and the Heavenly Host.

Keywords: early Christians, Byzantine iconography, warriors confessors, weapons, armor, war horse, iconic symbolism.

Funding: the research was supported by the Science Committee of the Republic of Armenia, project No. 21AG-6C041.

> Язык иконы – это то же, что грамота. Ребёнка учат сначала писать отдельные буквы, потом дают списывать с книги, далее – писать изложение и, наконец, сочинение. Так и в иконописи есть своя грамота, своя школа, своя последовательность работы, через которые ученику даются особые знания, особая подготовка и особое воспитание. Программа и постепенность обучения также традиционны и проверены опытом многих поколений.
>
> Монахиня Иулиания (М. Н. Соколова)

Христианский святой с восточной саблей в руке

Как было отмечено в предыдущей нашей статье [Маргарян 2022], первые воины-христиане в Римской империи появились именно в Приевфратском лимесе. Неспокойное пограничное бытование, постоянное лавирование на грани жизни и смерти отшелушивали всё наносное, устаревшее, бесполезное, прививали гибкость мышления, подталкивая людей к смелым нестандартным решениям и поступкам. Эти качества порубежников позволяли им не колеблясь отказываться от старых, анахроничных религиозных парадигм и усваивать новые, более прогрессивные формы религиозного бытия. Не удивительно, что именно приевфратский римленд стал бродильней для различных новых религиозных идей. Именно здесь формировались имперские, милитаристские и откровенно мистические исповедания, вроде митраизма или культа фригийского бога Сабазия. Чуть позже в гарнизонной среде стало распространяться христианство, которое генерировалось в условиях жёсткой конкуренции с другими религиозными учениями. Для того, чтобы преуспеть в битве за души суровых пограничников, нужны были проповедники нового типа – не интеллигентствующие богословы, запутавшиеся в бесконечных теологических препирательствах, не исступлённые скитники, истязающие свою плоть, или лютые мракобесы-парабаланы, готовые истребить всё, что связывает день вчерашний с днём сегодняшним. Для проведения миссионерской деятельности среди порубежников необходимо было привлекать выходцев непосредственно из воинской среды, умных, цельных и добронравных. Так появились первые солдаты-проповедники и, как неизбежное следствие,– первые солдаты-исповедники. Появление нового типа святого – воина-мученика – предполагало и появление новой, характерной для данного типа святого иконографии.

Иконы воинов-исповедников, которые были канонизированы позже остальных святых, и их символический облик отличаются от того, что мы видим на иконах, изображающих апостолов, библейских пророков, скитников, столпников и учёных-богословов. Воины-христиане жили в гуще людей, командовали воинскими подразделениями, обладали командирской харизмой, пользовались большим авторитетом среди подчинённых и штатских, понимали психологию выходцев из разных этнических групп и социальных страт, ведь им приходилось работать с самым разношёрстным воинским контингентом и местными гражданскими властями. Не удивительно, что именно они больше остальных преуспели в проповеди нового религиозного учения, особенно среди мужчин. Они не могли, да и не хотели отстраняться от мирской суетной жизни и старались совмещать служение империи со служением Господу – так, чтобы одно не мешало другому.

Ещё одной характерной особенностью воинов-исповедников было то, что совершаемые ими христианские подвиги были под стать подвигам ратным и кардинально отличались от деяний других раннехристианских святых. Если скитники, стилиты, трихинасы и богословы добровольно избрали долгий путь лишений и умерщвления плоти, то воины-христиане проявили свою преданность Богу единовременными героическими поступками и добровольной мучительной смертью. Все они пали не в бою, а претерпели казнь от собственных властей – непосредственных командиров, местных высокопоставленных чиновников, а то и самих царей, понуждающих христолюбивых воинов отказаться от веры истинной и вернуться к идолопоклонству. Никто из этих воинов-христиан прежде не стремился возложить на себя венец мученика, не искал скорбей и лишений и предпочитал строгой аскезе обычную жизнь в миру. Но когда настало время выбора между присягой на верность императору и обетом, данным Богу, воины-христиане не колеблясь выбирали венец страстотерпца, ибо служение Царствию Горнему превыше служения царю земному.

Воинское облачение на иконах, фресках и барельефах

Своим образом жизни воины-христиане значительно отличались от остальных христиан раннего периода. Поэтому закономерен и особый собирательный образ благочестивых порубежников, столь отличный от ликов остальных святых. На иконографических изображениях мы видим вооружённых острым оружием и закованных в броню суровых солдат с немалым боевым опытом, привыкших командовать крупными воинскими формированиями. На их лицах мы не видим отрешённости, взор их не затуманен поволокой из-за длительных постов и бдений, члены полны сил, тело не истерзано ношением вретища и вериг. Это статные, краснощёкие, загорелые бойцы с благообразными лицами, точёными чертами и гордой посадкой головы. Они облачены в яркие, скроенные по последней моде одежды и ладно прилаженный доспех (ил. 1). Сдвоенная бородка, завитые локоны (ил. 2), заботливо уложенные волосы (ил. 3), начищенный ламеллярный доспех[1] и сверкающий шлем – вот отличительные черты воинов-исповедников, смотрящих на нас с древних и современных икон. Чем-то эти изображения напоминают придворные портреты эпохи испанских Габсбургов (ил. 4).

Кроме чешуйчатой брони, состоящей из небольших металлических колец или пластинок (ил. 5, 6), на фресках и иконах можно увидеть другие, более лёгкие средства защиты – поддоспешник и куртку из толстой кожи. Доспех на иконах угодников Божиих символизирует благодать, защищающую воинов Небесного Царя от невидимых врагов.

Если порубежники изображались в рост, то на ногах у них можно увидеть *штаны*, *ноговицы* и *кампаги* (campagi militares) – обувь римских и византийских

[1] От лат. *lamella* – пластинка, чешуйка. Ламелляр обычно существовал либо в виде корсета-кирасы, часто с длинным подолом, играющим роль набедренников, либо в форме ламеллярного халата длиной до колен, с разрезами спереди и сзади; в обоих случаях он, как правило, дополнялся оплечьями в виде листов ламеллярного полотна, иногда – защитой шеи и паха (ил. 5). Размер пластин ламелляра мог быть самым различным, от очень мелких, полотно из которых по пластичности приближалось к кольчатому, и до крупных, длиной почти с ладонь взрослого человека, которые составляли сравнительно малоподвижный, но крепкий доспех.

воинов, напоминающую сапоги с широкими мягкими голенищами [Smith 1890, 350], короткий хитон – *тельник*, надеваемый под латы или кольчугу, и шейный платок – *фокале* (ил. 7). Значение последнего аксессуара было сугубо прикладным: им защищались от холода и ветра, а также краёв доспехов, натирающих или саднящих шею во время долгого ношения панциря. В левой руке многих воинов имеются небольшие, круглые, а иногда вогнутые треугольные или прямоугольные щиты (ил. 7, 8) с затейливо отчеканенным и раскрашенным узором. Кроме символического значения, рисунок на щите имел прикладную функцию: считалось, что переливчатый или линейно-геометрический орнамент отвлекает внимание противника во время боя, особенно на солнце от него рябит в глазах. Но на фресках большинство щитов показано с внутренней стороны.

В основном воины-исповедники изображены с непокрытой головой, но встречаются и изображения либо с парадными шеломами на голове (ил. 7), либо лёгкими, цельнокованными компактными шишаками (ил. 5), либо наглавиями полусферической формы, откинутыми, ради удобства, на плечи и свисающие на расслабленных подвязках. Воины-порубежники в основном изображались в восточных шлемах, форма которых была заимствована у парфянско-армянских кавалеристов-катафрактариев; такие шлемы иногда назывались скифскими или фригийскими. У каждого знатного воина на плечах непременно имелся длинный багряный плащ – *хламида* или, на латыни,– *лацерна*, крепящаяся *фибулой* (также называемой запоной или аграфом) – застёжкой, украшенной орнаментом и драгоценными камнями. Увидев на плаще воина фибулу, каждый понимал, что её обладатель служит царю. На иконах эта небольшая, но важная деталь также символизирует службу, несомую ради Царя Небесного, и принадлежность мучеников и других угодников Божиих к небесному воинству.

Как и положено победоносным ратникам, призванным разить врагов истинной веры, святые воины на иконах имеют грозное оружие. Одни вооружены обоюдоострым римским мечом *спатой*, предназначенным для рукопашного боя в плотном строю; в основном это оружие из экипировки командиров римской или византийской инфантерии. Другие святые воины вооружены удлинённым кривоклинковым рубящим оружием, особенно эффективным во время конных атак. Кавалеристы также использовали длинные лёгкие пики с узкими навершиями, часто встречаемые на изображениях воинов исповедников. Нередко в руках или за спиной у святых воинов можно увидеть лук или расчехлённый колчан, из которого выглядывают стрелы.

Крепость тела святых воинов

Воины-исповедники представлены статными, осанистыми и крепкими телом, с сильными членами и подчёркнуто маскулинной внешностью. Это не просто дань реализму. Реализм в иконописании никогда не был самоцелью. Как уже отмечалось, узнавание святого через характерные черты, антураж и аксессуары было обязательным условием, но не менее важным было отобразить на иконе символический смысл его облика и те посылы, которые он в себе несёт. Не следует забывать, что изображения святых исповедников в основном были условными, иконописцы не могли видеть реальных прототипов, так как жили спустя несколько столетий после их кончины.

Традиционно в христианстве принято рассматривать тело человеческое и тело Христово в разных дискурсах. Тело падшего человека часто символизирует вместилище греха. Тело Господне подразумевает Божественное воплощённое тело Сына. В Ветхом Завете говорится о торжестве правоверных израильтян, которое наступит благодаря покровительству Бога, «ибо Он покроет их десницею и защитит их мышцею» (Прем 5:16). «Мышца» и «десница» – обычные в Библии символы покровительства и защиты (Пс 17:36, Пс 62:9). В Новом Завете уста Иисуса описываются как обоюдоострый меч (Откр 1:16), которым Он «поразит народы» в последние времена (Откр 19:15). Вместе с тем, «Тело Господне» – это духовно-образное «Тело Христа», символическая «Церковь». Однако Церковь существует не сама по себе: это прежде всего Собрание, духовное единение праведных людей, вкушающих «Божий Хлеб и Вино». Так, у апостола Павла читаем: «Вы – тело Христово, а порознь – члены» (1 Кор 12:27). Поэтому каждый в отдельности член церковной общины – член Тела Христова. Здоровое, крепкое тело символизирует здоровье и духовную силу общины. Что касается праведников и исповедников, то их тела преобразятся. Как видно из слов апостола, тела праведников будут нетленными и бессмертными: «Ибо тленному сему надлежит облечься в нетление, и смертному сему – облечься в бессмертие» (1 Кор 15:53). Что касается воинов-страстотерпцев, то им предстоит великая битва на исходе времён.

Символическое значение оружия и воинского доспеха на иконах, фресках и барельефах

Хотя всё изображённое на иконе имеет исторический прообраз и оружие воинов-христиан на иконах представляет безусловный интерес для военных историков, тем не менее не стоит рассматривать икону как энциклопедическую иллюстрацию средневекового оружия. Не для того писались иконы. Запечатлённое на иконе, помимо профанного, видимого значения, наделялось сакральным смыслом. Привычные предметы, оказавшись в иконописном пространстве, словно в ином измерении, непременно преображаются, внешнее сходство с изображаемым предметом отходит на второй план и становится вторичным, уступая место символическому смыслу. Хотя узнаваемость предмета (хитон, доспех, щит, копьё, шлем) в иконе всегда остаётся необходимым условием восприятия, гораздо важнее заложенный в изображение сокровенный смысл. О символическом значении военных облачений говорится ещё в Ветхом Завете: «Он возложил на себя правду как броню, и шлем спасения на главу Свою, и облёкся в ризу мщения, и покрыл Себя ревностию, как плащом» (Ис 59:17); «Вступись, Господи, в тяжбу с тяжущимися со мною, побори борющихся со мною. Возьми щит и латы и восстань на помощь мне; обнажи меч, и прегради путь преследующим меня» (Пс 34:1–3). В Новом Завете эта символика практически теряет воинский оттенок: «Мы же, будучи сынами света, трезвимся, облёкшись в броню веры и любви и в шлем надежды и спасения» (1 Фес 5:8),

Символическое значение меча разящего

Меч и другие виды колющего и рубящего оружия символизируют слово Божие, разящее язычников и нечестивцев, особенно язычествующих философов и провластных интеллектуалов, которых Господь сразит *мечом уст Его* (Откр 1:16).

Слово Божье, подобно мечу, проникает в жизнь человека. Исаия пророчествует, что уста раба Господня будут «как острый меч» (Ис 49:2). «Меч» в данном контексте понимается как изобличительная Правда, Истинное Слово Бога, переданное устами Патриархов, Пророков и Апостолов. В Послании к Евреям Слово Божье также сравнивается с мечом: «Слово Божие живо и действенно и острее всякого меча обоюдоострого: оно проникает до разделения души и духа, членов и мозгов, и судит помышления и намерения сердечные» (Евр 4:12). Это Слово повергает всякое противление Божьим заповедям, сметает всякое извращение Божьей Воли, вскрывает ложность губительных ересей и догм (ил. 9, 10).

Метаемые издалека стрелы, дротики и камни подобны эпистолам, разящим нечестивцев и наставляющим на расстоянии заблудших и колеблющихся. В христианское богословие этот образ проник из послания к Ефесянам апостола Павла, который, описывая верующих, борющихся с силами ада, призывает их: «Облекитесь во всеоружие Божие <…>. Итак, станьте, препоясав чресла ваши истиною и облёкшись в броню праведности, и обув ноги в готовность благовествовать мир, а паче всего возьмите щит веры, которым возможете угасить все раскалённые стрелы лукавого, и шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть Слово Божие» (Еф 6:13–17)[2]. Здесь меч представляет собой символ Божественной власти и высшей справедливости, разделения и смерти, кары Господней [Крутова 2007, 55]. «Мечом духовным» после раскола времени патриарха Никона стали именовать себя старообрядцы [см.: Лазарь 1666].

Меч также является метафорой Божьего суда [Райкен и др. 2005; Comfort, Elwell 2014]. Псалмопевец грозит: «Если кто не обращается, Он изощряет Свой меч» (Пс 7:13). Божий суд в Писании и вовсе назван «мечом Господа». Когда в день отмщения Божий гнев вырвется наружу, по словам Исаии, «меч Господа наполнится кровию» (Ис 34:6). Иеремия в своём устрашающем описании Божьего суда вещает: «Меч Господа пожирает всё от одного края земли до другого: нет мира ни для какой плоти» (Иер 12:12).

Меч, способный ранить, травмировать, означает всё, что уязвляет, наносит раны, в том числе и душевные. Так, автор псалма говорит о своих недругах, «у которых язык – острый меч» (Пс 56:5), а в Притчах сказано: «Иной пустослов уязвляет как мечем» (Притч 12:18). Лжесвидетельство подобно мечу, потому что может нанести непоправимый урон (Притч 25:18). У тех, кто угнетает бедных для собственной выгоды, зубы подобны мечам (Притч 30:14).

В Евангелии от Матфея встречаем уже совсем другую коннотацию: «не мир пришёл Я принести, но меч» (Мф 10:34). Слова Христа здесь означают, что вера в Спасителя не является гарантией тихой, беззаботной жизни, она не обещает уютной, размеренной повседневности в кругу семьи и близких. Отнюдь, христианство – это беспокойство духа и богоискательство. Не клан, род, семья, государство отныне являются наивысшей ценностью для христианина, а братство во Христе, община единоверцев в широком смысле этого слова.

[2] Различные толкования этого пассажа см.: Лопухин 2010.



Ил. 1. Святые воины. Фреска монастыря Манасия, Сербия, XV в.
Источник: Джурич 2000, 297



Ил. 2. Св. Феодор Стратилат (слева) и Св. Феодор Тирон (справа). Фреска.
Афон, Протат. Мануил Панселин, 1290–1310.
Источник: https://historicaldis.ru/blog/43826515054/Vizantiyskoe-oruzhie-i-dospehi-na-izobrazitelnyih-istochnikah?amp& domain=mirtesen.ru& paid=1& pad=1




Ил. 3 (слева). Святой Меркурий. Фреска. Охрид, 1295.
Источник: https://www.greekmos.ru/st_merkury_kesariyskiy/
Ил. 4 (справа). Хуан Пантоха де ла Крус. Император Карл V. 1605. Источник: https://u.to/Bi1mHA




Ил. 5 (слева). Иисус Навин в образе византийского воина в ламеллярном доспехе.
Фреска из монастыря Св. Луки в Беотии. X в. Источник: https://vk.com/wall-167235104_48339
Ил. 6 (справа). Современная авторская реконструкция византийского доспеха
кливанион или *клибанион* (греч. κλιβάνιον)[3].
Источник: https://www.artstation.com/artwork/qNqmy

[3] Согласно традиции, название происходит от греческого κλίβανος, что означает «печь», так как в южных широтах эта кираса имела свойство раскаляться при ношении на солнце.



Ил. 7. Свв. Меркурий Кесарийский и Артемий Антиохийский.
Фреска. Афон, Протат. Мануил Панселин, 1290–1310.
Источник: https://chajhanschik.livejournal.com/379645.html



Ил. 8. Свв. Феодор Стратилат и Феодор Тирон. Фреска церкви Богоматери
Одигитрии в монастыре Печская Патриархия, Косово, Сербия. XIV в.
Источник: https://fotoload.ru/foto/196714/full/





Ил. 9 (слева). Христос-воин. Мозаика. Равенна, Архиепископская капелла. V–VI вв.
Источник: https://icons.pstgu.ru/monumental/sujet/943
Ил. 10 (справа). Христос с мечом в руках. Фреска XIV века в монастыре Высоки Дечани.
Сербия, Косово. Источник: https://elitsy.ru/photos/view/1008841/





Ил. 11. Давид (слева) и Голиаф (справа).
Барельеф церкви Сурб Хач на острове Ахтамар, Ван, 915–921.
Источник: https://armenia-am.livejournal.com/150235.html





Ил. 12 (слева). Св. Димитрий Солунский. Резьба по слоновой кости. X в.
The Metropolitan Museum of Art. Источник: https://uchitelj.livejournal.com/1118399.html
Ил. 13 (справа). Трофим Никомедийский. Фреска монастыря Высокие Дечаны,
Косово, Сербия. Ок. 1350 г. Источник: https://days.pravoslavie.ru/jpg/im4134.jpg



Ил. 14. Св. Феодор Тирон и Архангел Михаил. Монастырь Варлаама, Салоники. XVI в.
Источник: https://www.pinterest.com/pin/744571750867693815/





Ил. 15 (слева). Патриарший огненник и стрелец. Художник Фёдор Григорьевич Солнцев, XVII в. Альбом «Одежды Русского царства», 1869.
Источник: https://digitalcollections.nypl.org/search/index?keywords=1590616
Ил. 16 (справа). Свв. Георгий Диасорит и Феодор Стратилат на конях.
Монастырь св. Екатерины, Синай, ок. 1260-х гг.
Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=5677



Ил. 17. Св. Георгий Победоносец. Росписи пещерного храма Св. Василия.
Каппадокия, IX–XI вв. Источник: https://u.to/gBRmHA



Ил. 18. Архистратиг Михаил, воевода небесных сил.
Икона. Поволжье, XVII в. Источник: https://u.to/LxNmHA



Ил. 19. Благословенно воинство Небесного Царя (Церковь воинствующая).
Икона. После 1552. Москва, Государственная Третьяковская галерея.
Источник: http://www.rus-obr.ru/idea/4583

Символическое значение брони

Облачение в доспехи, как образ, символизировало подготовку к войне и к её превратностям (Иер 46:4). В то же время доспех – это воплощение праведности, которая защищает лучше любого боевого снаряжения. Так, царь Израиля Ахав, дабы оставаться неузнанным и избежать предсказанной в пророчестве гибели в бою, решил идти на битву переодетым, но хорошо защищённым бронёй; однако «один человек случайно натянул лук и ранил царя Израильского сквозь швы лат» (3 Цар 22:34). Стрела пробила поддоспешник, скорее всего, попав между нагрудником и латами. Суд Божий неотвратим и находит щели даже в лучшем оснащении и самом плотно подогнанном снаряжении самонадеянного ратоборца, поэтому как воинов-страстотерпцев, так и предводителей небесного воинства нередко изображали бездоспешными, а иногда и вовсе безоружными [Петров 2017, 11].

Классическим библейским образом поверженного в битве нечестивого воина, снаряжённого непробиваемым доспехом, служит пример Голиафа (ил. 11), одним своим видом и рычным голосом внушавшего ужас израильским воинам: «Ростом он – шести локтей и пяди. Медный шлем на голове его; и одет он был в чешуйчатую броню, и вес брони его – пять тысяч сиклей меди. Медные наколенники на ногах его, и медный щит за плечами его» (1 Цар 17:4–6). Его визави, молодой пастушок Давид, явился на бой в своей повседневной одежде, с пастырским посохом в одной руке и ремнями пращи, намотанными на другую руку. Он предстал перед врагом без брони, хотя в стане израильтян ему был предложен лучший доспех, который у них был – доспех Саула, царя, оставившего войско и в ужасе бежавшего от врага. Но Давид не стал полагаться на крепость доспеха, он был непривычен к нему. Всё своё умение и силу он решил вложить в один бросок, поэтому и не стал полагаться на жёсткую и тяжёлую броню с чужого плеча. Вместо этого он положился на броню иного рода – в отличие от Саула, он верил в Божье избавление (ср.: 1 Цар 17:37), благодаря чему юноша без боевого снаряжения смог победить закованного в медный доспех грозного врага. Тем самым Давид продемонстрировал правоту главной библейской парадигмы – в слабости сила. Если верить в Божественную защиту, даже самый могучий и оснащённый враг будет повержен; тот же, кто находится под защитой Бога, несмотря на телесную слабость,– всегда неуязвим. Псалмопевец по этому поводу говорит, что Бог прекращает войны, сокрушает лук, преломляет копьё и сжигает колесницы огнём (Пс 45:10).

Таким образом, броня праведности в первую очередь семантически означает *защиту*, однако в некоторых случаях она сопрягается также с Божьей милостью. В рассказанном Лукой варианте притчи Иисуса говорится: когда на сильного нападёт сильнейший и одолеет его, «тогда возьмёт всё оружие его, на которое он надеялся, и разделит похищенное у него» (Лк 11:22). Самый яркий пример победы слабого над сильным, безоружного над оружными – Иисус: нагой, с терновым венцом вместо короны, уязвлённый римскими легионерами и истекающий кровью воин, с тяжёлым крестом на плече, ставший истинным Победителем над спесивыми и самонадеянными властями века сего.

Лишиться оружия и доспеха – значит лишиться Божией защиты. Ещё со времён Гомера доспехи поверженного воина символизировали позор побеждённого

и Славу победителя[4]. Давид забрал в свой шатёр оружие Голиафа, а меч его, как реликвия, был передан на хранение в святилище Номвы (1 Цар 21:9). Ниже читаем: «На другой день (после битвы. – *Е.М.*) Филистимляне пришли грабить убитых и нашли Саула и трёх сыновей его, павших на горе Гелвуйской. И отсекли ему голову, и сняли с него оружие и послали по всей земле Филистимской, чтобы возвестить о сём в капищах идолов своих и народу; и положили оружие его в капище Астарты, а тело его повесили на стене Беф-Сана» (1 Цар 31:10). Выставление напоказ тела Гектора в Илиаде или Саула в Ветхом Завете являлись свидетельством того, что Бог отринул героя и Слава покинула его, а демонстрация доспехов Саула как трофея в капище филистимских богов означала победу филистимлян над Богом Израиля.

Что же стало причиной поражения героев? В случае с Гектором – это жребий, судьба, которую не может изменить сам Зевс, искренне симпатизирующий Гектору и царю Приаму; в случае с Саулом – это неправедность героя, полагающегося на доспех, а не на правду Божию. Не зря пророк Исаия видит Бога воином, Который возлагает на Себя «правду, как броню» (Ис 59:17; ср.: Прем 5:18). В Новом Завете (Еф 6:14) броня становится метафорой непоколебимости веры и праведности, частью всеоружия Церкви. При этом явно имеется в виду стих Исаии: броня неколебимости и праведности исходит от Бога («всеоружие Божие»). Причём «облачение» церкви для борьбы «в день злой» относится ко всем временам, особенно ко времени прихода антихриста, которого Церковь должна встретить во всеоружии.

Символическое значение шлема

Говоря о христианских добродетелях – вере, надежде и любви, – Павел упоминает праведников, облёкшихся в броню и в шлем «надежды спасения» (1 Фес 5:8), или, как уже говорилось, просто в «шлем спасения» (Еф 6:17). Этот эмотивный образ, несомненно, позаимствован из Ветхого Завета (Ис 59:17), где вновь Бог выступает в образе Небесного Воителя, облачаясь для битвы, надевает «шлем спасения – на главу Свою».

Шлем также символизирует «нелицеприятный суд» Господа (Прем 5:18). Это значит, что Господь не заигрывает с сильными мира сего, не подстраивается под земные порядки, особенно если они идут вразрез с Божественными установлениями, не закрывает глаза на грехи людские, как это делают сластолюбивые и продажные священники. Можно с помощью серебра заставить молчать священнослужителей, но Господа подкупить нельзя. «Пётр отверз уста и сказал: истинно познаю, что Бог нелицеприятен, но во всяком народе боящийся Его и поступающий по правде приятен Ему» (Деян 10:34). Таким образом, «шлем» символизирует правдолюбие, неподкупность, честность, верность долгу истинно верующего человека.

Символическое значение щита

В Ветхом Завете образ щита используется неоднократно и почти всегда как символ Божьей защиты от врагов. Давид восклицает: «Бог мой – скала моя; на Него

[4] О славе героя см.: Топоров 1992; Bailly 1943, 1–51; Дрезден 1977, 356–357; Маргарян 2001, 21–22.

я уповаю; щит мой, рог спасения моего» (2 Цар 22:3; Пс 17:3); «щит Он для всех, надеющихся на Него» (2 Цар 22:31; Пс 17:31). Псалмопевец, уповая на Господа, исповедует: «Ты, Господи, щит предо мною» (Пс 3:4); «Господь – крепость моя и щит мой; на Него уповало сердце моё, и Он помог мне» (Пс 27:7; ср.: Пс 7:11, Пс 90:4). Ещё трижды образ Господа как «помощи и щита», «покрова», символа упования Израиля, повторяется в разных псалмах (Пс 113:17–19, Пс 118, Пс 114). Сам Господь в Ветхом Завете называет себя *щитом* праведников. После победы над четырьмя царями, одержанной в коалиции с пятью союзниками, Аврам не взял полагающуюся ему долю от захваченной у врага добычи. Тогда Господь обратился к нему со словами: «Не бойся, Аврам; Я твой щит; награда твоя весьма велика» (Быт 15:1). В Пс 143:2 наряду с образом Небесного Воителя и щита используется также метафора ограждения и убежища: «Милость моя и ограждение моё, прибежище моё и Избавитель мой, щит мой, – и я на Него уповаю; Он подчиняет мне народ мой». В Притчах, как уже отмечалось, повсеместно присутствует военный образ Бога, Бога-Воителя, защищающего Израиль; Он – «щит уповающим на Него» (Притч 30:5). Моисей говорит: «Блажен ты, Израиль! кто подобен тебе, народ, хранимый Господом, Который есть щит, охраняющий тебя, и меч славы твоей?» (Втор 33:29).

Из сказанного явствует, что Бог есть единственный и подлинный щит, защищающий человеков среди жизненных невзгод. Тот же, кто пойдёт против Бога, как бы силён он ни был, не устоит против злополучий и напастей. Ярким примером тому стала трагическая гибель Саула в последнем бою у горы Гелвуй. В Писании сказано: «Повержен щит сильных, щит Саула, как бы <и> не был он помазан елеем» (2 Цар 1:21). Помазание щита елеем непосредственно перед боем было распространённой практикой в древнем мире (ср.: Ис 21:5). Елей придавал щиту яркий блеск, благодаря чему отражённые от меди лучи солнца слепили противника; опытные воины, перед тем как атаковать врага, направляли ему в глаза «солнечный зайчик». Кроме того, скользящие удары, благодаря елею, шли по касательной, не нанося щиту и щитоносцу ощутимого урона. Но в данном случае мы имеем пример метонимии, когда щит представляет самого царя, призванного быть защитником Израиля. Царь – избранник Божий, помазанный елеем, но Саул задолго до последней битвы вступил в конфликт с Самуилом и лишился поддержки еврейского священства. Он перестал восприниматься как помазанник Израиля. Судьба Саула и его сторонников был предрешена. «Погубил ты себя, Израиль, ибо только во Мне опора твоя. Где царь твой теперь? Пусть он спасает тебя во всех городах твоих! Где судьи твои, о которых говорил ты: “дай нам царя и начальников”? И Я дал тебе царя во гневе Моём и отнял в негодовании Моём» (Ос 13:9–11). Дабы избежать повторения злой участи для Израиля, псалмопевец просит Бога: «Посмотри на щит наш и окажи милость помазаннику Твоему» (Пс 83:10), имея в виду царя Израиля. Этот смысл ещё более очевиден в Пс 88:19: «От Господа – щит наш, и от Святого Израилева – царь наш».

В Новом Завете образ щита встречается также часто. Пожалуй, самый известный из них цитировался выше: «А паче всего возьмите щит веры, которым возможете угасить все раскалённые стрелы лукавого» (Еф 6:16). Здесь переплетены несколько коннотаций – ветхозаветная, где Бог явлен в образе «непобедимого щита» (Прем 5:19), эллинистическая и новозаветная. Традиция Нового Завета рисует новые образы: христолюбивые члены церковной общины, подобно вои-

нам, должны готовиться к битве, прикрывая своё тело большим щитом из меди или бычьей кожи, обороняться Крестом, дабы с его помощью гасить стрелы сатаны (ил. 12, 13).

Символическое значение пояса

К военной символике в Священном писании относится пояс истины. Пояс в древности имел важное как оборонительное, так и символическое значение. Широкая опояска из бычьей кожи и железная пряжка в виде бубона во время боя защищали самую уязвимую часть бойца – живот. Иногда, за неимением доспеха, простые ратники подпоясывались двумя широкими ремнями, которые, кстати, в отличие от лат, не сковывали движения. На поясе висело оружие воина, а за поясом были спрятаны кинжал и кошель с наличными и различными мелочами, необходимыми в походе. Перевязь с ножнами для меча в основном висела через правое плечо, а колчан – через левое. Не подпоясавшись, воин не выходил из шатра. Не случайно почти во всех языках идиомы «распоясаться» или «ослабить пояс» по смыслу соответствует понятиям «расслабиться», «дать себе волю». Такое было возможно только в гражданской жизни, в кругу родных и близких.

Но пояс имел и символическое значение. В армянском языке «զոտեպնդել» – «подпоясаться», «сделать крепким стан» – имеет также значение «приободриться», «обрести уверенность в себе», «укрепиться в намерениях». В Библии «Помазанник» Божий Кир должен был «покорить народы» и «снять поясы с чресл царей» (Ис 45:1). А в 3 Цар 20:11 царь Ахав ответил самоуверенному сирийскому владыке: «Пусть не хвалится подпоясывающийся, как распоясывающийся», что соответствует латинской пословице: «ne triumpum canas ante victoriam».

Символическое значение обуви

Туго зашнурованная кожаными ремешками высокая обувь воина-исповедника (сапоги-кампаги) или перетянутые тесьмой поверх портов[5] обмотки (онучи, гамаши) символизируют боеготовность, внутреннюю мобилизованность, решимость преодолеть трудности и испытания, стремление благовествовать миру, нести слово Божье в отдалённые края ойкумены, «обувши ноги в готовность благовествовать мир» (Еф 6:15). Именно эти евангельские символы и легли в основу иконографии воина-мученика, страстотерпца, распространителя и ревнителя веры Христовой.

Парные и групповые изображения вооружённых слуг Господних

В византийской иконографии и возникших на её основе различных иконописных школах воины-исповедники нередко изображаются парами (Сергий и Вакх, Меркурий и Артемий Антиохийский, Феодор Стратилат и Феодор Тирон), подобно тому, как принято было изображать на иконах архангелов Михаила и Гавриила. Иконографический образ воинов-исповедников, вероятно, сильно повлиял на иконографический образ архистратига Михаила. Единственное и главное отличие в облике воинов-христиан и облике архангела – это отсутствие у послед-

[5] В позднеримский и особенно в византийский периоды беспортовые воины были большой редкостью.

него воинской бороды [Маргарян 2019] и наличие крыльев за спиной; в остальном сходство иногда абсолютное. Архистратиг Небесного воинства изображается в ратных одеждах, в хитоне и плаще с тавлионом – ромбовидной нашивкой, отличавшей царский эскорт, преторианцев, от простых бранников (ил. 14). Оно и понятно, ведь архангелы Михаил и Гавриил – эскорт самого Бога. Неслучайно на иконах Михаил изображается одесную Христа, а Гавриил – по левую сторону.

Святые воины, как и воинство небесное, возглавляемое Архистратигом Михаилом,– это небесный аналог царских рынд и патриарших огненников, сопровождавших царя и патриарха (ил. 15).

Воины-исповедники изображались как пешими, так и конными (ил. 16). Изображения были одиночными, парными и групповыми. Наиболее часто встречаемыми мастями боевых коней в византийской иконописной традиции были белая и красная (рыжая) [Лосский, Успенский 2014, 211].

Боевой конь как иконографический символ

Некоторые христолюбивые воины изображены верхом на конях, с длинной пикой в руке, пронзающей *сатану* или *змия*. Иконописные кони под исповедниками почти всегда белые [ср.: Войкова 2018]. Белая масть в походной жизни непрактична, она всегда была парадной. На белом коне восседали цари и императоры, их эскорт и сопровождающая царственную персону вельможная знать. Белый конь, особенно четвёрка запряжённых в колесницу лошадей были и остаются символом предопределённой победы, на такой квадриге въезжали в Рим триумфаторы. Однако во время боя или во время ночных переходов белый конь привлекает внимание, в него легко попасть стрелой или камнем из пращи, как в белое пятно на тёмном фоне мишени. Также и с вороной мастью, которая хоть и не столь заметна, тем не менее по практичности уступает остальным. Оптимальная масть для боевого коня – буланая, гнедая с подпалинами или сивая. Но святому воину, презревшему смерть, негоже таиться. Он знатный ратоборец (комин, принц, князь), за спиной у него развевается багряный плащ, на груди сверкают доспехи, а на щите символ христианской веры, и он *один в поле воин*. Он сражается с тёмными силами, его помыслы чисты, как слеза младенца, и потому конь должен быть девственно белым, как крылья ангела (ил. 17). Так же представляли своих святых воинов армяне. Св. Вардан и св. Саргис (Сергиос) изображаются исключительно на белых конях [см., напр., Маргарян 2022, 49].

Образ небесного всадника-триумфатора описан и в Священном Писании: «И увидел я отверстое небо, и вот, конь белый, и сидящий на нём называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует» (Откр 19:11).

Конь в Библии – воплощение статности, красоты и грациозности, совершенного творения Божьего. Вместе тем, конь – самый надёжный друг и соратник воина-христианина. В Священном Писании так описывается это боевое животное: «Ты ли дал коню силу и облёк шею его гривою? Можешь ли ты испугать его, как саранчу? Храпение ноздрей его – ужас; роет ногою землю и восхищается силою; идёт навстречу оружию; он смеётся над опасностью и не робеет и не отворачивается от меча; колчан звучит над ним, сверкает копьё и дротик!» (Иов 39:19 25). Потому образ святого на коне – символ особого достоинства, близости к Богу [Губарева, Турцова 2013, 33].

Масть коня, как отмечалось, имеет исключительно важное символическое значение. Так, эсхатологическая иконография архистратига, предводителя воинства небесного, архангела Михаила представляет его скачущим на коне над пылающей землёй, с пламенной трубой у губ, а конь его копытами попирает диавола. В византийской апокрифической литературе образ коня расшифровывается в «Беседе трёх святителей» (славянский перевод XI в.), где Иоанн Златоуст говорит, что «конь – это правая вера христианская, <...> а змей Антихрист» [Медведев 1990, 17]. По сути, на иконах конь предстаёт не как земная тварь, а как часть горнего мира, несущего на себе не простого всадника, а высшее создание, стоящее одесную Богу. Поэтому боевой конь на этих иконах изображён червлёным, и у него, как и у самого Михаила, пламенно-красные крылья, чтобы лететь по небу и возвещать о Втором пришествии. На некоторых иконах сам архистратиг поражает недруга пикой или огненным мечом. Шлем при этом может отсутствовать. Иногда его заменяет корона (знак власти), которая у других ангелов не встречается. На левой руке у Архистратига иногда изображён щит с христианскими символами – греческая монограмма имени Христа, звезда Давида, к роду которого принадлежит Господь Иисус, крест и др.

С VII века известны изображения архангела Михаила в лоратных одеяниях (в далматике и лоре), в расшитых золотом и камнями сапожках, с лабарумом в руке. Одежды архангела имеют символическое значение. Клавы и тавлионы подчёркивают значительность чина, занимаемого Архангелом в Небесной иерархии[6]. Свободно развевающиеся концы головной повязки-тороки (слухи) свидетельствуют о его предназначении – слышать волю Божию. В целом тип изображения, где ангелы, облачённые в одежды придворных византийского императорского двора, предстают как стражи Царя Небесного, получает широкое распространение в послеиконоборческую эпоху. В западной традиции Михаил архангел изображается в воинских доспехах, тип которых зависит от культурных особенностей времени и места. Апокалиптический образ архангела Михаила довершает Книга времён в его руке, в другой – крест или трезубец, которым он пронзает властелина преисподней, распластанного под копытами коня (ил. 18).

Кони являются также в видениях пророков и святых, и тоже разных мастей. Пророку Захарии было ночное видение: «В двадцать четвёртый день одиннадцатого месяца,– это месяц Шеват,– во второй год Дария, было слово Господне к Захарии, сыну Варахиину, сыну Аддову, пророку: видел я ночью: вот, муж на рыжем коне стоит между миртами, которые в углублении, а позади него кони рыжие, пегие и белые,– и сказал я: кто они, господин мой? И сказал мне

[6] Ещё один атрибут католических изображений архангела Михаила – весы; это знак того, что на Страшном Суде он будет взвешивать дурные и благие поступки каждого человека. Поэтому в одной из чаш весов иногда изображают уродливого демона (грех), а в другой – молящуюся фигурку. Также на Западе распространены изображения архангела Михаила с книгой – отсылка к строкам Писания о книге за семью печатями, которая будет вскрыта при конце света. В православной традиции в руках у архангела Михаила, как и у других ангелов, часто изображают так называемое зерцало – прозрачную сферу, содержащую в себе буквы имени Иисуса Христа или Его изображение; зерцало символизирует то, что ангел – это дух, а не антропоморфное существо, и служит Христу. Иногда зерцало выглядит как царский атрибут – держава (золотой шар, увенчанный крестом).

Ангел, говоривший со мною: я покажу тебе, кто они. И отвечал муж, который стоял между миртами, и сказал: это те, которых Господь послал обойти землю» (Зах 1:7 10). В своём видении эсхатологического суда апостол Иоанн узрел четырёх всадников на разномастных конях (Откр 6:1–8). Белый конь символизировал начало победоносной войны; рыжий конь – кровопролитие; вороной конь – голод; бледный конь – смерть. В одном из следующих видений Господь Иисус Христос и Его воинства небесные появляются с неба на белых конях, чтобы уничтожить Божьих врагов (Откр 19:11–14).

Характерно, что в конце времён, когда чаша грехов переполнена, сам Христос предстаёт в образе Небесного Воителя (Откр 19). Здесь Иисус является на боевом коне и с острым мечом. Он «облечён в одежду, обагрённую кровию» (Откр 19:13); за ним следуют воинства небесные [David 2017]. Затем Он начинает победоносное сражение со «зверем и царями земными и воинствами их» (Откр 19:19). Книга Откровение состоит также из ряда образов, аналогичных местам во Второзаконии, Псалтири и Книге Исаии, где Господь Бог изображается Небесным Воителем. Пророк Наум рисует картину грозного вооружения воинства Господнего, идущего на Ниневию: «Щит героев его красен, воины его в одеждах багряных, огнём сверкают колесницы в день приготовления к бою, и лес копьев волнуется» (Наум 2:3). Это шествие воспроизведено на известной иконе «Благословенно воинство Небесного Царя»[7] (ил. 19).

Заключение

В византийской иконографии помимо традиционных библейских сюжетов и персонажей особое место занимает образ воина-исповедника, концептуально отличающийся от ликов преподобных и других великомучеников периода гонений. Свою миссионерскую деятельность воины-исповедники осуществляли среди солдат в местах дислокации на приграничье Римского мира – там, где базировались имперские вооружённые формирования, призванные обеспечивать безопасность Римского мира от внешней угрозы. На востоке империи значительная часть воинского контингента, в том числе офицерский состав, была набрана из представителей местной знати и простых рекрутов. В основном это были выходцы из Западной Армении, а также к тому времени уже значительно арменизированных Понта, Каппадокии и Коммагены. Формирование образа воина-исповедника, сражающегося за веру, в византийской иконографии происходило поэтапно. Начавшись в эпоху раннего, довизантийского христианства, этот процесс завершился в эпоху Комнинов.

Большая часть святых воинов удостоилась венца мученика и была причислена к лику святых уже на ранних этапах распространения христианства в армейской среде. Это были незаурядные личности, многие из которых пошли в армию не ради воинской славы, а для того, чтобы иметь возможность находиться в солдатской массе и привлекать адептов на сторону новой религии. Для нарождающейся молодой религии поддержка армии имела экзистенциальное значение. Однако, чтобы пользоваться уважением и доверием солдат, проповедникам было необходимо оставаться смелыми, честными и жертвенными. Слово офицера, дис-

[7] Подробно об иконе см.: Квливидзе 2005, 324–325.

танцирующегося от своих солдат, избегающего трудностей ратной жизни, прячущегося за спины подчинённых, не могло быть услышано.

После утверждения христианства в качестве государственной религии в Риме, Армении, Сирии и ряде других стран Передней Азии, гонения на христиан в армии почти прекратились. По мере христианизации правящих кругов преобладающие среди основной массы христиан пацифистские настроения стали постепенно уступать место новым тенденциям. Христианские теологи ввели в оборот такое понятие, как bellum iustum (справедливая война, праведная война), а с V века начинаются войны за веру (к примеру, Война Варданидов в Армении, 450–451 гг.) [Саргсян 2021]. Войны с язычниками воспринимались как подготовка к грядущим битвам на исходе времён. Христианство прониклось милитаристским духом. Воинам-исповедникам стали приписывать деяния, больше напоминающие архетипические подвиги эпических героев (борьба со Змеем и другими чудовищами, освобождение девы, царевны), нежели подвиги святых из монахов.

Репликация собирательного образа мифического героя, как своего рода анамнесис, несомненно, оставила отпечаток на иконописном образе святых воинов на фресках, иконах и барельефах, где они изображены в полный рост, молодыми, статными, крепкими, розовощёкими, с благообразными чертами лица, заботливо уложенными волосами и подстриженными бородками; торс некоторых ратников защищён «мускульной» кирасой, делающей доспех прочным и одновременно устрашающим для врага. Эти нетипичные для других святых атрибуты и телесные качества воинов-исповедников отличают их от образов анахоретов, стилитов, монахов-отшельников, имеющих измождённый вид, седые неухоженные длинные бороды и волосы, прикрывающие наготу, или облачённых в рубище и власяницы.

И всё же, несмотря на подчёркнуто телесный образ воинов-христиан, напоминающих скульптурные изображения римских военачальников и императоров, византийские иконы изображают героев, подвизающихся прежде всего на ниве брани духовной. При этом детали одежды и воинского облачения имеют символическое значение и требуют герменевтического толкования, хотя реалистичность изображения живого объекта, с точки зрения иконографического канона, тоже важна. По сути, телесные качества, одежда и обувь, доспехи и оружие в византийской иконографии редуцируются к символу и если не утрачивают признаков утилитарности, то по крайней мере девальвируют их до уровня, необходимого для узнавания предмета или его свойства.

Иконописный образ святого-воителя явно оказал влияние на каноническое изображение небесного воинства, где бок о бок сражаются святые ратоборцы и «воинство высоты» [David 2017]. Парные и групповые изображения архистратига Михаила и других ангелов вместе с воинами-исповедниками свидетельствуют о высоком статусе святых ратников в сакральной иерархии Византии периода её расцвета.

Библиография

Войкова 2018 – *Войкова В. В.* Символическое значение лошади в древнерусской иконописи. Москва, 2018. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://zelomi.ru/journalloshad (дата обращения: 01.12.2021).

Губарева, Турцова 2013 – *Губарева О. В., Турцова Н. М.* Великомученик Георгий Победоносец. Санкт-Петербург, 2013.

Джурич 2000 – *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / Пер. с серб. Москва, 2000.

Дрезден 1977 – *Дрезден М.* Мифология древнего Ирана / Пер. М. И. Стеблин-Каменского // Мифология древнего мира. Москва, 1977. С. 337–365.

Квливидзе 2005 – *Квливидзе Н. В.* Благословенно воинство Небесного Царя // Православная энциклопедия. Том 5. Москва, 2005. С. 324–325.

Крутова 2007 – *Крутова М. С.* Метафоры и символы в названиях рукописных книг XIV–XIX вв. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2007. № 3 (29). С. 54–56.

Лазарь 1666 – *Лазарь (Баранович), архиеп.* Меч духовный, еже естъ глагол Божий на помощь Церкви воюющей, из уст Христовых поданый, или Книга проповедей слова Божьего. Киев, 1666 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://archeos.org.ua/?p=5354 (дата обращения: 02.07.2022).

Лопухин 2010 – *Лопухин А. П.* Толкования Священного Писания. Оптина Пустынь, 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://bible.optina.ru/new: ef:06:14 (дата обращения: 01.08.2022).

Лосский, Успенский 2014 – *Лосский В. Н., Успенский Л. А.* Смысл икон / Пер. с фр. Москва, 2014.

Маргарян 2001 – *Маргарян Е. Г.* Очерки истории духовной культуры древней Армении. Ереван, 2001. На армянском языке.

Маргарян 2022 – *Маргарян Е. Г.* Христианские святые в броне и с парамерием наголо: образ воина-исповедника в византийской иконографии (1). Приевфратская пограничная зона и христианство // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 1. С. 39–57.

Медведев 1990 – Сказания о чудесах. Русская фантастика XI–XVI вв. Антология / Сост. Ю. Медведев. Москва, 1990.

Петров 2017 – *Петров А. В.* Воинский доспех в православной иконографии и богослужебном обиходе // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. Вып. 27. С. 9–17.

Райкен и др. 2005 – Словарь библейских образов / Ред. Л. Райкен, Д. Уилхойт, Т. Лонгман. Пер. с англ. Б. А. Скороходова. Санкт-Петербург, 2005.

Саргсян 2021 – *Саргсян М., архим.* Теория Справедливой войны. Св. Эчмиадзин, 2021. На армянском языке.

Топоров 1992 – *Топоров В. Н.* Фарн // Мифы народов мира. Том 2. Москва, 1992. С. 557–558.

Bailly 1943 – Bailly H. W. Zoroastrian Problems in the Ninth-Century Books. Oxford, 1943.

Comfort, Elwell 2014 – Comfort Ph., Elwell W. A. The Complete Book of Who's Who in the Bible. London, 2014.

David 2017 – David. That Which is Caesar's: The "Church Militant" Icon. *Icons and their Interpretation. Information for the Objective Student of Russian, Greek, and Balkan Icons*. 16.05.2017. URL: https://russianicons.wordpress.com/tag/blessed-is-the-army-of-the-heavenly-king-icon/ (accessed: 16.08.2022).

Smith 1890 – Smith W. A Dictionary of Greek and Roman Antiquities. Part 1. London, 1890.

References

Bailly 1943 – Bailly H. W. Zoroastrian Problems in the Ninth-Century Books. Oxford, 1943.

Comfort, Elwell 2014 – Comfort Ph., Elwell W. A. The Complete Book of Who's Who in the Bible. London, 2014.

David 2017 – David. That Which is Caesar's: The "Church Militant" Icon. *Icons and their Interpretation. Information for the Objective Student of Russian, Greek, and Balkan Icons*. 16.05.2017. URL: https://russianicons.wordpress.com/tag/blessed-is-the-army-of-the-heavenly-king-icon/ (accessed: 16.08.2022).

Dzhurich 2000 – Dzhurich V. Byzantine Frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavic Macedonia. Transl. into Russian. Moscow, 2000.

Dresden 1977 – Dresden M. The Mythology of Ancient Iran. Transl. into Russian by M. I. Steblin-Kamensky. *Mythology of the Ancient World*. Moscow, 1977. Pp. 337–365.

Gubareva, Turtsova 2013 – Gubareva O. V., Turtsova N. M. Great Martyr George the Victorious. St. Petersburg, 2013. In Russian.

Krutova 2007 – Krutova M. S. Metaphors and Symbols in the Titles of Handwritten Books of the 14th – 19th Centuries. 2007. 3 (29). Pp. 54–56. In Russian.

Kvlividze 2005 – Kvlividze N. V. Blessed is the Army of the Heavenly King. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 5. Moscow, 2005. Pp. 324–325. In Russian.

Lazarus 1666 – Lazarus, Archbishop. The Spiritual Sword, which is the Word of God to Help the Church at War, is Given from the Mouth of Christ. Kiev, 1666. URL: http://archeos.org.ua/?p=5354 (accessed: 02.07.2022). In Russian.

Lopukhin 2010 – Lopukhin A. P. Interpretations of the Holy Scriptures. Optina Pustyn, 2010. URL: http://bible.optina.ru/new: ef:06:14 (accessed: 01.08.2022). In Russian.

Lossky, Uspensky 2014 – Lossky V. N., Uspensky L. A. The Meaning of Icons. Transl. into Russian. Moscow, 2014.

Margaryan 2001 – Margaryan Ye. Essays on the History of the Spiritual Culture of Ancient Armenia. Yerevan, 2001. In Armenian.

Margaryan 2022 – Margaryan Ye. Christian Saints in Armor and with a Naked Paramerium: The Image of a Warrior Confessor in Byzantine Iconography (1). Euphrates Border Zone and Christianity. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4.1. Pp. 39–57. In Russian.

Medvedev 1990 – Tales of Miracles: Russian Fiction of the 11th – 16th Centuries. Anthology. Compiled by Yu. Medvedev. Moscow, 1990. In Russian.

Petrov 2017 – Petrov A. V. Military Armor in Orthodox Iconography and Liturgical Usage. *St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art*. 2017. Vol. 27. Pp. 9–17. In Russian.

Ryken et al. 2005 – Dictionary of Biblical Imagery. Ed. by L. Ryken, D. Wilhoit, T. Longman. Transl. into Russian by B. A. Skorokhodov. St. Petersburg, 2005.

Sargsyan 2021 – Sargsyan M., Archimandrite. The Fair War Theory. St. Echmiadzin, 2021. In Armenian.

Smith 1890 – Smith W. A Dictionary of Greek and Roman Antiquities. Pt. 1. London, 1890.

Toporov 1992 – Toporov V. N. Pharn. *Myths of the Peoples of the World*. Moscow, 1992. Vol. 2. Pp. 557–558. In Russian.

Voikova 2018 – Voikova V. V. The Symbolic Meaning of the Horse in Old Russian Iconography. Moscow, 2018. URL: https://zelomi.ru/journalloshad/ (accessed: 01.12.2021). In Russian.

Информация об авторе

Ерванд Грантович Маргарян

доктор исторических наук, профессор

зав. кафедрой всемирной истории и зарубежного регионоведения

Российско-Армянский университет

Армения, 0051, Ереван, ул. Овсепа Эмина, 123
ведущий научный сотрудник
Институт истории Национальной академии наук Республики Армения
Армения, 0019, Ереван, пр-т Маршала Баграмяна, 24
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7396-2399
e-mail: ervand.margaryan@rau.am

Information about the author
Yervand G. Margaryan
Dr. Sci. (Historical Sciences), Professor
Head of Department of World History and Foreign Regional Studies
Russian-Armenian University
123, Hovsepa Emina ul., Yerevan, 0051, Armenia
Leading Researcher of Institute of History
National Academy of Sciences of the Republic of Armenia
24, Marshala Baghramyana pr-t, Yerevan, 0019, Armenia
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7396-2399
e-mail: ervand.margaryan@rau.am

Материал поступил в редакцию / Received 26.08.2022
Принят к публикации / Accepted 04.10.2022

https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-227-255

Специфика росписей входных зон храма византийского ареала (XI–XIV вв.)

Г. П. Геров
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Великий Новгород, Российская Федерация
gpgerov@yahoo.com

Для цитирования:
Геров Г. П. Специфика росписей входных зон храма византийского ареала (XI–XIV вв.) // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 227–255. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-227-255

Аннотация. Сакральное пространство храма противопоставлено окружающему его мирскому (профанному) пространству. Одна из главных задач декорации храмовых входных зон состоит в обозначении антитезы «сакральное / мирское». Это обозначение осуществляется посредством тем-универсалий, реализующихся в различных иконографических решениях. Таких тем четыре: пространство, время, власть и приобщение к Премудрости. Иногда в одной композиции закодировано несколько из них, иногда присутствуют все четыре. Для передачи пограничного характера пространства средневековые художники обращались к таким сюжетам, из контекста которых зритель получал представление о границе, несмотря на её отсутствие в изображении. Декорация входных зон обозначает и временну́ю пограничность, то есть границу между человеческим линейным временем и цикличным временем суточного и годового богослужений. Поскольку Дом Божий должен оставаться неосквернённым, во входных зонах представлено множество изображений апотропейного (защитного) характера. Согласно средневековым верованиям, такие изображения пропускают приходящих с добрыми намерениями и останавливают злонамеренных. Тема власти присутствует и в тех ктиторских композициях, где показан заказчик, преподносящий модель храма в дар Христу. Четвёртая из задач, предусматриваемых декорацией входных зон, сосредоточена на раскрытии идеи внечувственного и иррационального познания Истины. Такие изображения подготавливают вступающего в храм к действию Божественной Премудрости.

Ключевые слова: византийское искусство, храм, семантика росписи, входные зоны, пространство, время, власть, Премудрость, пустыня, вода, Лествица, столпник.

© Геров Г. П., 2022

The specificity of the entrance zones murals in the Byzantine area churches (11th–14th centuries)

Georgi P. Gerov
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
Veliky Novgorod, Russian Federation
gpgerov@yahoo.com

For citation:
Gerov G. P. The specificity of the entrance zones murals in the Byzantine area churches (11th–14th centuries). *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 2. Pp. 227–255. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-227-255

Abstract. The sacred space of the temple is opposed to the surrounding worldly (profane) area. One of the main tasks of the decoration of the temple entrance areas is to designate the antithesis "sacred / mundane". This designation is carried out by means of universal themes implemented in various iconographic solutions. There are four such topics: space, time, power and communion with Wisdom. Sometimes several of them are encoded in one composition, sometimes all four are present. To convey the borderline nature of space, medieval artists turned to the subjects, from which context the viewer received a representation of the icon, despite its absence in the image. The decoration of the entrance areas also indicates the time boundary, that is, the boundary between human linear time and the cyclic time of daily and annual worship services. Since the House of God must remain undefiled, many images of an apotropaic (protective) nature are presented in the entrance areas. According to medieval beliefs, such images let those who come with good intentions through and stop the malicious ones. The theme of power is also present in those ktitor compositions, where the customer is shown presenting a model of the temple as a gift to Christ. The fourth task of the entrance areas decoration is to reveal the idea of extra-sensory and irrational knowledge of the Truth. Such images prepare the person entering the temple for the action of Divine Wisdom.

Keywords: Byzantine art, temple, semantics of painting, entrance zones, space, time, power, Wisdom, desert, water, Ladder, stylite.

Необходимость использования понятия «входные зоны» возникает из-за многообразия архитектурных пространств, через которые верующий проходит в храм. В простейшем случае, когда речь идёт о храме без притвора, составленном из алтаря и наоса, связанная с входом роспись, как правило, сосредоточена возле входной двери – внутри, со стороны наоса, и (или) снаружи, на фасаде. В храмах с притворами или нартексами посетитель, прежде чем вступить в основной объём (наос), проходит через эту, декорированную соответствующим образом, промежуточную зону. Иногда (как, например, в главных храмах афонских монастырей) бывает два нартекса – внутренний (эсонартекс) и внешний (экзонартекс). В ряде случаев помимо нартексов имеются и галереи, в которых обширная живописная декорация приобретает энциклопедический характер. При этом галереи и нартексы используются не только в качестве входных пространств, но исполняют

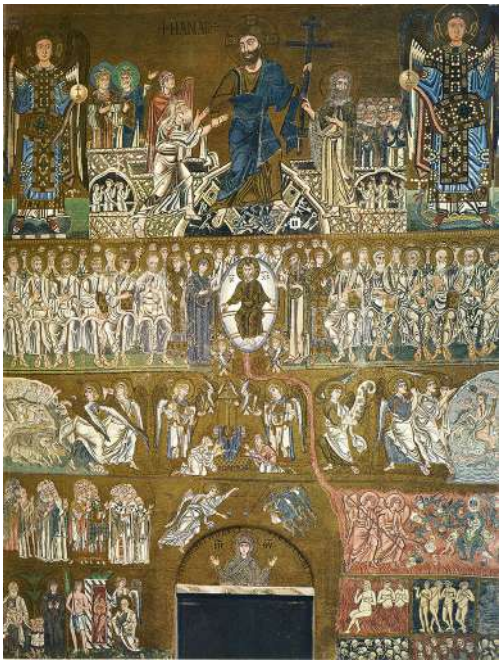
и иные функции. Здесь пребывают во время литургии неофиты и согрешившие, не допущенные к причастию; проводятся особые богослужебные чины (например, водосвятный) и т.д. Всё это так или иначе находит отражение во фресковой декорации.

Можно ли, в таком случае, искать в декорации входных зон что-то общее? И если да, то в чём именно оно состоит? Совершенно очевидно, что функция вступления в храм свойственна как самым простым, так и самым сложным из вариантов. Притом во всех случаях это не только перемещение в пространстве, но и проникновение в иной мир – мир сакральных ценностей. Христиане воспринимают храм как дом Божий, и вступлением в него выражается их желание войти в Царство Небесное. В своей десятой гомилии патриарх Фотий описывает чувства верующего в этот момент: «Когда же кто-нибудь, с трудом оторвавшись, проникает в самый храм, то какой же радости, и волнения, и страха он исполняется! Как если бы, *взойдя на самое небо* (выделено мной. – *Г. Г.*) без чьей-либо помощи откуда-то и, как звёздами, осияваясь многообразными и отовсюду являющимися красотами, он весь будет поражён» [Василик 2009, 191].

Являясь домом Божиим, храм должен утверждать не человеческие, а Божественные законы, что, в свою очередь, предписывает множество поведенческих правил, противоположных действующим за его пределами. Так, в храме нельзя вершить казнь; напротив – он может служить прибежищем для преследуемых мирским законом. Это дом, где не живут, но служат; хлеб и вино – пища не телесная, но духовная. В письме к византийскому императору Андронику II Палеологу патриарх Афанасий I выражает своё возмущение тем, что во время богослужения в Св. Софии Константинопольской некоторые принимали материальную пищу: «Я видел вчера, когда собранное (в храме. – *Г. Г.*) множество ушло, что некоторым людям нравятся удовольствия желудка, поскольку они оставили после себя кости и мусор. Но, раз они собрались для этого, то какую пользу получили бы, превратив дом Божественной Премудрости в место для пьянки? И кто уверил бы их, что найдут другую возможность для духовного восхождения и обожествления через молитву?» [Maffry Talbot 1975, 103]. В храме целомудренность отношений между полами напоминает непорочность прародителей до их изгнания из рая. Здесь верующий заботится не о материальном благосостоянии, а о пребывании в мире ином после смерти. Таким образом, сакральность этого пространства противопоставлена пространству мирскому (профанному), его окружающему. Одна из главных задач декорации входных зон состоит в обозначении этой антитезы: входя в храм, верующий пересекает некую границу, отделяющую профанный мир от сакрального. Как выясняется, эта задача решается посредством тем-универсалий, реализующихся в различных иконографических решениях. Их, как минимум, четыре: пространство, время, власть и приобщение к Премудрости. Иногда в одной композиции закодированы две или три из них, а иногда присутствуют все четыре.

Одна из главных в этом ряду – тема Страшного суда. Его образ может быть представлен на западной стене наоса (ил. 1), в других случаях – в нартексе или даже на западном фасаде. В этой многосоставной композиции пространство Вселенной разделено по горизонтали на мир горний, с Христом и Его свитой, и мир исподний, царство Сатаны. В свою очередь, огненная река, протекающая

от подножия престола Божия вниз, делит композицию по вертикали на правую и левую стороны. По правую руку от Христа изображается рай с праведниками; по левую – ад с грешниками. В композиции присутствует временной элемент – собственно Страшный суд, который произойдёт в «конце дней». Иллюстрируя то, что ждёт праведников и грешников, образ Страшного суда несёт дидактический смысл, отсылая к христианской морали. Дидактический смысл сцены красноречиво демонстрируют средневековые легенды о принятии христианства болгарским князем Борисом в IX в. и киевским князем Владимиром Святославичем в конце X в. после созерцания изображений Страшного суда.



Ил. 1. Западная стена наоса базилики в Торчелло. Италия, XII в.
Фото: Георги Геров

Рассмотрим особенности присутствия четырёх вышеозначенных универсалий во входных зонах православного храма.

1. Пространство

Для передачи пограничного характера пространства средневековые художники прибегали к таким сюжетам, из контекста которых, несмотря на отсутствие изображения границы как таковой, зритель получал о ней некое представление – будь то горизонталь пустыни или реки, либо вертикаль столба, лестницы, древа.

1 а. Пустыня

В средневековой культуре тема пустыни получила раскрытие посредством ряда символических образов [Лью Гоф 1998, 93–107]. В мышлении средневекового чело-

века пустыня представляет собой конец обитаемого мира, место подвига знаменитых отшельников и монахов. Это не только пространственная пограничность, но и пограничность психологическая. Сюда бежит от мира тот, кто ищет Бога; но при этом его связь с оставленным миром ещё не разорвана до конца. В житии любого отшельника живо описаны многочисленные испытания и искушения. Преодолеваются они через покаяние; пустыня при этом становится тем местом, где оно происходит. В ветхозаветной традиции пустыня воспринимается как царство смерти – шеол [Pedersen 1926, 470; Tromp 1969, 132]. Христианство сохраняет ассоциацию пустыни со смертью: жизнь отшельников и монахов является смертью для мира – ещё до реальной физической кончины.

В храме местом покаяния обычно служит нартекс, и в этой части храма довольно часто встречаются изображения монахов и отшельников. Так, на западной стене внутреннего нартекса церкви монастыря Милешева (Сербия, 1222–1228) изображены Онуфрий Великий, Макарий Египетский, Евфимий Великий, Арсений, Павел Фивейский и другие знаменитые анахореты [Живковић 1992, 40, 42–43]; в нартексе церкви в Бояне (Болгария, 1259) представлены Евфимий Великий, Арсений, Ефрем Сирин, Иоанн Рильский, Феодор Студит; на южной стене нартекса церкви Св. Троицы монастыря Сопочаны (Сербия, около 1265) – четыре святых монаха [Живковић 1984, 24–26]; на западной стене наоса церкви Иоанна Богослова Земенского монастыря (Болгария, XIV в.) изображены Арсений, Евфимий Великий и ещё два святых монаха-отшельника. Антоний Великий, Арсений, Савва Иерусалимский, Евфимий Великий, Ефрем Сирин, Павел Латросский представлены в западной части южной стены наоса церкви Архангела Михаила монастыря Лесново (Северная Македония, 1346) [Габелић 1998, 52–53, 124–127]; на западной стене наоса церкви Новой Павлицы (Сербия, 1381–1386) изображены Павел Фивейский, Феодосий Общежитель, Евфимий Великий, Ефрем Сирин, Марк Фраческий, Онуфрий Великий, Иоанн Лествичник, Арсений, Антоний Великий, Савва Иерусалимский [Живковић 1993, 30, 36, 37]. Этот список можно продолжить. Примечательно, что в монашеских одеяниях иногда предстают во входных зонах даже святители. Самый ранний известный пример – роспись XII в. церкви Св. Троицы в монастыре Иоанна Златоуста близ Куцовендиса (Кипр, 1110–1118): в её западной травее (т. е. во входной зоне) рядом с неизвестными преподобными и свв. Павлом Препростым, Онуфрием и Феодосием, фигурируют в монашеских мантиях епископы Григорий Агригентский, Григорий Чудотворец, Григорий Омиритский и ещё один Григорий [Stylianou 1997, 458]. Нечто подобное наблюдаем в нартексе храма Преображения монастыря Зрзе (Северная Македония, 1368–1369), где среди множества пустынников и монахов также изображены четыре святителя в монашеских облачениях: Василий Великий, Григорий Богослов, Николай Мирликийский и Иоанн Златоуст [Ђорђевић 1994, 178–179].

Воислав Джурич обратил внимание на то, что святители, представленные как «источники Премудрости» в наосе (Бронтохион, Поганово), изображены в этом же качестве, но как монахи, в куполах нартексов (Лесново, Псача) [Djurić 1991, 131–132]. Добавим, что Иоанн Златоуст в сцене «Видение Прокла» над дверью в притвор церкви Сорока мучеников в Тырнове (Болгария, XIII в.) также представлен в монашеских одеяниях. Вероятно, причиной такой необычной иконографии является стремление изобразить святителей в соответствии с семантикой пространства.

Изображения монахов и отшельников во входных пространствах являются не единственным способом выражения метафоры «вход / пустыня». Зримый образ эта метафора приобретала и благодаря расположению в тех же зонах сцен монашеской жизни. Вместе с тем, нельзя не учитывать поучительный смысл иллюстраций эпизодов из различных «Патериков», который имел назидательное значение для пребывающих в этой части храма кающихся. Так, в Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке (Белоруссия, XII в.) пространство под хорами заполнено не только изображениями преподобных и отшельников, но и сценами из Патерика [Сарабьянов 2016, 315–363]. В притворе церкви Сант Анджело ин Формис (Италия, XII в.) даны несколько эпизодов из истории о встрече Антония Великого с Павлом Фивейским [Tomeković 1988 a]. Встреча Пафнутия с Онуфрием Великим представлена в западной части галереи церкви Богородицы Элеусы монастыря Велюса (Северная Македония, XI в.) [Миљковиќ-Пепек 1981, 223–224; Миљковиќ-Пепек 1982]. Разговор Антония и Павла Фивейского иллюстрируется около ведущей в нартекс двери церкви Сорока мучеников в Тырново, а по другую сторону от той же двери представлен пророк Илья в пещере [Пенкова 1995]. В церкви Богородицы монастыря Матейч (Северная Македония, 1356–1360), севернее двери в нартекс представлены две сцены встречи Антония Великого с Павлом Фивейским и Макарием Египетским [Димитрова 2002, 203–204]. Свод внутреннего нартекса кафоликона Хиландарского монастыря декорирован множеством сцен из Патерика, которые связанны с Пафнутием, Макарием Великим, Павлом Препростым, аввой Дорофеем, Исидором Странноприимцем, аввой Нафанаилом, Павлом Фивейским, Евфросином, аввой Памво и другими [Марковић 2000].

1 б. Река

В истории о причащении Марии Египетской, которая также связана с пустынножительством, существенную роль играет упоминание о реке – другом пространственном символе пограничности, который встречается во многих культурах – достаточно вспомнить о древнегреческих Стиксе и Лете, отделяющих мир живых от мира мёртвых, или о Рубиконе, переход через который был столь судьбоносен для легионов Цезаря. Вернёмся, однако к истории о Марии Египетской. Согласно церковному преданию, будучи в молодости женщиной лёгкого поведения, она последовала в Иерусалим за группой паломников. Там её попытки войти в храм всякий раз пресекались расположенным у входа изображением Богоматери – мотив, имеющий отношение к теме власти, также связанной с тематикой входных пространств. Грешница проникла в храм, только дав обещание дальнейшую жизнь провести в пустыне за Иорданом. Много лет спустя в этих местах её нашёл и причастил старец Зосима [Halkin 1957, 2, 80–82; Полякова 1972, 84–98].

Из-за своего евхаристийного смысла, первоначально изображения причащения Марии Египетской располагались преимущественно в восточной части храма. В каппадокийских храмах Йиланлы килисе и Ала Килисе [Thierry 1963, 91–93, 196], однако, сцены, связанные со святой, расположены в западных частях храмов. Образ Причащения Марии Египетской приобрёл устойчивость для входных зон лишь с конца XII века. В научной литературе можно отыскать несколько объяснений такому перемещению: в одних случаях акцент ставится на апотропейном (защитном) предназначении изображения [Суботић 1971, 54]; в других –

подчёркивается евхаристийный смысл, который переосмыслен в контексте некоторых монашеских практик, свершающихся в нартексе [Tomeković 1988 b, 151–152]. По мнению А. Лидова, на топографию сцен Причащения в западной части храма повлияло то обстоятельство, что возле дверей, ведущих из нартекса в наос константинопольской Св. Софии, находилась та самая икона Богоматери, которая остановила в Иерусалиме Марию Египетскую [Лидов 1996, 44–71]. Кажется, однако, что изменение местоположения не было бы столь радикальным, если бы оно не иллюстрировало очень важное для входных зон противопоставление понятий «внутри храма / вне храма». С конца XII века имеется множество примеров размещения Причащения Марии Египетской во входных зонах: церквей Успения Богородицы монастырского комплекса Вардзия (Грузия, 1180-е), Панагии ту Араку Лагудеры (Кипр, 1192) [Stylianou 1997, 184], Рождества Богородицы монастыря Бетания (Грузия, 1207); Св. Дмитрия (Митрополия) в Мистре (конец XIII в.); а также в простенке прохода из нартекса в наос церкви Св. Николы в Калотине (Болгария, 1331–1337) [Gerov, Kirin 1993–1994, 61], на откосе южной двери наоса церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря (1346) [Габелић 1998, 123–124], при входе в наос церкви Св. Богородицы Захумской монастыря Заум (Северная Македония, 1361) [Грозданов 1980, 105–106] (ил. 7) и др.



Ил. 2. Св. Христофор с Младенцем Христом. Нартекс церкви Архангела Михаила монастыря Лесново. Северная Македония, 1349. Фото: Георги Геров

К теме воды (реки) как границы имеет отношение и иконография Христофора с Христом на плече. Этот мученик почитался ещё в ранние века,

но предание о том, как он перенёс через реку Христа-младенца, возникло значительно позднее. В «Золотой легенде» генуэзского архиепископа XIII века Иакова Ворагинского [Кувшинская 2018, 96–101] повествуется о том, что служение святого состояло в перенесении путников через бурную реку. Однажды Христофору довелось переносить через поток некоего ребёнка. В реке гигант почувствовал огромную его тяжесть и понял, что, несмотря на свою недюжинную силу, еле доберётся до берега. Там незнакомое дитя открыло ему, что на своих плечах он нёс тяжесть всего мира и Того, Кто этот мир создал. Изображения, иллюстрирующие этот сюжет, имеют западноевропейское происхождение, но, как показывает сцена на западной стене франкской башни Навплиона в Греции [Hirschichler 2005, 19], к концу XIII – началу XIV в. данная иконография была уже знакома византийскому миру. В православных церквах XIV в. изображения Христофора с Младенцем Христом на плече сохранились в нескольких памятниках Северной Македонии [Ђорђевић 1980]: Св. Георгия в Полошко (1343–1354) [Грозданов, Ћорнаков 1987, 40; Ђорђевић 1994, 149], Архангела Михаила монастыря Лесново (1349) [Габелић 1998, 204–205] (ил. 2) и Св. Стефана монастыря Конче (третья четверть XIV в.) [Габелић 2008, 139–151]. Во всех этих случаях изображение расположено во входных зонах: в Полошко – на южной стене западной травеи; в Лесново – в нартексе, непосредственно у входа; в Конче – на западной грани юго-западного столба. Свою связь с входными зонами храмов изображение Христофора с Младенцем Христом сохраняет и в поствизантийском искусстве.

Как было сказано выше, кроме «горизонтальных» символов пространственной пограничности, существовали и «вертикальные». В иконографии ими обозначается граница между мирами горним и дольним. В сознании христианина пространство алтаря является символическим образом Небесного Иерусалима. Согласно Симеону Солунскому, «здесь *(в храме. – Г.Г.)* священнейший алтарь служит образом пренебесных и горних <обителей>, где, говорят, находится и престол невещественного Бога, то есть место Его упокоения» [Симеон 1856, 183]. Движение с запада на восток можно рассматривать как некий символ; оно становится образом ищущей Бога человеческой души. Начиная с земного и материального и продвигаясь к небесному и духовному, это движение имеет в психологическом плане не горизонтальную, а вертикальную направленность. Входные зоны являются территорией ещё слишком земной и не освящённой Божественной благодатью. Симеон Солунский уточняет: «Посему мы и сказали, что притворы и места для оглашенных изображают только землю, так как стоящие в них живут на земле ещё подобно бессловесным животным» [Симеон 1856, 203]. Оказывается, входные зоны являются только началом восхождения, которое ознаменовано пространственным делением храма. Следовательно, здесь было уместно расположить изображения, которые показывали бы верующему настоящую цель пребывания в храме. Это и есть одна из причин, по которой во входных зонах иногда расположены изображения, имеющие «вертикальную» символику. Необходимо отметить, что они приобретают свой пограничный смысл из-за антитезы «земное / небесное». Визуально подчёркивая её, они приводят, тем временем, к мысли, что она преодолима посредством веры.

1 в. Лествица

Лествица – образ, довольно часто используемый для декорации входных зон. Она фигурирует в двух вариантах: как Лествица Иакова и как Лествица Иоанна Лествичника. Первая связана с известным текстом о сне праотца Иакова на месте Вефиль в Харране: «*И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх её касается неба, и вот Ангелы Божии восходят и нисходят по ней*» (Быт 28:12). В Средневековье этот ветхозаветный пассаж был исключительно популярен, прежде всего потому, что Лествица воспринималась как символ Богородицы: это Она – та Лествица, по которой Предвечный Бог спустился на землю и стал человеком.

Изображения Лествицы Иакова в алтаре[1] способствуют выявлению одной из самых главных тем этого пространства – темы Воплощения. Одновременно с этим Лествица Иакова входит в состав сцен Архангельского цикла [Габелић 1991, 69–70]. Поскольку в XIII–XIV вв. интерес к ветхозаветным прообразам Богородицы сильно возрос, Лествица Иакова начинает достаточно часто встречаться и во входных зонах храма. Один из ранних примеров – сцена на западной стене наоса церкви Сорока мучеников в Тырнове (1230) [Grabar 1928, 98–99]. Землетрясение 1913 г. уничтожило её, но, по счастью, сохранилась копия. Несколько десятилетий спустя Лествица Иакова появилась в северном портике Трапезундской Св. Софии [Talbot Rice 1968, 149–151]. В конце XIII века её изобразили на западной стене нартекса церкви Богоматери Перивлепты в Охриде (1295) [Миљковић-Пепек 1967, 51]. В первые десятилетия XIV в. Лествица Иакова представлена в росписи внешнего нартекса церкви Богородицы Левишки в Призрене (ок. 1310–1313) [Живковић 1991, 74, 80; Тодић 1998, 315]. Позднее она была изображена в западной части южной галереи церкви монастыря Хора (Кахрие Джами) в Константинополе [Underwood 1966, 224–225]. Композиция является частью серии ветхозаветных прообразов Богоматери, но на свитке Феофана Граптоса, изображение которого расположено рядом, написан текст, как кажется, раскрывающий её смысл: «*Через тебя о Дево мы поднялись от земли к небу*» [Underwood 1966, 219]. В церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря Лествица Иакова присутствует во фресковой декорации нартекса (1349) [Габелић 1998, 174–175]. Она включена также в роспись нартекса волотовской церкви Успения Богоматери (1363) [Вздорнов 1989, 58–59]. И здесь, как и в более ранних памятниках, Лествица Иакова является частью сцен, связанных с Богородицей.

Изображение Лествицы Иоанна Лествичника иллюстрирует основное сочинение знаменитого игумена Синайского монастыря. Как отмечал он сам, это наставление к монахам вдохновлено Лествицей Иакова: «Сию, думаю, лествицу видел и Иаков, запинатель страстей, когда покоился на подвижническом ложе. Но взойдём, умоляю вас, с усердием и верою, на сей умственный и небошественный восход, начало которого – отречение от земного, а конец – Бог любви» [Иоанн Лествичник 2010, 5]. Сочинение Иоанна Лествичника приобрело огромную популярность не только из-за того, что посвящено теме связи небесного с земным, но и потому, что в ступеньках этой лестницы, связывающей два мира, присутствует идея об этапах восхождения, о постепенности процесса духовного совершенствования.

[1] Например, в алтаре охридской Св. Софии [Джурич 2000, 26]; в жертвенниках Протата и Дечан [Тодић, Чанак-Медић 2005, 364].

Сохранившиеся памятники свидетельствуют, что образ Лествицы Иоанна Лествичника появляется в монументальной живописи в начале XIII в. Вероятно, не случайно, что самый ранний из них – это композиция в связанной с отшельничеством постнице Вознесения на горе Тайгет (Греция, 1211) [Δρανδάκης 1994, 84–85]. Столетие спустя Лествица Иоанна Лествичника была представлена во внешнем нартексе кафоликона афонского монастыря Ватопед (1312) [Μονὴ 1996, 1, 262–269]. Здесь к традиционной иконографии сцены были добавлены детали, которые более подробно показывают искушения монахов. Один из бесов ведёт некоего старца к светскому пиру; другой сидит у меняльного стола и почти сбил с лестницы духовного восхождения соблазнённого деньгами монаха. Традиция изображать Лествицу Иоанна Лествичника во входных зонах больших монастырских храмов сохранилась на Балканах и в поствизантийскую эпоху (Добровац, Рышка и Сучевица в Румынии; Роженский монастырь в Болгарии; Морача в Черногории и др.).

1 г. Древо

Корни древа – в земле, а значит – в хтоническом и греховном; крона его, однако, в небесах. Притом древо связано с идеей о возрастании и стремлении к солнцу. Благодаря этому древо превращается в символ связи земли и неба – материального и духовного. В христианской иконографии в виде древа изображается генеалогия Христа, но это не единственная, а может быть, и не самая главная из задач, которые ставятся перед изображением Древа Иессеева. Нередко сама генеалогия представлена в самом общем виде и имеет значительные пропуски. Но с самого начала присутствуют изображения пророков; позднее сюда начинают включать ветхозаветные и новозаветные темы; ещё позже – античных философов, писателей и учёных. Таким образом, Древо Иессеево превращается в символ человеческого стремления к Богу. Медленно, но верно, поколение за поколением, начиная с античных мудрецов, через пророчества и события эпох Ветхого и Нового Заветов разрастается Древо Иессея, а на самой его вершине изображён Иисус Христос.

В литературе существует большое количество исследований, посвящённых как теме в целом, так и отдельным памятникам, связанным с нею. В этой статье мы не будем останавливаться на вопросе происхождения композиции Древа Иесеева. Однако нельзя не отметить, что её появление в XI в. совпадает с возникновением практики создания аристократических генеалогий и с крестовыми походами, благодаря которым возрастает интерес к жизни Христа. По этой причине едва ли должно удивлять, что самый ранний известный пример – это Древо Исесеево в базилике Рождества Христова в Вифлееме. До сих пор дискутируется, восточные или западные образцы вдохновляли мастеров, которые выполнили в 1167–1168 гг. мозаическую композицию в византийском стиле. Для нас важно, что она находилась на западной стене наоса и включала в свой состав и изображения пророков.

Судя по сохранившимся памятникам, Древо Иессеево изображается во входных зонах ещё с тех времён. В храме монастыря Панагии Мавриотиссы (XIII в.) оно представлено на южном фасаде храма [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 83]; в трапезундской Св. Софии – в северном портике; в церкви Богородицы Левишки

[Живковић 1991, 74, 80–81] – в открытом экзонартексе. Из описания испанского дипломата и путешественника Руи Гонсалеса де Клавихо (1404) мы знаем, что в открытой галерее церкви константинопольского монастыря Богородицы Перивлепты также находилось изображение Древа Иесеева.

1 д. Столп

Столп присутствует в изображениях столпников, аскетический подвиг которых производил огромное впечатление на верующих. Вокруг столпов, где они проводили свою жизнь, отрекаясь от всего земного и приближаясь к небу, собирались огромные толпы. Изображения столпников располагаются в разных частях храма: в алтаре, на обрамляющих алтарную преграду столпах, как часть декорации окон, а также во входных зонах. Иногда это объясняется формальными причинами, например, необходимостью декорировать узкий и высокий столп или проём. Для нашего исследования, однако, особый интерес представляют примеры размещения этих образов в различных пространствах одного и того же памятника. Это показывает, что смысл, вкладываемый в них, меняется в зависимости от назначения и символики соответствующих частей храма. В церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря, например, Симеон Столпник и Симеон Дивногорец фигурируют на оформляющих линию алтарной преграды столпах, однако Симеон Дивногорец представлен ещё и в нартексе [Габелић 1998, 76, 201–203].

Сосредоточимся на вариантах изображения столпников во входных зонах. Так, на западной стене внутреннего нартекса церкви Неа Мони на Хиосе (Греция, сер. XI в.) представлены Симеон Столпник, Симеон Дивногорец, Алипий и Даниил Столпник [Mouriki 1985, 171–176]. В Св. Софии Трапезундской оба Симеона (Столпник и Дивногорец) изображены в нише над северными вратами наоса [Talbot Rice 1968, 120], а в новгородской церкви Спаса на Ковалёве (1380) фигура столпника размещена на западной стене наоса, непосредственно возле прохода из притвора в основной объём [Лифшиц 1987, 506]. Иногда столпники фигурируют в откосах входных проёмов, как, например, в Боянской церкви, где изображение одного из них вписано в простенок двери из нартекса в наос, или в церкви Св. Петра в посёлке Беренде (Болгария, XIV в.), где непосредственно при входе в этот небольшой однонефный храм представлен столпник [Бакалова 1976, 58].

В церкви Панагии Олимпиотиссы в Элассоне (Греция, конец XIII в.) изображения Симеона Столпника и Даниила сопровождают ниши-аркосолии с полуфигурами архангелов Михаила и Гавриила [Constantinides 1992, 1, 207–208; 2, il. 58–59] в западной части наоса. Этим сопоставлением отчётливо выделена апотропейная функция столпников.

Следует упомянуть и церковь Св. Димитрия Маркова монастыря (Северная Македония, 1376–1381), где полуфигуры столпников расположены над колонами, отделяющими нартекс от наоса – в этом случае реальность и иллюзорность соединяются, и настоящие элементы архитектуры «изображают» место аскетического подвига столпников.

2. Время

Декорация входных зон, обозначая пространственную пограничность, вместе с тем, обозначает и пограничность временну́ю, т. е. новое восприятие времени,

которое в ходе богослужения, свершаемого в храме, обретает особые свойства. В профанном мире время воспринимается как линия, ведущая из прошлого в будущее. В храме же верховенствует круговое время – время суточного и годового богослужений. Их непрерывное повторение из года в год даёт верующему некое, хотя и нечёткое, представление о «Божественном безвремении», т. е. отсутствии времени.

Если смотреть на историю человечества и частную человеческую жизнь сквозь призму такого безвременья, они кажутся короткими и эфемерными. Вряд ли случайно во входных зонах столь часто изображают Страшный суд – событие, которому предназначено завершить мировую историю. Тема о человеческой смерти тоже часто присутствует во входных зонах: смерть есть граница, которая отделяет человеческое время от божественного безвременья. В топографии храма тема смерти сконцентрирована во входных зонах, поскольку западные части наоса, притворы и галереи весьма часто используются для захоронений.

На протекающее время указывают изображения в простенке двери из экзонартекса во внутренний нартекс церкви Богородицы Левишки, где в виде крылатых дев представлены аллегории двух Заветов [Живковић 1991, 74, 86]. Такое иконографическое решение имеет свои истоки в искусстве античности: аллегория Ветхого Завета держит опущенный факел, тогда как фигура, олицетворяющая Новый Завет, напротив, свой факел воздвигает и венчается сияющим медальоном с изображением Христа. Этой антитезой выражены понятия темноты первого периода человеческой истории и света правды, засиявшего на земле благодаря Воплощению.



Ил. 3. Распятие и Успение Богородицы. Западная стена наоса церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории. Греция, конец XIII в.
Источник: Pelekanidis, Chatzidakis 1985, 75

Течение времени неумолимо ведёт к смерти. В декорации средневековых храмов тема смерти ассоциируется с темой входа. В частности, это находит выра-

жение в изображении на западной стене наоса, непосредственно над входом, Распятия, как, например, на первом слое стенописи Боянской церкви (XII в.) [Пенкова 2002, 49–51; Бакалова 2002, 58–63], а также в главных храмах Студеницы (1209) [Ђурић 2000, 89] и Градаца (ок. 1275) [Кандић 1989, 29, 33]. В церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории на западной стене наоса, над дверью в нартекс, Распятие Христа расположено над Успением Богоматери (ил. 3), чем показана связь обеих сцен с темой смерти [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 68, 75]. В течение XIII в., однако, изображения Распятия на западной стене встречаются реже, вместо этой сцены предпочитают изображать Успение. В этом отношении показателен случай с росписями Бояны: при возобновлении росписи церкви в 1259 г. поверх Распятия первого слоя было исполнено Успение Богоматери. В чём причина того, что Успение вытесняет образ Распятия в этой части храма? Вероятно, в том, что именно оно лучше всего демонстрирует тему смертности человека, поскольку Богородица, в отличие от Её Сына, имеющего две природы – Божественную и человеческую, – только человек. Существует, скорее всего, ещё одна причина, на сей раз календарного характера: праздник Успения Богородицы является последним по времени Великим праздником средневекового календарного года, а август – месяцем, в котором год «умирает».

В некоторых памятниках идея конца года выражена ещё сильнее. Так, в церкви Св. Николая Касниciса в Кастории (XII в.) на западной стене наоса над входом изображены два августовских великих праздника – Преображение и Успение Богородицы [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 52, 62]. В XIV–XV вв. такие примеры довольно многочисленны: они встречаются в росписях церкви Св. Николая Орфаноса в Фессалониках [Ξηγγόπουλος 1964], Св. Афанасия «ту Музаки» в Кастории [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 108, 114], Свв. Константина и Елены в Охриде [Суботић 1971, 50–51, 52–53] и др. В этих случаях, однако, сцены расположены не рядом, как в храме Св. Николая Касниciса, а одна над другой.

Несмотря на значение Богородичного Успения, тема смерти Христа не исчезает полностью, но находит выражение в иконографической формуле «Христа – Недреманного ока», которая связана с богослужением Великой субботы. Дверь, над которой появляется этот образ, символизирует в закрытом положении дверь гробницы, в которой Он был положен после Распятия, а её открытие – Его Воскресение [Todić 1994]. Из-за сложности богословского содержания изображения Недреманного ока встречаются большей частью в элитарных памятниках – в Протате, в кафоликоне монастыря Ватопед, в церкви сербского монастыря Ресава, или Манасия (до 1418).

Исследуя варианты, посредством которых средневековые мастера иллюстрируют время, следует отметить, что начиная с XIII в. в нартексах и других входных зонах храма начинают изображать цикл Минология – календаря, в котором каждый день церковного года представлен памятью святого и (или) соответствующим праздником [Мијовић 1973]. Нередко во входных зонах изображены успения тех или иных значимых исторических личностей: королевы Анны Дандоло в нартексе главной церкви сербского монастыря Сопочаны [Живковић 1984, 24, 27]; моравского епископа Меркурия в нартексе церкви Св. Ахилия в Ариле (Сербия, 1296) [Војводић 2005, 115–116, 299]; митрополита Дионисия Новобродского в экзонартексе Грачаницы (ок. 1320) [Живковић 1989].

В христианском восприятии времени человеческая бренность тесно связана с более глобальным представлением о Божественном Домостроительстве, течением истории и её завершением – Страшным судом. Над изображением смерти королевы Анны Дандоло в нартексе Сопочан представлен именно он.

Иногда тема времени разрабатывается сопоставлением Страшного суда с ветхозаветными событиями. В Грачанице это сцены «Пророк Илья обезглавливает лжепророков» и «Иов на гноище». По мнению Б. Тодича, первая из них представлена здесь как прообраз наказаний грешников, а вторая является символом человеческого смирения и веры в Бога, которые характерны для праведников [Тодић 1998, 165]. Грачаницкое сопоставление Страшного суда со сценой «Иов на гноище» не уникально. Существуют более ранний и более поздний примеры: роспись нартекса Николо-Дворищенского собора (XII в.) и декорация западной стены наоса Знаменского собора (1703) в Новгороде.

3. Власть

Под понятием власти подразумевается отношение реальной или воображаемой подчинённости. Европейское Средневековье унаследовало от императорского Рима хорошо налаженное выражение подчинённости, которое присутствовало во всех сферах человеческой деятельности. Поскольку нас интересует декорация входных частей храмов византийского ареала, то остановимся лишь на том, как тема власти представлена именно в этих зонах.

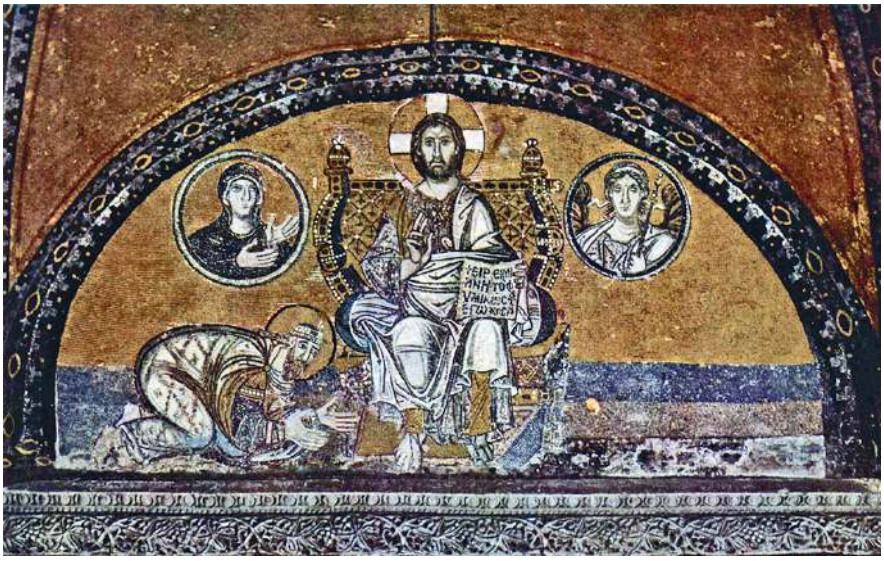
Обзор вариантов декорации названных частей показывает, что здесь, помимо всего перечисленного, обозначалась идея особого права вступления в храмовое пространство, которое, будучи под властью небесных сил, доступно не всем. Над дверью церкви Успения в селе Зевгостаси (Греция, 1431–1432) написано: «Если ты друг, входи с радостью, но если ты коварный и завистливый враг, беги далеко от входной двери, чтобы не вызывать на себя гнев Господа» [Δρακοπούλου 1997, 126]. У храма свой господин – это сам Бог. Он вместе с ангелами и святыми охраняет священное пространство, поскольку оно должно оставаться неосквернённым. Тем самым входные зоны можно сравнить с пограничными заставами. Они должны пропускать тех, у кого добрые намерения, и останавливать злых.

Одна из нерушимых традиций византийских и балканских храмов – изображение патрона храма над входной дверью. Существуют, однако, и композиции, которые иллюстрируют подчинённость заказчика росписи патрону храма. Одна из ранних композиций такого рода находится в нартексе Св. Софии Константинопольской, прямо над входом в наос. У ног сидящего на троне Христа изображён в проскинезисе[2] византийский император (ил. 4). Это изображение привлекало внимание многих исследователей, которые предлагали самые разные толкования. Бесспорно, однако, что этой композицией выражена подчинённость василевса Богу. Другой пример – экфрасис XI в. – описывает изображение, в котором неназванный император представлен в проскинезисе у ног Христа, возле Которого стоят Богородица и Иоанн Креститель [Mango 1972, 220].

Со времён Античности подношение даров служило красноречивой церемониальной формулой выражения подчинения / поклонения, а их принятие – власти.

[2] Проскинезис – форма приветствия царя: земной поклон с последующим целованием ног.

В византийском искусстве подношение / принятие даров представлено в ктиторских композициях, большинство из которых сосредоточено во входных зонах. В церкви Спаса на Нередице (1199) князь Ярослав Владимирович подносит модель храма Христу, восседающему на троне: ниша с этой фреской расположена в западной части южной стены, непосредственно возле изображения рая как части композиции Страшного суда, и в этой близости ощущается надежда на то, что строительство и декорация нередицкого храма обеспечат князю будущее пребывание в Царстве Божием. Поклонение заказчика патрону храма выявлено и в других ктиторских композициях. Одна из самых знаменитых представлена в нартексе храма монастыря Христос Хора (Кахрие джами) в Константинополе. Прямо над дверью в наос изображена сцена, в которой коленопреклонённый великий логофет Фёдор Метохит преподносит сидящему на троне Христу модель перестроенного и украшенного храма.



Ил. 4. Император в позе проскинезиса перед Христом на троне.
Нартекс Св. Софии Константинопольской, X в. Фото: Георгий Геров

Прославление властелина является одним из главных элементов дворцового ритуала. В связи с этим в Византии существовал отдельный литературный жанр – βασιλικός λόγος (слово в честь императора). Такие слова составлялись по разным поводам: годовщина занятия престола, военная победа, вклад драгоценной реликвии, траурная церемония в связи со смертью властелина и т.д. В декорации входной зоны православного храма эта мирская практика сочеталась с традицией восхваления Создателя и Правителя Вселенной. В нартексах некоторых храмов проиллюстрированы так называемые «хвалительные псалмы» – с 148-го по 150-й: «*Аллилуйя. Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. Хвалите Его, все ангелы Его, хвалите Его, все Силы Его. Хвалите Его, Солнце и Луна, хвалите Его, все звёзды и свет. Хвалите Его, небеса небес и вода, которая превыше небес*», – так начинается 148-й

псалом. Об иллюстрации Хвалительных псалмов в нартексе церкви Лесновского монастыря (ил. 5) С. Джурич пишет: «Это изображение Бога как владетеля космоса – Космократора, окружённого космическими элементами, планетами, зодиаком» [Ђурић 1982, 68]. Высшая сербская аристократия времён Стефана Душана проявляет подчёркнутый интерес к этой теме. Иллюстрация хвалительных псалмов представлена в нартексе церкви Введения Богородицы во Храм («Св. Спас») в Кучевиште (Северная Македония, 1332–1337) [Ђорђевић 1994, 136]; в часовне Хрелевой башни Рильского монастыря (Болгария 1334–1335), где иллюстрирующие хвалительные псалмы изображения занимают всё западное помещение [Прашков 1973, 64–80]. Интерес сербской аристократии к включению хвалительных псалмов в декорацию входных зон оправдан: в царствование Душана государство значительно расширялось. Эмансипируясь от Константинополя, сербский государь получает титул царя, а глава церкви – патриарха. Над ними оставалась лишь власть Божия. Интерес к темам, которые иллюстрируют верховенство небесной власти, отвечало настроению сербской знати данной эпохи.



Ил. 5. Христос, ангелы и зодиакальные знаки. Деталь хвалительных псалмов.
Нартекс церкви Архангела Михаила монастыря Лесново.
Северная Македония, 1349. Фото: Георги Геров

Появление в монументальном искусстве темы Небесного двора вызвано той же причиной. В северном куполе нартекса церкви монастыря Трескавец (Северная Македония, ок. 1340) Христос представлен как царь, а ниже – Богородица Царица, Этимасия, царь Давид и свита из ангелов в одеждах высших сановников [Грозданов 1988]. Дальнейшее распространение Царского деисуса связано с росписью западного фасада церкви «Богородица Захумска» монастыря Заум (Северная Македония, 1361), где центральная часть композиции размещена над дверью. Здесь Христос – «Царь царем» – восседает на престоле уготованном, Богородица-Царица

предстоит Ему одесную, а изображение Давида заменено изображением Иоанна Крестителя. Полуфигуры Давида и Соломона фланкируют этот царский Деисус. В нижнем регистре фасада представлены первоапостолы Пётр и Павел и двое святых в одеждах высших сановников. Тот, что изображён слева, указывает на центр композиции [Грозданов 1980, 105–109]. Позже царский Деисус редуцируется; его начинают изображать в наосе (например, в церквах Св. Димитрия Маркова монастыря, Преображения Ковалёвского монастыря близ Новгорода, Св. Афанасия «ту Музаки» в Кастории).

Возможность устанавливать запреты является одной из главных прерогатив власти. Поскольку храм является священным пространством, оно должно оставаться чистым и в него не должны проникать силы зла. Многие изображения во входных зонах наделены апотропейными свойствами и предназначены обеспечить неприкосновенность сакрального пространства. Особенно популярны изображения ангелов. Подобно Небесному Иерусалиму, каждые из 12 ворот которого, согласно Апокалипсу, охраняет ангел (Откр 21:12), у входных зон храма нередко также изображаются архангелы Михаил и Гавриил. Судя по внешнему виду, их функции изначально не были дифференцированы и конкретизированы. Они облачены в роскошные одеяния и держат атрибуты (жезлы, сферы), соответствующие их ангельскому чину, т. е. изображены так, как традиционно они изображаются в куполе и в других местах храма. В XIII в. внешний вид Михаила и Гавриила возле входа меняется: в их образах начинают подчёркивать конкретные функции. Михаил предстаёт в виде стража, поднимающего свой меч, Гавриил – как писарь, записывающий на свитке, кому положено входить в храм, а кому возбраняется [Геров 2017].

Размещение фигур апостолов Петра и Павла у ворот храма – явление, для XIII–XIV в. нередкое. По мнению Д. Мурики, это связано с ролью Петра как ключника Царства Небесного: «*И дам тебе ключи от Царства Небесного, и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено и на небесах*» (Мф 16:19) [Mouriki 1984, 195–196]. Следуя этой логике, можно предположить, что апостола Павла изображали ему в пару, поскольку, как он сам намекает в одном из своих посланий, ему довелось пребывать в раю ещё при жизни: «*Знаю человека во Христе, который назад тому четырнадцать лет (в теле ли – не знаю, вне ли тела – не знаю: Бог знает) восхищен был до третьего неба. И знаю о таком человеке (не знаю – в теле или вне тела: Бог знает) что он был восхищен в рай и слышал неизреченные слова, которых человеку нельзя пересказать*» (2 Кор 12:2–4). В средние века это был популярный пассаж, поскольку он составлял часть текста, читаемого на праздник первоапостолов Петра и Павла; на его основе возник апокриф «Видение святого апостола Павла, который был вознесён ангелом на третье небо» [Петканова, Милтенова 1993, 31–37].

В церкви-костнице Бачковского монастыря (Болгария, XII в.) находится одно из наиболее ранних изображений первоапостолов у входа [Bakalova et al. 2003, 100] (ил. 6). В верхнем храме представлены Пётр и Павел, фланкирующие вход из нартекса в наос, а рядом с ними фигурируют архангелы Михаил и Гавриил. Благодаря такому сопоставлению усиливается аллюзия вхождения в храм с вхождением в Царство Божие: входящий допущен в священное пространство самими ангелами и апостолами. Более поздние примеры изображения первоапостолов во вход-

ных зонах находим в церквах Св. Богородицы в Мутулах (Кипр, 1280) [Mouriki 1984], Богоматери Перивлепты в Охриде (1295) [Миљковиќ-Пепек 1967, 51], в главной церкви монастыря Хиландар, в храмах Св. Апостолов и Св. Николая Орфаноса в Фессалониках, в церкви Св. Спаса монастыря в Жиче (Сербия, 1309–1316) [Чанак-Медић и др. 2014, 514–515], Богородицы Левишки [Живковић 1991, 48], в болгарской церкви Асеневой крепости [Мавродинова 1995, 60], Св. Богородицы Захумской монастыря Заум [Грозданов 1980, 107] (ил. 7), Введения Богородицы во Храм в Новой Павлице [Живковић 1993, 34–35] и др.



Ил. 6. Восточная стена нартекса верхнего этажа церкви-костницы Бачковского монастыря. Болгария, XII в. Источник: Bakalova et al. 2003. Il. 75

Трудно найти в средневековой христианской культуре знак, более семантически насыщенный, чем крест. Космический символ, образ Распятия Христа, эмблема победы, изображение с защитными функциями – это только несколько из уровней интерпретации этого знака. Мы здесь остановимся только на смысле, который он получает во входных зонах храма, точнее – в простенках двери. Корни этой традиции уходят вглубь истории, к временам установления праздника Пасхи. Согласно Ветхому Завету, Бог приказал, чтобы накануне бегства из Египта кровью однолетнего молодого агнца мужского пола евреи обмазали косяки и перекладины дверей своих домов (Исх 12:7), дабы наказание египтян не при-

несло вред народу избранному. В память об Исходе Он приказал продолжить эту практику: «*И да будет вам день сей памятен, и празднуйте в оный праздник Господу во все роды ваши, как установление вечное празднуйте его*» (Исх 12:14). Упомянутый в Исходе агнец в христианстве стал символом Христа, взявшего на Себя грехи мира; соответственно, кровь Пасхального агнца, имевшая с самого начала защитное предназначение, стала ассоциироваться с Крестом, на котором был распят Иисус. Изображения креста на косяках бесчисленны. При этом нередко они сопровождаются начальными буквами (обычно четырьмя). Чаще всего это ΙΣ ΧΣ ΝΙΚΑ (Иисус Христос, победа). Существуют и другие, как на греческом, так и кириллицей. Например: ΕΕΕΕ (Ελένης εὗρεν ελέους ἑρεισμα = Елена нашла милостивую находку), ΕΥΘΕ (Ελένης Υἱός Θαῦμα Εἶδεν = Елена увидела чудо Сына), ΦΧΦΠ (Φῶς Χριστού Φαίνει Πάσι = Свет Христа является всем), или КВПБ (Крест возносите, падают бесы) [Babić 1979].



Ил. 7. Схема росписи западного фасада церкви Богородицы Захумскаой монастыря Заум. Северная Македония, 1361. Источник: Грозданов 1980, 107

Рядом с входом в храм, обычно на западной стене наоса, запечатлевали держащих Крест Господень Константина и Елену. И первый император Византийской империи, и его мать имеют к Кресту самое прямое отношение: Константин – из-за сбывшегося предсказания накануне решительной битвы с Максенцием у Мульвийского моста, ознаменовавшегося видением креста (по гласу «Сим победиши!», сопровождавшему видение); Елена – потому, что во время пребывания в Иерусалиме обнаружила, как уверяет благочестивая традиция, возникшая к концу IV в., истинный Крест распятого Христа.

В храмах изображения Константина и Елены с крестом Господним появляются позже, чем в других видах искусства, – не ранее IX века. При этом изначально они не имели чётко установленного места, фигурируя то в наосе, то в алтарной части храма. Один из самых ранних примеров их изображения во входных зонах даёт первоначальная роспись церкви Св. Бессребреников в Кастории (вторая половина X в.), где оба представлены в северо-восточном углу нартекса вместе с неким умершим человеком по имени Константин [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 29]. Позже изображения первого византийского императора и его матери с Крестом Господним становятся традиционной частью декорации входных зон храма. Как в месте уязвимом и связанном с переходом, здесь лучше всего выявляется многосоставный комплекс ассоциаций, связанных с крестом – апотропейным знаком, образом победы (в том числе и духовной), оружием эсхатологического триумфа.

4. Премудрость

Четвёртая из задач, предусматриваемых декорацией входных зон, сосредоточена на раскрытии идеи внечувственного и иррационального познания истин, которые приблизят к Богу, к Премудрости того, кто вступает в храм. По греховности человека, Божественная Премудрость остаётся недоступной ему в своём полном объёме. Изгнанный когда-то из рая, он не может созерцать Бога, Который является источником света и мудрости. Этой пессимистичной констатации противостоит христианская сотериологическая идея: через Сына Бог становится человеком. Благодаря Своему земному бытию, благодаря проповедям и притчам, Им произносимым, верующий может вкусить от источника Премудрости. Причастие Святых Таин как акт единения с Богом не есть акт формальный, и процесс к его приготовлению начинается заблаговременно отказом от некоторых вещей, характерных для ежедневной жизни. А продолжается и завершается он в священном пространстве Дома Божия. Это объясняет, почему в нартексах и галереях нередко находят отражение темы, связанные с Премудростью.

Согласно средневековым теологам, максимально приблизиться к постижению Бога – главная цель познания. Поскольку ветхозаветные и новозаветные теофанические видения описывают недоступный человеку небесный мир, то они представляют для живописцев особый интерес. Теофании становятся частью декорации христианского храма ещё в доиконоборческую эпоху, но в тот период они преимущественно сосредотачиваются в алтарной части, чаще всего в апсиде. Во время династии Комнинов они постепенно покидают восточные части храма, чтобы занять место во входных зонах [Grabar 1962, 372–380]. Ранний пример тому – изображение «Чуда в Латому» в нартексе верхней церкви-костницы Бачковского монастыря [Bakalova et al. 2003, 100]. В конце XII в. изображение Теофании появляется на западной стене наоса церкви Св. Георгия в Курбиново в Северной Македонии [Hadermann-Misguich 1968] (ил. 8), непосредственно над изображением Успения Богородицы. Теофаническиые видения фигурируют во входных зонах и позже [Grabar 1962] – в церквах Богородицы Кубелидики в Кастории [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 90], Св. Георгия Оморфоклисия там же [Кисас 2008, 34, 46], Богородицы Перивлепты в Охриде [Миљковиќ-Пепек 1967, 50], Св. Николы в Псаче [Цветковски 1995], Архангела Михаила в Лесновском монастыре [Габелић 1998, 190–192] и др.



Ил. 8. Верхняя часть западной стены наоса церкви Св. Георгия в Кубиново. Северная Македония, 1191. Фото: Георги Геров

В XIV веке, когда значение входных зон возрастает, а предназначение этих пространств дифференцируются, возникает необходимость найти аналог изображённым в парусах купола наоса евангелистам. В парусах некоторых куполов нартексов появляются образы гимнописцев и Отцов Церкви. Так, в парусах западного купола южной галереи церкви монастыря Христос Хора (Кахрие джами) в Константинополе в иконографии евангелистов представлены Иоанн Дамаскин, Косма Маюмский, Иосиф Песнописец и Феофан Граптос (Начертанный), изображённые сидящими за пюпитрами, на которых разложены необходимые для писательского труда инструменты, в процессе создания своих сочинений. У двух из них – Иоанна и Феофана – это песнопения погребального характера, что непосредственно относится к функции южной галереи. В само́м куполе изображены Богородица с Младенцем и ангелы, которых воспевают гимнографы, представленные в парусах как «новые евангелисты». В качестве источников Премудрости в парусах купола над нартексом церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря фигурируют отцы Церкви Иоанн Златоуст, Афанасий Александрийский, Григорий Богослов и Василий Великий [Габелић 1998, 162–167]. Они также изображены пишущими, но, в отличие от константинопольских, записывают под диктовку Премудрости – аллегорической фигуры юной девы с ромбовидным нимбом; рядом с пюпитром изображается крестообразный колодец или истекает поток, из которого люди черпают «живую воду». Этот мотив создан под влиянием евангельского текста: «*Кто верует в Меня, у того, как сказано в Писании, из чрева потекут реки воды живой*» (Ин 7:38). Позже в виде источников Премудрости Отцы Церкви появляются в храме Св. Николы в Псаче (1365–1371) [Ђорђевић 1994, 174–175] и кафоликоне монастыря Влатадон в Фессалониках (посл. четв. XIV в.), где в южном приделе представлены Иоанн Златоуст, Симеон Новый Богослов, Григорий Богослов и Григорий Палама.

Тема Премудрости находит и иное выражение – в иконографии вселенских соборов, достаточно хорошо исследованной [Walter 1970], что нас избав-

ляет от более подробного обзора. Икона «Премудрость созда себе дом» из новгородского Мало-Кириллова монастыря (Государственная Третьяковская галерея) демонстрирует, что связь вселенских соборов с темой Премудрости осознавалась и на рубеже XV–XVI веков: над изображением Пира Премудрости, в верхней части иконы представлены все семь вселенских соборов. Включение этих первостепенных по важности церковных событий выражает идею постижения полноты Божественного домостроительства через соборное начало.



Ил. 9. Притча о разумных и неразумных девах. Деталь.
Нартекс церкви Архангела Михаила монастыря Лесново, Северная Македония, 1349
Фото: Георги Геров

Важным источником христианской премудрости являются притчи, и в первую очередь – притчи Христа. В церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря Притча о девах разумных и неразумных (Мф 25:1–13) [Габелић 1998, 156, 207–208] становится важной составляющей декорации нартекса (ил. 9). Она запечатлена непосредственно над входом, и это местоположение не случайно. В притче рассказывается о девицах, одни из которых, в отличие от других, в ожидании жениха подготовили свои светильники, а другие растратили масло своих светильников. В Средневековье это толковалось как готовность праведных вступить в Царство Божие в отличие от грешников. Кирилл Иерусалимский и Григорий Назианзин сравнивают процессию мудрых дев с процессией неофитов. Принимая во внимание изначальное назначение нартексов как места для неофитов, изображение сюжета притчи о разумных и неразумных девах в этой части Лесновского храма следует рассматривать в учительном (дидактическом) контексте.

Представленные примеры не исчерпывают всех тем, иллюстрируемых во входных зонах храмов византийского ареала. Однако они достаточно красноречиво демонстрируют стремление составителей программ росписей визуально обозна-

чить входные зоны как границы между священным пространством наоса и мирским пространством за пределами храма.

Библиография

Бакалова 1976 – *Бакалова Е.* Стенописите на църквата при село Беренде. София, 1976.

Бакалова 2002 – *Бакалова Е.* Литургия и искусство в XII в. (по материалам памятников живописи на территории Болгарии) // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. Санкт-Петербург, 2002. С. 57–75.

Василик 2009 – *Василик В. В.* Десятая гомилия патриарха Фотия // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2009. № 1/2. С. 185–194.

Вздорнов 1989 – *Вздорнов Г. И.* Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. Москва, 1989.

Војводић 2005 – *Војводић Д.* Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу. Београд, 2005.

Габелић 1991 – *Габелић С.* Циклус арханђела у византијској уметности. Београд, 1991.

Габелић 1998 – *Габелић С.* Манастир Лесново. Историја и сликарство. Београд, 1998.

Габелић 2008 – *Габелић С.* Манастир Конче. Београд, 2008.

Геров 2017 – *Геров Г. П.* Изображения у входа в храм архангела Михаила как воина // Новгород и новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 7. Великий Новгород, 2017. С. 18–31.

Грозданов 1980 – *Грозданов Ц.* Охридското зидно сликарство од XIV век. Охрид, 1980.

Грозданов 1988 – *Грозданов Ц.* Христос цар, Богородица царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавец // Културно наследство. XII–XIII. Скопје, 1988. С. 5–33.

Грозданов, Ћорнаков 1987 – *Грозданов Ц., Ћорнаков Д.* Историјски портрети у Полошком (III) // Зограф. 1987. № 18. С. 37–43.

Джурич 2000 – *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / Пер. с серб. Москва, 2000.

Димитрова 2002 – *Димитрова Е.* Манастир Матејче. Скопје, 2002.

Ђорђевић 1980 – *Ђорђевић И. М.* Свети Христофар у српском зидном сликарству средњег века // Зограф. 1980. № 11. С. 63–67.

Ђорђевић 1994 – *Ђорђевић И. М.* Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића. Београд, 1994.

Ђурић 1982 – *Ђурић С.* Христ Космократор у Леснову // Зограф. 1982. № 13. С. 65–72.

Живковић 1984 – *Живковић Б.* Сопоћани. Цртежи фресака. Београд, 1984.

Живковић 1989 – *Живковић Б.* Грачаница. Цртежи фресака. Београд, 1989.

Живковић 1991 – *Живковић Б.* Богородица Љевишка. Цртежи фресака. Београд, 1991.

Живковић 1992 – *Живковић Б.* Милешева. Цртежи фресака. Београд, 1992.

Живковић 1993 – *Живковић Б.* Павлица. Цртежи фресака. Београд, 1993.

Иоанн Лествичник 2010 – Преподобного отца нашего Иоанна Лествичника Лествица. Москва, 2010.

Кандић 1989 – *Кандић О.* Манастир Градац. Београд, 1989.

Кисас 2008 – *Кисас С.* Оморфоклисија. Зидне слике цркве Светог Ђорђа код Касторије. Београд, 2008.

Кувшинская 2018 – *Иаков Ворагинский.* Золотая легенда / Вступ. ст., комм. И. В. Кувшинской. Пер. с лат. И. И. Аникьева, И. В. Кувшинской. Том 2. Москва, 2018.

Лидов 1996 – *Лидов А. М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Москва, 1996. С. 44–75.

Лифшиц 1987 – *Лифшиц Л. И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. Москва, 1987.

Льо Гоф 1998 – *Льо Гоф Ж.* Въображаемият свят на Средновековието. София, 1998.

Мавродинова 1995 – *Мавродинова Л.* Стенната живопис в България до края на XIV век. София, 1995.

Марковић 2000 – *Марковић М.* Илустрације патеричких притча у припрати хиландарског католикона // Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура. Београд, 2000. С. 505–537.

Миљковиќ-Пепек 1967 – *Миљковиќ-Пепек П.* Делото на зографите Михаило и Еутихиј. Скопје, 1967.

Миљковиќ-Пепек 1981 – *Миљковиќ-Пепек П.* Велјуса. Скопје, 1981.

Миљковиќ-Пепек 1982 – *Миљковиќ-Пепек П.* Смисао иконографског програма у јужном трему цркве у Вељуси // Зограф. 1982. № 13. С. 36–41.

Мијовић 1973 – *Мијовић П.* Менолог. Београд, 1973

Пенкова 1995 – *Пенкова Б.* Към идейно-съдържателния контекст на стенописите от църквата «Св. Четиридесет мъченици» във Велико Търново // Palaeobulgarica / Старобългаристика. XIX. 4. София, 1995. С. 75–93.

Пенкова 2002 – *Пенкова Б.* О системе декорации фресок XII в. Боянской церкви // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. Санкт-Петербург, 2002. С. 49–56.

Петканова, Милтенова 1993 – Старобългарска есхатология. Антология / Подг. от Д. Петканова и А. Милтенова. София, 1993.

Полякова 1972 – Византийские легенды / Под ред. С. В. Поляковой. Ленинград, 1972.

Прашков 1973 – *Прашков Л.* Хрельовата кула. История. Архитектура. Живопис. София, 1973.

Сарабьянов 2016 – *Сарабьянов В. Д.* Спасская церковь Евфросиниевского монастыря в Полоцке. Полоцк, 2016.

Симеон 1856 – Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. Санкт-Петербург, 1856.

Суботић 1971 – *Суботић Г.* Свети Константин и Јелена у Охриду. Београд, 1971.

Тодић 1998 – *Тодић Б.* Српско сликарство у доба краља Милутина. Београд, 1998.

Тодић, Чанак-Медић 2005 – *Тодић Б., Чанак-Медић М.* Манастир Дечани. Београд, 2005.

Цветковски 1995 – *Цветковски С.* Визијата на пророкот Езекил од црквата во Псача // Спектар. 1995. № 25/26. С. 13–23.

Чанак-Медић и др. 2014 – *Чанак-Медић М., Поповић Д., Војводић Д.* Манастир Жича. Београд, 2014.

Babić 1979 – Babić G. Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII et XIV siècles. *Byzance et les slaves. Etudes de civilisation*. Paris, 1979. Pp. 1–13.

Bakalova et al. 2003 – Bakalova E., Kolarova V., Popov P., Todorov V. The Ossuary of the Bachkovo Monastery. Plovdiv, 2003.

Constantinides 1992 – Constantinides E. The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly. Vol. 1–2. Athens, 1992.

Djurić 1991 – Djurić V. J. Les docteurs de l'église. *Εὐφρόσινον. Ἀφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη*. I. Athens, 1991. Pp. 129–136.

Gerov, Kirin 1993–1994 – Gerov G., Kirin A. New Data on the Fourteenth-Century Mural Painting in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina. *Зограф*. 1993–1994. 23. Pp. 51–64.

Grabar 1928 – Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928.

Grabar 1962 – Grabar A. Sur les sources des peintres byzantins des XIII et XIV siècle. *Cahiers Archéologiques*. 1962. XII. Pp. 351–380.

Hadermann-Misguich 1968 – Hadermann-Misguich L. Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionaire des théophanies de Kurbinovo. *Byzantion*. 1968. 38. Pp. 374–385.

Halkin 1957 – Bibliotheca Hagiographica Graeca. Vol. 1–3. Ed. by F. Halkin. Bruxelles, 1957.

Hirschichler 2005 – Hirschichler M. The Crusader Paintigs in the Frankish Gate at Nauplia Greece: A Historical Construct in the Latin Principality of Morea. *Gesta*. 2005. 44/1. Pp. 13–30.

Maffry Talbot 1975 – The Correspondence of Athanasios I Patriarch of Constantinople: Letters to the Emperor Andronicus II, Members of Imperial Family, and Officials. Ed. by A.-M. Maffry Talbot. Washington (DC), 1975.

Mango 1972 – Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Englewood Cliffs (NJ), 1972.

Mouriki 1984 – Mouriki Nt. The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus. *Byzanz und der Westen*. Wien, 1984. Pp. 171–213.

Mouriki 1985 – Mouriki Nt. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. 1–2. Athens, 1985.

Pedersen 1926 – Pedersen J. Israël, Its Life and Culture. London, Copenhagen, 1926.

Pelekanidis, Chatzidakis 1984 – Pelekanidis St., Chatzidakis M. Kastoria. Athens, 1984.

Stylianou 1997 – Stylianou A., Stylianou J. The Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Art. Nicozia, 1997.

Talbot Rice 1968 – Talbot Rice D. The Church of Haghia Sophia at Trebizond. Edinburg, 1968.

Thierry 1963 – Thierry N., Thierry M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963.

Todić 1994 – Todić B. Anapeson – iconographie et signification du thème. *Byzantion*. 1994. LXIV. 1. Pp. 134–165.

Tomeković 1988 a – Tomeković S. Les cycles hagiographiques de Saint Angelo in Formis: Recherche de leurs modèles. *Зборник Матице српске за ликовне уметности*. 1988. 24. Pp. 1–23.

Tomeković 1988 b – Tomeković S. Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI – première moitié du XIII s.). *Byzantion*. 1988. LVIII. 1. Pp. 140–154.

Tromp 1969 – Tromp N. J. Primitive Conceptions of Death and the Nether World in the Old Testament. Roma, 1969.

Underwood 1966 – Underwood P. A. The Kariye Djami. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. Vol. 1. New York, 1966.

Walter 1970 – Walter Ch. L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine. Paris, 1970.

Δρακοπούλου 1997 – Δρακοπούλου Ε. Ἡ πόλη της Καστοτιάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Εποχή (12ος – 16ος αι.). Ιστορία – Τέχνη – Επιγραφές. Αθήνα, 1997.

Δρανδάκης 1994 – Δρανδάκης Ν. Β. Το ασκητίριο της Αναλήψις στο Μυριαλή του Ταϊγέτου. *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*. 1. Αθήνα, 1994.

Μονὴ 1996 – Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου. Παράδοση, ιστρία, τέχνη. Ἅγιον Ὄρος. 1996. 1–2.

Ξηγγόπουλος 1964 – Ξηγγόπουλος Α. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Οφανοῦ Θεσσαλονίκης. Αθήνα, 1964.

References

Babić 1979 – Babić G. Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII et XIV siècles. *Byzance et les slaves. Etudes de civilisation*. Paris, 1979. Pp. 1–13.

Bakalova 1976 – Bakalova E. The Frescoes of the Church near Berende Village. Sofia, 1976. In Bulgarian.

Bakalova 2002 – Bakalova E. Liturgy and Art in the 12th Century (Based on the materials of the monuments of painting on the territory of Bulgaria). *Old Russian Art. Rus' and the Countries of the Byzantine World. 12th Century*. St. Petersburg, 2002. Pp. 57–75. In Russian.

Bakalova et al. 2003 – Bakalova E., Kolarova V., Popov P., Todorov V. The Ossuary of the Bachkovo Monastery. Ed. by E. Bakalova. Plovdiv, 2003.

Chanak-Medić et al. 2014 – Chanak-Medić M., Popović D., Vojvodić D. Žiča Monastery. Belgrade, 2014. In Serbian.

Constantinides 1992 – Constantinides E. The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly. Vol. 1–2. Athens, 1992.

Cvetkovski 1995 – Cvetkovski S. The Vision of the Prophet Ezekiel from the Church in Psača. *Spektar*. 1995. 25/26. Pp. 13–23. In Macedonian.

Dimitrova 2002 – Dimitrova E. Matejche Monastery. Skopje, 2002. In Macedonian.

Djordjević 1980 – Djordjević I. M. Saint Christopher in Serbian Wall Painting of the Middle Ages. *Zograf*. 1980. 11. Pp. 63–67. In Serbian.

Djordjević 1994 – Djordjević I. M. Serbian Wall Painting of Noblemen of the Nemanjić Period. Belgrade, 1994. In Serbian.

Djurić 1982 – Djurić S. Christ the Cosmokrator in Lesnovo. *Zograf*. 1982. 13. Pp. 65–72. In Serbian.

Djurić 1991 – Djurić V. J. Les docteurs de l'église. *Ευφρόσινον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη*. I. Athens, 1991. Pp. 129–136.

Djurić 2000 – Djurić V. Byzantine Frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavic Macedonia. Transl. into Russian. Moscow, 2000.

Gabelić 1991 – Gabelić S. Archangel Cycle in Byzantine Art. Belgrade, 1991. In Serbian.

Gabelić 1998 – Gabelić S. Lesnovo Monastery. History and Painting. Belgrade, 1998. In Serbian.

Gabelić 2008 – Gabelić S. Konče Monastery. Belgrade, 2008. In Serbian.

Gerov 2017 – Gerov G. P. Images at the Entrance to the Temple of the Archangel Michael as a Warrior. *Novgorod and the Novgorod Land. Art and Restoration*. Is. 7. Veliky Novgorod, 2017. Pp. 18–31. In Russian.

Gerov, Kirin 1993–1994 – Gerov G., Kirin A. New Data on the Fourteenth-Century Mural Painting in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina. *Зограф*. 1993–1994. 23. Pp. 51–64.

Grabar 1928 – Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928.

Grabar 1962 – Grabar A. Sur les sources des peintres byzantins des XIII et XIV siècle. *Cahiers Archéologiques*. 1962. XII. Pp. 351–380.

Grozdanov 1980 – Grozdanov C. Ohrid Wall Painting from the 14th Century. Ohrid, 1980. In Macedonian.

Grozdanov 1988 – Grozdanov C. Christ the King, the Mother of God the Queen, the Heavenly Powers and the Holy Warriors in the Painting from the 14th and 15th Centuries in Treskavec. *Cultural Heritage*. XII–III. Skopje, 1988. Pp. 5–33. In Macedonian.

Grozdanov, Chornakov 1987 – Grozdanov C., Chornakov D. Historical Portraits in Poloshko (III). *Zograf*. 1987. 18. Pp. 37–43. In Macedonian.

Hadermann-Misguich 1968 – Hadermann-Misguich L. Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionaire des théophanies de Kurbinovo. *Byzantion*. 1968. 38. Pp. 374–385.

Halkin 1957 – Bibliotheca Hagiographica Graeca. Vol. 3. Ed. by F. Halkin. Bruxelles, 1957.

Hirschichler 2005 – Hirschichler M. The Crusader Paintigs in the Frankish Gate at Nauplia Greece: A Historical Construct in the Latin Principality of Morea. *Gesta*. 2005. 44/1. Pp. 13–30.

John Climacus 2010 – Ladder by John Climacus. Transl. into Russian. Moscow, 2010.
Kandić 1989 – Kandić O. Gradac Monastery. Belgrade, 1989. In Serbian.
Kissas 2008 – Kissas S. Omorphoclisia. Wall Paintings of the Church of St. George near Kastoria. Belgrade, 2008. In Serbian.
Kuvshinskaya 2018 – Jacobus a Voragine. Legenda Aurea. Ed. by I. V. Kuvshinskaya. Transl. into Russian by I. I. Anikiev, I. V. Kuvshinskaya. Vol. 2. Moscow, 2018.
Le Goff 1998 – Le Goff J. Le monde imaginaire du Moyen Age. Transl. into Bulgarian. Sofia, 1998.
Lidov 1996 – Lidov A. M. Miracle-Working Icons in Church Decoration: On the Symbolic Programme of the Royal Doors of St. Sophia at Constantinople. *Miracle-Working Icon in Byzantium and Old Rus*. Moscow, 1996. Pp. 44–75. In Russian.
Lifshitz 1987 – Lifshitz L. I. Monumental Painting of Novgorod in the 14th – 15th Centuries. Moscow, 1987. In Russian.
Maffry Talbot 1975 – The Correspondence of Athanasios I Patriarch of Constantinople: Letters to the Emperor Andronicus II, Members of Imperial Family, and Officials. Ed. by A.-M. Maffry Talbot. Washington (DC), 1975.
Mango 1972 – Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Englewood Cliffs (NJ), 1972.
Marković 2000 – Marković M. Illustrations of Pateric Parables in the Cloister of the Hilandar Catholicon. *Eight Centuries of Hilandar. History, Spiritual Life, Literature, Art, and Architecture*. Belgrade, 2000. Pp. 505–537. In Serbian.
Mavrodinova 1995 – Mavrodinova L. The Wall Painting in Bulgaria until the End of the 14th Century. Sofia, 1995. In Bulgarian.
Mijović 1973 – Mijović P. Menologist. Belgrade, 1973. In Serbian.
Miljkovic-Pepek 1967 – Miljkovic-Pepek P. The Work of the Painters Michael and Eutychis. Skopje, 1967. In Macedonian.
Miljkovic-Pepek 1981 – Miljkovic-Pepek P. The Eleusa. Skopje, 1981. In Macedonian.
Miljkovic-Pepek 1982 – Miljkovic-Pepek P. The Concept of an Iconographic Program in the South Three Churches in the Eleusa. *Zograf*. 1982. 13. Pp. 36–41. In Macedonian.
Mouriki 1984 – Mouriki Nt. The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus. *Byzanz und der Westen*. Wien, 1984. Pp. 171–213.
Mouriki 1985 – Mouriki Nt. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. 1–2. Athens, 1985.
Pedersen 1926 – Pedersen J. Israël, Its Life and Culture. London, Copenhagen, 1926.
Pelekanidis, Chatzidakis 1984 – Pelekanidis St., Chatzidakis M. Kastoria. Athens, 1984.
Penkova 1995 – Penkova B. The Ideological Context of the Frescoes of the "Forty Holy Martyrs" Church in Veliko Turnovo. *Palaeobulgarica*. 1995. Is. 19. 4. Pp. 75–93. In Bulgarian.
Penkova 2002 – Penkova B. On the Decoration System of Frescoes of the 12th Century. Boyana Church. *Old Russian Art. Rus' and the Countries of the Byzantine World. 12th Century*. St. Petersburg, 2002. Pp. 49–56. In Russian.
Petkanova, Miltenova 1993 – Old Bulgarian Eschatology. Anthology. Ed. by D. Petkanova and A. Miltenova. Sofia, 1993. In Bulgarian.
Polyakova 1972 – Byzantine Legends. Transl. into Russian. Ed. by S. V. Polyakova. Leningrad, 1972.
Sarabyanov 2016 – Sarabyanov V. D. The Saviour Church of the Euphrosyne Monastery in Polotsk. Polotsk, 2016. In Russian.
Simeon 1856 – Writings of Blessed Simeon, Archbishop of Thessaloniki. Transl. into Russian. St. Petersburg, 1856.
Stylianou 1997 – Stylianou A., Stylianou J. The Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Art. Nicozia, 1997.

Subotić 1971 – Subotić G. St. Constantine and St. Helena in Ohrid. Belgrade, 1971. In Serbian.
Talbot Rice 1968 – Talbot Rice D. The Church of Haghia Sophia at Trebizond. Edinburg, 1968.
Thierry 1963 – Thierry N., Thierry M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963.
Todić 1994 – Todić B. Anapeson – iconographie et signification du thème. *Byzantion*. 1994. LXIV. 1. Pp. 134–165.
Todić 1998 – Todić B. Serbian Painting in the Era of King Milutin. Belgrade, 1998. In Serbian.
Todić, Chanak-Medić 2005 – Todić B., Chanak-Medić M. Decani Monastery. Belgrade, 2005. In Serbian.
Tomeković 1988 a – Tomeković S. Les cycles hagiographiques de Saint Angelo in Formis: Recherche de leurs modèles. *Зборник Матице српске за ликовне уметности*. 1988. 24. Pp. 1–23.
Tomeković 1988 b – Tomeković S. Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI – première moitié du XIII s.). *Byzantion*. 1988. LVIII. 1. Pp. 140–154.
Tromp 1969 – Tromp N. J. Primitive Conceptions of Death and the Nether World in the Old Testament. Roma, 1969.
Underwood 1966 – Underwood P. A. The Kariye Djami. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. Vol. 1. New York, 1966.
Vasilik 2009 – Vasilik V. V. The Tenth Homily of Patriarch Photius. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2009. 1/2. Pp. 185–194. In Russian.
Vojvodić 2005 – Vojvodić D. Wall Painting of the Church of St. Achille in Arilje. Belgrade, 2005. In Serbian.
Vzdornov 1989 – Vzdornov G. I. Volotovo. Frescoes in the Church of the Assumption on the Volotovo Field near Novgorod. Moscow, 1989. In Russian.
Walter 1970 – Walter Ch. L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine. Paris, 1970.
Živković 1984 – Živković B. Sopoćani. Drawings of Frescoes. Belgrade, 1984. In Serbian.
Živković 1989 – Živković B. Gracanica. Drawings of Frescoes. Belgrade, 1989. In Serbian.
Živković 1991 – Živković B. The Virgin of Ljeviška. Drawings of Frescoes. Belgrade, 1991. In Serbian.
Živković 1992 – Živković B. Mileseva. Drawings of Frescoes. Belgrade, 1992. In Serbian.
Živković 1993 – Živković B. Pavlica. Drawings of Frescoes. Belgrade, 1993. In Serbian.
Δρακοπούλου 1997 – Δρακοπούλου Ε. Ἡ πόλη της Καστοτιάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Εποχή (12ος – 16ος αι.). Ιστορία – Τέχνη – Επιγραφές. Αθήνα, 1997.
Δρανδάκης 1994 – Δρανδάκης Ν. Β. Το ασκητίριο της Αναλήψις στο Μυριαλή του Ταϊγέτου. *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*. 1. Αθήνα, 1994.
Μονὴ 1996 – Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου. Παράδοση, ιστρία, τέχνη. Ἅγιον Ὄρος. 1996. 1–2.
Ξηγγόπουλος 1964 – Ξηγγόπουλος Α. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Οφανοῦ Θεσσαλονίκης. Αθήνα, 1964.

Информация об авторе

Георги Петров Геров
доктор искусствознания
ведущий научный сотрудник НОЦ «Гуманитарная урбанистика»;
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Российская Федерация, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6984-6264
e-mail: gpgerov@yahoo.com

Information about the author
Georgi P. Gerov
Dr. Sci. (Art History)
Leading Researcher at the Scientific and Educational Center "Humanitarian Urbanism"
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya ul., Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6984-6264
e-mail: gpgerov@yahoo.com

Материал поступил в редакцию / Received 27.10.2022
Принят к публикации / Accepted 22.11.2022

https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-256-269

Орнаменты в монументальной живописи Великого Новгорода XII века

М. Г. Околович
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Великий Новгород, Российская Федерация
mariokolovi4@mail.ru

В. А. Шинтякова
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Великий Новгород, Российская Федерация
sintakovaviktoria@gmail.com

Для цитирования:
Околович М. Г., Шинтякова В. А. Орнаменты в монументальной живописи Великого Новгорода XII века // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 256–269. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-256-269

Аннотация. Несмотря на определённую степень изученности монументальной живописи Новгорода в целом, тема орнаментальной росписи новгородских храмов XII в. не становилась предметом отдельного научного исследования по ряду причин: фрагментарная сохранность живописи, второстепенность орнаментальных композиций в общем сакральном пространстве православного храма. Между тем орнаменты исполняют важную роль в живописной системе храма с точки зрения семантической и композиционной значимости. Цель данной статьи – предварительная оценка характера орнаментальной росписи новгородских храмов XII в. В ходе исследования собран и проанализирован материал по монументальной живописи шести доступных для изучения памятников: Софийского кафедрального собора, Николо-Дворищенского собора, Георгиевского собора в Свято-Юрьевском монастыре, собора Рождества Пресвятой Богородице в Антониевом монастыре, церкви Спаса на Нередице и церкви Благовещения в Аркажах. Существенным препятствием для изучения орнаментов является фрагментарная сохранность или полная утрата живописи некоторых памятников. По этой причине была проведена графическая реконструкции утрат, выявлены точные линейные очертания орнаментальных композиций, что позволяет ввести в научный оборот новые данные. Применение типологического, сравнительно-исторического и историко-системного методов искусствоведческого исследования позволило определить сорок восемь видов орнаментов XII в. растительного, линейно-растительного, геометрического (в том числе городчатого) и куфического типов. Из них сорок три вида орнаментов имеют характер растительного или линейно-растительного типов с преимущественным мотивом виноградной лозы – наиболее распространённого символа в христианском искусстве. Орнаменты куфического и городчатого

© Околович М. Г., Шинтякова В. А., 2022

типа выявлены только в одном памятнике – соборе Рождества Пресвятой Богородицы в Антониевом монастыре – и представляют интерес для отдельного исследования.

Ключевые слова: искусство Великого Новгорода, монументальная живопись XII века, новгородские орнаменты XII века, древнерусские орнаменты, храмовая роспись, христианское искусство, мотив виноградной лозы.

Благодарности: авторы благодарят С. А. Кукушкину, А. Д. Масликову, М. Д. Муратову и А. А. Гимбель за помощь в подготовке материалов для публикации.

Ornaments in monumental painting of Veliky Novgorod of the 12th century

Marina G. Okolovich
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
Veliky Novgorod, Russian Federation
mariokolovi4@mail.ru

Viktoria A. Shintyakova
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
Veliky Novgorod, Russian Federation
sintakovaviktoria@gmail.com

For citation:
Okolovich M. G., Shintyakova V. A. Ornaments in monumental painting of Veliky Novgorod of the 12th century. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 2. Pp. 256–269. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-256-269

Abstract. Despite the fact that the monumental painting of Novgorod has been studied enough, the theme of ornamental painting of the Novgorod temples of the 12th century has not become the subject of a specific scientific study for a number of reasons: fragmentary preservation of painting, the secondary importance of ornamental compositions in the general sacred space of the Orthodox church. However, ornaments play an important role in the painting system of the temple in terms of semantic and compositional significance. The purpose of this article is a preliminary assessment of the nature of the ornamental painting of Novgorod temples of the 12th century. In the course of the study, the material on monumental painting of six monuments available for study was collected and analyzed: St. Sophia Cathedral, St. Nicholas Cathedral in Yaroslav's Courtyard, St. George's Cathedral in St. George's Monastery, the Cathedral of the Nativity of the Theotokos in Antonovo, the Church of the Transfiguration of the Savior on Nereditsa, the Church of the Annunciation in Arkazy. A significant obstacle to the study of ornaments is the fragmentary preservation or complete loss of painting of some monuments. For this reason, a graphic reconstruction of the losses was carried out, the exact linear patterns of ornamental compositions were revealed, which makes it possible to introduce new data into scientific circulation. The use of typological, comparative-historical and historical-systematic methods of art criticism research allows to identify forty-

eight types of ornaments of the 12th century: vegetable, linear-vegetable, geometric (including urban) and Kufic types. Out of them, forty-three types of ornaments have the character of plant or linear-plant types with the predominant motif of the vine – the most famous symbol in Christian art. Ornaments of the Kufic and urban type have been identified only in one monument – the Cathedral of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in the Antoniev Monastery, and they are subject for another research.

Keywords: the art of Veliky Novgorod, monumental painting of the 12th century, Novgorod ornaments of the 12th century, ancient Russian ornaments, painting of churches, Christian art, symbol of the vine.

Acknowledgments: the authors express gratitude to S. A. Kukushkina, A. D. Maslikova, M. D. Muratova and A. A. Gimbel for their help in preparing materials for publication.

Интерес исследователей древнерусского искусства к программе росписей храмов XII века прежде всего направлен на изучение персонифицированных изображений. Орнаментальные росписи играли и играют второстепенную роль в сакральном пространстве храма; основное их предназначение заключается в композиционном заполнении откосов архитектурных проёмов, арок, шелыг сводов и пр. Тем не менее, нельзя исключать некоторую семантическую значимость орнаментальных композиций общем контексте росписей православного храма.

Из общего числа новгородских памятников с орнаментальной росписью XII в. доступно для исследования всего шесть. Это четыре собора (Софийский, Николо-Дворищенский, Георгиевский в Юрьевом монастыре и Рождества Пресвятой Богородицы в Антониевом монастыре) и две небольшие церкви (Спаса на Нередице и Благовещения в Аркажах). Роспись этих памятников различается по степени сохранности. Древние орнаментальные композиции зачастую или фрагментарны, или поновлены, что существенно усложняет их исследование. Для составления наиболее полного представления о характере орнаментальных росписей была проведена графическая реконструкция утрат.

Софийский кафедральный собор (ил. 1) – самый ранний из сохранившихся памятников архитектуры на территории Новгорода – был возведён в 1045–1050 гг. повелением князя Ярослава Мудрого. Работы по строительству проходили под руководством князя Владимира Ярославича, скончавшегося вскоре после завершения строительства и погребённого внутри собора в Мартирьевской паперти. Столь грандиозное сооружение в Новгороде, практически не знавшем ранее каменного зодчества, было возведено, вероятно, при участии византийских мастеров. От первых росписей святой Софии сохранилась только фреска «Константин и Елена», датируемая предположительно второй половиной XI века; выполнена она в непривычной для стенописи технике, похожей на технику иконописи.

В 1109 г. по заказу архиепископа Никиты Софийский собор был расписан вновь. От росписи этого этапа сохранились фигуры в барабане и световых проёмах между алтарём и диаконником, алтарём и жертвенником, а также орнаменты в откосах окон барабана. Сохранность орнаментов XII в. является фрагментарной.

Из-за расположения на большой высоте и утрат колорит их определяется с трудом, однако графические очертания читаются достаточно уверенно. Значительная часть орнаментов поновлена при реставрации на рубеже XIX–XX вв. с сохранением древних мотивов. В описи фрагментов древней росписи В. В. Суслов выделил шесть видов орнаментов растительного типа (в некоторых откосах окон мотивы повторяются) [Лифшиц и др. 2004, 312]. Основной мотив всех шести сохранившихся до нашего времени орнаментов – виноградная лоза в различных интерпретациях.



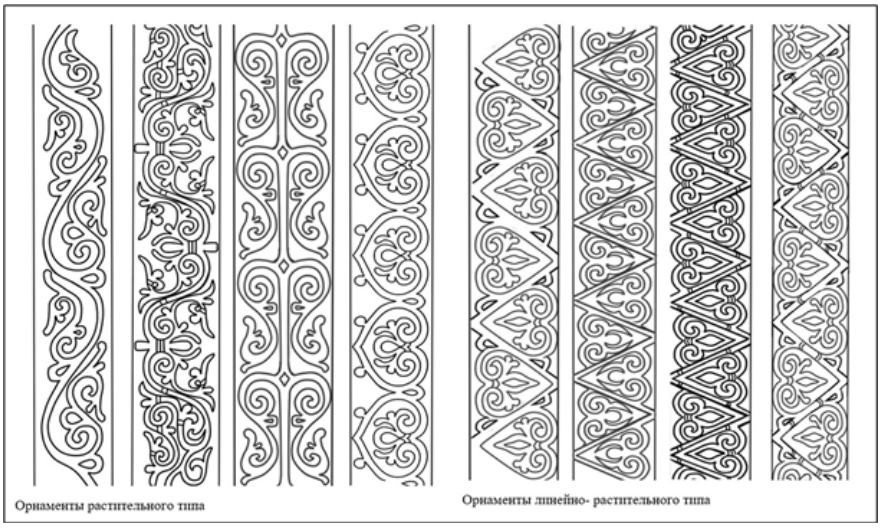
Ил. 1. Великий Новгород. Софийский собор. Фото: Сергей Аванесов, 2020

Вторым значительным сооружением после Софийского собора стал Никольский Дворищенский собор (ил. 2), который был заложен в 1113 году на Ярославовом Дворище. Он был создан по заказу князя Мстислава Великого (1076–1132), который являлся старшим сыном великого киевского князя Владимира Всеволодовича Мономаха. Строительство велось под руководством епископа Иоанна Попьяна. Между тем, точной даты окончания строительства собора и его росписи не известно. Принято считать, что он был расписан и освящён только в 1136 г. [Лифшиц и др. 2004, 430–433].

В ходе исследования нами выделено семь видов орнаментов растительного и линейно-растительного типов (ил. 3). Орнаменты растительного типа сохранились в барабане центральной главы (юго-восточном окне, северо-западном окне). Орнаменты линейно-растительного типа преобладают в наосе (центральное прясло южной стены, западное и восточное окно, окно западного прясла южной стены, окно западного прясла северной стены, центральное прясло северной стены, восточное окно) и нартексе (окно южной стены).



Ил. 2. Великий Новгород. Николо-Дворищенский собор
Фото: Сергей Аванесов, 2018



Ил. 3. Муратова М. Д. Реконструкция орнаментов растительного
и линейно-растительного типов Николо-Дворищенского собора, XII в.

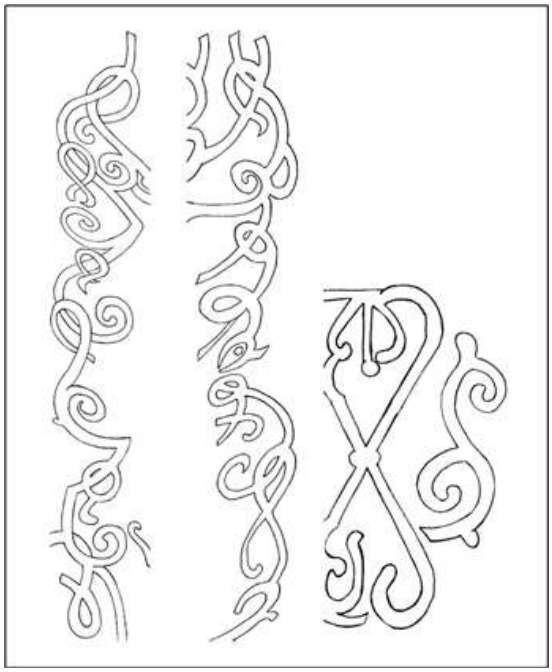
Георгиевский собор Юрьева монастыря (ил. 4) представляет новый тип архитектурной конструкции: собор увенчан тремя асимметрично расположенными главами, что в значительной мере отличает его от возведённых ранее пятиглавых Софийского и Николо-Дворищенского соборов. Строительство храма было начато в 1119 году, закончено в 1130. Строительство продолжалось 11 лет. Инициатором строительства выступил великий князь Мстислав I Владимирович, однако из-за его постоянного пребывания в Киеве работами руководили игумен Юрьева монастыря Кириак и новгородский князь Всеволод [Секретарь 2019, 7]. Известно имя зодчего Георгиевского собора – Пётр.



Ил. 4. Юрьев Монастырь. Свято-Георгиевский собор. Фото: Сергей Аванесов, 2020

Храм относится к памятникам архитектуры домонгольского периода, но дата росписи храма точно не установлена. Существенная часть оригинальных фресок XII века была сбита при очередной реставрации в XIX в. [Сарабьянов, Смирнова 2007]. До настоящего времени роспись XII в. сохранилась в приделе лестничной башни, а также в откосах окон основного объёма.

Все выделенные орнаменты относятся к растительному типу. Самих орнаментов насчитывается пять видов. Два из них – в приделах лестничной башни, они обрамляют фреску с изображением Святительского чина. Ещё три орнамента – в откосах окон (ил. 5). Сохранность последних – фрагментарная. Ещё несколько орнаментов недоступны для исследования из-за пожара, произошедшего в соборе в 2008 году.



Ил. 5. Масликова А. Д. Реконструкция древних орнаментов в откосах окон основного объёма Георгиевского собора Юрьева монастыря

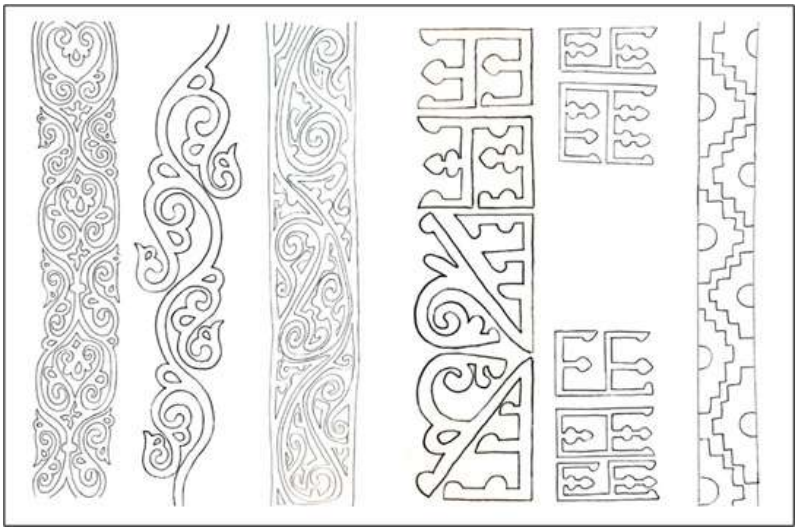
Конструкция собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (ил. 6) во многом напоминает устройство построенного почти в то же время Георгиевского собора в Юрьевом монастыре. Это первый собор, возведённый по заказу не князя, а частного лица. Строительство собора Рождества Богородицы Антониева монастыря проходило в два этапа: первый – в период с 1117 по 1119 гг. –включал в себя строительство четырёхстолпного храма и установку алтарной преграды; на втором этапе – с 1119 по 1125 гг. – была произведена пристройка западного объёма собора с нартексом, хорами, северо-западной башней и двумя малыми главами – над башней и над юго-западным углом. Основателем собора является преподобный Антоний Римлянин (1106–1147). По окончании строительства западного объёма собор был полностью расписан в 1123–1125 гг. [Сарабьянов 2002]. Специфику росписей определял непосредственно преподобный Антоний. Предположительно, для росписи были привлечены киевские художники по инициативе самого основателя монастыря и собора [Сарабьянов 2012, 163].

В ходе исследования нами были выделены в общей сложности шесть видов орнаментов трёх типов: городчатый, куфический и растительный (ил. 7). Городчатый орнамент расположен на западной грани арки диаконника, над балкой темплона. В качестве красок для росписи использовалась красная и жёлтая охра в разбеле известью. Куфический орнамент расположен в верхней западной части грани жертвенника северной лопатки. Элементы орнамента не имеют конструктивной связи друг с другом и имитируют арабское письмо, которое написано

разными красками, вероятно с добавлением киновари, красной охры, угля и лазурита на сильном разбеле, так как часть из них потемнела, другая же часть, наоборот, практически слилась с цветом фона.



Ил. 6. Антониев монастырь. Собор Рождества Пресвятой Богородицы
Фото: Сергей Аванесов, 2018



Ил. 7. Кукушкина С. А. Орнаменты собора Рождества Пресвятой Богородицы Антониева монастыря, XII в. (растительный, городчатый и куфический)

Растительный орнамент представляет собой вариации извивов виноградный лозы и подразделяется на 3 подтипа. Первый подтип присутствует во всех окнах наоса и алтарного пространства. Он повсюду практически одинаков. Написан тёмно-синей или тёмно-зелёной краской, напоминающей рефть по светлому фону левкаса. Узор, похожий на виноградную лозу, усложнён дополнительными завитками; по своей конструкции напоминает каплевидные формы с многочисленными завитками и петлями. По краям узоры обрамлены красной огранкой.

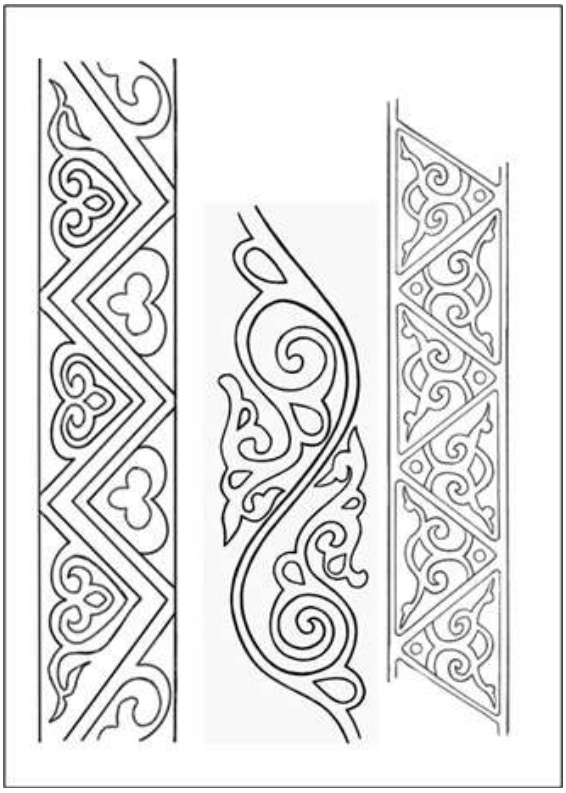
В основе второго подтипа орнаментов лежит стилизация извивов ветви виноградной лозы. Орнамент встречается на западном и восточном откосах верхнего окна северной стены жертвенника; в арке жертвенника, на восточной грани северного и южного откосов; на восточной грани южной и северной лопаток; в проходе в диаконник, на гранях внутренних откосов центральной арки и арки жертвенника. Орнамент выполнялся тёмно-зелёной краской по светлому фону или белилами по рефти. Третий подтип близок ко второму; он состоит из стеблей двух лоз, которые то переплетаются, то расходятся, образуя собой сердцевидные формы. По краям были добавлены боковые побеги в виде спиралей. Орнамент выполнялся тёмно-зелёной или тёмно-синей краской по светлому фону левкаса. Данный вариант встречается на откосах западного окна южной стены нартекса собора, в дьяконнике – на откосах и своде центрального окна апсиды, на откосах нижнего окна южной стены [см.: Орлова 2012, 340].



Ил. 8. Великий Новгород. Храм Благовещения на Мячине (в Аркажах).
Фото: Сергей Аванесов, 2022

Церковь Благовещения на Мячине бывшего Благовещенского Монастыря, построенная на месте деревянной постройки в 1179 г., является наиболее ранним образцом небольших одноглавых четырёхстолпных новгородских храмов XII века (ил. 8). Сооружена архиепископом Ильёй и его братом Гавриилом за 70

дней [Геров 2019, 3]. Орнамент (ил. 9) в основном украшал откосы окон, в том числе барабана, и, скорее всего, откосы дверных проёмов. Судя по декорации жертвенника, возможно, он заполнял и неудобные по конфигурации плоскости на стыках сюжетных сцен. В ходе исследования было выявлено десять видов орнаментов растительного и геометрического типов.

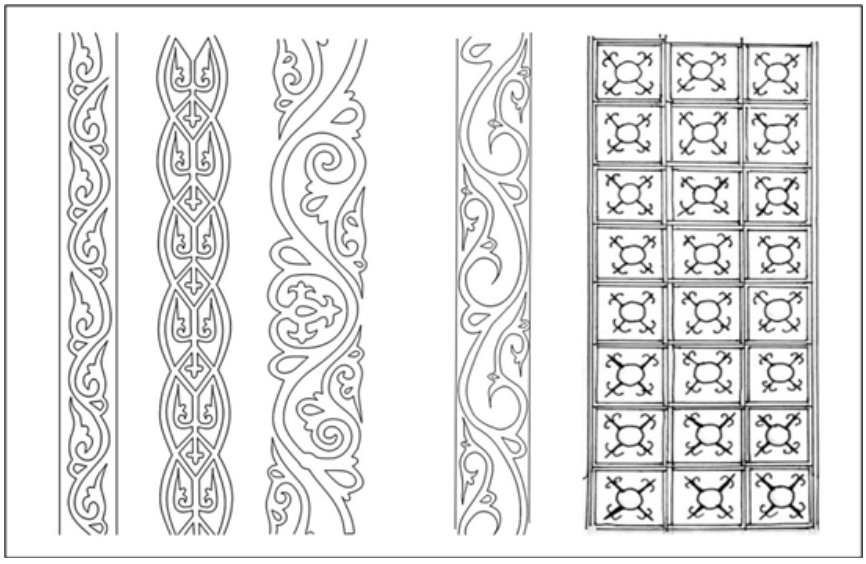


Ил. 9. Шинтякова В. А. Орнаменты церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах)

Церковь Спаса на Нередице (ил. 10) была построена в 1198 году на правом берегу ручья Малый Волховец, неподалёку от Новгородского Городища по заказу князя Ярослава Владимировича. Храм является ярким примером новгородского зодчества второй половины XII века, отличающимся некоторыми особенностями. Храм одноглавый, кубического типа, четырёхстолпный, трёхапсидный с позакомарным покрытием. К западному фасаду церкви Спаса на Нередице ранее примыкал притвор. В 1199 году стены церкви были украшены фресками. О создателе (или создателях) нередицкой росписи письменные источники не сообщают. «В то же лето исписаша церковь святого Спаса на Городищи» – этим текстом 1199 года ограничиваются летописные известия о росписи храма [Царевская 2019, 3–4]. Имя мастера, руководившего росписью Нередицы, может быть названо лишь предположительно; возможно, это был некий Олисей Петрович Гречин, вероятно, грек по происхождению, священник и иконописец [Царевская 2019, 13].



Ил. 10. Великий Новгород. Храм Спаса Преображения на Нередице
Фото: Сергей Аванесов, 2019



Ил. 11. Гимбель А. А. Виды орнаментов церкви Спаса на Нередице, XII в.

Орнаменты Спасо-Нередицкой церкви (ил. 11) являются наименее изученной частью росписи. Они располагались в храме на восточной щеке вимы, на щековых поверхностях четырёх подпружных арок, в нише жертвенника, на склонах арок шести аркосолиев. Значительное количество орнаментов находилось на откосах окон. Орнаменты имелись также слева от арки прохода в северное отделение хор, над аркой прохода из южного рукава креста в западный неф. Общее количество орнаментальных композиций составляет 14 видов, в основном растительного типа. Разрушения в период Великой Отечественной войны привели к утрате фрескового ансамбля живописи. Однако сохранившиеся довоенные фотографии и копии позволяют реконструировать цикл орнаментальной росписи Нередицкой церкви в некоторой степени [Пивоварова 2002, 156].

Таким образом, в ходе исследования было выявлено сорок восемь видов орнаментов в новгородской храмовой росписи XII века. Предварительные результаты показали, что большая часть орнаментов новгородских храмов представлена орнаментами растительного типа. Основной элемент росписи – это мотив виноградной лозы, упоминающейся в тексте Евангелия: «Аз есмь лоза истинная, и Отец Мой делатель есть» (Ин 15:1). Растительно-геометрические орнаменты встречаются несколько реже и зачастую представляют собой вольные интерпретации орнаментов растительного типа. Геометрические орнаменты в росписях разных храмов редко перекликаются между собой. Городчатый орнамент, популярный в изобразительных мотивах росписи византийских храмов, в русских храмах двенадцатого столетия встречается относительно редко. Особый интерес представляет куфический орнамент собора Рождества Богородицы – исключительно редкий мотив орнаментальной росписи. Дальнейшая работа по исследованию и реконструкции фресковой росписи позволит уточнить характер орнаментальных композиций новгородских храмов XII века.

Библиография

Геров 2019 – *Геров Г. П.* Церковь Благовещения на Мячине. Великий Новгород, 2019.

Лифшиц и др. 2004 – *Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. Санкт-Петербург, 2004.

Орлова 1997 – *Орлова М. А.* Орнамент и декоративные приёмы в росписи Спаса на Ильине улице в Новгороде // Византия. Русь. Западная Европа: искусство и культура. Санкт-Петербург, 1997. С. 28.

Орлова 2012 – *Орлова М. А.* Орнамент и другие элементы декоративного убранства в живописи середины 1120-х – начала 1160-х годов // История русского искусства. Том 2. Часть 1: Искусство 20–60-х годов XII века. Москва, 2012. С. 336–411.

Пивоварова 2002 – *Пивоварова Н. В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. Санкт-Петербург, 2002.

Сарабьянов 2002 – *Сарабьянов В. Д.* Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. Москва, 2002.

Сарабьянов 2012 – *Сарабьянов В. Д.* Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов // История русского искусства. Том 2. Часть 1: Искусство 20–60-х годов XII века. Москва, 2012. С. 158–335.

Сарабьянов, Смирнова 2007 – *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. Москва, 2007.

Секретарь 2019 – *Секретарь Л. А.* Георгиевский собор Новгородского Юрьева монастыря. Великий Новгород, 2019.

Царевская 2019 – *Царевская Т. Ю.* Церковь Спаса преображения на Нередице. Великий Новгород, 2019.

References

Gerov 2019 – Gerov G. P. Church of the Annunciation on Myachino. Veliky Novgorod, 2019. In Russian.

Lifshits et al. 2004 – Lifshits L. I., Sarabyanov V. D., Tsarevskaya T. Y. Monumental Painting of Veliky Novgorod. The end of the 11th – the first quarter of the 12th century. St. Petersburg, 2004. In Russian.

Orlova 1997 – Orlova M. A. Ornament and Decorative Techniques in the Painting of the Savior on Ilyina Street in Novgorod. *Byzantium. Russia. Western Europe: Art and Culture*. Saint Petersburg, 1997. P. 28. In Russian.

Orlova 2012 – Orlova M. A. Ornament and Other Elements of Decoration in Painting of the mid-1120s – early 1160s. *History of Russian Art*. Vol. 2. Part 1. Moscow, 2012. Pp. 336–411. In Russian.

Pivovarova 2002 – Pivovarova N. V. Frescoes of the Church of the Savior on Nereditsa in Novgorod: Iconographic Program of Painting. St. Petersburg, 2002. In Russian.

Sarabyanov 2002 – Sarabyanov V. D. The Nativity of the Theotokos Cathedral of the Antoniev Monastery in Novgorod. Moscow, 2002. In Russian.

Sarabyanov 2012 – Sarabyanov V. D. Painting of the mid-1120s – early 1160s. *History of Russian Art*. Vol. 2. Part 1. Moscow, 2012. Pp. 158–335. In Russian.

Sarabyanov, Smirnova 2007 – Sarabyanov V. D., Smirnova E. S. The History of Old Russian Painting. Moscow, 2007. In Russian.

Secretar 2019 Secretar L. A. St. George's Cathedral of the Yuriev Monastery in Novgorod. Veliky Novgorod. 2019. In Russian.

Tsarevskaya 2019 – Tsarevskaya T. Y. The Church of the Transfiguration of the Savior on Nereditsa. Veliky Novgorod, 2019. In Russian.

Информация об авторах

Марина Геннадьевна Околович
кандидат искусствоведения
доцент кафедры технологического и художественного образования
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Российская Федерация, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8371-5663
e-mail: mariokolovi4@mail.ru

Виктория Александровна Шинтякова
студент кафедры технологического и художественного образования
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Российская Федерация, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6187-9299
e-mail: sintakovaviktoria@gmail.com

Information about the authors
Marina G. Okolovich
Cand. Sci. (Art History)
Associate Professor of Technological and Art Education Department
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya ul., Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8371-5663
e-mail: mariokolovi4@mail.ru

Viktoria A. Shintyakova
Student, Technological and Art Education Department
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya ul., Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6187-9299
e-mail: sintakovaviktoria@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 14.11.2022
Принят к публикации / Accepted 10.12.2022

https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-270-276

Clavis Scientiae. Символическое измерение средневекового университета

Н. В. Токарев
Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ»
Санкт-Петербург, Российская Федерация
nvtokarev@etu.ru

Для цитирования:
Токарев Н. В. Clavis Scientiae. Символическое измерение средневекового университета // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 270–276. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-270-276

Аннотация. Исторические исследования, посвящённые средневековым университетам, не в полной мере способны выявить специфику этого уникального феномена. Многомерность реальности, как и реакций человека на неё, не может быть исчерпана знанием и объяснением материальных причин возникновения того или иного культурного института, экономических и социальных факторов его развития. Для людей Средневековья основным способом взаимодействия с миром было воображение, а основным инструментом – метафора, что создаёт обширное пространство для толкования сохранившихся культурных свидетельств и артефактов. В настоящем тексте приводятся примеры такой метафорики университета, отнесённые к трём условным уровням символического измерения европейских Studium Generale. При всей их образности, данные метафоры удивительно конкретны и отсылают к главным ценностным основаниям средневекового образования.

Ключевые слова: университет, символ, культурный код, визуальная теология, семиотика.

Clavis Scientiae. Symbolic dimension of the medieval university

Nikolai V. Tokarev
Saint Petersburg Electrotechnical University “LETI”
St. Petersburg, Russian Federation
nvtokarev@etu.ru

For citation:
Tokarev N. V. Clavis Scientiae. Symbolic dimension of the medieval university. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 2. Pp. 270–276. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-270-276

© Токарев Н. В., 2022

Abstract. Historical research on medieval universities is not fully capable of revealing the specifics of this unique phenomenon. The multidimensionality of reality, as well as human reactions to it, cannot be exhausted by knowledge and explanation of the material causes of the emergence of a particular cultural institution, economic and social factors of its development. For people in Middle Ages, the main way of interacting with the world was imagination, and the main tool was metaphor, which creates a vast space for the interpretation of preserved cultural evidence and artifacts. This text provides examples of such metaphors of the university, attributed to the three conditional levels of the symbolic dimension of the European Studium Generale. For all their imagery, these metaphors are surprisingly specific and refer to the fundamental values of medieval education.

Keywords: university, symbol, cultural code, visual theology, semiotics.

Приступая к исследованию символико-метафорических аспектов образа европейского университета, мы исходим из предположения, что временные союзы обучающихся и учителей создавались в Средние века стихийно и были движимы лишь непреодолимой любознательностью и тягой к постижению наук. Они не были сформированы властью с целью удовлетворения социального запроса, не имели основателей и устойчивой структуры. Подобные общности получили в XI веке наименование Studium Generale или Studium Universale и являли собой предуниверситетские образования нового типа, непохожие ни на позднеантичные, ни на монастырские школы.

Университетами в это время могли называться и ремесленные цеха, и гильдии, и прочие корпорации. За учебными заведениями термин закрепится уже два века спустя. Что же объединяло людей, стремящихся к знанию, в союзы? Это была conjuratio, своеобразная присяга. Соответственно, universitas – сообщество равных между собой людей, принёсших друг другу взаимную клятву. Отто Герхард Эксле уточняет значение университетской корпорации более метафорично: содружество живых и мёртвых [Эксле 2007, 250].

Помимо физического воплощения такие союзы пребывали и в пространстве символического измерения, как и все объекты, институты, культурные и социальные конструкты той эпохи. Исторические исследования медиевистов XX века (в первую очередь, представителей школы Анналов) в этом отношении серьёзно изменили оптику восприятия мира, в котором, по выражению Мишеля Пастуро, «символ всегда весомее и подлиннее реального человека или вещи, которых он должен представлять, потому что в Средневековье истина всегда находится вне реальности, в мире высшего порядка. Истинное не есть реальное» [Пастуро 2012, 19], но относится к сфере сверх-реального.

В знаменитой статье 1863 года «Университетский вопрос» Н. И. Пирогов отмечал: «Я думаю, что первообразы университетов были ближе нашего к идеалу» [Пирогов 1953, 324]. Именно эта близость идеальному образу, постоянная проверка на соответствие исходной парадигме являлась, и на наш взгляд, залогом и гарантией континуитета учёных корпораций, переживавших постоянное физическое обновление ввиду естественной убыли состава сподвижников, политических и социальных изменений, религиозных конфликтов, войн и эпидемий, а также весьма распространённой практики территориального перемещения универ-

ситетов. Последний феномен подробно исследован на примере Португальского университета, который на протяжении XIV столетия четыре раза переезжал из Лиссабона в Коимбру и обратно, сохраняя при этом преемственность, непрерывность исторической памяти и разделяемое всеми членами корпорации (и ещё важнее – королевской и церковной властью) убеждение, что это по-прежнему один и тот же университет [Русанов 2013, 156].

Данный пример позволяет в том числе увидеть механику процесса «малой символизации». Что значит «переместить университет»? В современном понимании это означало бы организацию масштабного мероприятия с сопутствующими логистическими, бюрократическими и иными сложностями. В грамоте же португальского короля Афонсу IV, датированной 1338 годом, мы находим: «Приказываю ректорам и служащим того университета, что находился в Коимбре, чтобы они тотчас перебрались бы в указанный Лиссабонский университет и взяли бы с собой привилегии, грамоты и иные предметы и вещи, которые должны были быть у этого университета Коимбры и к нему относились» [Русанов, Варьяш 2012, 335]. Это традиционный для средневекового типа мышления приём замены целого его частью, когда королевская печать представляла самого суверена, а сохранившаяся часть мощей – персонифицированного святого. Так и в данном примере – перемещаются указанные атрибуты академической харизмы и немногие носители парадигмы, знания о сущности университета, а далее всё остальное может быть восстановлено в полном объёме в весьма короткий срок на новом месте.

Теперь мы можем перейти к следующему, ещё более глубокому и обширному пласту символического измерения, а именно к метафорике самого понятия «университет». С этим намерением обратимся к источникам разных периодов: времени зарождения Studium Generale и её расцвета, т.е. XII и XIV веков соответственно.

Первым университетом Европы традиционно считают оформившуюся в 1088 году корпорацию юристов Болоньи, однако истинным его рождением стоит скорее считать 1155 год, когда императором Священной Римской Империи Фридрихом I Барбароссой (а чуть позднее и Папой Александром III) были утверждены Privilegium Scholasticum – особые цеховые привилегии. Вальтер Рюэгг отмечает, что именно в документе «Authentica habita» возникает метафора университета как *источника света* наук и искусств [Rüegg 1991, 14]. Эта метафора неслучайна: середина XII века – время возникновения готической архитектуры (в период 1135–1144 гг. аббат Сугерий проводит знаменитую реконструкцию Сен-Дени), в которой идея воплощения «самого Света Истинного» имеет главное значение.

Жорж Дюби в хрестоматийном труде «Время соборов» называет аббатство Сен-Дени «памятником прикладной теологии», а сам opus francigenums (т.е. новую французскую архитектуру) именует как «искусство света и непрерывного отражения» [Дюби 2002, 126]. Допустимо провести параллель: как вслед за шедевром Сугерия будут возведены величественные Нотр-Дам-Де-Верден, Руанский, Пражский и Кёльнский соборы, так и университеты распространятся по всей Европе, вызывая соизмеримое почтение к городам, располагающим таким соседством. Стоит отметить и сходство традиций, от которых отходят эти два феномена XII века. Тяжеловесный романский стиль церквей десятого столетия, тяготевший к созданию в храмах атмосферы молитвенного уединения, мы можем срав-

нить с эпохой монастырских школ с их скрипториями, где накапливались и систематизировались знания античной эпохи и первых веков христианства, а новые готические соборы (впоследствии давшие начало стилю «пламенеющей готики») отождествить с зарождающейся культурой корпораций магистров и профессоров, открытой «городу и миру».

Однако вернёмся к метафоре университета как источника света наук. Для начала нужно понять специфику науки Средневековья. Насколько она близка к современной интерпретации этого термина? Что вкладывалось в это понятие внутри учёного сословия и за его пределами? Согласно определению Роберта Гроссетеста, «наука (Scientia) есть термин, определяющий необходимый набор условий, в которых возможно различение истины и лжи». Также он говорит о науке как «предрасположении к акту узнавания» и «условии обучения» [Grossetest 1957, 265]. При этом обучение у Гроссетеста – это не только переход доктрины (знания обучающего) в дисциплину (знание обучающегося), но и формирование знания из собственного опыта.

Ядром первых университетов, таким образом, была идея формирования целостной личности, целевой задачей выступало не приращение знаний, но распознавание и удостоверение для себя изначально данной (в Священном Писании[1]), освящённой традицией (патристика) истины о мире. Распознавание и упорядочение, о которых сказано и в «Authentica habita», достижимо «в свете науки», а потому источники этого света столь важны, что заслуживают самых исключительных привилегий. Поражает обилие преференций (юридических, территориальных, социальных и экономических), подобных которым не удостаивалась ни одна другая корпорация средневекового общества. Однако это указывает на степень значимости университетов в глазах властей: многообразие драгоценных даров (в виде уникальных привилегий) сравнимо с порывом Сугерия, который, стремясь усилить чувство присутствия Божественного Света в аббатстве Сен-Дени, не жалел для убранства обновлённого храма изделий из благородных металлов и камней, витражей, эмали и белых тканей.

Ценность университета, понимаемая именно в *символическом* ключе, уже к началу XIII века становится общей для Европы: университеты возникают в Оксфорде, Кембридже, Монпелье и Неаполе, Риме и Саламанке. К концу века их было 19, но в следующем столетии к ним прибавляются ещё 25. Стоит ещё раз отметить, что речь идёт не о процессе основания или учреждения Studium Generale местными властями: университеты распространяются почти стихийно, порождая и взаимно насыщая друг друга. Как пишет об этом феномене Жак Ле Гофф, «в христианском мире XIII века, уже, впрочем, приученном Церковью к интернационализму, поражает то, что благодаря университетам профессора и студенты превратились в странников, которые в поисках знания путешествовали повсюду и охотно перебирались из страны в страну» [Ле Гофф 2008, 191; ср.: Ле Гофф 2003, 23]. Вновь метафора света проявляется как наиболее подходящая: неиссякаемая потенция парадигмы средневекового университета уподобляется словам литургического текста «Exsultet» во время провозглашения Пасхи: «Sed iam columnæ huius

[1] Ср. с девизом Оксфордского университета, визуально зафиксированным на его гербе: Dominus illuminatio mea (Пс 26:1).

præconia novimus, quam in honorem Dei rutilans ignis accendit. Qui, licet sit divisus in partes, mutuati tamen luminis detrimenta non novit»[2].

Второй составляющей метафорики средневекового университета (уже не динамической, а более статичной) является *образ источника*, утоляющего жажду знаний. Этот образ активно функционирует как фигура речи, обладающая определённым топосом. Обратимся к менее известному, чем «Authentica habita», тексту статута Краковского Университета [Bałuk-Ulewiczowa 2000], изданного по указу короля Польши Казимира в 1364 году:

> Мы, Казимир, Милостию Божией король Краковской земли <...> в подобающем горячем устремлении <...> постановляем, что в нашем городе Кракове будет избрано место, предназначенное для создания Studium Generale, которому до́лжно будет процветать через все утверждённые факультеты. Пусть станет он освежающим источником, к полноте которого смогут обратиться все жаждущие усвоить навыки учёности. Пусть не только подданным нашего королевства и соседних земель, но и жителям всех частей мира, стремящимся обрести этот превосходный драгоценный камень науки, будет свободным и безопасным вход в город наш Краков.

В приведённом фрагменте мы видим уже не столько интенцию к распространению Scientia, сколько желание находиться рядом с её истоком и разделять эту радость с другими людьми, притом без оглядки на их происхождение или сословие. Эта метафора прозрачна для средневекового человека благодаря библейскому тексту. Источником живой воды в Ветхом Завете именуется разум благоразумного (Притч 16:22), а лжепророков апостол Пётр называет безводными источниками (2 Пет 2:17).

Наконец, последней метафорой, также имеющей религиозное происхождение, является символ clavis scientiae, т.е. *ключа к знанию*. Он постулирует неразрывную связь образования и церкви, а университет становится пространством духовной жизни. Этот образ вводит в XII веке Пётр Ломбардский; вслед за ним это понятие использовал один из создателей канонического права Грациан [Tierney 1972, 40]. Clavis scientiae, согласно Петру Ломбардскому [Tierney 1972, 40], находится в руках священства – как один из небесных ключей, данных апостолу Петру. Ключи символизировали высшую власть Петра и его викариев во всех аспектах толкования веры и закона (ср. Мф 16:19). Под влиянием трудов Грациана и Петра Ломбардского к началу XIV века окончательно утвердилось положение, согласно которому ключ знания передаётся священнослужителю во время рукоположения в священство. Мнения теологов разнились в вопросе о том, в каком объёме знания даются священнику, но они были едины в позиции, что magisterium (право преподавать и обучать), принадлежащее клиру, проистекает из того факта, что церковь априори обладает знанием, много большим, чем то, которым наделены миряне. На данном примере мы видим, как принцип наделения университетов правом присуждения licentia ubique docendi обретает не только символическое, но и трансцендентное измерение: источник и залог истинного знания выносится за пределы материального мира.

[2] Но теперь мы знаем, что возвещает эта свеча, которая пылает огнём во славу Божию; и её сияние не угасает, хотя её пламя разделяется, раздавая свет.

Эти три уровня символического измерения (выраженные в метафорах *ключа к знанию*, *источника живой воды* и *света*) совокупно обеспечивали средневековому университету эффект пассионарности, с одной стороны, утверждающей статус образовательной парадигмы (с присущими ей атрибутами архетипа, образца высокого мимесиса), а с другой, – принуждающей прежние модели подчиняться её влиянию, как в случае трансформации в Studium Generale епископальных и монастырских школ, а также ассоциаций преподавателей свободных искусств.

Библиография

Дюби 2002 – *Дюби Ж.* Время соборов: Искусство и общество, 980–1420 / Пер. с фр. М. Ю. Рожновой, О. Е. Ивановой. Москва, 2002.

Ле Гофф 2003 – *Ле Гофф Ж.* Интеллектуалы в средние века / Пер. с фр. А. М. Руткевича. Санкт-Петербург, 2003.

Ле Гофф 2008 – *Ле Гофф Ж.* Рождение Европы / Пер. с фр. А. Поповой. Санкт-Петербург, 2008.

Пастуро 2012 – *Пастуро М.* Символическая история европейского средневековья / Пер. С фр. Е. Решетниковой. Санкт-Петербург, 2012.

Пирогов 1953 – *Пирогов Н. И.* Университетский вопрос // Пирогов Н. И. Избранные педагогические сочинения. Москва, 1953. С. 324–393.

Русанов 2013 – *Русанов А. В.* Непрерывная память: опыт португальской studium generale (1288–1377) // История и историческая память. 2013. № 7–8. С. 156–171.

Русанов, Варьяш 2012 – *Русанов А. В.*, *Варьяш И. И.* Новая научная интерпретация грамоты 1338 года, выданной Афонсу IV Португальскому университету // Средние века. 2012. № 73 (3–4). С. 326–340.

Эксле 2007 – *Эксле О. Г.* Действительность и знание: Очерки социальной истории Средневековья / Пер. с нем. Ю. Арнаутовой. Москва, 2007.

Bałuk-Ulewiczowa 2000 – First Royal Foundation Charter of the University of Kraków, 1364. Transl. into English by T. Bałuk-Ulewiczowa. *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/23915822/First_Royal_Foundation_Charter_of_the_University_of_Krakow_1364 (accessed: 21.07.2022).

Grossetest 1957 – Grossetest R. On Truth. *Selections from Medieval Philosophers*. Vol. 1. Ed. by R. P. McKeon. New York, 1957. Pp. 263–281.

Rüegg 1991 – Rüegg W. A History of the University in Europe. Vol. 1. Universities in the Middle Ages. Cambridge, 1992.

Tierney 1972 – Tierney B. Origins of Papal Infallibility, 1150–1350. New York, 1972.

References

Bałuk-Ulewiczowa 2000 – First Royal Foundation Charter of the University of Kraków, 1364. Transl. into English by T. Bałuk-Ulewiczowa. *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/23915822/First_Royal_Foundation_Charter_of_the_University_of_Krakow_1364 (accessed: 21.07.2022).

Duby 2002 – Duby G. Le Temps des cathedrals: L'art et la société, 980–1420. Transl. inro Russian by M. Yu. Pozhnova, O. E. Ivanova. Moscow, 2002.

Grossetest 1957 – Grossetest R. On Truth. *Selections from Medieval Philosophers*. Vol. 1. Ed. by R. P. McKeon. New York, 1957. Pp. 263–281.

Le Goff 2003 – Le Goff J. Les Intellectuels au Moyen Âge. Transl. into Russian by A. M. Rutkevich. St. Petersburg, 2003.

Le Goff 2008 – Le Goff J. L'Europe est-elle née au Moyen Age? Transl. into Russian by A. Popova. St. Petersburg, 2008.
Oexle 2007 – Oexle O. G. Die «Wirklichkeit» und das «Wissen». Beiträge zur Sozialgeschichte des Mittelalters. Transl. into Russian by J. Arnautova. Moscow, 2007.
Pastoureau 2012 – Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental. Transl. into Russian by E. Reshetnikova. St. Petersburg, 2012.
Pirogov 1953 – Pirogov N. I. A University Issue. *Pirogov N. I. Selected Pedagogical Writings*. Moscow, 1953. Pp. 324–393. In Russian.
Rüegg 1991 – Rüegg W. A History of the University in Europe. Vol. 1. Universities in the Middle Ages. Cambridge, 1992.
Rusanov 2013 – Rusanov A. V. Uninterrupted Memory: An Experience of Portugal Studium Generale (1288–1377). *History and Historical Memory*. 2013. 7–8. Pp. 156–171. In Russian.
Rusanov, Varies 2012 – Rusanov A. V., Variash I. I. A New Scholarly Interpretation of the Charter of 1338 issued by Afonso IV to the University of Portugal. *Srednie Veka. Studies on Medieval and Early Modern History*. 2012. 73 (3–4). Pp. 326–340. In Russian.
Tierney 1972 – Tierney B. Origins of Papal Infallibility, 1150–1350. New York, 1972.

Информация об авторе
Николай Васильевич Токарев
заместитель директора Центра новых образовательных технологий
Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ»
Российская Федерация, 197022, Санкт-Петербург, ул. Инструментальная, 2
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6562-9991
e-mail: nvtokarev@etu.ru

Information about the author
Nikolai V. Tokarev
Deputy Director of the Center for New Educational Technologies
Saint Petersburg Electrotechnical University "LETI"
2, Instrumentalnaya ul., St. Petersburg, 197022, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6562-9991
e-mail: nvtokarev@etu.ru

Материал поступил в редакцию / Received 25.07.2022
Принят к публикации / Accepted 11.09.2022

https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-277-292

Революционная архитектура русского авангарда в формате ценностно-цивилизационной традиции (В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов)

М. Н. Гурари
Союз московских архитекторов
Москва, Российская Федерация
losin3@yandex.ru

Для цитирования:
Гурари М. Н. Революционная архитектура русского авангарда в формате ценностно-цивилизационной традиции (В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов) // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 277–292. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-277-292

Аннотация. В архитектурных произведениях лидеров Русского авангарда самые острые новаторские предложения развёрнуты без нарушения рамок исторически сложившегося ценностно-цивилизационного формата. Особенно ярко это отражено в известном проекте башни архитектора В. Татлина (1919), в проекте «Красного павильона» в Париже архитектора К. Мельникова (1925) и особенно – в конкурсных проектах здания Народного комиссариата тяжёлой промышленности (НКТП) на Красной площади архитекторов Константина Мельникова и Ивана Леонидова (1934). Ведомые глубинными традиционными представлениями, авторы стремились одухотворить новостройку НКТП на главной площади страны. Развивая многовековую тему столичной архитектуры – идею единения и спасения міра, – авангардисты XX века воплотили её заново, в иных масштабах и новыми средствами.

Ключевые слова: В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов, архитектурный проект, «Башня Татлина», «Красный павильон», Дом Наркомтяжпрома, Москва, Красная площадь, цивилизационно-ценностный формат, культурные традиции, иконография, архитектура.

© Гурари М. Н., 2022

Revolutionary architecture of the Russian avant-garde in value-civilization tradition (V. Tatlin, K. Melnikov, I. Leonidov)

Mark N. Gurari
The Union of Moscow Architects
Moscow, Russian Federation
losin3@yandex.ru

For citation:
Gurari M. N. Revolutionary architecture of the Russian avant-garde in value-civilization tradition (V. Tatlin, K. Melnikov, I. Leonidov). *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 2. Pp. 277–292. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-277-292

Abstract. In the architectural works of the leaders of the Russian avant-garde, the most acute innovative proposals are implemented without violating the framework of the historically established value-civilization format. This is especially vividly reflected in the famous project of the tower by architect V. Tatlin (1919), in the project of "The Red Pavilion" in Paris by architect K. Melnikov (1925) and especially in the competitive projects of the building of the People's Commissariat of Heavy Industry (Narkomtiazhprom) on Red Square by architects Konstantin Melnikov and Ivan Leonidov (1934). Guided by deep traditional ideas, the authors sought to spiritualize the new building of the People's Commissariat of Heavy Industry on the main square of the country. Developing the centuries-old theme of Moscow architecture – the idea of unity and salvation of the world – the avant-gardists of the 20th century embodied it anew, on a different scale and with new means.

Keywords: V. Tatlin, K. Melnikov, I. Leonidov, architectural project, "Tatlin's Tower", "The Red Pavilion", Narkomtyazhprom building, Moscow, Red Square, value-civilization format, cultural traditions, iconography, architecture.

С конца 1910 годов в России стали появляться архитектурные проекты так называемого авангарда. Десятки последующих лет господствовало мнение, что искусство авангарда, пришедшее с Запада, осталось чуждым русской культуре, что авангардисты полностью отрицали ценности сложившейся за века традиции, образовали разрыв в цивилизационном развитии. В данной статье предпринята попытка дать более объективную оценку этому новационному направлению на примере нескольких архитектурных произведений лидеров авангарда.

Считается, что приход авангарда начался с проекта памятника, посвящённого III Интернационалу. Фактически это был проект офисного здания в Петрограде для исполнительных органов Коминтерна (ил. 1). Проект разработал в 1919 году художник и скульптор Владимир Татлин (1885–1953). Гигантская стальная конструкция «Башни Татлина» состояла из двух спиралей, одна в другой, удерживаемых наклонной мачтой. Внутри располагались четыре вращающихся стеклянных объёма с разной частотой оборота – от одного в год до одного в час. Объём в форме куба предназначался для конференций и съездов, в усечённой пирамиде тру-

дился секретариат, а в цилиндре – информационное бюро, издательство, типография, телеграф. Четвёртый объём в виде полусферы занимало Радио Коминтерна. Предусматривался электроподъёмник, наверху – радиомачты и прожектора, чтобы лучами на облаках помещать революционные лозунги.



Ил. 1. Владимир Татлин. Здание Коминтерна
(памятник III Интернационалу). Проект. 1919
Из открытых источников

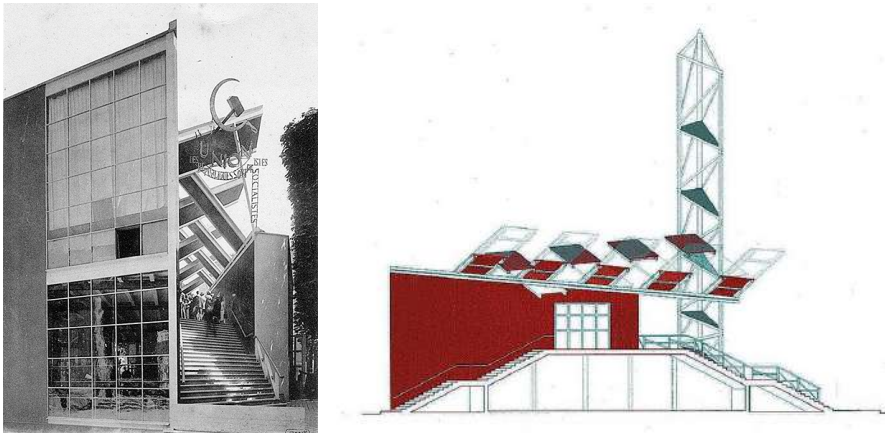
Всё сооружение было насыщено символикой связи с космосом. Наклон Башни соответствовал наклону оси Земли, несущая мачта направлена к Полярной звезде, вращение соотносилось с оборотом Земли, высота 400 м была кратной земному меридиану, а форма спиралей означала «линию движения освобождённого человечества» [Пунин 1920, 4].

В те годы идея всемирно-исторической роли революции способствовала возрождению темы мессианского предназначения России. «Вместо Третьего Рима в России удалось осуществить Третий Интернационал, и на Третий Интернационал перешли многие черты Третьего Рима» [Бердяев 1997, 371]. В архитектуре «Башни Татлина» мировой проект прочитывается достаточно ярко, с пафосом поступательной мощи революции. Но зрители, ещё помнившие библейскую тематику, видели в проекте воплощение Вавилонской башни, только теперь по новой технологии, на гребне энергии освобождённых масс. Мы видим, что новаторство мысли не выходит за рамки идеи, рождённой тысячелетия назад, – собравшись вместе, построить башню до неба. Иными словами, достигнуть небесного царства Божьего, но без Бога, одними лишь материальными усилиями.

Позднее, на излёте 1920-х годов, появляется иная редакция той же темы – в проекте Дворца Советов в Москве, на месте снесённого храма Христа Спасителя, с гигантской скульптурой В. И. Ленина наверху, также высотой 400 метров: снова идея добраться до небес, и снова в традиционном формате библейского мифа.

***

Постройкой павильона СССР на Международной выставке декоративного искусства 1925 года в Париже архитектура русского авангарда заявилась уже в мировом пространстве. Конкурс на проект выиграл Константин Мельников (1890–1974), уже известный автор прогремевшего павильона «Махорка» на сельскохозяйственной выставке в Москве. Приход новой архитектуры проявился на этой выставке, оставившей след в виде сегодняшнего Парка Горького. Большая группа молодых архитекторов и художников под руководством Алексея Щусева и Ивана Жолтовского получила возможность быстро реализовать самые смелые идеи в постройке лёгких выставочных павильонов [Гурари, Григорьева 2014, 11–12]. После такой успешной репетиции Мельников сходу поразил Париж скоростью монтажа: каркасную постройку собрали из заранее изготовленных деревянных деталей за месяц, а многие павильоны традиционного вида с навороченной кирпичной «архитектурой» возводились по полгода и не были готовы.



Ил. 2. Константин Мельников. Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже. 1925
Из открытых источников

Облик здания, прозванного «Красным павильоном» (ил. 2), – сложный, яркий, но строго функциональный, без фальшивого украшательства, – олицетворял творческие позиции русского авангарда. Их точно выразил Владимир Маяковский:

Мой стих
трудом
громаду лет прорвёт
и явится
весомо,
грубо,
зримо,
как в наши дни
вошёл водопровод,
сработанный
ещё рабами Рима.

Мельников рассказывал: «Мы не собирались конкурировать в роскоши… Я боролся с “дворцом”, а он (А. Родченко, главный художник советской экспозиции. – *М.Г.*) с “магазином”, ибо раньше каждая выставка ничем не отличалась от большого пассажа… Мы отказались от замкнутых пространств, напоминавших дворцовые анфилады, от массива стен, стремились связать интерьер с экстерьером, усматривая в этом демократизм» [цит. по: Бродский 1966, 15].

Архитектура павильона близка традициям деревянного зодчества Русского Севера, где нет надуманных форм зданий, демонстрации богатства, нет излишества украшений, которым народные мастера противопоставили простоту и тектоническую логичность построения, соразмерность здания и его частей. Облик лестницы и крыльца северной постройки помогает визуально связать внутреннее пространство с внешним, создать своеобразную увертюру вхождения [Гурари 2011, 32]. Подняться гостю на крыльцо, войти в дом – целый ритуал [Мильчик 1971, 71]:

> Ты позволь-косе, хозяин, до двора дойти,
> До ворот дойти – на красно крыльцо зайти.
> На красно крыльцо зайти – за колецко взять,
> Ворота отворить – по новым сеням пройти.
> По новым сеням пройти – в нову горницу зайти,
> Прямь матицы встать – Виноградие спеть.

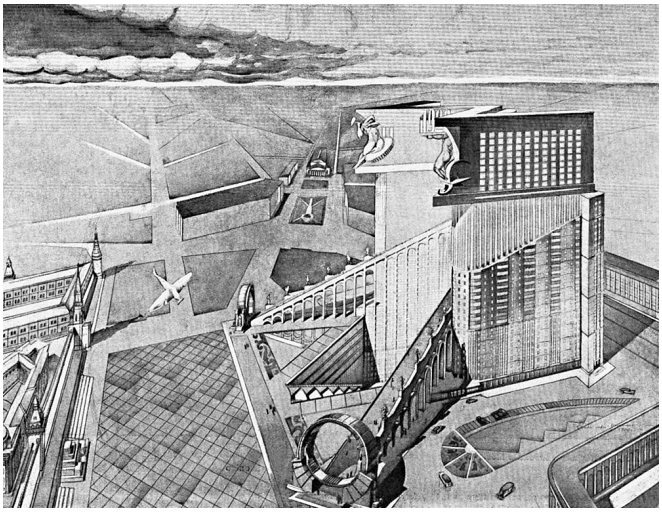
Уже в первоначальных эскизах Мельникова лестница – главная часть композиции. Павильон разрезан по диагонали широкой лестницей, перекрытой наклонными щитами. Торжественное восхождение меж красных стен, проход под красными щитами (по числу советских республик), осмотр второго этажа и схождение наружу. Бесконечность движения, яркие впечатления наверху – и дальше вниз, снова в общее пространство выставки. Концентрация внимания на верхних щитах по правилу деревянного зодчества – «красота в верхах». Очевидно использование автором приёмов традиционного русского зодчества.

Каждая северная изба ещё и целый мир, воплощение вселенной в крестьянском понимании. Клюев писал: «Изба – святилище земли / с запечной тайною и раем»; Есенин воспевал «избяную литургию». И эта тема развита в авангарде – в конкурсных проектах Наркомата тяжелой промышленности (НКТП) на Красной площади К. Мельникова и Ивана Леонидова (1934), в которых прослеживаются не только архитектурные приёмы формообразования из прошлого, но и общность мировоззренческих представлений, концептуальная связь с цивилизационной традицией.

Но прежде о непростой обстановке в мире, когда конкурс был объявлен. Уже подожжён рейхстаг, неизбежность второй мировой войны становится ясной для руководителей государств вне зависимости от социального и идеологического режима. Конкурс на проект здания НКТП, в современном понимании – Военно-промышленного комплекса, – своего рода ответ на ситуацию. Нужен был только проект, пропагандистский, раскрывающий силу и мощь РККА, но не его реализация, тем более что совсем неподалёку начались работы по строительству Дворца Советов.

Мельников предлагает соорудить на Красной площади грандиозную двуглавую гору с вершинами в сторону Кремля, украшенную скульптурами (ил. 3). Он

считал: «База социализма – тяжёлая промышленность» [Хан-Магомедов 1990, 238]. Гора представляется автору образом такой базы. Снова лестница, вернее уже две лестницы, уходящие в облака, символизируя восхождение к высшему. Глубокий, в 16 этажей, котлован между лестницами служит знаком нисхождения, усиливая ощущение высоты горы. Тема связи земли с небом распространена в мифологии. В христианстве ей посвящён ряд икон, изображающих такую лестницу, ведущую на небо, и библейского патриарха Иакова, увидевшего её во сне.



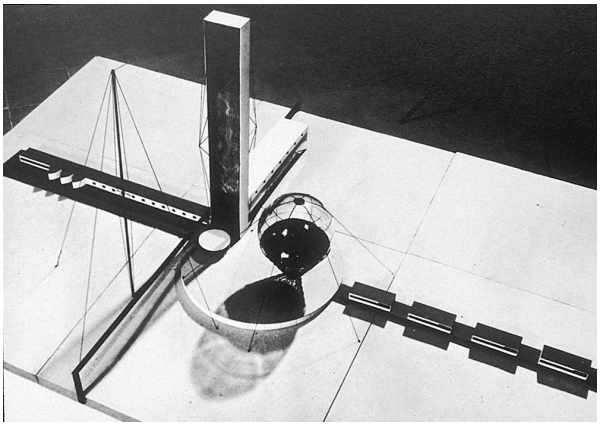
Ил. 3. Константин Мельников. Дом НКТП на Красной площади. Проект. 1934
Из открытых источников



Лестница Иакова. Фреска. Афон, монастырь Дионисиат, XVI в.
Источник: https://pravlife.org/ru/content/freski-afonskogo-dionisiata

***

Ещё один лидер авангарда – Иван Леонидов (1902–1959), которого Ле Корбюзье назвал «поэтом и надеждой русского конструктивизма» [Le Corbusier 1933, 59–60]. Детство, как и Мельников, он провёл в деревне, первые шесть лет – в лесной сторожке; возможно, поэтому в его творчестве доминирует особая пространственная свобода. Дипломный проект Леонидова 1927 г. – Институт Ленина на Воробьёвых горах – сразу вошёл в монографии об искусстве XX века, стал манифестом авангарда (ил. 4).



Ил. 4. Иван Леонидов. Институт Ленина на Воробьёвых горах. Проект. 1927
Из открытых источников

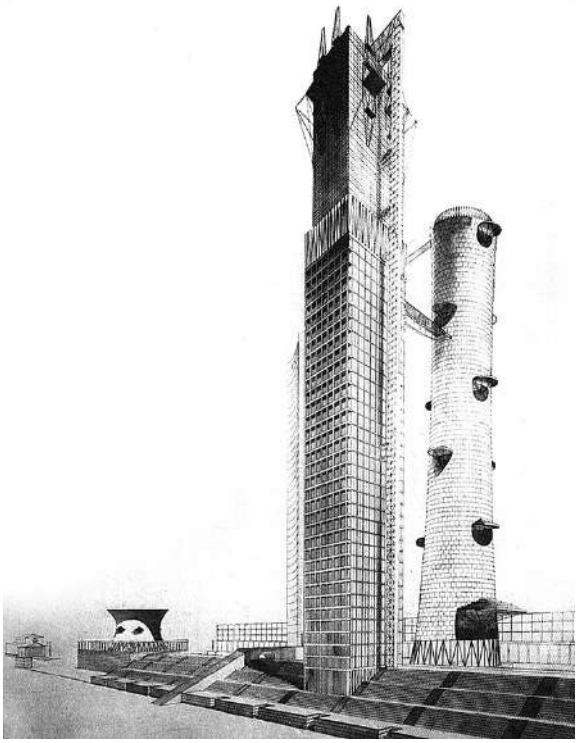
Архитектура Института открытая, по-своему монументальная, но не подавляющая тяжестью, она вызывает чувство свободы и обновления, подобно хлебниковским стихам:

Свобода приходит нагая,
бросая на сердце цветы,
и мы, с нею в ногу шагая,
беседуем с небом на ты.

И во всех проектах Леонидова ощущается простор, крестьянская широта действия в пространстве. Уже в начальных произведениях он стремится предельно усилить особость, обострить сущность проектируемого здания, применяемых конструкций, превращая их в самодостаточные, неповторимые объекты, но в единстве с другими, подобно разнообразной растительности в картине леса, того самого, где проведено шесть лет жизни [Леонидов 2002, 69]. Так, в 1929 году он представил проект Дворца Культуры не в виде комплекса зданий, а как парк – пространство, разделённое на функциональные секторы с минимальной застройкой. Леонидов был противником любых сочленений, соединения зданий тёплыми переходами и пр., в конце жизни вообще придерживался принципа: «голый человек на голой земле»[1].

[1] Из устных лекций А. И. Леонидова в МАРХИ 1992 г.

В проекте НКТП Леонидов – единственный из конкурсантов – отказался от казалось бы неизбежного массивного, громоздкого объёма, взамен которого он поставил три стройных высотных башни (ил. 5). Вертикали лучше вписываются в мелковсхолмлённый ландшафт речной долины, более соответствуют рельефу, нежели массивные горизонтальные постройки. В этом можно убедиться на примерах Большого Кремлёвского дворца арх. К. Тона, «придавившего» и берег, и пластику кремлёвских соборов, и, к счастью, снесённой гостиницы «Россия».



Ил. 5. Иван Леонидов. Дом НКТП на Красной площади. Проект. 1934
Из открытых источников

В основе связанности высотных башен Леонидова с древними ансамблями – *система* подобий. Первое из них – это *подобие градостроительной структуры*. Стройные, изящные по силуэту башни так же свободно расставлены, как башни Кремля и столпы храма Василия Блаженного. Новый комплекс работает в пространстве не как здание, а как *поле дополнения и развития существующего ансамбля*. Объёмный треугольник вертикалей объединяет Кремль и Китай-город в новое увеличенное ядро Москвы, соответствующее масштабу выросшей столицы. В этом центре с одной стороны Красной площади – древний Кремль, с другой – новый комплекс с обширным парком. Тогда градостроители Москвы стремились при малейшей возможности ввести зелень в затеснённый центр города [см.: Гурари, Григорьева 2014].

Леонидов не только сохраняет, но и возрождает пространственную структуру Красной площади. Она сформировалась на участке оборонительного *гласиса* – расчищенной по воле Ивана III полосы вдоль кремлёвских стен шириной 109 саженей. Поэтому, как и большинство московских площадей, устроенных в *застеньях*, Красная площадь рождалась асимметричной, со стеной и башнями с одной стороны и мелкими торговыми рядами с другой. В этом её отличие, скажем, от замкнутой, будто вырезанной из городской застройки Пласа Майор – центральной площади Мадрида или от площади Синьории во Флоренции, типичных для европейских городов [Зитте 1993, 78]. Но всё возраставший капитальный характер торговых зданий к XX веку сгладил эту пространственную особенность, Верхние торговые ряды (арх. А. Померанцев, 1893) встали плотным массивом по наружной стороне площади. А. Щусев в проработке Мавзолея пытался восстановить асимметрию.

В леонидовском проекте замкнутый контур напротив кремлёвской стены разрывается с помощью свободно стоящих башен и низкой платформы, обращённой к площади ступенями, полностью возрождая пространственную асимметрию. На отдельном цоколе – круглое здание клуба / зала собраний, окружённое с трёх сторон колоннадой, с широкой лестницей в сторону Театральной площади. Это шарнир, отмечающий поворот оси на Большой театр. Так комплекс включается в классическое пространство Театральной площади и уходящей на север долины перекрытой реки Неглинной. *Отсутствие подавляющей массы здания-доминанты, асимметрия предвратных площадей «застенья», соответствие ритмам и масштабу природной среды* составляют специфические цивилизационные особенности древней Москвы, сохранённые, восстанавливаемые и развиваемые в проекте НКТП. Снова проявляется наличие у Леонидова ясной градостроительной концепции в любом локальном решении, своего рода «экологическое зрение» – мастерство держать в уме общую природную и планировочную ситуацию, определять истоки её развития. Архитектор Н. Павлов, друг Леонидова, вспоминает, как однажды в разговоре архитекторы стали сравнивать зодчество с поэзией [Александров, Хан-Магомедов 1971, 110]. А. Веснин сказал, что архитектура должна быть такой, как стихи Пушкина «Мороз и солнце, день чудесный...», на что Леонидов ответил стихами:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины;
Орёл, с неподвижной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье.

К подобию размещения в пространстве прибавляется *подобие объёмной структуры*: новые объекты имеют ярко выраженные вертикальные оси. Они включаются в общий хоровод вертикальных осей существующих построек – на площади и в Кремле, на ближних улицах, по всей округе. Композиция храма Василия Блаженного тоже представляет собой группу вертикалей. Цельность обновленного ансамбля обеспечивает *изоморфизм построения объектов*, *созвучие структурных характеристик* произведений столь разных эпох и разных масштабов.

Третье подобие – смысловое, в сопоставлении смыслов и значений новых и старых построек. В публикациях о Леонидове пока что не рассматривается связь архитектуры НКТП с назначением последнего, не затрагивается её смысловой аспект. Уже в проекте Института Ленина проявляется то, что можно определить как леонидовский *принцип надфункциональности*, когда назначение здания не регламентирует буквально решение планов и фасадов, но перерастает в сакральный архитектурный образ [Гурари 2010, 201–202]. В тридцатые годы в крестьянской культуре ещё сохранялся обычай все жизненные процессы, вещи, постройки одухотворять, переводить в ритуал, символ. Вспомним Сергея Есенина: «Мы заставили жить и молиться вокруг себя почти все предметы» [Есенин 2005, 192]. Наркомат тяжёлой промышленности – это министерство вооружения, оборонной техники. Кремлёвская крепость – тоже компонент оборонной техники. Достраивали башни и стены Кремля окончательно в конце XVII века, когда реальной угрозы осады уже не было. Достраивали и украшали не как крепость, а как *символ крепости*, ведь башни-столпы на Руси всегда были особым признаком надёжной защиты. Отсюда широкое понятие: столпы – опоры, крепления, внутренние устои. Князь Курбский писал: «Воистину по премудрому Соломану глаголющему: царь рече, добрыми советниками, яко град претвердыми столпу утвержен» [цит. по: Брунов 1988, 230]. Леонидов трактует столпы НКТП так же, как кремлёвские башни, – *символы крепости, защиты,* но уже в современной образной редакции и в других параметрах.

Гигантский масштаб «верхнего яруса» НКТП не только помогает главенствовать в пространстве разросшейся Москвы. Вознёсшиеся к небесам мегалитические столпы, почти достающие до самолётов, смотрящие далеко за горизонт, вызывают представление о всемирности объекта, размышления о будущем Москвы как мирового города, о грядущих путях цивилизации. Как писал Николай Бердяев, «есть мятежность, непокорность в русской душе, неутолимость и неудовлетворимость ничем временным, относительным и условным. Всё дальше и дальше должно идти, к концу, к пределу, к выходу из этого “міра”, из этой земли, из всего местного, мещанского, прикреплённого» [Бердяев 1990, 13].

Три башни – главный компонент нового центра – минимальное устойчивое в пространстве число объектов. Группы из трёх сооружений встречаются, например, на Русском Севере, когда в составе ансамбля возводят церковь зимнюю, летнюю и колокольню (Кижи, Лядины, Александро-Ошевенский монастырь). Сочетание *трёх* встречается повсеместно: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?», «Три медведя», «Три сестры», «Три танкиста», «Хождение за три моря» и т. п. Но триады занимают куда больше места в нашей жизни. У о. Павла Флоренского можно найти «примеры пространства (три измерения), времени (прошедшее, настоящее, будущее)», три грамматических лица, да и разумная деятельность «тоже троична (тезис, антитезис, синтез)» [см.: Раушенбах 1993, 70].

Триединство как формула наиболее устойчивого объединения компонентов, сохраняющего их индивидуальность, но преодолевающего разрушительную дихотомию, найдена человеческим сообществом уже в древнейшие времена. Эти общие для мира закономерности, в христианстве составляющие учение о Св. Троице, получили абсолютное выражение во всемирно известной иконе работы Андрея Рублёва (опять-таки в невербальной форме, что характерно для восточной ветви христианства). Отсюда парадоксальное, но полное

здравого смысла утверждение Павла Флоренского: «Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: “Если есть Троица Рублёва, следовательно, есть Бог”» [Флоренский 1996, 446]. Обратим внимание на формальную общность композиционных построений (ил. 6): основные элементы изображения у Андрея Рублёва – три фигуры ангелов, стол и чаша с головой жертвенного агнца. Компоненты ансамбля, создаваемого Леонидовым, – три высотных столпа, трибуна-платформа и здание клуба в форме гиперболоида. Группа из трёх фигур ангелов буквально пронизана гармонией единства в сочетании напряжения и одновременно глубинного покоя. Леонидов также достигает композиционного единства трёх башен-столпов, различных по форме и наружной фактуре, таким образом воплощая в пространстве идею троичности.

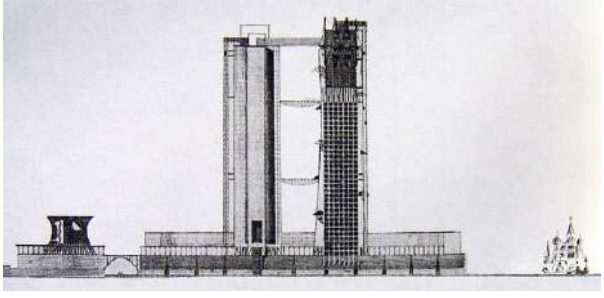
В известной картине «Три богатыря» В. Васнецов художественными средствами подробно прописывает характер каждого героя, его возраст, социальную принадлежность. Возвращаясь к крестьянской конкретности Леонидова, можно спросить: а каждая башня НКТП что-то обозначает? Вспомним здесь известное замечание, приписываемое Александру III: «у России есть только два союзника – армия и флот» [см.: Душенко 2018, 304–306]. Круглая башня с грибовидными балконами-рострами явно напоминает ростральные колонны у Биржи, над Невой. Если она символизирует одну из сил обороны – флот, то переднюю башню, энергично шагающую по ступеням к Кремлю, наиболее «земную», материализованную в деталировке фасадов, мы можем принять за обозначение сухопутной армии. О третьем союзнике Александр III мог не знать. Но в тридцатые годы у всех на слуху – покорение воздуха, авиация, пользующаяся всеобщей любовью. Действительно, третья башня – самая загадочная, стеклянная, ещё невиданной формы пропеллера-трилистника в плане, как бы растворяющаяся в воздухе, может олицетворять военно-воздушные, а теперь и воздушно-космические силы. Вот они вместе – три столпа на главной площади страны, три опоры в её защите.

Но этого недостаточно для полноты образа Нового Кремля. Особое место в композиции НКТП, как и жертвенная чаша на иконе Андрея Рублёва, занимает напоминающее её по очертаниям здание клуба. Такая трактовка клуба / зала собраний делает понятным его значение в общем образе оборонительного комплекса. Единение троицы вздымающихся к небесам башен-столпов, символизирующих вооружённые силы России, и готовность их к жертвенному служению – архитектурный образ защитников страны.

Каким путём Леонидов шёл к таким образам? Есть сведения, что Иван Ильич до конца жизни оставался верующим [Леонидов 2002, 73]; однако, на наш взгляд, вряд ли он напрямую замыслил архитектуру НКТП как буквальную иллюстрацию к идее троичности. Творчество верующего синкретично, в глубине своей неотрывно от религиозных представлений о совершенстве. В напряжённом поиске гармонии частей и каждой части в отдельности Леонидов, как художник огромной творческой силы, доводит композицию до абсолюта, найденного и постоянно искомого человечеством в течение тысячелетий. Возможно, в процессе поиска всплыли полузабытые впечатления от иконописной работы в тверской мастерской, от посещений в детстве церкви Святой Троицы в родном Бабино. Да и храм

Василия Блаженного был у Леонидова перед глазами. Связь, диалог столпов собора с башнями НКТП подчёркнут в ряде рисунков.



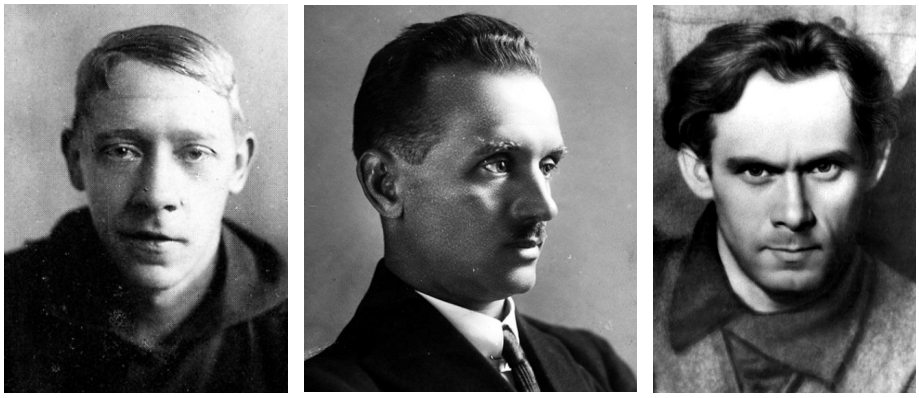


Ил. 6. Преп. Андрей Рублёв. Троица. XV в. Москва,
Государственная Третьяковская галерея.
Иван Леонидов. Дом НКТП на Красной площади. Проект. 1934
Из открытых источников

Несмотря на активный, динамичный характер новых башен, в общем характере композиции главенствует гармония, единение с окружающими историческими постройками, с природным ландшафтом – и стремление к осмыслению объекта, к сути, к ответу на основные вопросы мироздания в свете единой религиозной идеи.

***

Два лидера авангарда –И. Леонидов и К. Мельников – в своих проектах НКТП на Красной площади стремились воспроизвести единую, сложившуюся за века религиозно-государственную идею московской архитектуры – идею спасения міра в единении, но воплотить её в новых формах, в ином масштабе [Гурари, Григорьева 2012, 5]. При этом русский авангард – не механическое обращение к прошлому: он отображает «духовные поиски наших предшественников, живших в 20-е годы XX века»[2]. Глубинное чувство художников и крестьянское понимание государственности предопределили решения, далеко выходящие за рамки представлений того времени. «Москва, – писал знаток московской старины Иван Егорович Забелин, – должна была выразить, и в действительности выразила, в каждой линии, в каждом направлении своих стен, улиц и переулков, – великую народную, а не царскую только, идею политического единства. <...> Каждый новый твёрдый шаг этой идеи оставлял неизгладимый след в собственном её гнезде, в городе Москве» [Забелин 1873, 140].



Ил. 7. В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов
Из открытых источников

Можно утверждать, что проекты лидеров авангарда (ил. 7) свидетельствуют о непрерывности пути культурного развития России, о сохранении в новых, особых условиях советского строя формата выработанных столетиями ценностно-цивилизационных установок. По мнению философа и теолога В. Н. Тростникова, «вера и религия могут потерять своё прямое влияние на общество, но культурная составляющая остаётся. <...> Оставалась и шкала ценностей <...> она оставалась при советской власти и сейчас остаётся, срабатывает своего рода генетическая память» [Тростников 2015].

Оба мастера своими проектами ответили на длительный спор о смысле знаменитой формулы Филофея. В одухотворённых образах НКТП на главной площади России, созданных зодчими, в невербальной форме утверждается единое понятие Москвы – Третьего Рима как всемирного центра православия, даже в превра-

[2] Слова патриарха Кирилла в программе «Слово пастыря» 29.07.2017.

ной интерпретации того времени, и одновременно как империи, надежно защищающей своих граждан. Представим, к примеру, древний сосуд с драгоценным эликсиром, – он так же необходим, как и сам эликсир. Величественный ансамбль исторического и Нового Кремля, новый символ обороны – образное предчувствие грядущей войны, в которой Святая Русь, на этот раз в лице Советской России, спасёт миллионы христиан Европы от языческой оккультной агрессии.

Конечно, строить сегодня подобное здание на Красной площади нельзя. Время другое, усилилась атака на самобытные культуры со стороны культуры глобальной, унифицированной, нарочито упрощённой, с резким понижением художественного уровня под напором всеподавляющего стремления к выгоде. Многие исследователи видят в этом явственные черты наступления давно ожидаемого конца света [Казин 2015]. Сегодня возможно только сохранение и восстановление исторического ансамбля Кремля и Красной площади, нынешнее время – это, скорее, время спасения цивилизаций, нежели их модернизации.

В заключение особо отметим сочетание новаторской остроты и одновременно тонкого взаимодействия нового с исторической средой в проекте НКТП Ивана Леонидова, блестящем по мастерству и артистизму. Не зря считается, что у Леонидова уникальный, абсолютный архитектурный вкус; это отмечали такие крупные мастера современности, как Ле Корбюзье, Рем Колхас, Сантьяго Калатрава. Актуальные идеи, новации или традиции, соответствие среде или контраст и прочее – всего лишь направления поиска. А леонидовский проект – произведение. Изделие Мастера, прошедшее сверхтемпературную плавку творческого поиска, подобно клинку особой закалки. И новейшие принципы, и глубинные традиции проявлены здесь настолько органично, высокохудожественно, что начинаешь понимать: проект НКТП, как и всё творчество Леонидова, – своего рода феномен в мировой культуре Нового времени. Немало ярких, смелых идей возникало в архитектурном мире – и затем исчезло без следа, поскольку не закреплялось высочайшим качеством художественного воплощения, искусством созидания гармонии – всем тем, что мы видим и переживаем в творчестве Ивана Леонидова.

Библиография

Александров, Хан-Магомедов 1971 – *Александров П. Н., Хан-Магомедов С. О.* Иван Леонидов. Москва, 1971.

Бердяев 1990 – *Бердяев Н. А.* Судьба России. Москва, 1990.

Бердяев 1997 – *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма. Москва, 1997.

Бродский 1966 – *Бродский Б. В.* Художник, город, человек. Москва, 1966.

Брунов 1988 – *Брунов Н. И.* Храм Василия Блаженного в Москве. Москва, 1988.

Гурари 2010 – *Гурари М. Н.* Объекты Леонидова в пространстве Москвы // Проект Россия. 2010. № 4 (58). С. 201–204.

Гурари 2011 – *Гурари М. Н.* Изба: уроки ремесла. Традиции деревянного зодчества как профессиональный опыт архитектора // Архитектура и строительство России. 2011. № 9. С. 28–35.

Гурари, Григорьева 2012 – *Гурари М., Григорьева Н.* Москва между прошлым и будущим: на перепутье цивилизаций // Архитектура и строительство России. 2012. № 8. С. 2–12.

Гурари, Григорьева 2014 – *Гурари М.*, *Григорьева Н.* Градостроительство как искусство приумножения. О развитии парковых территорий Москвы в XX веке // Архитектура и строительство России. 2014. № 2. С. 10–17.

Душенко 2018 – *Душенко К. В.* Красное и белое. Из истории политического языка. Москва, 2018.

Есенин 2005 – *Есенин С. А.* Ключи Марии // Полное собрание сочинений. Том 5. Москва, 2005. С. 186–213.

Забелин 1873 – *Забелин И. Е.* Опыты изучения русских древностей и истории. Часть II. Москва, 1873.

Зитте 1993 – *Зитте К.* Художественные основы градостроительства / Пер. с нем. Я. А. Крастиньша. Москва, 1993.

Казин 2015 – *Казин А. Л.* Князь Владимир и XXI век // Литературная газета. 29.07.2015. № 31 (6519). С. 9.

Леонидов 2002 – *Леонидов А. И.* Беседы с О. Адамовым // Иван Леонидов. Начало XX – начало XXI веков. Москва, 2002.

Мильчик 1971 – *Мильчик М. И.* По берегам Пинеги и Мезени. Ленинград, 1971.

Пунин 1920 – *Пунин Н.* Памятник III Интернационала. Проект художника В. Е. Татлина. Петербург, 1920.

Раушенбах 1993 – *Раушенбах Б. В.* Логика троичности // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 62–70.

Тростников 2015 – *Тростников В. Н.* Между «Капиталом» и Евангелием // Литературная газета. 12–18.11.2015. № 44–45 (6531). С. 13.

Флоренский 1996 – *Флоренский П. А.* Иконостас // Сочинения. Том 2. Москва, 1996. С. 419–526.

Хан-Магомедов 1990 – *Хан-Магомедов С. О.* Константин Мельников. Москва, 1990.

Le Corbusier 1933 – Le Corbusier. Défence de l'architecture. *L'Architecture d'Aujourd'hui*. 1933. 10. Pp. 58–60.

References

Aleksandrov, Khan-Magomedov 1971 – Aleksandrov P. N., Khan-Magomedov S. O. Ivan Leonidov. Moscow, 1971. In Russian.

Berdyaev 1990 – Berdyaev N. A. The Fate of Russia. Moscow, 1990. In Russian.

Berdyaev 1997 – Berdyaev N. A. The Philosophy of Freedom. Moscow, 1997. In Russian.

Brodsky 1966 – Brodsky B. V. Artist, City, Man. Moscow, 1966. In Russian.

Brunov 1988 – Brunov N. I. Saint Basil's Cathedral in Moscow. Moscow, 1988. In Russian.

Gurari 2010 – Gurari M. N. Leonidov's Objects in the Space of Moscow. *Project Russia*. 2010. 4 (58). Pp. 201–204. In Russian.

Gurari 2011 – Gurari M. N. Russian Izba: The Lessons of Workmanship. *Architecture and Construction of Russia*. 2011. 9. Pp. 28–35. In Russian.

Gurari, Grigorieva 2012 – Gurari M., Grigorieva N. Moscow between the Past and the Future: At the Crossroads of Civilizations. *Architecture and Construction of Russia*. 2012. 8. Pp. 2–12. In Russian.

Gurari, Grigorieva 2014 – Gurari M., Grigorieva N. City Planning as an Art of Accrual. Assessing the Experience of Moscow Park Territories Development in the 20th Century. *Architecture and Construction of Russia*. 2014. 2. Pp. 10–17. In Russian.

Dushenko 2018 – Dushenko K. V. Red and White. From the History of Political Language. Moscow, 2018. In Russian.

Yesenin 2005 – Yesenin S. A. Maria's Keys. *Complete Works*. Vol. 5. Moscow, 2005. In Russian.

Zabelin 1873 – Zabelin I. E. Experiments in the Study of Russian Antiquities and History. Part 2. Moscow, 1873. In Russian.
Sitte 1993 – Sitte C. Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Transl. into Russian by Ya. A. Krastin'sh. Moscow, 1993.
Kazin 2015 – Kazin A. L. Kazin A. L. Vladimir the Great and the 21st Century. *Literary Newspaper*. July 29, 2015. 31 (6519). P. 9. In Russian.
Leonidov 2002 – Leonidov A. I. Conversations with O. Adamov. *Ivan Leonidov. Early 20th – Early 21st Centuries*. Moscow, 2002. In Russian.
Milchik 1971 – Milchik M. I. Along the Banks of the Pinega and the Mezen. Leningrad, 1971. In Russian.
Punin 1920 – Punin N. Monument to the Third International. Project by artist V. Ye. Tatlin. Petersburg, 1920. In Russian.
Rauschenbach 1993 – Rauschenbach B. V. The Logic of the Trinity. *Voprosy Filosofii*. 1993. 3. Pp. 62–70. In Russian.
Trostnikov 2015 – Trostnikov V. N. Between "Das Kapital" and "Gospel". *Literary Newspaper*. November 12–18, 2015. Pp. 44–45 (6531). C. 13. In Russian.
Florensky 1996 – Florensky P. A. Iconostasis. *Works*. Vol. 2. Moscow, 1996. Pp. 419–526. In Russian.
Khan-Magomedov 1990 – Khan-Magomedov S. O. Konstantin Melnikov. Moscow, 1990. In Russian.
Le Corbusier 1933 – Le Corbusier. Défence de l'architecture. *L'Architecture d'Aujourd'hui*. 1933. 10. Pp. 58–60.

Информация об авторе
Марк Натанович Гурари
заместитель председателя
Совета по градостроительному развитию и сохранению исторической среды
Союз московских архитекторов
Российская Федерация, 123001, Москва, пер. Гранатный, 7, стр. 1
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7613-2745
e-mail: losin3@yandex.ru

Information about the author
Mark N. Gurari
Deputy President
The Council for Urban Development and Preservation of the Historic Environment
The Union of Moscow Architects
str. 1, 7, Granatny per., Moscow, 123001, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7613-2745
e-mail: losin3@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 16.11.2022
Принят к публикации / Accepted 09.12.2022

ИНТЕРВЬЮ / INTERVIEW

https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-293-309

За каждым ликом стоит подвиг
Интервью с Татьяной Анатольевной Ромашкевич

(С. С. Аванесов, 11.11.2022, Великий Новгород)

Для цитирования:
Ромашкевич Т. А. За каждым ликом стоит подвиг: Интервью // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 293–309. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-293-309

Аннотация. Татьяна Анатольевна Ромашкевич – сотрудник Московского специального научно-реставрационного управления, художник-реставратор с огромным опытом деятельности в сфере сохранения и восстановления монументальной живописи. Татьяна Анатольевна проводила реставрационные работы в древних московских храмах (в том числе в соборах Московского Кремля), в Ярославле, Твери, но больше всего сил вложено ею в благородное дело спасения памятников культуры Великого Новгорода. В интервью, записанном в ноябре 2022 года, Т. А. Ромашкевич делится своими идеями и чувствами в отношении текущего состояния исторических памятников, с позиции личного опыта определяет значение и назначение художественно-архитектурного наследия для сохранения отечественного культурного кода, для просвещения и воспитания граждан России.

Ключевые слова: культурное наследие, иконография, монументальная живопись, христианское искусство, реставрация, визуальная символика.

Behind every iconic face there is a feat
Interview with Tatyana A. Romashkevich

(Sergey S. Avanesov, 11.11.2022, Veliky Novgorod)

For citation:
Romashkevich T. A. Behind every iconic face there is a feat. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 2. Pp. 293–309. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-293-309

Abstract. Tatyana Anatolyevna Romashkevich is an employee of the Moscow Special Scientific and Restoration Department, an artist-restorer with extensive experience in the field of conservation and restoration of monumental painting. Tatyana Romashkevich carried out restoration work in ancient Moscow churches (including the cathedrals of the Moscow Kremlin), in Yaroslavl, Tver. Most of all, she invested in the noble cause of saving the cultural monuments of Veliky Novgorod. In an interview recorded in November 2022, T. A. Romashkevich shares

© Ромашкевич Т. А., 2022

her ideas and feelings regarding the current state of historical monuments, from the position of personal experience she determines the significance and purpose of the artistic and architectural heritage for the preservation of the national cultural code, for the enlightenment and personal growth of Russian citizens.

Keywords: cultural heritage, iconography, monumental painting, Christian art, restoration, visual symbolism.



Сергей Аванесов: Татьяна Анатольевна, каковы, на Ваш взгляд, функции архитектурного памятника в городском пространстве?

Татьяна Ромашкевич: Функция простая – это памятники культуры.

С. А.: То есть его функция состоит в том, чтобы присутствовать в обитаемом пространстве?

Т. Р.: Конечно.

С. А.: Для чего?

Т. Р.: А это, знаете, подтверждение истории, это иллюстрация истории. Особенно в Новгороде. Вот сохранённые памятники, особенно с росписью, – это иллюстрация глобальной истории Руси и в то же время иллюстрация определённых местных событий. Ещё это, конечно, иллюстрация уровня культуры.

С. А.: На этот счёт можно дополнительный вопрос? Говорит ли состояние памятников такого рода как раз об уровне нашей культуры?

Т. Р.: Мне сейчас очень тяжело об этом говорить, потому что у нас здесь реставрационной мастерской нет, архитектуры нет. Мы потеряли великих специалистов. Все реставрационные мастерские были в девяностые годы разгромлены, всё, что относилось к ведению Советского Союза. Было Министерство культуры СССР, оно кончило своё существование. И все организации, которые имели отношение к реставрации под эгидой этого Министерства, – всё, они не существуют. То же самое и в Москве. Вот я работала во Всесоюзном объединении «Союзреставрация». Она восстанавливала все памятники Москвы, причём восстанавливала до мельчайших подробностей. Например, были ткачи, которые ткали шёлковые обои для дворцов, например, в Останкино. Это всё как раз «Союзреставрация». Соответственно, были мебельщики-реставраторы. Даже бумажные обои восста-

навливали. Не говоря о том, какие архитекторы там работали. Сейчас я только одного человека знаю, который это более-менее может, ученик Подъяпольского Сергея Сергеевича. Всё... Были исследовательские организации. У нас проводили исследования в восьмидесятые годы в церкви Спаса на Нередице. Физико-оптические исследования проводили, которые определяли, выявляли все реставрационные вмешательства, разрушения и давали просто такую полную картину. В прошлом году, по-моему, относительно недавно, приезжали сюда исследователи из Лувра, рассказывали, как они физико-оптическими способами картины исследуют. В восьмидесятые годы всё это было у нас в стране. Это для меня очень больная тема. Очень больная тема. Ушли из жизни выдающиеся реставраторы, а смена сейчас очень странная, для меня очень странная смена. Сейчас очень много учат, но учат очень странные люди, не имеющие практики реставрации. А это так же, как в медицине, абсолютно по тем же нормам всё делается. Начиная со скорой помощи: мгновенная должна быть оказана помощь. Исследования дальше ставят диагноз, отсюда рецептура. И только тогда уже ты вырабатываешь методику. Но исследования нужно проводить все, и чем больше этих исследований, тем лучше. Что касается монументальной живописи: надо не только укрепить роспись, это может быть абсолютно бесполезно, если состояние архитектурного памятника плохое: если подсосы идут, если стены намокают. Днём как-нибудь пройдите, посмотрите здесь углы, что тут творится со штукатуркой. Потому что вода по стенам льётся. А это семнадцатый век. Но у нас и с двенадцатым веком такое может происходить. И никого это не волнует. Здесь, конечно, государство должно вмешаться, я не знаю, как и что, но если всё это будет продолжаться, то всё, чего достигли в своё время, всё будет потеряно. Уже практически потеряно, очень многое потеряно. Потом бывает такое... Приходят люди, например, в Институт реставрации; вот он химик, ему важно что-то такое своё внести в реставрацию, он вносит. Это часто заимствуется с Запада, какие-то новые материалы. А нам потом приходится расхлёбывать. И это рекламируют, это часто принуждают применять, а потом часто происходят вещи необратимые. Почему-то никого не касается это. Поэтому у меня, конечно, сейчас мнение такое: потеряем памятники – потеряем культуру. Я хочу Вам сказать, что когда сюда дети приходят, даже им интересно. Когда вживую, конечно, не формально отбрехаться и пусть катятся, а когда всё объясняешь, говоришь о персонаже, многие ведь не знают, кто изображён, что изображено, просто не знают, и что за ним стоит. И когда начинаешь говорить, что стоит за этим мучеником, например, либо за этим святым, кто он, что он, с какими-то биографическими деталями, – вот так вот глаза расширяются. Это же познание и проникновение в то, что в нас вообще-то подспудно сидит, это передаётся, знаний только нет. А все эти качества – они воспитывались.

С. А.: Может быть, то, что всё в таком плачевном состоянии находится, как раз и говорит о том (если ставить диагноз), что культура уже почти ушла, внутренняя культура ушла, а за ней тянется, рушится и материальная культура, всё то, что выражено в памятниках?

Т. Р.: Знаете, я наверное очень непопулярную вещь скажу. Но я просто вижу по своей внучатой племяннице, моей внучке тоже. Это поколение «планшетников». Вот сидят, упёршись в экран, книг нет, они им не нужны. Я не представляю, как можно без книг. Ну, ты прочитал что-то там, промелькнул текст. Но ты же

не держишь в руках, ты не вникаешь, назад страницу не перевернёшь вот так вот, не вспомнишь.

С. А.: Книга – это же не только текст. Это бумага, обложка, фактура.

Т. Р.: Конечно, конечно, конечно. Они этого не знают. Книги им не нужны, вот что мне страшно. Я не знаю, может быть придут к какому-то высокому интеллектуальному уровню, но пока…

С. А.: Если нет фундамента, от которого можно оттолкнуться, вряд ли можно прийти к чему-нибудь такому. Можно ли сказать, что действительно многие люди сейчас, в том же Великом Новгороде, живут среди этих памятников, но не видят их и не воспринимают как что-то для них ценное, как что-то своё? Можно ли так сказать?

Т. Р.: Я не знаю. Я не знаю, честно говоря. У меня, знаете, образ жизни какой? На работу и с работы. Но вот тем, кто сюда приходит, им интересно. Им очень интересно. Не скучают. Приезжают из Москвы, приезжают из Питера, просятся и просятся.

С. А.: Единичные случаи?

Т. Р.: Да нет, много вообще-то народа. Особенно летом, вот и археологи, которые здесь на раскопках, приходят, приезжают из Москвы студенты, из Питера тоже. Даже слишком их много. Но работать-то нужно.



Т. А. Ромашкевич с участниками симпозиума по визуальной теологии в реставрационной мастерской. Великий Новгород, Кремль
Фото: С. С. Аванесов, 2021

С. А.: Они на это смотрят, как в зоопарке на зверей, или они это воспринимают как что-то своё, близкое, понятное и значимое?

Т. Р.: Воспринимают. Знаете, в «Зарядье» выставка была. «Лики» называлась она.

С. А.: Я видел афиши в Москве. Новгородские лики как раз.

Т. Р.: Вот отсюда, из Нередицы… В Английском дворе. Они приехали и взяли три лика. Выставка «Лики», я думала, что откуда-то ещё будут. Нет, выставлялись только эти три лика. Везде эти самые планшеты висели, экраны такие, свет какой-то бегающий. Я думала, что я рехнусь, честно говорю. А когда перед закрытием меня попросили выступить, и я стала рассказывать, что это за лики вообще, о храме коротко… Они даже снимали в Интернет или для Министерства, не знаю, там стояли люди, стояли ещё с детьми, те, кто приехал специально, наверное, на выставку или гуляют в «Зарядье»… И они просто, знаете, потряслись, что называется. Вот когда рассказываешь про Ветхого Денми, никто ж не представляет, кто это такой, для чего это написано и что означает. О Севастийских мучениках рассказывала. А потом напомнила (там молодёжь, может быть, они вообще не слышали) про генерала Карбышева, который не предал и который был заморожен вживую. Вот он – из них, из Севастийских мучеников, тоже может быть к ним причислен. И вот когда начинаешь рассказывать – конечно, вот так глазки расширяются. Это действительно так. То есть ещё не потеряна способность воспринимать.



Слева: Иисус Христос Ветхий Денми. Фреска храма Спаса Преображения на Нередице, 1199.
Источник: *Мясоедов Н. П., Сычёв В. К.* Фрески Спаса-Нередицы. Ленинград, 1925.
Справа: собранный фрагмент фрески. Реставратор: Т. А. Ромашкевич.
Фото: С. С. Аванесов, 2022

С. А.: Видите ли, много сейчас разговоров о том, что современная культура – она прежде всего визуальная, это такое шоу напоказ.

Т. Р.: Да-да. Развлекуха.

С. А.: И вдруг они понимают, что лик – это что-то другое.

Т. Р.: Ну, конечно.

С. А.: Иное, чем фотография в телефоне.

Т. Р.: Конечно. А я всегда объясняю – это образ. Это *образ*. Это человек, которого уже здесь нет. Но вот за ним стоит подвиг какой-то, вот такие события, он что-то

такое совершил. И смотрит, говорю, он вот оттуда. Да, и лик грешницы у меня был там тоже, я им тоже разъяснила.

С. А.: То есть за ликом, за вот этим изображением – целая история или важный смысл.

Т. Р.: Конечно.

С. А.: Или какое-то нравоучение. Или побуждение к чему-то, да?

Т. Р.: Есть и притчи, всё что угодно есть, и абсолютно сценарные такие композиции. Вот на Нередице – это Страшный суд. Он же по своим подробностям совпадает с Апокалипсисом от Иоанна – это всё потрясающе, только один ещё такой памятник есть – в Торчелло. Всё. Это в одном времени. Двенадцатый век. То есть, понимаете, это осознание того, какие ощущения у людей были, у тех мастеров. До сих пор, когда смотришь, даже на фотографию этих ликов, возникает внутреннее напряжение очень сильное.

С. А.: А чем иконописный лик отличается от живописного портрета? Как бы вы определили?

Т. Р.: Я не знаю, насколько это правда, но вот накануне образования Общества охраны памятников…

С. А.: Это давно уже было.



Т. А. Ромашкевич в реставрационной мастерской.
Фото: Е. А. Янина, 2006

Т. Р.: Очень давно. Ну да, но это в мою бытность. Ходили такие рассказы, что Никита Сергеевич Хрущёв был в Англии, и английская королева сопровождала его в Лондонской галерее. И якобы она у него спросила: «Что вы считаете вершиной искусства?» Он не сказал «Ренессанс», он сказал «Возрождение», потому что слова «Ренессанс» он не знал. На что она ему ответила: «А мы считаем вершиной искусства иконы». В те времена иконы коллекционировали, это было очень модно. И сказала такую вещь: «Дело в том, что, – говорит, – художники Ренессанса Бога спустили на землю, а художники древние ваши человека подняли в небо». Ну, очень точненько. Живопись может существовать, но это всё земное.

С. А.: Можно ли сказать, что икона предназначена не для того, чтобы её, например, разглядывать как живописное полотно...

Т. Р.: Специалисты, конечно, должны. Да нет, конечно, икона – это молитвенное.

С. А.: Как относиться к тому, что многие древние росписи, в том числе в Новгороде, были в своё время сбиты, замазаны и заменены картинами?

Т. Р.: Мода! Восемнадцатый век. У нас же тогда это старьём считалось. Дескать, не умели писать.

С. А.: То есть иконография воспринималась как неумелая живопись. Они, дескать, не понимали пропорций, как ноги должны стоять, тени не умели накладывать.

Т. Р.: Да-да-да. Это мода. Мода на живопись. Начали появляться картины, стали их привозить, и художники начали приезжать сюда. Это мода.

С. А.: Как вы думаете, само архитектурное сооружение – вот, например, храм двенадцатого века, тринадцатого, четырнадцатого века, сама его форма,– она как-то приспособлена именно к иконе, а не к живописи? Может ли живопись, условно говоря, противоречить самой форме храма, самому пространству храма?

Т. Р.: Знаете, у Вас рядышком собор Рождественский.

С. А.: Я на то и намекаю.

Т. Р.: Что же спрашиваете тогда?

С. А.: Хочу Ваше мнение услышать.

Т. Р.: Вот она никакая. Она никакая. Более того, она ещё, так сказать, нивелирует архитектурные формы. Архитектуру как таковую. Даже если бы её не было, а была обмазка и то, что сохранилось, это было бы гораздо...

С. А.: Адекватней?

Т. Р.: Конечно. Возвышеннее даже. Потому что там учитывалось всё. Не всё могли расписать, но архитектура сама по себе... Я не знаю, рассказывала Вам или нет, здесь в филармонии был одно время директор, мой хороший приятель молодости, Лёня Шатенбург, и он мне рассказал... Это в конце семидесятых годов было. Он работал потом в управлении культуры, а тогда работал директором филармонии. Филармония располагалась в здании Арсеньевского корпуса. Тогда и театр там располагался. И приехал сюда Иван Семёнович Козловский. Знаете его, да? И он выступал. Конечно, народу было много, всё прекрасно. Но, говорит, всё-таки возраст, уже ему за семьдесят лет было, голос уже такой старческий, выдавал возраст. Но потом его повезли по памятникам, привезли в Юрьев монастырь. Они зашли в Георгиевский собор и поднялись на хоры. И он там запел. Все плакали. Это был голос молодого Козловского... Просто,– говорит,– его узнать невозможно было. Все плакали. А дело в том, что вообще-то Козловский ещё пел в хоре церковном, народный артист Советского Союза – на Бауманской в митрополичьем храме.

С. А.: То есть можно ли сказать, что храм строился, задумывался именно как своеобразный синтетический объект? То есть это и архитектура – внешняя и внутренняя форма, это и росписи, это иконы, которые находятся внутри. Это и звук, и само литургическое действие.

Т. Р.: Конечно.

С. А.: И всё это вместе должно было гармонично друг другу подходить.

Т. Р.: Конечно. Это пришло из Византии. И символика каждого места – она важна. Мы стремимся туда, а Господь окрыляет нас здесь. Вот в Нередице, напри-

мер, в алтарной части находилось изображение – над престолом это всё, вот прямо в районе престола – утверждение Святой Троицы. Бог Отец, Бог Сын (Спас Эммануил) и Святой Дух. А Святой Дух – в конхе, в самом её верху: это престол, на престоле раскрытое Евангелие и на Евангелии голубь. Это всё осеняло престол. Престол Жертвы Христовой. И обязательно в алтарной части – Евхаристия! Вот престол, вот Он. А в Феодоре Стратилате – вы знаете, какая там Евхаристия потрясающая?

С. А.: На Ручью?

Т. Р.: Да. Вы как-нибудь сходите. Там Евхаристия, там она не целиком, но сохранилась. Там Христа как бы нет, но есть...

С. А.: С Иудой?

Т. Р.: С Иудой, да.

С. А.: Там, где Пётр на него смотрит, по-моему.

Т. Р.: Нет-нет-нет. Он к Чаше подходит, Иуда. Он в нимбе склонён. Там есть Иуда, где он обнимает Христа.

С. А.: И где висит?



Т. А. Ромашкевич за работой. Храм преп. Сергия на Владычном дворе. Середина 1970-х гг.
Из личного архива Т. А. Ромашкевич

Т. Р.: Да, и где висит. Так вот, подходит к Чаше, но нимб у него затемнённый. После чего ему и сказано: иди и делай, что замыслил. Он с нимбом, обнимающий и целующий Христа. Он с нимбом. А висит он без нимба. Три отречения Петра – так он везде с нимбом, все три отречения; а затем раскаяние и плач. Когда он там на колонну вот так опёрся, схватившись так вот, рыдает. Понимаете, это же вот такое осознание. Я хочу сказать, что благодаря тому, что я раскрывала этот цикл, а после военного времени там и сажа, и грязь... И это когда всё раскрылось, мы с мужем крестились. Это семьдесят четвёртый год был. И тайком тогда пришлось креститься.

С. А.: Можно я частный вопрос задам тогда?

Т. Р.: Пожалуйста.

С. А.: Часто в иконографии, я просто это вижу – и в монументальной живописи, и в иконе – происходит искажение, или, может быть, это неправильное слово, в общем какая-то игра с архитектурной формой, которую иконописец изображает. Причём там явно какие-то вводятся домыслы или какие-то идеи, которые связаны с интерпретацией того, что изображают на иконе. Пример. В той же надвратной церкви преподобного Сергия Радонежского на северной стене, там, где Вами возвращены на место две сцены из Жития…

Т. Р.: Да-да.

С. А.: Там изображён Сергиев монастырь.

Т. Р.: Монастырь, монастырь.

С. А.: Да, но не в том виде, в каком он был на самом деле. То есть там круглая стена и, главное, что там в центре ротонда, явно не деревянная. Вот это же как бы фантазия?



Сцены жития преподобного Сергия Радонежского.
Храм преп. Сергия на Владычном дворе, северная стена. Великий Новгород, XV век.
Реставратор: Т. А. Ромашкевич. Фото: С. С. Аванесов, 2021

Т. Р.: Подождите. Что вы имеете в виду? Какую там ротонду? Там престол.

С. А.: Это престол?

Т. Р.: На северной стене?

С. А.: Да.

Т. Р.: Это престол. И это причащение. Это алтарь. Это причащение Сергия Святыми Дарами, сошедшим Божественным огнём. Это из Жития Сергия Радонежского.

С. А.: А там, где его погребение?

Т. Р.: А следующая уже сцена – погребение.

С. А.: И вот что в этой сцене? Там храм присутствует?

Т. Р.: Это как кулиса. Причём я вам покажу, у меня фрагменты. То, что было сбито, видимо, в восемнадцатом веке, утрачено, и там как раз фрагменты архитектурного фона.

С. А.: Он соответствует тому, что было в реальности?

Т. Р.: Не топографически же они изображали. Ну, посмотрите, как это было в миниатюрах.

С. А.: Есть ли здесь какая-то символика? Это же неспроста изображается не то, что там есть на самом деле?

Т. Р.: То, что связано с изображением храма, – да, да, да. Но это же не с натуры писалось. Кстати, в Житии Сергия они со Стефаном строят деревянный храм. А там уже монастырь, он уже известен и там уже каменные храмы стоят. Это символическое изображение. Это фон. Чтобы понятно было, что это происходит в монастыре, где храмы и всё прочее.

С. А.: Фон – он случайный, отвлечённый, нейтральный, или в самом изображении фона действительно какие-то символические приёмы использовались, определённые цели преследовались, какие-то символические? Почему храм изображён круглым или почему он изображён ярусным, например, на иконе Входа Господня в Иерусалим? Есть в этом какое-то значение? Почему, например, на иконе Зосима и Савватий Соловецкие изображены внутри монастыря, но план этого монастыря – квадратный, хотя Соловецкий монастырь имеет форму пятиугольника.

Т. Р.: Но это поздняя икона уже. Это поздняя.

С. А.: Это от незнания или это с целью вложить какой-то символический смысл в изображение? Почему это происходило?

Т. Р.: Честно говоря, я насчёт символики не знаю, но вот если говорить о росписи, то это фоновые части, и фоновая часть должна повествовать о том, монастырь ли это, на лоне ли природы это делалось, где происходило действие конкретно. А писали они так, как было принято в это время, фоном.

С. А.: То есть если храм, то это храм, изображаемый так, как его принято изображать?

Т. Р.: Да. Хотя там были и изображения интерьеров. Я вам сейчас покажу. Мне удалось реконструировать. Сейчас покажу. Но этому сто лет. Нужно будет отсканировать. Давайте здесь посмотрим. Вот смотрите. Вот то, что мы посадили на место. Видите, вот интерьер. Это окно. Дальше – крещение.

С. А.: Видите, круглая церковь.

Т. Р.: А почему вы решили, что она круглая? С какой стати вы решили, что она круглая?

С. А.: А какой она формы?

Т. Р.: Торец здания, может быть.

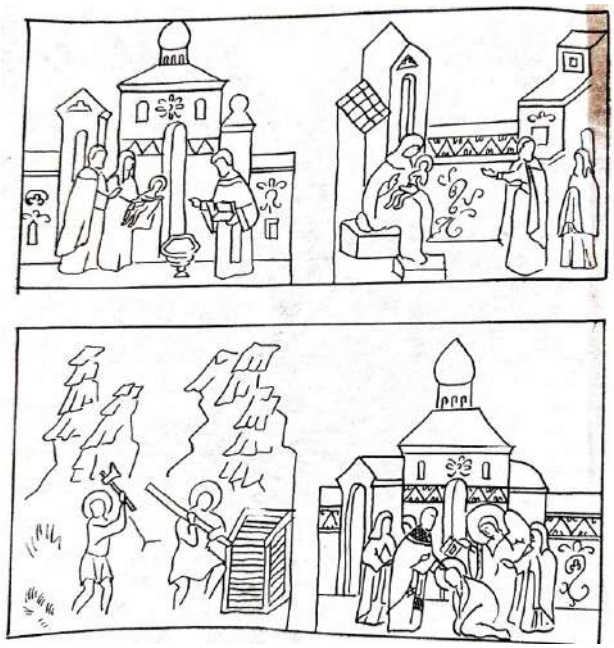
С. А.: Но это же купольное сооружение.

Т. Р.: Купольное. И что? Вот смотрите: крыша, кровля. Здесь глава. А вот, смотрите, тут интерьер. Это отказ от принятия молока в постные дни.

С. А.: А это западная стена.

Т. Р.: Это западная, да. Здесь приведение к обучению Преподобного Сергия. Дальше встреча Варфоломея со старцем. И тут (ни в одном из московских храмов

этого нет, а в новгородском есть) он приводит старца в дом. Кстати, на столике там книжка, надо будет всё это поподробнее…



Сцены жития преподобного Сергия Радонежского.
Храм преп. Сергия на Владычном дворе. Великий Новгород, XV век
Прориси Т. А. Ромашкевич

С. А.: Как это восстановлено? С чего?

Т. Р.: Это? А это была удивительная история. Значит, нас туда прислали срочно, в церковь Сергия, чтобы мы сделали пробные расчистки. Дело в том, что там раньше находилась музыкальная школа. А Сергиевская церковь у них использовалась как склад. После войны в этом Сергиевском храме жили сёстры Гиппиус – Наталья и Татьяна. Они находились в концлагере в Германии. Когда после победы Зинаида приехала к ним с тем, чтобы забрать их в Париж, они вернулись в Новгород, в Россию. С ними жила компаньонка, она оставалась там, в этом храме, в этом помещении; это сейчас там раскрыто, а тогда там всё было закрыто, забелено. А потом музыкальная школа приспособила храм под склад. Потом они решили организовать там класс и обратились в музей. Известно, что там была роспись, и роспись была снята в конце девятнадцатого века, когда консисторию строили. Роспись была смонтирована на гипс, и до войны она хранилась и даже выставлялась в музее. Во время войны она пропала. От всего сохранилась только одна композиция. Это было в экспозиции музея. Вернее, две композиции, вот здесь как раз причащение святыми дарами. Вот это стены монастыря.

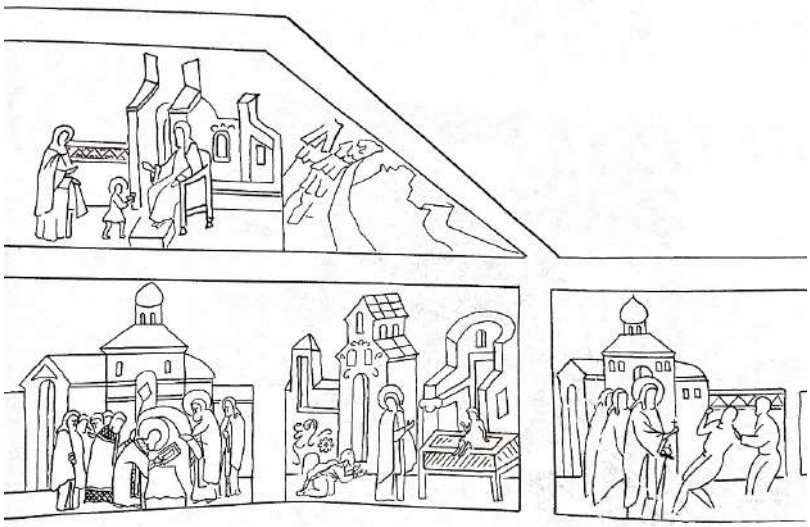
С. А.: Это круглая стена. Видите, она круглая.

Т. Р.: Да-да-да. Это символическое. Символ монастыря.

С. А.: Мне кажется, вот это ротонда всё-таки.

Т. Р.: Никакая не ротонда. Это храм. Вот прощание с Сергием – успение Сергия. В общем, дали заключение. И был реставратор замечательный, Георгий Сергеевич Батхель, он на своде сделал пробу. И проба эта показала, что там ангел. Поздний, конца девятнадцатого века. И сказали: там древней росписи нет. И начали там проводить проводку электрики и выбрасывали штукатурку на улицу через окно. Там такое большое окно. Шла Любовь Митрофановна Шуляк. Знаете? Слышали о ней?

С. А.: Наслышан.



Сцены жития преподобного Сергия Радонежского.
Храм преп. Сергия на Владычном дворе. Великий Новгород, XV век
Прориси Т. А. Ромашкевич

Т. Р.: Она уже на пенсии была. Она увидела, что летит штукатурка, мусор оттуда, она посмотрела – штукатурка пятнадцатого века. Она там дала такой нагоняй. Работы были моментально прекращены. И вот нас вызвали сюда. Я даже расскажу Вам, всем рассказываю, одну очень показательную историю. Зайти мы могли только со стороны северной двери. Там всё было захламлено, мебель какая-то старая валялась. В общем, не пройти было. А я посмотрела, южная сторона – там древние окна заложены и чуть-чуть выступ есть. Я говорю: «Вот где она могла сохраниться, ровно там».

С. А.: Роспись?

Т. Р.: Да. Мы с мужем приехали. Я ему говорю: «Давай как-нибудь туда проберёмся, я там на окошке, а ты где-нибудь сделаешь пробу». Поставили там компрессор. Я расчищала. Открылась разгранка пятнадцатого века и выступили фрагменты орнамента. И я говорю торжествующе: «Роспись есть». А он говорит: «Обернись». Я оборачиваюсь, а у него раскрытый Сергий, копающий источник. Представляете? И тут мы, конечно, сели. Это было совершенно неожиданно. Тем

более знали, что это всё снято. Так вот, в общем, мы приступили к работам. Осенью здесь археологический съезд был, вернее, конференция. И мы поздно идём вечером с работы, и – Михаил Константинович Каргер, прямо так вот сталкиваемся. Он: «А вы что здесь делаете?» Говорю: «Да вот в церкви Сергия». «Так там же ничего нет». Я говорю: «Зайдите, посмотрите». Вот он пришёл. Мы уже куски вот эти раскрыли, орнаменты раскрыли. Валерий говорит: «Как жалко, что отсюда убрали Житие». Я ещё говорю: «Знаете, вернуть бы из музея то, что сохранилось, но кто знает, где оно тут стояло». Говорю: «Вот были бы хоть фотографии». Он говорит: «У меня есть фотографии». И он прислал. Не фотографии, а на стеклянных…



Великий Новгород. Надвратный храм преп. Сергия Радонежского, 1459.
Фото: С. С. Аванесов, 2020

С. А.: На пластинках.

Т. Р.: На пластинках. Фотограф музейный не смог напечатать. Так вот, мы же обратились в КГБ, и они нам печатали там. У них аппаратура просто была, вытащили. И вот благодаря этому, собственно, мы и определили размещение росписей. Это место легко было определить, потому что там кусочек сохранился. Мы вернули это. Вот то, что это возвращённое. А это мы нашли в запасниках. Оно валялось безо всякого обозначения. На гипсе смонтированы. В общем, их демонтировали и поставили сюда. И вот это поставили сюда. Но для этого нужно было тогда точно определить места, нужны были фотографии. Собственно, вот.

С. А.: А остальное не сохранилось, да?

Т. Р.: Нет. Исчезло. Вот это в восемнадцатом веке. Потому что, видите, такие сделали аркосолии, увеличили. Видите, как по форме. Это сбито в восемнадца-

том веке. Когда там снимали полы, мы нашли тоже фрагменты. А вот этот кусочек с деревцами, эта композиция – видение Сергию птиц красных. Нашли фрагменты с птичкой. У меня ещё мечта: хотя бы частичную реконструкцию сделать, с прорисовками, более точную. Так вот, пожалуйста: вот деревянный храм строят.

С. А.: То есть всё по литературному Житию?

Т. Р.: Да. Это Епифаньевская редакция. Чудес здесь нет. Вот так идёт, потом на северную стену, и вот так. И заканчивается. Здесь стояла алтарная преграда. Здесь уже места не было. Вот заканчивается Успением. Здесь вот явление Богородицы преподобному Сергию. Здесь исцеление расслабленного. Здесь исцеление бесноватого вельможи. Всё это читается. Здесь изведение источника. А здесь вот так предположительно, может быть или обретение брашен или принятие даров от Константинопольского патриарха.

С. А.: Это не издано?

Т. Р.: Да нет, нет. Я всё хочу переделать, но руки не доходят.

С. А.: Я бы подумал, что это возможно.

Т. Р.: Здесь вот жертвенная ниша.

С. А.: А позволите это сфотографировать?

Т. Р.: Да ради Бога. Конечно. Состояние, правда, такое… Ну, вот не получается, мне хотелось бы сделать – поскольку сейчас есть фотографии уже более чёткие – сделать новые прориси, укрупнить это всё…

С. А.: Теперь у меня вопрос вот какой непростой. Многие архитектурные памятники – и по форме своей, и по внутренним росписям – зачастую сильно искажены в сравнении с тем, как они задумывались и были изначально исполнены.

Т. Р.: Ну, естественно.

С. А.: И есть мнение, что нужно их сохранять в таком виде, в каком они до нас дошли, потому что это памятники истории, они дескать закрепляют в себе всю эту историю существование памятника, все его переделки, перестройки и так далее. А вторая точка зрения может быть такой: мы не только имеем право, но и обязаны пытаться реконструировать памятник в формах, близких к первоначальным, тем самым возвращая памятнику и внешность его, и его символику, как она изначально задумывалась, и проявляя уважение к тем людям, которые это задумывали и строили. Есть ли решение у этой дилеммы?

Т. Р.: Вы задаете самый больной вопрос.

С. А.: Больной, согласен.

Т. Р.: Он у меня вызывает борьбу постоянную. В отношении многих памятников я скажу, что те, которые были раньше исследованы ещё живыми тогда реставраторами… Кстати, Нинель Кузьмина, это церковь Никиты Мученика, её проект очень убедительный. Её проект реставрации этого храма. Но вот стоит, знаете, такая… не скажешь, что храм, коробка какая-то с главой, да? Вот она никакая. А проект потрясающий. Потрясающее совершенно сооружение.

С. А.: Но там придел хоть как-то восстановили в приемлемом виде.

Т. Р.: Вот один придел, собственно, и сделали. А знаете, что в этом храме было? Они повторили планировку Хутынского монастыря.

С. А.: Собор, да?

Т. Р.: Да, там и башня, всё это. Только объединили.

С. А.: Вот эти соборы, в том же Хутынском монастыре, они ведь тоже искажены. И мы их не видим в их должном обличии.

Т. Р.: Не знаю, что сказать. Вот чисто эстетически – хотелось бы видеть. Хотелось бы. Очень бы хотелось.

С. А.: Посмотрят на Параскеву, скажут: да это же ужасно.

Т. Р.: Вот о чём я хочу оговориться. Если бы, понимаете, эти перестройки были хотя бы попыткой улучшения; но все перестройки, – когда вся «древность» приходила в негодное состояние, кровля, например, – они делали всё это исходя из своих возможностей, часто финансовых, и как проще. Поэтому, конечно, очень большие искажения, которые совершенно не дают улучшения. Только упрощения.

С. А.: То есть срубали закомары, ставили четырёхскатную крышу.

Т. Р.: Да. А были реставраторы, которые восстанавливали памятники, восстанавливали Новгород: Григорий Михайлович Штендер, Леонид Егорович Красноречьев. Вот посмотрите, например, на храм Петра и Павла в Кожевниках.

С. А.: Мой любимый новгородский храм.



Великий Новгород. Храм св. Параскевы Пятницы на Торгу.
Слева: Современное состояние. Фото: С. С. Аванесов, 2006.
Справа: Г. М. Штендер. Макет реконструкции.
Источник: *Штендер Г. М.* Архитектура средневекового Новгорода. Санкт-Петербург, 2020. С. 390

Т. Р.: Да? Я вас понимаю. Параскева Пятница – он не завершён. Сейчас говорят, что это научная реставрация. Неправда. Это было при мне. У Григория Михайловича денег не хватило. Там специальный кирпич нужно было делать. Денег просто не хватило.

Интервьюер: То есть верх не вывели.

Т. Р.: Да-да-да. Зато он макет сделал. Но макет макетом… Вот что я вспомнила. Это было в церкви Спаса Преображения на Ильине. Мы проводили там раскрытие. Мой супруг, Валерий Фёдорович Ромашкевич, он раскрыл Богородицу из Благовещения. Я работала там, у меня был фрагмент фигуры воина. И вот когда это всё раскрылось, он просто так вот, когда мы смотрели, говорит: «Ты посмотри, это же вылитый Модильяни», – в плане постановки фигуры, вот у него шея такая вытянутая. И также насчёт тонировок: он категорически отказался тонировать. Категорически. Говорит: «Я не могу смотреть, когда поганой кистью маляра мне пачкают Мадонну Рафаэля». Не решился даже прикоснуться. Вот чтобы всё оставалось как есть. Но, может быть, в таких памятниках – да, это очень тяжело. Ты лезешь и понимаешь – в калашный ряд. Ну, а где-то это нужно и можно, тот же семнадцатый век. Мы работали в Успенском Соборе и в Благовещенском соборе, там тонировки. Цельное восприятие.

С. А.: В Московском Кремле?

Т. Р.: Да-да-да. Но это уже что-то такое совершенно декоративно-повествовательное. В Нередице мы тоже не тонируем. Пригашали только свои шпаклёвки, только пригашением. Боже упаси что-то довести. Очень отличается. Понимаете, даже гениальная рука не повторит, потому что надо быть тем человеком. Поэтому вот сейчас думаем, как Богородицу (это Кипрская, что у нас лежит) возвращать в Софийский собор. Делаем пятнадцатый век – единственное, что сохранилось от пятнадцатого века. И Богородица – это очень непростое изображение. Это сходство с Богородицей «Знамение». Та же стрела. Та же попала в Богородицу. Вот такие, как есть, куски вернуть, или всё-таки чтобы образ был. Мне сейчас в голову пришла мысль. Икона Знамения стоит в Софийском соборе, там две росписи: двенадцатого и шестнадцатого века (архиепископ Макарий писал, он был иконописцем). Вот оставлено. Но я не знаю, это, конечно, нужно будет ещё обсуждать, может быть, как-то с владыкой. Пусть будет пятнадцатый век нетронутый, вот так же, как на «Знамении». Только эти самые шпаклёвки там пригасим. И – двадцать первый век, чтобы образ встоялся, так же, как на иконе «Знамение». Потому что это образ молитвенный прежде всего. В храме находится этот образ. Для музея можно было бы и так поместить. А здесь – люди, надеющиеся на Тебя, да не погибнут. Я говорю, это очень индивидуальный подход. Хотя в Спасе на Ильине, даже если бы был действующий храм, я бы постаралась сохранить так, как есть. Это уникум потому что. Вот я только что рассказывала: после раскрытия Феодора Стратилата, страстного цикла, мы с мужем крестились. Знаете, кто нас крестил? Мы в Новой Деревне крестились, тайком, естественно. Иначе бы нас из Кремля и с работы бы попёрли тогда. Надо сказать, что через несколько лет, где-то в конце семидесятых, уже совершенно спокойно крестили детей, даже сотрудники.

С. А.: Татьяна Анатольевна, а нет людей, которые способны сегодня работать, может быть, и в новых храмах, но в той же манере и с тем же внутренним переживанием от самого процесса создания монументальных декораций? Чтобы это были не фигуры, написанные по формальным лекалам, чтобы они могли писать так, как писали иконописцы двенадцатого, тринадцатого, четырнадцатого века. Таких нет людей?

Т. Р.: Знаете, это же не просто художники.

С. А.: Ну, конечно, не просто.

Т. Р.: Они не просто художники были. Это приравнивалось к рангу священника. Они писали, зная эти образы, зная биографии. Они создавали именно образ, пропуская его через себя. При этом у каждого из них, конечно, своё построение, свои композиции были. Этим и различаются храмы.

С. А.: Да, своя манера, стиль.

Т. Р.: Манера, да-да-да. А сейчас всё находится на уровне копирования. Пусть и не прямого копирования, но заимствования. Не создания, а заимствования.

С. А.: Иначе говоря, канон не связывал руки ни иконописцу, ни архитектору, оставляя им не только возможность творчески подходить к своему искусству, но и предполагая взаимное общение и обогащение художественных жанров в общем литургическом пространстве.

Т. Р.: А знаете, я Вам просто расскажу. В церкви Спаса на Нередице на Преображение служил литургию епископ Юрьевский Арсений. Это было волнительно. Я приехала рано, надо же было и стол потом подготовить. На Нередице мрачно, темно, тучи ходят. Какой-то такой мрачный совершенно день. Люди пришли, много народу, очень много и одетые. И вот начинается литургия, и когда Святые Дары вынесли на престол, во все окна хлынуло солнце. И на икону. Она стояла на амвоне. Это чудо было просто.

С. А.: Потому что литургия происходит не только в этом храме, но во всём мире. Мир включился. Большое спасибо Вам!

Материал поступил в редакцию / Received 14.11.2022
Принят к публикации / Accepted 29.11.2022

Учредитель журнала
ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»

Журнал учреждён 23 мая 2019 года

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

2022 | Том 4 | № 2

научное периодическое сетевое издание

ISSN 2713-1610 (Print)
ISSN 2713-1955 (Online)

Главный редактор: С. С. Аванесов
Ответственный секретарь: Е. И. Спешилова
Перевод метаданных: Е. В. Гилл
Вёрстка: П. Г. Иванова
Дизайн обложки: В. М. Фромов

Дата выхода в свет: 26.12.2022
Распространяется бесплатно