

СОТЕРИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ПРОГРАММЕ РОСПИСЕЙ КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ В КАЛИНИНГРАДЕ

И. В. Аполонская¹

Анализируются принципы формирования живописной декорации современного церковного интерьера. Автор актуализирует основные факторы, влияющие на структуру стенописи, уделяя особое внимание ее семантическому наполнению. Практическая часть исследования выполнена на материале росписей Кафедрального собора Христа Спасителя в Калининграде. Поскольку смысловой доминантой иконографической программы стенописи данного собора является тема Божественного Домостроительства, рассмотрение способов ее визуализации стало магистральным направлением настоящего научного изыскания. В исследовании использованы методы иконографического и иконологического анализа, наиболее органично коррелирующие с задачами работы. Автор приходит к выводу, что сотериологический аспект иконографической программы росписей – один из наиболее традиционных и семантически обоснованных. В калининградском Кафедральном соборе он реализуется через отбор и сопоставление сюжетов, соотнесение их с архитектурными частями храма, а также посредством композиционного и колористического решения отдельных сцен. Выделение указанного аспекта в качестве доминантного не только не умаляет других факторов формирования иконографической программы живописного убранства (архитектурные условия, литургическая обусловленность, посвящение храма), но, напротив, способствует более глубокому их осмыслению.

Ключевые слова: *современное церковное искусство, художественное убранство православного храма, монументальная живопись, семантика церковного искусства, программа росписей, иконография.*

Формирование новых семантических полей в церковном искусстве происходит довольно редко. Его основное содержание давно известно, оно бережно сохраняется традицией, иконографией и канонами. При

¹ Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств.

199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Поступила в редакцию 18.04.2017 г.

doi: 10.5922/2225-5346-2017-1-3

© Аполонская И. В., 2017



этом консерватизм, свойственный церковному искусству, не мешает созданию храмовых интерьеров, обладающих не только уникальным художественным решением, но и неповторимым визуальным текстом. Появление бесконечного количества семантических версий, не выводящих содержание за границы основного смысла, становится возможным и необходимым по причине вариативности условий, в которых и для которых создаются указанные произведения. Эти условия учитываются, прежде всего, при создании программы росписей².

В формировании концепции художественного убранства православного храма участвует множество факторов: это и посвящение храма, задающее основное сюжетное направление росписей, и литургически обусловленная традиционная схема расположения сцен в пространстве храма, которая соборно выкристаллизовывалась на протяжении столетий, и воля заказчика, более или менее отчетливо формулирующего свои пожелания относительно выбора сюжетов, и архитектурные особенности храма, которые иногда сообразуются, а иногда вступают в конфронтацию с остальными условиями.

Несмотря на то что значение художника в создании произведений сакрального искусства очень по-разному определяется исследователями (возможные варианты отношения к роли изографа анализирует В. С. Кутковой в статье «Иконописец: ремесленник или церковнослужитель» [4]), нельзя недооценивать собственной интеллектуальной работы мастера. Именно в его творческом воображении происходит объединение всех заданных условий, которые затем находят выражение в конкретных художественных формах. Кроме того, даже при строгой вербальной регламентации изобразительного ряда имеющиеся в арсенале живописца средства позволяют ему, не выходя за рамки основного смыслового содержания, расставлять дополнительные акценты, что-то усиливать, подчеркивать или, напротив, нивелировать. И вот хорошо знакомые, многократно воспроизведенные сюжеты обретают под кистью художника новое звучание.

² Программа росписей — «это сочетание канонических изображений, подчиненное принципу пространственно-символической иерархии храмового интерьера» [4, с. 120]. Ее разработка — обязательный этап создания живописно-художественного убранства православного храма. Традиционно программа является результатом сотворчества художников и представителей духовенства. Программе росписей Кафедрального собора Христа Спасителя в Калининграде особую значимость придает участие в ее составлении настоятеля храма — Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла.

Монументальная живопись в этом контексте предоставляет особые возможности. Вторгающееся в ее визуальный строй третье пространственное измерение значительно усложняет задачи художника, которому приходится приспосабливать композиции к криволинейным поверхностям, учитывать особенности освещения и взаимодействие соседних сцен. Но одновременно указанные обстоятельства существенно расширяют художественный потенциал, дают возможность сопоставления сюжетов друг с другом и с частями храма, способствуя тем самым выявлению новых содержательных граней.

Конечно, подозревать или надеяться, что художник заранее просчитывает все смыслы, которые могут быть восприняты впоследствии, было бы наивно. Значительная роль в творческом процессе принадлежит интуиции. Часто особенности трактовки сюжетов определяются сугубо художественными задачами — необходимостью уравновесить композицию или найти нужное цветовое сочетание, а смысл порой внезапно открывается художнику в процессе работы или даже после ее окончания. Творчество — процесс, сложно поддающийся анализу и описанию, а творчество в храмовом пространстве нередко приобретает почти мистическую окраску. Здесь, как свидетельствуют занимавшиеся росписью, особенно остро ощущается синергия человеческого труда и промысла Божьего.

Вышеизложенное представляется нам актуальным в контексте осмысления процесса формирования визуального текста росписей собора, попытка прочтения которого осуществлена в настоящей статье.

Живописные работы в Кафедральном соборе Христа Спасителя в Калининграде ведутся с октября 2014 года. На лесах одновременно работают до 50 художников из Калининграда, Москвы, Санкт-Петербурга, Палеха, Клайпеды. Руководит творческим коллективом московский художник Андрей Валентинович Курков. Ему же доверена работа по составлению программы росписей, осуществляемая под руководством Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, до ноября 2016 года являвшегося настоятелем собора.

Концепция живописного убранства вобрала в себя несколько содержательных линий, среди которых доминирующее звучание получила тема Божественного домостроительства о спасении человечества. Участие в ее визуализации становится основным принципом отбора и систематизации сюжетно-композиционного ряда. Сотериологический подход к построению программы росписей, выбранный в качестве основного, не вступает в противоречие ни с одним из условий формирования программы, указанных в преамбуле к основной части статьи, но, напротив, способствует их объединению и сонастраиванию.



Первопричиной выбора указанной темы в качестве основной доминанты стало посвящение храма. Главный престол калининградского Кафедрального собора освящен в честь Рождества Христова. Традиционно Рождество воспринимается как праздник радостный и светлый, однако по сути своей оно — начало совершения жертвенной миссии Бога-Сына, умалившегося до принятия на себя тленной человеческой природы. В богословском истолковании событий Рождества присутствует прообраз будущих страданий и смерти Христа — необходимого условия спасения человечества [1, с. 11–12], и именно в этой сцене идея Жертвенного искупления впервые являет себя в системе стенописных изображений.

В традиционной иконографии эта идея находит выражение в ряде символов: форма яслей трактуется как Гробный камень; пеленки Младенца напоминают погребальные пелены, Агнец являет собой древний и наиболее устойчивый символ Жертвы Спасителя; Купель, имеющая очертания евхаристического сосуда, указывает на Жертвенную чашу, или чашу страданий, которая не будет пронесена мимо Рожденного в вертепе [6, с. 239; 3, с. 38].

Идея предзнаменования искупительной Жертвы Спасителя, свойственная иконографии Рождества, раскрывается в одноименной композиции стенописи Кафедрального собора Христа Спасителя во всей полноте: и Гробный камень, и пелены, и Агнец, и чаша введены в ее структуру. При этом торжественность и праздничность, сообщенная автором композиции, не вступают в противоречие с идеей Жертвы, но становятся предзнаменованием Пасхальной радости, неизменно следующей за событиями Страстной седмицы. Соединение идей Жертвы и торжества, найденное в Рождественской композиции, легло в основу общего принципа построения программы росписей. Подобно тому, как в зерне уже содержатся все признаки будущего растения, в композиции Рождества заключены основные смыслы живописного убранства собора. Развитие идеи в пространстве храма позволило расширить ее смысловое поле до выражения всей полноты Божественного домостроительства.

Купель в форме чаши, выделенная в композиции Рождества золотом и орнаментальным декором, являет собой своеобразный камертон к прочтению Страстного цикла росписей. Хотя в храмовом пространстве эти сюжеты находятся на удалении друг от друга: *Рождество Христово* в южном рукаве креста, а Страстной цикл в северо-восточном компартименте, — с определенного ракурса они могут восприниматься одновременно.

В композициях, повествующих о событиях последних дней земной жизни Спасителя, чаще приданы функции образа-концепта. В настойчивом повторении ее изображения (а чаша четырежды встречается в сюжетах Страстного цикла) присутствует аллюзия на икону *Троица* Андрея Рублева, где чаша трактуется как вневременной символ [4]. Чаша жертвенная, принесенная и принятая, она концентрирует в себе тайну замысла Бога о творении и Спасении человечества, решение о котором было принято на Предвечном совете.

По наиболее распространенной версии персонификации Ангелов в иконе Рублева, центральная фигура соотносится со вторым Лицом Святой Троицы – Богом Сыном. Едва ли не главным аргументом в пользу именно такой трактовки выступает композиция иконы: чаша, образуемая абрисами фигур крайних Ангелов, и вписанный в нее центральный Образ, указывают, «что Бог не требует жертв от людей, а приносит Себя в жертву ради них» [9, с. 129].

Образ Иисуса Христа иконографического типа *Ангел Великого Совета* представляет Бога Сына до воплощения, в момент, когда Он с Отцом и Духом принимает решение о Творении мира и способе его спасения. Размещая это изображение в зеркале купола северовосточной части храма, над событиями Страстного цикла, автор программы фиксирует связь между предвечным замыслом и совершившимися событиями, подчеркивая добровольность Жертвы Спасителя.

Несмотря на вполне оправданное пренебрежение хронологической последовательностью (в Царствии Небесном нет времени), логика развития сюжетов Страстного цикла в целом подчинена восходящему движению. Таким образом, идея кенозиса (самоуничижения Божества) получает дополнительную трактовку. Бог унизил Себя, чтобы возвысить человека, и это возвышение стоило Ему (Богу) невероятных усилий. Движение вверх – это восхождение Христа на Голгофу, к высшей точке Своей Миссии, принесению Себя в Жертву. Именно эта сцена расположена в центре верхнего регистра росписей северовосточного компартамента, именно на это событие символически указывает главный концепт Страстного цикла – Жертвенная чаша.

Как было отмечено выше, изображения чаши многократно встречаются в композициях стенописи, повествующих о последних днях земной жизни Спасителя. Так, *в доме у Симона прокаженного* на столе перед Спасителем и его сотрапезниками стоят несколько сосудов, своей формой напоминающих чаши. Маркирование сосудов золотом настраивает на их символическое прочтение, связанное с искупительной жертвой Христа. Действительно, в этот момент апостолы впервые слышат слова Спасителя о предстоящей Ему смерти. «*Она приготовила ме-*



ня к погребению» [Мф. 26: 12], — говорит Христос о женщине, помазавшей миром Его главу. Интересно, что форма центрального сосуда в этой композиции наиболее близка чаше рублевской *Троицы*: здесь, как и в *Троице*, речь идет о предзнаменовании будущей искупительной Жертвы. Это еще не сама Жертва, но ее предуготовление, и чаша здесь еще не тот евхаристический сосуд, который мы увидим в *Тайной вечере*, но некий его прообраз.

В сцене *Омовение ног* чаша уже одна, она увеличивается и формой напоминает купель. Одновременно расширяется ее семантическое значение, она получает новую, дополнительную трактовку — с одной стороны, чаша по-прежнему связана с Жертвенным подвигом Спасителя, свидетельствуя о самоуничижении Бога, выполняющего работу раба, но, с другой — форма купели и белое полотенце, которым препоясан Христос, настраивают на сопоставление события с таинством Крещения. «Если не умою тебя, не имеешь части со Мною», — говорит Христос апостолу Петру [Ин. 13:8]. Таким образом, в росписи появляется новая грань прочтения идеи Божественного домостроительства: необходимость участия самого человека в реализации замысла о спасении посредством принятия установленных таинств. Указанный способ прочтения сцены программируется путем сопоставления композиции *Омовения* с *Тайной вечерей*, в которой связь с таинственной жизнью Церкви прочитывается вполне отчетливо.

Подобно тому, как причащение является центральным событием Литургии, *Тайная вечеря* становится композиционным центром росписи всего северо-восточного компартикета. В центре же самой *Тайной вечери* помещена стоящая на столе чаша. Таким образом, значимость чаши как образа-концепта росписей Страстного цикла утверждается еще и композиционно.

Сопоставление сюжетов для выявления дополнительных смысловых оттенков многократно используется в стенописи собора. Так, в *Тайной вечере* чаша, расположенная непосредственно под *Распятием*, выступает дополнительным свидетельством значения добровольного подвига Спасителя, связывая евхаристическую Жертву с Жертвой крестной.

Еще одну чашу, которая указывает на глубину переживаемых Христом страданий, можно видеть в композиции *Моление о чаше*. Ее особая роль в этой сцене утверждается уже названием. Примечательно, что трактовка объема чаши в композиции *Моления* подчеркнута алогична, тогда как другие чаши Страстного цикла вполне подчиняются законам земного пространства. Причина особой интерпретации объема

именно этого сосуда очевидна — чаша в сцене *Моления* не имеет никакой связи с вещественным миром. Здесь она — явление умозрительное, трансцендентное.

Если северо-восточный компартимент посвящен Жертвенному подвигу Спасителя, то юго-восток занимает цикл Пасхальный. Их антитетичное положение по отношению друг к другу настраивает на сопоставление композиций. Действительно, почти каждая сцена Страстного цикла находит себе смысловую пару в юго-восточной части.

В центрах верхних регистров расположены сцены *Распятие* и *Воскресение Христово*. Акцентирование указанных сюжетов как «двух ключевых точек христологического цикла», а также их сопоставление представляют собой «традиционное правило» храмовой декорации, довольно рано закрепившееся в церковном искусстве [7, с. 44]. События близки хронологически, но если сцена *Распятия* выражает покой, точнее остановку времени (образ Смерти), то *Воскресение*, напротив, аккумулирует движение (а значит, Жизнь).

Наиболее отчетливо читается сопоставление сюжетов *Положение во Гроб* и *Жены-мироносицы у Гроба*. Их объединяет общее место действия и персонажи, а разделяет краткий временной промежуток. Всего три дня, но великую скорбь за это время сменила великая радость. В антитетично расположенных сценах *Омовение ног* и *Апостолы у Гроба* изображены ученики Господа. В одном случае пред ними склоняется Христос, а в другом уже они склонены перед Его пеленами. Сопоставление прочитывается в сюжетах *Моление о чаше* и *Уверение Фомы*: ученики Христа спят в то время, когда от усердной молитвы капли крови и пота стекают по лицу Спасителя, и те же апостолы застывают в трепетном созерцании, когда Фома касается раны на Его ребрах.

Как было отмечено выше, в северо-восточном компартименте основная идея сюжетного ряда имеет не только нарративное, но и концептуальное выражение — ее емко и полно аккумулирует символ чаши. В росписях юго-восточной части подобный прием также обнаруживает себя. Образом-концептом, помогающим осмыслению сюжетов Пасхального цикла, становится *дверь*. Это и сокрушенные двери ада, и райские врата, и дверь Гроба Господня. Своего рода камертоном, помогающим настроиться на восприятие этого образа в качестве доминантного, становится замок, расположенный по центральной оси композиции *Воскресения*, непосредственно под ногами Спасителя.

Замок, точнее замочная скважина (вместе с ключами, засовами и цепями), представляет собой распространенный элемент иконографии *Воскресения Христово*. Все эти атрибуты указывают на прочность



дверей ада, сокрушенных Христом. В данном контексте их можно легко воспринять как элемент с негативной символикой. Тем не менее Спаситель, сокрушив эту дверь, именно через нее вывел из ада всех, ожидавших спасения. Кроме того, дверь только снаружи воспринимается как вход в ад, а внутри она же становится выходом из него. Как правило, замки и цепи достаточно хаотично разбросаны в пространстве ада, в композиции же калининградского собора автор значительно сократил количество указанных атрибутов, которые разместил упорядоченно, почти симметрично, чем определил возможность их позитивной трактовки. Особое внимание уделено изображению замка: он укрупнен, помещен в центр композиции, написан подчеркнуто объемно, с использованием светотеневой моделировки. В результате замок в комплекте с ключом воспринимаются уже не символом грозного ада, а напоминанием о Всемогуществе Творца, даровавшего долгожданное избавление.

Интересно, что при работе над композицией автор не пытался сознательно изменить смысловую трактовку образа замка — внесенные в композицию изменения были обусловлены работой над стилистическим решением. Неожиданный эффект появился помимо воли художника и стал очевиден при сопоставлении со сценой *Уверение Фомы*, расположенной в верхнем регистре, справа от *Воскресения*.

Композиция *Уверения* представляет традиционную иконографическую схему: действие разворачивается перед храмом, имеющим форму древней базилики, при этом Христос изображен на фоне двери, которая выделена золотым ассистом. Таким образом, происходит визуальная отсылка к словам самого Спасителя: «Аз есмь дверь» [Ин. 10: 9]. В этой сцене образу двери соответствует максимальная смысловая концентрация — она символизирует Самого Христа, поскольку только через Него возможно Спасение.

Уже менее остро, как некий отзвук значения, усвоенного в композициях *Сошествие во ад* и *Уверение Фомы*, символ двери присутствует в сценах *Жены-мироносицы у Гроба*, *Апостолы у Гроба* и *Явление Христа Марии Магдалине*. Во всех трех сценах дверной проем — это вход в Гроб Господень — реально существующий в физическом мире объект, ставший свидетелем и свидетельством высшего чуда Воскресения.

В *Сошествии Святого Духа на апостолов*, помимо дверного проема, ведущего в горницу Сионскую, присутствует проем, соединяющий пространство Горницы (Горнего мира) и пространства Космоса (мира земного, физического). Это та дверь, через которую осуществляется связь Земного и Небесного, через которую в мир нисходит благодать Божественной истины и свет учения апостольского.



Сюжеты *Сошествие Святого Духа* и следующий за ним — *Деяния апостолов* — завершают Пасхальный цикл, но не подводят черту в осуществлении Божественного замысла о Спасении мира. В программе росписей эта идея также имеет свое развитие. Ее глубину и стройность можно будет оценить после завершения работ.

Список литературы

1. *Архимандрит Иоанн (Крестьянкин)*. Проповеди 1973—1994 годов : в 2 т. Псков, 1994. Т. 2.
2. *Губарева О. В.* Рождество Христово. СПб., 2013.
3. *Давидова А. Г.* Значение термина «Программа росписей» для церковного монументального искусства // Вестник ПСТГУ. Сер. 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. №. 3 (19). С. 120—129.
4. *Кутковой В. С.* Иконописец: ремесленник или церковнослужитель // Краски мудрости. М., 2008.
5. *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.
6. *Лосский В. Н., Успенский Л. А.* Смысл икон / пер. с фр. В. А. Решиковой, Л. А. Успенской. М., 2014.
7. *Демус О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / пер. с англ. Э. С. Смирновой. М., 2001.
8. *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии / вступ. ст. Г. И. Вздорнова. М., 2001.
9. *Языкова И. К.* Со-творение образа. Богословие иконы. М., 2012 (Современное богословие).

Об авторе

Аполонская Инна Валерьевна, соискатель, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств; руководитель, музей церковного искусства «Ковчег», Православная гимназия Калининграда, Россия.

E-mail: apolonskaya72@mail.ru

Для цитирования:

Аполонская И. В. Сотериологический аспект в программе росписей кафедрального собора Христа Спасителя в Калининграде // Слово.ру: балтийский акцент. 2017. Т. 8, №1. С. 35—45. doi: 10.5922/2225-5346-2017-1-3.

THE SOTERIOLOGICAL ASPECT OF THE MURALS
IN THE KALININGRAD CATHEDRAL OF CHRIST THE SAVIOURI. V. Apolonskaya¹

¹ Ilya Repin Academy Institute of Painting, Sculpture, and Architecture
in Saint Petersburg, Russian Academy of Arts
17, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia

Submitted on April 18, 2017

The article explores the main principles behind modern church paintings. The author examines the key factors affecting the structure of mural paintings and pays special attention to their semantic content. The main objective of the analysis is to identify means of expressive visualisation of the Divine Oeconomy, which is the semantic fundamental of the murals' iconography. The author employs the methods of iconographic and iconological analysis correlating with the objectives of the study. It is concluded that the soteriological aspect of mural iconography is one of the most traditional and semantically justified. It is reflected in the composition and the choice of colours as well as in the selection and juxtaposition of motifs and their correlation with the architectural elements of the Kaliningrad Cathedral. The soteriological aspect does not diminish the significance of other factors determining the iconography of the murals, i.e. the architectural design, the dedication of the Cathedral, liturgical aspects etc. On the contrary, it contributes to a deeper understanding of such aspects.

Key words: modern church art, Orthodox church murals, monumental painting, church art semantics, mural imagery, iconography.

References

1. Arkhimandrit Ioann (Krest'yankin), 1994. *Propovedi 1973 – 1994 godov* [Sermons of 1973 – 1994]. Pskov. Vol. 2.
2. Gubareva, O. V., 2013. *Rozhdestvo Khristovo* [Nativity]. St. Petersburg.
3. Davidova, A. G., 2015. The meaning of the term “Painting program” for the church monumental art. *Vestnik PSTGU. Seriya 5. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin PSTGU. Series 5. Questions of history and theory of Christian art], 3(19), pp. 120 – 129.
4. Kutkovi, V. S., 2008. *Kraski mudrosti* [Paints of wisdom]. Moscow.
5. Lidov, A. M., 2009. *Ierotopiya. Prostranstvennyye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiiskoi kul'ture* [Hierotopy. Spatial icons and images-paradigms in Byzantine culture]. Moscow.
6. Losskii, V. N. and Uspenskii, L. A., 2014. *Smysl ikon* [Meaning of icons]. Moscow.



7. Demus, O., 2001. *Mozaiki vizantiiskikh khramov. Printsipy monumental'nogo iskusstva Vizantii* [Mosaics of Byzantine temples. Principles of monumental art of Byzantium]. Moscow.

8. Pokrovskii, N.V., 2001. *Evangelie v pamyatnikakh ikonografii* [Gospel in the monuments of iconography]. Moscow.

9. Yazykova, I.K., 2012. *So-tvorenie obraza. Bogoslovie ikony* [Co-creation of the image. The theology of icon]. Moscow.

About the author

Inna V. Apolonskaya, PhD student, Ilya Repin Academy Institute of Painting, Sculpture, and Architecture in Saint Petersburg, Russian Academy of Arts; Director of the Kovcheg church art museum, Kaliningrad Orthodox Church, Russia.

E-mail: apolonskaya72@mail.ru

To cite this article:

Apolonskaya I.V. 2017, The Soteriological Aspect of the Murals in the Kaliningrad Cathedral of Christ the Saviour, *Slovo.ru: baltiiskij accent*, Vol. 8, no. 1, p. 35–45. doi: 10.5922/2225-5346-2017-1-3.