

УДК 75.052:726.52
ББК 85.147.170

ДАВИДОВА М.Г.

ПРОЕКТНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ РОСПИСИ ЧАСОВНИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОМЫШЛЕННОЙ АКАДЕМИИ ИМ. А.Л. ШТИГЛИЦА

Данная статья посвящена общим вопросам программы сюжетной росписи христианского содержания в сравнительно небольшом интерьере современной православной часовни. В статье рассмотрены неоклассические модели, не связанные с каноническим языком иконы, и предложены некоторые практические рекомендации для художников, занимающихся церковной монументальной живописью.

Ключевые слова: часовня СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, программа росписей, схема, раннехристианское искусство, современный неоклассицизм.

Проблема программы церковных росписей довольно широко освещена в специальной литературе, но авторы, как правило, касаются этого вопроса лишь опосредованно, в связи с описанием и интерпретацией конкретных памятников церковной живописи, и не предлагают точного определения программы росписей, подразумевая под этим словосочетанием разные понятия. Кроме этого, в научной литературе достаточно полно описаны собственно церкви, но не уделяется достаточного внимания проблеме программы малых церковных интерьеров — трапезной, часовни и т. д.

В настоящее время, когда восстанавливаются и создаются новые храмы, вопрос составления программы росписей становится не только актуальной, но неотъемлемой частью творческой работы художника, который не всегда владеет алгоритмом создания подобной программы. Причем неразработанность в научной литературе проблемы росписи малого богослужебного помещения не делает эту тему менее актуальной на практике, где вопрос росписи часовни поднимается гораздо чаще, чем вопрос полной росписи храма.

Главной целью статьи является раскрытие понятия *программы росписей храма* как теоретической проблемы. В числе поставленных задач необходимо выделить общее описание некоторых основных граней этого понятия и их происхождения, а также предложение некоторых практических рекомендаций при составлении программы росписи малого богослужебного помещения.

Новизна подхода в предлагаемом проекте росписи обусловлена тем, что здесь не используется традиционный язык древнерусской иконы, но предлагается мало применяемая на практике древняя классическая традиция раннехристианского искусства, которая, судя по сложившейся в России культурной ситуации, в полноте не может быть использована в проекте большого храма, но допустима для малых помещений при храме (трапезная, часовня, библиотека).

В первых работах о церковных росписях, изданных в России, вводится понятие единства законов построения

художественного ансамбля, опирающихся на указания Ерминий. Именно в данном контексте исследуют церковную живопись такие ученые, как Д.В. Айналов, Е.К. Редин, Н.П. Кондаков, Н.В. Покровский, В.Т. Георгиевский и др. При этом, поскольку в Ерминиях можно найти несколько подходов к изложению традиционных правил, эти подходы оказываются *прообразами различных научных концепций*.

С одной стороны, текст Ерминий предполагает детальное описание изображений, находящихся в том или ином *архитектурном компартименте*, с другой стороны — *элементы толкования*. Чаще всего богословский комментарий Ерминий предполагает раскрытие догматов веры в связи с любыми изображениями, безотносительно к их конкретной иконографической специфике. Иногда сама иконография или поясняющая ее надпись содержит элементы экзегезы. «Посему мы изображаем Христа на иконе, как человека, ибо Он явился на земли и жил с человеками, соделавшись совершенным человеком, как и мы, кроме греха; изображаем и Безначального Отца, как Ветхого деньми, согласно с видением Даниила» [3, с. 232]. Важной частью объяснения смысла церковных изображений оказывается также соотнесение их символики с богослужебной топографией храма, которая имеет много общего со священной топографией Св. Земли. Данное уподобление, если и не является обязательной частью текста Ерминий, можно назвать общим местом различных богослужебных толкований. Восходя к писаниям Германа Константинопольского и некоторых других авторов, истолкование частей богослужения в связи с переживанием священной истории влияет и на сложение символической интерпретации архитектурного пространства церкви [10].

Итак, можно отметить, что в Ерминиях и средневековых сочинениях, посвященных символике храма, заложены три основных подхода к вопросу интерпретации храмовых изображений: *иконографический описательный подход; богословское толкование*, относящееся к конкретному образу, но вне его частных иконографических особенностей и, наконец, — понимание *значения образов в связи с символикой церковной архитектуры*. Последняя

концепция дает возможность воспринимать храмовые изображения как составляющую единого литургического организма церкви. Все три подхода используются в исследованиях русских ученых рубежа XIX—XX веков. Если в сочинениях Н.В. Покровского доминирует первый подход, приобретая элементы символической интерпретации, то Д.В. Айналов, Е.К. Редин и Н.П. Кондаков в некоторых случаях обращают внимание на возможность оценивать комплекс росписей в целом. Например, размышляя над *общими закономерностями* выбора сюжетных предпочтений в монументальной живописи XVI в., Н.П. Кондаков отмечает широкое распространение таких композиций, как «Торжество Православия», «Лоза истинная», «Акафист», «Вознесение Богоматери», т. е. тех сюжетов, которые, по мнению ученого, раньше были достоянием миниатюры и западноевропейской живописи [4, с. 55].

Д.В. Айналов и Е.К. Редин в книге о древних памятниках Киева не просто указывают на некоторые особенности сюжетного состава изображений для той или иной эпохи, но вводят важное понятие *схемы или системы росписей*. Анализируя порядок расположения композиций в Софии Киевской, исследователи отмечают, что та же система изображений присутствует в сицилийских мозаиках Палермо и Монреалья. Более того, в книге высказывается идея о том, что у данной схемы есть *единый интерпретационный мотив*: тема Домостроительства Божия, приводящего ко спасению [1, с. 11]. В.Т. Георгиевский, говоря о ферапонтовских фресках, сообщает некоторым изображениям общее значение, обусловленное символикой храма. «Вершины куполов, — пишет исследователь, — символизируют небо, поэтому здесь должен быть изображен Глава Церкви — Христос. Паруса выражают связь между землей и небом и заполнены образами Евангелистов, которые возвещали волю Божию во все концы Вселенной» [2, с. 84].

Подводя итог, можно сказать, что до возникновения термина «программа росписей храма» в отечественном искусствознании начала XX в. формируется ряд понятий, помогающих осмыслить монументальные церковные росписи в относительном единстве.

Наиболее последовательное использование термина *программа росписей* встречается в работах Отто Демуса, посвященных монументальной живописи Византии и Европы [5—8]. Автор употребляет несколько терминов, имеющих в каждом конкретном случае особое значение, но работающих, в том числе, и как синонимы. Самым общим по значению является термин *программа храмовой декорации*, которым обозначается *иконографический состав* изображений конкретного памятника (перечень композиций для той или иной части храма или совокупности всех частей), а также *традиционный алгоритм выбора и сочетаемости образов* в рамках одного архитектурного пространства (или его части) для разных памятников одного исторического периода. То есть данный термин одновременно обозначает правила, диктуемые канонами, и конкретную реализацию этого канона в определенном ансамбле росписей. Более узкое понятие связывается с термином *схема*. Схемой чаще всего называется программа росписей в ее втором значении. Причем

имеется в виду традиционный алгоритм или даже некая формула, на основе которой формируется живописный ансамбль внутри одной пространственной ячейки храма. Можно говорить о схеме алтарных росписей, схеме росписей купола и т. д. Но если *программа росписей*, понимаемая как каноническая формула выбора и расположения сюжетов, предполагает ограничение во времени и может связываться с определенной эпохой, то *схемой* в некоторых случаях может быть назван тот канон выбора и расположения сюжетов, который пронизывает несколько исторических периодов, являясь универсалией.

Слово *система* зачастую выступает в трудах О. Демуса как синоним терминов *программа* и *схема*. *Системой* ученый называет как традицию росписи храма определенной эпохи, так и иконографический состав изображений конкретного памятника. Это же слово может обозначать схему построения малого ансамбля росписей в рамках большого. Например, выражение автора «классическая *система* храмовой декорации» обозначает традиционное решение византийского ансамбля росписей IX—XI вв.: в куполе три возможных *схемы* изображений — Вознесение, Христос Пантократор, Сошествие Св. Духа; в алтаре — образ сидящей Богоматери Панахранты или стоящей Одигитрии (Оранты Платитеры); в верхних регистрах стен — праздники (так называемый Додекаэртон, XI в.), ниже — образы святых (святители и мученики ближе к алтарю, преподобные — ближе ко входу) [5, р. 17—30].

Термин *система* может приобретать значение художественной или символической ритмики расположения сюжетов в пространстве церкви. Например, рассматривая программу изображений Палатинской капеллы в Палермо, О. Демус отмечает, что система мозаичного убранства построена по принципу симметрии. Причем симметрией обладают не столько пластические формы, сколько смысловые соответствия композиций [8, р. 37].

Вопрос художественного убранства современной часовни более тесно связан с понятием *схема*, чем *программа*, поскольку в сравнительно небольшом по объему помещении достаточно сложно соблюсти иерархическое соподчинение пространственных зон, всегда предполагаемое в интерьере храма и являющееся одним из важнейших признаков состоявшейся *программы* росписей как единой системы.

Рассмотрим в качестве примера возможную схему убранства часовни Св. Луки, находящуюся в здании Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии (СПбГХПА) им. А.Л. Штиглица в неоклассическом стиле, опирающемся на позднеантичную традицию [11].

В современном православном храме опыт раннехристианского и ранневизантийского искусства может быть востребован лишь косвенно: в декоративном убранстве интерьера могут быть применены как орнаментальные мотивы, так и некоторые символические изображения, например: Гроба Господня, Райского сада, Небесного Иерусалима.

Подобная архаическая стилистика уместна только для эксклюзивных интерьеров, таких как часовня Св. Луки,



Рис. 1.
Интерьер часовни Св. Луки СПбГХПА им. А.Л. Штигица

возникшая в помещении, изначально не предназначенном для церкви. Изысканная и вместе с тем простая орнаментальная композиция современной белофонной мозаики пола часовни, выполненной преподавателями и студентами академии и выдержанной в позднеантичном стиле, позволяет продолжить «позднеантичную» линию и в росписях.

Формы академической церкви-часовни напоминают интерьер древнейших сооружений подобного рода. В частности, небольшие кубикюлы с нишей в торцевой



Рис. 2.
«Праведный Ной». Эскиз росписи потолка часовни

стене в подземных некрополях Рима известны как первые христианские храмы. Особенности интерьера часовни позволяют использовать для ее росписей элементы позднеантичной живописи, свойственные римским христианским памятникам первых веков новой эры. Для последних было

особенно характерно применение Третьего декоративного стиля в белофонной росписи. Третий декоративный стиль римской живописи отличается линейным изяществом: избегая сложных объемно-пространственных построений, отличающих Вторую и Четвертый стили, художники античности создавали изысканные орнаментальные композиции из гирлянд и беседок. Орнаменты могли дополняться картинами-эмблемами реалистического характера.

Часовня Св. Луки может быть разделена на несколько пространственных зон, каждая из которых предполагает особый подход к системе изображений. Алтарная зона росписи включает не только боковые стены алтаря и главный свод, но также три арочных поверхности предалтарного помещения. Предалтарная зона состоит из боковых компартиментов входов. Третья зона собственно церкви, вероятно, возникнет в процессе присоединения смежного помещения к храму. В настоящее время богослужebное пространство ограничивается зоной алтаря, которая является единственным помещением храма-часовни. Церковь не будет расписана методом сплошного заполнения, но избирательно. Предпочтение будет отдаваться верхним участкам интерьера, в частности аркам.

Алтарная зона, наиболее близкая по характеру архитектуры интерьера раннехристианским криптам, с точки зрения стилистики может быть ориентирована на позднеантичную традицию росписей римских катакомб или на образцы ранневизантийских изображений. В первом случае доминирует орнаментальное начало. Обилие пространственных пауз придаст росписи легкость. Светлый фон подчеркнет значимость сюжетных эмблем, которые могут быть выполнены в небольшом масштабе как драгоценные дополнения к легким орнаментальным мотивам.

Если алтарная роспись будет вдохновлена ранневизантийскими мозаиками, такими как мозаики Равенны, в ней будет больше фигуративных изображений. Оба подхода одинаково приемлемы. Они могут даже сосуществовать в рамках одной живописной работы.

Содержательно росписи алтаря должны передать остановку во времени, создавая атмосферу Райского сада или Небесного Иерусалима. За основу **росписи потолка** (рис. 2) взяты изображения катакомб Домитиллы III в., дополненные геральдическими композициями из других помещений римских катакомб. В центральном поле изображен Ной в ковчеге — символ Христа и Церкви. Его изображение может быть заменено образом Спаса или аллегорией Доброго Пастыря. В зените свода допустимо также изображение Креста или монограммы Спасителя — хризмы. Голуби по сторонам евхаристического сосуда с виноградной лозой обозначают души спасенных праведников в Раю. Графическая разметка свода может варьироваться, прежде всего по масштабу.

Боковые участки свода, примыкающие к стенам, остаются свободными или включают орнаменты из виноградной лозы. Угловые части могут быть украшены изображением сосудов с вином и корзин с хлебами, в соответствии с раннехристианской традицией. В качестве варианта допустимо ввести здесь же вместо виноградной

лозы, сосудов и корзин угловые аллегорические полуфигуры четырех райских рек (Гион, Фисон, Тигр и Евфрат).

Боковые стены алтаря, кроме орнаментальных мотивов могут включать сюжетные эмблемы: слева — Воскрешение Лазаря, справа — явление Христа Марии Магдалине (рис. 3). Главные сюжеты могут сопровождаться парами второстепенных клейм, символически указывающих на главные таинства Церкви: Крещение и Причащение. На левой стене рядом с «Воскрешением Лазаря» — «Изведение воды из скалы Моисеем» и «Ной в ковчеге» (символ Крещения). (При использовании этого сюжета в настенной росписи от него необходимо будет отказаться в живописи потолка, где в центре может быть представлен Христос в образе Доброго Пастыря или Спаса Эммануила.) На правой стене рядом с «Явлением Христа Марии Магдалине» — «Претворение воды в вино в Кане Галилейской» и «Преумножение хлебов» (символ евхаристии). Главные эмблемы боковых стен объединяет тема Воскресения Христова. Эта тема хорошо соответствует общей символике алтаря, уподобляемому св. Отцами Голгофе и Гробу Господню. Св. Герман пишет: «святая трапеза означает место погребения, где положен был Христос; на этой же трапезе предлежит истинный и небесный хлеб, таинственная и бескровная жертва; живожертвенная плоть и кровь Его предлагается верным в съедь и питье жизни вечной».

Арки предалтарного пространства предлагается заполнить орнаментом, вдохновленным мозаиками VI в. и состоящим из цветов, плодов, птиц. Орнаментальные «гирлянды» внутренней поверхности трех предалтарных арок, переходящих одна в другую по подобию лестницы, могут включать 12 медальонов с изображением апостолов Спасителя: по два с каждой стороны.

На ближайшей к престолу арке: Петр, Павел, Андрей и Иаков; на следующей: четыре евангелиста; далее: апостолы Варфоломей, Фома, Филипп и Симон Зилот. (В качестве аналога могут быть использованы мозаичные изображения Архиепископской капеллы в Равенне VI в.)

Рассмотрим примеры использования мотивов раннехристианского и ранневизантийского искусства в русской православной традиции. Большинство примеров связаны с церковным искусством второй половины XIX в. и применяются в памятниках неовизантийского стиля. Интересно, что подобные древние мотивы никогда не используются в чистом виде, но соединяются с системой традиционного академизма или стилем Васнецова. В храме Спаса на Крови в Санкт-Петербурге, несмотря на неорусский вариант экстерьера храма, во внутреннем пространстве применен неовизантийский стиль орнаментов, соединенный с академическими композициями в мозаике. Например, орнаментика пола напоминает решения византийских храмов эпохи Македонского возрождения (XI в.), а орнаменты западных сводов являются примером почти прямого цитирования орнаментов Равенны ранневизантийского периода (V–VI вв.). Важно, что художники находят возможность соединить античный по своему происхождению орнамент из мавзолея Галлы Пластидии с псевдорусским орнаментом XIX в., созданным на упрощенных флоральных мотивах. Кажущая простота декоративного убранства сводов мавзолея в Равенне



Рис. 3.
«Явление Христа Марии Магдалине».
Эскиз росписей боковой стены часовни

с их лаконичными розетками, заключенными в лавровые венки на синем фоне, воспроизводится в мозаиках Спаса на Крови с изящными дополнениями в виде ветвистых цветочных чашечек и полумесяцев. Сходные «цветочные» элементы образуют орнаменты иной псевдорусской «наивной» стилистики, никак не связанные с поздней античностью, но сочиненные академическими художниками в соответствии с тем пониманием «русского характера» в традиционной живописи, который сложился в эпоху модерна.

Другим ярким примером использования опыта раннего искусства в православной живописи являются росписи монастырского храма Нового Афона (Абхазия) в стиле В.М. Васнецова, дополненные орнаментальными и символическими мотивами, известными по искусству IV–VI веков. Это, например, изображение Мистического Агнца Апокалипсиса на синем звездном фоне в качестве одной из центральных композиций, несмотря на запрещение таких изображений Трулльским собором VII века. Здесь же можно видеть целый ряд орнаментальных и символических мотивов, известных по росписям раннехристианских катакомб. Видимо, художников конца XIX в. привлекали высокие декоративные качества позднеантичных изображений, их «классический» характер, возможность соединения как с изображениями в традиционной византийской иконографии, так и с академическими образами реалистического характера.

Итак, описанный пример оформления интерьера можно оценить как современное предложение монументальных росписей, опирающихся на позднеантичную

христианскую традицию и обращенных к редко используемым образцам христианского канонического искусства. Рассмотрим некоторые общие закономерности составления программы росписи малого богослужебного помещения. В любом богослужебном интерьере выделяется главная зона росписей и периферийная зона. Главная зона малого интерьера часовни может ассоциироваться либо с алтарем (если в часовне совершается Литургия), либо с торцевой стеной без проемов напротив входа (если часовня предназначена только для панихид и молебнов). Восточная стена (стена напротив входа) должна нести главное изображение интерьера, являясь эпицентром всего ансамбля и, в какой-то степени, представляя его целостность в кратком изводе. Если речь идет об алтарном пространстве Литургии, то доминантная стена в минимальном варианте заполнения должна представлять образ Христа или Богоматери и святительский чин (ряд святых епископов) в полнофигурном или погрудном виде. Полная версия алтарной стены подразумевает также включение композиции «Причащение апостолов» (или «Великий Вход на Литургии»). Последний вариант иконографии ассоциируется с художественной традицией Древней Руси XVI—XVII веков.

В тесном соподчинении с главной зоной интерьера должны находиться верхние участки стен часовни и, в некоторых случаях, свод (если перекрытие позволяет сделать фигуративную роспись, а не только исключительно орнаментальную, что характерно для большинства случаев). Верхняя зона боковых стен может быть заполнена парными композициями праздников, которым в системе росписей храма также отводятся верхние иерархические зоны интерьера. Каноническими парами являются, например, следующие композиции Праздничного цикла: Вознесение и Сошествие Св. Духа на Апостолов, Преображение и Воскресение, Преображение и Распятие, Благовещение и Рождество Христово, Рождество и Крещение, Рождество и Успение Богоматери, Распятие и Воскресение, Вход в Иерусалим и Воскресение Лазаря и др.

Периферийная зона включает нижние участки боковых стен и поверхность входной стены, где могут быть расположены образы избранных святых. Выбор святых может быть обусловлен не только требованиями заказчика росписи, но определен в зависимости от посвящения часовни. Тема Св. Троицы может быть поддержана образами соответствующих святых. Это ветхозаветный праведник Авраам, принимавший у себя в доме трех небесных Странников; Александр Свирский, сподобившийся, подобно Аврааму, видения Св. Троицы; Сергей Радонежский, прославивший Свято-Троицкую Сергиеву лавру своими молитвенными подвигами. Христологическая тема раскрывается образами тех святых, которым церковная (богослужебная) традиция приписывает хриstopодобие как особое отличие. Это св. Мученик Никита, побиваемый дьяволом, о котором в древнерусском иконописном подлиннике XVI в. сказано, что его внешний облик напоминает облик Христа; св. Георгий Победоносец, попирающий змия, чья память приходится на Пасхальный период; свв. Мученицы Анастасия и Параскева (Пятница), символизирующие Воскресение и

Страсти Христовы. В Богородичной программе росписей могут присутствовать образы преподобных, связанных с Богородицей. Это, например, святые гимнографы (поэты), прославившие Пресвятую Деву в богослужебных текстах: Иоанн Дамаскин, Косма Маюмский, Роман Сладкопевец, Нектарий Эгинский и др.

Подводя итоги, можно сказать, что понятие программы росписей имеет в научной литературе три основных аспекта, которые восходят к традиционному пониманию ансамбля изображений в Ерминиях: 1) описание иконографии, 2) богословское толкование и 3) значение образов в связи с общей символикой церковной архитектуры. Для росписи малого богослужебного помещения важно разделение пространства на соподчиненные зоны, высшая из которых представляет образы Св. Троицы, Христа или Богоматери, средняя — праздничные композиции, периферийная — образы святых. Данная система не является незыблемым правилом, поскольку при обращении к стилю реалистического, классического или неоклассического искусства в росписи в основу программы могут быть положены другие критерии, хотя каноническое решение алтарной зоны и принцип симметрии в организации материала (применение парных композиций) остается неизменным.

Список источников

1. *Айналов Д.В.* Древние памятники искусства Киева. Софийский собор. Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри / Д.В. Айналов, Е.К. Редин. — Харьков : Тип. «Печатное дело» кн. К.Н. Гагарина, 1899. — 62 с.
2. *Георгиевский В.Т.* Фрески Ферапонтова монастыря / В.Т. Георгиевский. — СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. — 122 с.
3. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом. 1701—1755 гг. Порфирия, епископа Чигиринского / под ред. А.Н. Тетерина. — М. : Арт-Пресс, 2002. — 411 с.
4. *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне / Н.П. Кондаков. — СПб. : Тип. Императ. Акад. наук, 1902. — 312 с.
5. *Demus O.* Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of monumental art in Byzantium / O. Demus. — London, 1947. — XIII, 97 p.
6. *Demus O.* Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100—1300 / O. Demus. — Wien, 1935. — 107 S.
7. *Demus O.* Romanische Wandmalerei / O. Demus, M. Hirmer. — München, 1968. — 238 S.
8. *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily / O. Demus. — London, 1950. — 478 S.
9. *Diez E.* Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas & Daphni / E. Diez, O. Demus. — Cambridge, 1931. — XIV, 117 p.
10. *Taft R.* Church & Liturgy in Byzantium: the Formation of the Byzantine Synthesis / Robert Taft // Византинороссика. Тр. Санкт-Петербург. о-ва византино-славянских исследований. Т. 1. Литургия, архитектура и искусство византийского мира / под ред. К.К. Аментьева. — СПб., 1995. — С. 13—29.
11. *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms (Tafeln) / J. Wilpert. — Freiburg im Breisgau, 1903. — 267 tabl. — (Хромофотографии данного издания использованы для электронных эскизов проекта).