

Владимирский государственный университет

ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ: БЫТИЕ В ЛАНДШАФТЕ

Сборник научных докладов



Владимир 2026

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ: БЫТИЕ В ЛАНДШАФТЕ

Сборник научных докладов

Электронное издание



Владимир 2026

ISBN 978-5-9984-1778-8
© Коллектив авторов, 2026

УДК 7.01:291
ББК 87.8+86.2

Редакционная коллегия:

- М. С. Лютаева** кандидат философских наук, доцент, ВлГУ
(ответственный редактор)
- В. В. Барашков** доктор философских наук, доцент, РУДН
(член редколлегии)
- О. В. Гарькина** ассистент кафедры философии и религиоведения, ВлГУ
(член редколлегии)

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Искусство и религия: бытие в ландшафте [Электронный ресурс] : сб. науч. докл. / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2026. – 252 с. – ISBN 978-5-9984-1778-8. – Электрон. дан. (9,09 Мб). – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод DVD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

В сборник включены материалы всероссийской научной конференции «Искусство и религия: бытие в ландшафте», проходившей на базе кафедры философии и религиоведения 15 – 16 мая 2026 во Владимирском государственном университете. Доклады содержат результаты научных исследований проблем взаимодействия искусства и религии специалистами по философии, религиоведению, искусствоведению, истории, социологии, культурологии.

Издание представляет интерес для преподавателей, аспирантов и студентов вузов, а также специалистов, работающих в указанных областях.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ..... | 5 |
| Минин С. Н. СВЯТОЙ БЛАГОВЕРНЫЙ КНЯЗЬ АНДРЕЙ БОГОЛЮБСКИЙ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ СРЕДА ВЛАДИМИРСКОГО КРАЯ | 12 |
| Лютаева М. С. ЧУДОТВОРНЫЕ ИКОНЫ ВЛАДИМИРСКОЙ ЗЕМЛИ В КОНТЕКСТЕ РЕЛИГИОЗНОГО ТУРИЗМА | 25 |
| Орлов А. К., Паняшин А. А. МЕСТО ИСТОРИКО-МЕМОРИАЛЬНОГО ПАРКА «ИОАННО-ВОИНСКИЙ НЕКРОПОЛЬ» В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ Г. КОВРОВА..... | 41 |
| Шкурлятьева Д. А. РОЛЬ ОРГАННОЙ МУЗЫКИ В ФОРМИРОВАНИИ РЕЛИГИОЗНОГО ЛАНДШАФТА ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ..... | 49 |
| Головки О. В. ПРОСТРАНСТВО ПЕЙЗАЖА КАК ОБРАЗ БЫТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬБЕРТА СОЛТАНОВА | 57 |
| Горбунов С. С. СОЗДАННЫЙ ГОСПОДОМ ХРАМ: РЕЛИГИОЗНАЯ, ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ЭТИКА И ЭСТЕТИКА ПРИРОДЫ | 72 |
| Белоусов П. А., Ерофеева В. А. РУССКАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ ФИЛОСОФИЯ О ТЕУРГИЧЕСКОМ СМЫСЛЕ ИСКУССТВА: МИСТИЧЕСКАЯ И МИРСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА | 85 |
| Корнева-Чаева И. А. ТВОРЧЕСКИЙ АКТ КАК САКРАЛЬНОЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ПОВСЕДНЕВНОГО. ДИАЛОГИ ОБРАЗА И СЛОВА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСА ГОНЧАРЕНКО..... | 102 |
| Барашков В. В. ЗНАКОМСТВО С РЕЛИГИЕЙ В ЛАНДШАФТЕ: РЕЛИГИОЗНЫЕ ТЕМАТИЧЕСКИЕ ПАРКИ В ДИАЛОГЕ С СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРОЙ..... | 113 |
| Прейшев С. В., Фролов М. О. САКРАЛИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ | 132 |
| Торбург М. Р. «ВИРИДИАНА» Л. БУНЮЭЛЯ: КРУШЕНИЕ РЕЛИГИОЗНЫХ ИДЕАЛОВ И ПАРАДОКСЫ СЕКУЛЯРНОГО СОЗНАНИЯ | 143 |

| | |
|--|-----|
| Петев Н. И. НОВАЯ ФОРМА МИФОТВОРЧЕСТВА И ПОИСК РЕЛИГИОЗНОСТИ..... | 151 |
| Крымов А. К. ОТ САКРАЛЬНОГО К СОВЕТСКОМУ: РЕСЕМАНТИЗАЦИЯ РЕЛИГИОЗНЫХ СИМВОЛОВ В АГИТАЦИОННОМ КРУЖЕВЕ..... | 165 |
| Быкова Е. В., Зайцева Н. И. ПАНОРАМА САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА: ОБРАЗ ХЛЫНОВА-ВЯТКИ В ИКОНОГРАФИИ ПРЕПОДОБНОГО ТРИФОНА..... | 178 |
| Чернухо Т. В. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОНЦЕПТЫ ВИЗАНТИЙСКОЙ И ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ X – XVI ВВ.: ДИАЛЕКТИКА САКРАЛЬНОГО И ПРОФАННОГО ЛАНДШАФТА..... | 194 |
| Быкова Е. В., Городилова Т. С. «ОСТРОВ ДРЕВЛЕГО ПРАВОСЛАВИЯ»: РИЖСКАЯ СТАРООБРЯДЧЕСКАЯ ОБЩИНА КАК ФЕНОМЕН РЕЛИГИОЗНОГО ЛАНДШАФТА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ В. В. РОЗАНОВА..... | 213 |
| Шарапов И. А. ОРНАМЕНТ: ПОНЯТИЕ, КОНТИНУАЛЬНОСТЬ, ЛАНДШАФТ..... | 223 |
| Шестаков Г. Д. ЭМАЛЬ-ИКОНА В ПРОСТРАНСТВЕ ХРАМА: ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕАЛЬНОЕ/САКРАЛЬНОЕ..... | 234 |
| СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... | 249 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

Вниманию читателя представлен сборник статей, подготовленных по итогам всероссийской научной конференции «Религия и искусство: бытие в ландшафте» (15 – 16 мая 2026 г.) Данная конференция – четвертая в цикле научных мероприятий, осмысляющих тему взаимоотношений религии и искусства¹. Площадку для мероприятий традиционно предоставляет Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, поэтому в сборнике центральное место отведено городу Владимиру.

Сборник открывает статья историка, теолога **Сергея Минина (иеромонаха Варфоломея)**. Следует отметить, что на рубеже 1990 – 2010-х гг. во Владимире историки и краеведы приложили много усилий, чтобы показать особую роль города (и Владимирской земли) в трансляции российской государственности и духовности от Киевской Руси к Московскому княжеству. Вклад Минина, одного из активных участников этих научных дискуссий, заключается в доказательстве трансляции князем Андреем Боголюбским сакральных ландшафтов Иерусалима и Константинополя. Минин приходит к следующему выводу: «этапы русской истории представляют города Киев, Владимир, Москва и Санкт-Петербург. Особое место в этом списке столиц занимает Владимир, связующее звено Руси Киевской и Руси Московской».

Статья религиоведа **Марии Лютаевой** также посвящена ландшафту Владимиро-Суздальской Руси. Центральной темой доклада становятся

¹ Материалы других конференций были опубликованы в следующих изданиях. III Российский эстетический конгресс: эстетика во времена глобальных перемен (18–20 мая 2023, Владимир): тезисы докладов участников: В 2 т. / составители и научные редакторы А.Е. Радеев, Л.Н. Ульянова. Владимир: Аркаим, 2023; Церковь, государство и общество в истории России и православных стран: религия, наука и образование [Электронный ресурс]: материалы междунар. науч. конф., 21 мая 2024 г. / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых; Владим. митрополия Рус. Православ. Церкви. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2024; Искусство и религия: антиномии природы человека [Электронный ресурс]: сб. науч. докл. / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, Владимир: Изд-во ВлГУ, 2025.

чудотворные иконы, которые получили изначально местное, затем общероссийское почитание. Это в первую очередь Владимирская икона Божией Матери (с апреля 2026 г. находящаяся в Храме Христа Спасителя в Москве), Боголюбская икона Божией Матери, Максимовская икона Божией Матери. Также отмечаются примеры стихийно складывающейся веры в чудотворные иконы. Знакомство с иконами выстраивается в логике экскурсионного маршрута по Владимиро-Суздальской земле.

Историк **Александр Орлов** рассматривает место историко-мемориального парка «Иоанно-Воинский некрополь» в социокультурном пространстве г. Коврова Владимирской области. Роль мест памяти событий XX в. становится всё более значимой, учёные – историки, краеведы – проводят научные изыскания, чтобы память опиралась на исторические факты.

Статья музыканта, религиоведа **Дарьи Шкурлятьевой** обращает наше внимание на другой российский регион – Ленинградскую область. Тема статьи кажется очень специальной, потому что музыкальных инструментов – оргáнов в России не так много. Тем не менее, на основе теоретических построений и практических примеров автор доказывает, что самоценность органной музыки как формы искусства сочетается с привлекательностью религиозного пространства храма. Феномен органной музыки многогранен: с одной стороны, происходит равноправный диалог религии и искусства, в других же случаях искусство становится средством миссионерства или, наоборот, качественная музыка в церковных пространствах становится проводником к искусству.

Статья искусствоведа **Оксаны Головки** посвящена пространству пейзажа как образа бытия в творчестве Альберта Солтанова. Отметим, что картина художника «... не буду больше проклинать землю за человека», 2023, стала визуальным символом конференции этого года. Искусствовед отмечает, что этой работой художник транслирует мысль: людям

свойственно забывать прошлое: «Да, завет дан, и Бог его не нарушит. Но люди наделены свободной волей, и сами прекрасно могут делать окружающий мир враждебным для человека». В пейзажах художника соединяются историческая память, религиозное мировосприятие и размышления о современности.

Этик, исследователь наследия Альберта Швейцера, **Святослав Горбунов** идёт к теме, заявленной в конференции, не от искусства, а от природы, которую рассматривает как «Богом зданный храм». Этот ракурс неизбежно влечёт за собой вопрос о выявлении этико-эстетических критериев оценки отношения человека к окружающей его природе. Автор приходит к выводу о том, что этика доминирует над эстетикой, но в том случае, если имеет в своем основании универсальный и безотносительный принцип. Связующим же звеном между этикой и эстетикой автор считает категорию духовной (нравственной) красоты.

От этой статьи логичен переход к тематике, обозначенной философами **Павлом Белоусовым** и **Викторией Ерофеевой**, а именно к размышлениям русской религиозной философии о теургическом смысле искусства. Авторы, вслед за Владимиром Соловьевым, Сергеем Булгаковым и Николаем Бердяевым, подчеркивают гуманистический смысл подлинного искусства, призванного служить возвышению человеческой души, пробуждению в человеке добрых чувств силой красоты.

От теургического смысла искусства переходим к реальному творчеству современного художника. Искусствовед **Ирина Корнева-Чаева** на примере произведений современного художника Алекса Гончаренко рассматривает творческий акт как сакральное в пространстве повседневного. В том пространстве, где идет «процесс самоорганизации творческих усилий», главенствует «феномен сакральной природы, который сами художники называют Духовной сферой, Божественным, Богом».

Следующий блок статей раскрывает трансформации религиозных и художественных ландшафтов в XX – XXI вв. Статья религиоведа **Виктора Барашкова** посвящена осмыслению религиозных тематических парков как одного из способов диалога религии с современной культурой. На примерах христианских, исламских, буддистских тематических парков, распространённых во многих странах мира, показано, что их создание отвечает потребности в синтезе религиозных и эстетических переживаний. «Прочтение» парков обуславливается личным восприятием религий, а создателям парков этот род организации пространства позволяет встраивать религиозные смыслы в первоначально секулярные или нейтральные общественные пространства.

Статья исследователей **Станислава Прейшева** и **Максима Фролова** продолжает тему, которая раскрыта в статье Виктора Барашкова. В статье рассматривается трансформация понятия «сакральное пространство» в странах Западной Европы под влиянием процессов глобализации. Авторы приходят к выводу о том, что традиционное христианское сакральное маргинализируется и вытесняется на периферию общественной жизни, но его место занимает новая сакральность – сакральность закона, рынка, цифры и прав человека, которые принимают форму абсолютных догматов.

Во многом к схожему выводу приходит философ **Марина Торбург**, которая обращается к авторскому кинематографу XX в. Фильм Л. Бунюэля «Виридиана» является философско-художественным исследованием кризиса религиозного сознания в секулярном мире. Автор статьи приходит к выводу о том, что образы этого фильма – это приговор не столько Богу, сколько человеку, который, лишившись религиозных иллюзий, оказывается неспособен создать ничего взамен, кроме иллюзии собственного освобождения.

Религиовед **Николай Петев** обращается к теме новой формы мифотворчества и поиска религиозности в современном мире. В статье показывается, как «электрические» и «гиперреальные» религии, являющиеся продуктом искусства и медиа, становятся, с точки зрения автора, успешно функционирующими альтернативами религии благодаря процессу мифотворчества в них. Прочитываем один из тезисов автора, который заставляет по-новому проблематизировать тему конференции: «Ландшафт меняется: теперь не обязательно, чтобы “местность” предшествовала “карте”».

Статью **Александра Крымова** также можно отнести к этому разделу сборника конференции, хотя она рассматривает более ранний период – первую половину XX в. Предмет исследования необычен для религиоведческих исследований – агитационное кружево эпохи авангарда как «уникальное поле идеологической конверсии». Причём автор показывает, что традиционные формы искусства не исчезают, но адаптируются под задачи советской пропаганды. Процесс ресемантизации религиозных символов осуществлялся, с точки зрения исследователя, не через отрицание сакрального, а через его поглощение.

Ряд авторов обращаются к проблемам сакрального ландшафта в религиозном искусстве. Искусствоведы **Екатерина Быкова** и **Наталья Зайцева** предложили анализ изображений города Хлынова (Вятки) в русской иконописи и монументальной живописи XVII – начала XX в., уделив основное внимание четырём иконам «Богоматерь с преподобным Трифоном Вятским».

Татьяна Чернухо обращается к пространственным концептам византийской и древнерусской иконописи X – XVI веков, рассматриваемых сквозь призму диалектики сакрального и профанного ландшафта. Сравнительный анализ, проведённый в статье, показывает, что византийский ландшафт в иконах остается на протяжении столетий

иероглифом сакральной географии, тогда как древнерусский насыщается опытом пустынножительства и монастырской топографии. Русская икона, таким образом, становится не только «окном в горний мир», но и «зеркалом святой русской земли».

Искусствовед **Екатерина Быкова** и культуролог **Татьяна Городилова** рассматривают рижскую старообрядческую общину как феномен религиозного ландшафта в интерпретации русского философа В.В. Розанова, обращаясь к очерку последнего «Федосеевцы в Риге» (1899). Данный очерк, как показывают авторы, представляет собой ценный источник для понимания механизмов конструирования религиозного ландшафта в диаспоре, а также как ранний опыт визуальной антропологии религиозного ландшафта.

Наконец, две статьи представляют взгляд на ландшафт с позиций архитектуры. В статье художника, теоретика архитектуры **Ивана Шарапова** рассматривается орнамент как самоценное пространство, подобное ландшафту. Таким образом, ландшафт становится в исследовании умоглядной категорией, способствующей открытию и прояснению искусства. При этом орнамент «являет сакральные меты ориентации человека в пространстве, соположенные первичному познанию природы и религиозному опыту».

Исследователь архитектуры **Георгий Шестаков** обращается к феномену эмалевой иконы Pala d'Oro, расположенной в базилике святого Марка в Венеции. Он выявляет проективную взаимосвязь структурных закономерностей архитектуры и иконы в пространстве храма. Пространство храма становится «синтезом материй, где золото, эмаль и камень, через соединение со светом, мерцающая, трансформируются в проводники сакральных смыслов».

Таким образом, материалы сборника статей показывают многогранную картину взаимосвязи феноменов религии и искусства с ландшафтом, при этом сам ландшафт предстаёт в разных ракурсах: природный ландшафт, культурный ландшафт, умозрительный ландшафт, сакральный ландшафт. А также как пространство творчества, пространство встречи искусства и религии, пространство религиозного в секулярном. Представленные материалы не исчерпывают темы, но должны побудить читателя к самостоятельным размышлениям и к продолжению наиболее перспективных линий исследования религии и искусства как форм бытия в ландшафте.

В. В. Барашков, М. С. Лютаева (от редколлегии)

Минин С. Н.

(иеромонах Варфоломей)

Владимирский государственный университет

имени А. Г. и Н. Г. Столетовых

СВЯТОЙ БЛАГОВЕРНЫЙ КНЯЗЬ АНДРЕЙ БОГОЛЮБСКИЙ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ СРЕДА ВЛАДИМИРСКОГО КРАЯ ²

Аннотация. Древний Владимирский край – это уникальная среда, взаимодействие природных, исторических, социально-экономических, культурных и религиозных факторов. Культура Владимирского края представлена в виде «эталонного» русского ландшафта, памятников архитектуры и градостроительства, топонимии и эмблематики. На формирование всех типов уникальных исторических территорий Владимирского края оказала влияние градостроительная и храмоздательная деятельность князя Андрея Боголюбского в XII веке. С именем владимирского князя неразрывно соединена история как Боголюбского монастыря, так и городов Залесской Руси Суздаля, Гороховца и прежде всего самого города Владимира. В своей градостроительной политике князь Андрей обращается прежде всего к киевской традиции, через нее соотнося свой город с Иерусалимом и Константинополем.

Ключевые слова: Русская Православная Церковь, Владимирская епархия, Владимирская область, культурно-историческая среда, церковно-государственные отношения, храмоздательство, градостроительство, памятникоохранительная деятельность.

В зримых архитектурных образах, в названиях улиц и площадей, в планировке городов Владимирской области выражается представление

² Данный текст является републикацией. Иеромонах Варфоломей (С.Н. Минин) Святой благоверный князь Андрей Боголюбский и формирование градостроительного облика города Владимира в XII веке. // «Хвалам достойный...» Андрей Боголюбский в русской истории и культуре: Сб. ст. Сост. М.Е. Родина. Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Владимир, 2013. С. 137-144.

человека о месте своего жительства. История владимирского края неразрывно связана с историей Церкви, имеет свое духовное измерение и понимание. В этом смысле особое значение имеет храмовое и монастырское строительство. В чреде создателей и строителей Владимирской земли особое место занимает имя владимирского князя Андрея Юрьевича Боголюбского. Образ мысли, духовное устройство и воля определяют жизнь человека, его поступки и чаяния. Дерево познается по его плодам. Так очерчивая круг деяний владимирского князя Андрея Юрьевича Боголюбского, можно с уверенностью сказать, что вера была определяющим фактором его земной жизни. Безусловно, его религиозный облик определял его дела по созданию культурной среды Владимирского края, градостроительству и храмоводательству.

Древний Владимирский край – это уникальная среда, взаимодействие природных, исторических, социально-экономических, культурных и религиозных факторов. Культура Владимирского края представлена в виде «эталонного» русского ландшафта, памятников архитектуры и градостроительства, топонимии и эмблематики. Составляющими исторического культурного ландшафта Владимирского края, сложившегося к середине XIX века, является совокупность уникальных исторических территорий [4, с. 109-113]. Культурное и природное наследие составляет единый, взаимосвязанный комплекс. В рамках этой системы ключевое значение имеет человек, как «носитель определенного типа культуры...» [2, с. 7]

Во Владимирской области имеются различные типы уникальных исторических территорий. Это монастыри (монастырские комплексы), малые города, исторические села и деревни, сельские и городские усадьбы, исторические центры городов, древние исторические пути, природные охраняемые территории. При этом практически на формирование всех типов уникальных исторических территорий оказал влияние князь Андрей

Боголюбский. С именем владимирского князя неразрывно соединена история как Боголюбовского монастыря, так и городов Залесской Руси – Суздаля, Гороховца и прежде всего самого города Владимира.

Как считается, родился князь Андрей около 1111 года в городе Суздале. [9, с. 36] В управление от своего отца Суздальского князя Юрия Долгорукого князь Андрей получил суздальский пригород Владимир Залесский. После вокняжения Юрия Долгорукого на Киевском великокняжеском престоле князь Андрей Юрьевич как ближайший помощник своего отца получил в 1154 году Вышгород под Киевом, где находилась чудотворная икона Богородицы, привезенная на Русь из Константинополя. По благословению Божией Матери в 1155 году князь Андрей Боголюбский переносит чудотворный образ Божией Матери из Киева (Вышгорода) во Владимир. По воле Пресвятой Богородицы сей образ был помещен в Успенском соборе града Владимира и с сего времени именуется образом Владимирской Божией Матери. Владимир становится стольным градом Северо-Восточной Залесской Руси. Город на Клязьме украшается белокаменными храмами, окружается кругом оборонительных сооружений – стен и башен.

С именем князя Андрея Юрьевича связано изменение в середине XII века статуса города Владимира, ставшего из «мизинного» стольным градом Северо-Восточной Руси. Градостроительная политика князя Андрея является продолжением великого дела святого равноапостольного князя Владимира – основателя города Владимира на Клязьме, Крестителя Руси и Залесья. Христианство изначально возникает как феномен городской культуры и проявляет свою урбанистическую направленность во времена христианизации русских земель. Русская церковь восприняла христианскую веру как весть о святой жизни во Христе, как идею освящения. Эта же плодотворная духовная мысль пронизывала и само градостроительство. Владимирский именовослов открывается именем

древнего града Владимира. Это своего рода лингвистический памятник и историческое свидетельство о судьбоносном времени Крещения Залесской Руси. Под 990 годом в летописи Авраамки, восходящей к древнему хронографу имеется запись, что в тот год «...пришед из Киева (князь Владимир) в Словенскую землю, и постави град во свое имя Володимер, и постави церковь деревяну святую Богородицу съборную и спом осыпа, и люди крести, и наместники посади, и прииде в Киев.» [6, с. 39] Святой равноапостольный великий князь Владимир основал в 990 году город на Клязьме и освятил его своим именем. В Тверской летописи дается самое точное определение местоположения города: «...на реце на Клязьме, на усть Лыбеди». Основание Владимира неразрывно связано с Крещением и христианизацией северо-восточных земель Руси. Град Владимир на высоких берегах реки Клязьмы был возжжен как светильник христианской веры и благочестия в Залесском крае. Первые поселенцы Владимира, как можно предположить, были выходцы из Киевской Руси. Само положение города, поставленного над клязьминскими кручами, напоминает златоверхий Киев. Об этом свидетельствуют и названия рек – Рпень, Почайна и Лыбедь, которыми новые жители заменили местные наименования, не дошедшие до нас. Город занимает возвышенность между реками Клязьмой и Лыбедью, оказываясь на своеобразном полуострове. [5, с. 11] На самой высокой точке города на уровне 50 метров над Клязьмой на вершине Годовой горы был поставлен Успенский собор. В свой начальный период он имел двухчастную структуру. На востоке был град Ветшаный (Древний). Западнее владимирский Детинец. Вокруг города находились княжеские земли. С запада был княжеский бор, а с востока княжеский луг. Князь Андрей Юрьевич Боголюбский развил эту градостроительную схему и придал городу трехчастную планировку и включил в пределы города западную Новую часть Владимира. Таким образом, в формировании городской среды Владимира мы видим черты не стихийного развития

характерного для земских волостных центров, а целенаправленный процесс градостроительства при решающем влиянии княжеской воли. Вероятно, только при строительстве Санкт-Петербурга так отчетливо прослеживалась эта реализация градостроительной планировки города.

На процессы градообразования оказывала влияние политическая система древней Руси, включающая в себя как институт княжеской власти, так и самоуправление в лице веча древних центров, таких как Ростов и Суздаль на Северо-Востоке Руси. Еще в 10 веке сложились два основных типа городских поселений, а именно: волостной центр с преимущественным главенством вечевой формы управления и княжеский центр, находящийся на княжеской земле. [7, с. 8] Во многом это объясняет перенесение центра управления из Ростова и Суздаля во Владимир при князе Андрее Юрьевиче в 1157 году, а также особенности развития города и формирования городской среды.

Для оценки градостроительной деятельности князя Андрея Юрьевича Боголюбского чрезвычайно важно понимание значения образца, образа нового христианского города. Безусловно, таким градостроительным символом были Иерусалим и Константинополь. С самого начала христианства на Руси мы отмечаем интерес к земному источнику веры – Святой Земле. Эта жажда познания утолялась не только книжным писанием, но и духовным опытом паломничества в святые места. Возникает литературный жанр «хождений», где зафиксирована информация о памятных местах Святой Земли. Наиболее ранним, значительным и популярным памятником древнерусской литературы «хожений» является «Житъе и хожденье Данила, Русьскыя земли игумена». Составлен данный текст был в начале XII века. Уроженец Южной Руси игумен Даниил был постриженником Киево-Печерского монастыря. Между 1106 и 1108 годами около 16 месяцев он пребывал в Палестине, где во главе Иерусалимского государства находился король-

крестоносец Балдуин I. Повествование игумена Даниила о Святой земле отличается точностью и подробностью. Русский паломник тщательно описывает различные архитектурные сооружения: храмы с их росписями, военные крепости и сооружения, гробницы патриархов и пророков. Вот какие слова игумен Даниил нашел для описания Иерусалима: «Город Иерусалим стоит в дебрях, около него высокие каменные горы. Когда подойдешь близко к городу, то сперва виден столп Давидов, а затем, пройдя еще немного, видны Елеонская гора, церкви Святая Святых и Воскресения, где хранится гроб Господень, а затем видится весь город.» [3] Знаменательно, что данная градостроительная традиция на Руси была заложена в Киеве трудами и попечениями ее великих князей. В X веке постройкой и освящением знаменитой Десятинной церкви Успения Пресвятой Богородицы Киев, подобно Константинополю, посвящал себя покровитель Пресвятой Богородицы. В греческом месяцеслове отмечено 11 мая как праздник «обновления Царьграда». В 330 году в этот день равноапостольный император Константин Великий посвятил свою новую столицу Богоматери. 11 мая равноапостольный князь Владимир назначил освящение Десятинной Богородицкой церкви, повелев внести это событие как праздник в русский месяцеслов. В XI веке князь Ярослав Мудрый, сын Владимира, строит в Киеве величественный Софийский собор во образ Софии Константинопольской и сооружает новую крепостную стену города, где главные и парадные ворота получают название Золотых, как в Константинополе и Иерусалиме.

Божией Матери был вручен и новый город Залесской Руси – Владимир. На самой высокой точке города (более 50 метров над уровнем Клязьмы), на кромке береговой кручи по указанию князя Владимира в 990 году был воздвигнут собор Успения Божией Матери, срубленный из дубовых дерев. Более 165 лет простоял этот храм, заменивший в середине 12 века свои деревянные стены на новые, белокаменные. Когда в 1155

году во Владимире поселился святой князь Андрей Боголюбский, сын Юрия Долгорукого, незначительный городок превратился в столицу княжества Северо-Восточной Руси. На месте сгоревшего храма князь Андрей «в лето 6666 (1158) ... сам у Володимери заложил церковь камену Святою Богородица, месяца априля в 8 день, на святого апостола Родиона, во вторник» [7, с. 81]. По данным историка В.Н.Татищева, «По снисканию бо его (князя Андрея Боголюбского) даде ему Бог мастеров для строения оногo из умных земель»; «по оставшему во Владимире строению, а паче по вратам градским, видно, что Архитект достаточный был... Мастеры же присланы были от Императора Фридерика Перваго, с которым Андрей в дружбе был как ниже явится» [10, с. 687]. Храм был заложен в 1158 году [6, с. 348] и завершен в 1160 году. [6, с. 351] Таким образом, уже через два года, «в лето 6668 (1160) докончена бысть церкви Святыя Богородица в Володимери». [7, с. 88] Через три года строительство было закончено. По Ипатьевской летописи (данные за 1158, 1175 и 1183 годы) говорится о соборе, построенном мастерами князя Андрея Боголюбского как о пятиглавом: князь Андрей «сверши же церковь 5 верхов и все верхи золотом украси и створи в ней епископью»; «и пять верхов ея позлати»; «и вся пять верхов златая сгоре» [7, с. 349; 409; 439.]. Современники, восхищаясь его великолепием, уподобляли собор храму Соломонову. В Успенском соборе, как в дивном ковчеге, святой князь Андрей поместил чудотворную икону Божией Матери, которую привез из Вышгорода. С тех пор она стала именоваться Владимирской. Успенский собор стал средоточием разносторонней духовной культуры Древней Руси. Этот собор сделался главным хранилищем книжных богатств, принесенных сюда князем. Андреем из Киева. Под сенью собора создавались замечательные произведения древней русской литературы: «Сказания О чудесах от иконы Владимирской Богоматери», многие страницы знаменитого «Печерского Патерика».

Таким образом, в своей градостроительной политике князь Андрей обращается прежде всего к киевской традиции, через нее соотнося свой город с Иерусалимом и Константинополем.

Символически Владимир в своей топографии и топонимике был соотнесен со Святой Землей и Иерусалимом.

Вот как игумен Даниил описывает Поклонную гору Иерусалима: «Тут, близ города, на пути находится пологая гора, на этой горе люди слезают с коней, молятся и поклоняются церкви Воскресения и на виду города. Бывает тогда радость великая всякому христианину, увидевшему святой город, плачут люди от радости. Никто не может не прослезиться, увидев желанную землю и святые места, где Христос претерпел мучения ради людей. Отсюда все пешком идут с радостью великой к городу.»[3] Подобного рода «поклонные» горы были в Киеве и Владимире.

Главными городскими воротами Владимира при князе Андрее Боголюбском стали Золотые ворота на западе. Въездные ворота построены в 1158-1164гг. и несли две важнейшие функции, как торжественный парадный въезд в город, а также мощное оборонительное сооружение. Уникальность Золотых ворот Владимира заключается в том, что это единственный сохранившийся в наше время памятник своего рода. Подобного рода сооружения Иерусалима. Константинополя и Киева дошли до нас фрагментарно. Золотые ворота входили в состав оборонительных укреплений – земляных валов и других входных ворот города Медных, Ирининых, Серебряных и Волжских. Внешне Золотые ворота представляли собой мощную башню с 14-метровой проездной аркой, наверху располагается небольшая надвратная Ризоположенская церковь. О значении данной постройки в градостроительстве князя Андрея Юрьевича имеется указание слов князя Андрея Боголюбского в Ипатьевской летописи: «...да будет память всему Отечеству моему».[11]

От Золотых ворот начиналась дорога к речной пристани на Клязьме, ныне улица Летнеперевозинская, подобно тому, как в Иерусалиме от Золотых ворот шел путь в Вифанию и горе Елеонской. Как повествует евангелист Лука в книге Деяний апостолов (Деян., 1, 12) событие Вознесения Христа Спасителя произошло на Масличной горе (Елеон), расположенной по дороге в Вифанию на расстоянии субботнего пути (около 1 версты). Во Владимире к юго-западу от Золотых Ворот на Вознесенской горке был расположен Вознесенский монастырь, предположительно возникший при князе Андрее Боголюбском. Вот как описывает Елеонскую гору игумен Даниил: «Вознесение Христа произошло на верху Елеонской горы, прямо к востоку небольшая горка, и на ней круглый камень выше колена. С этого камня и вознесся Христос на небо. (...) Гора Елеонская высока, видно с нее все в городе Иерусалиме, и церковь Святая Святых с нее можно видеть, и до Мертвого моря, и до Иордана, и всю землю по обе стороны Иордана. Выше всех гор около Иерусалима Елеонская гора.» [3] С этой древней дорогой к церкви Николы в Галях связана встреча чудотворного образа Владимирской Божией Матери 21 сентября (4 октября нов. стиля) 1160 года жителями города и перенесение этой иконы в Успенский собор. В память об этом событии был установлен первый исторический праздник Сретения Владимирской иконы Божией Матери и построен храм в честь этого события. В 18 веке деревянный Сретенский храм перенесли в Солдатскую слободу, а на месте исторической встречи была устроена часовня, сохранявшаяся до революционных событий 20 века.

Многогранна и плодотворна была литургическая деятельность святого благоверного князя Андрея Боголюбского. В 1164 году по его почину Русская Церковь установила празднование Всемилоливому Спасу и Пресвятой Богородице на 1 августа в память о Крещении Руси святым равноапостольным князем Владимиром. Вскоре был установлен и

праздник Покрова Божией Матери - на 1 октября и в честь иконы Боголюбивой Божией Матери – 18 июня. Первые богослужения в честь этих праздников были совершены в главном храме Древней Руси - Успенском соборе.

Далекая Залесская Украина становится местом собирания русского народа, хранилищем его святынь. В то время, как под ударами кочевников и из-за княжеских усобиц Киевская Русь обезлюживается, в Залесьи строятся и укрепляются города, продолжается дело христианского просвещения.

К престолу Божию от «Дома Пресвятой Богородицы» – Владимирской земли восходили молитвы за всю Русскую землю. Духовное содержание культурно-исторического пространства Владимирского края в наиболее сжатой и краткой форме выражает эмблематика - совокупность символов и эмблем.

К числу важнейших символов Владимирского края относятся прежде всего чудотворные иконы:

- образ Владимирской Божией Матери (12в.) - икона византийских мастеров, главный палладиум России, перенесена из Киева во Владимир князем Андреем Боголюбским, в настоящее время находится в Москве (с 1395 г.);
- образ Боголюбской Божией Матери (12в.) - икона русских мастеров, написана по указанию князя Андрея Боголюбского как знак Покрова Богоматери Владимирской земле, первая русская икона.

К официальным символам Владимирского края относятся гербы и флаги Владимирской области и городов края.

В современном гербе Владимира отражаются христианские символы: лев – образ царственной власти и крест – символ христианства и спасительной жертвы Мессии. В соответствии с решением президиума Владимирского городского совета 14 мая 1991 г. «О символах города

Владимира» символами города были официально утверждены герб Владимира, его наименование («город Владимир»), изображения Золотых ворот, Успенского и Дмитриевского соборов. Устав Владимира определяет статус городского герба как символ государственности и власти. В положении о гербе города Владимира приведена история городского герба, в которой указывается, что еще в XII столетии родовым знаком владимирских князей являлось изображение львиного леопарда. В преддверии третьего тысячелетия владимирская эмблематика расширилась в результате утверждения флага г. Владимира. Владимирский городской совет 13 июня 1996 г. утвердил положение о флаге города. За основу создания владимирского флага был взят городской герб. Определяющим для создания владимирского флага явился фонд христианских символов и в традиционном для православной русской культуры понимании символики цвета багряный цвет символизирует жертвенную кровь Иисуса Христа, пролитую за весь человеческий род.

Следует отметить, что основной круг символов сложился с участием князя Андрея Юрьевича Боголюбского и само их наличие утверждает важность и действенность тех целей, которые поставил перед собой Владимирский князь. Владимирская эмблематика свидетельствует, что в XXI в. Владимирский край входит, сохраняя культурную и духовную идентичность, преемственность поколений.

Этапы русской истории представляют города Киев, Владимир, Москва и Санкт-Петербург. Особое место в этом списке столиц занимает Владимир, связующее звено Руси Киевской и Руси Московской.

Сакральная география Владимира сложилась волей и верой как князя Владимира Крестителя – основателя города, так и князя Андрея Юрьевича Боголюбского, сделавшего Владимир политическим и духовным центром. Необходимо отметить, что еще в 60–70-е гг. 20 столетия в отечественной историографии важное место начинает занимать «символико-

романтическое» направление, изучавшее сакральное пространство архитектуры древнерусского города как взаимосвязанную систему высотных доминант как единой композиции. Как отмечают новейшие исследования в области организации сакрального пространства городской среды, реальный исторический город развивался по более сложной системе и формообразующим элементом являлась сама церковная жизнь города во всем ее многообразии и определенной стихийности.[1] Данный краткий экскурс по формированию сакральной среды Владимирского края и участия в этом процессе князя Андрея Юрьевича Боголюбского следует рассматривать прежде всего как постановку важной и значимой в жизни города проблемы и попытки ответить на извечный вопрос: кто мы и куда мы идем.

Библиографические ссылки

1. Беляев А.Л., Беляева Л.А. Сакральное пространство средневековой Москвы. М.: 2010, 400 с.
2. Веденин Ю.А. Место и роль наследия в возрождении культурного ландшафта России // Тезисы докладов II Международной конференции по сохранению и развитию уникальных исторических территорий. М.: 1992. 129 с.
3. Житие и хождение Даниила, игумена Русской земли. Перевод М. А. Веневитинова [Электронный ресурс] – Режим доступа: // <http://old-russian.chat.ru/18igumen.htm>, свободный.
4. Лучкова В.И. Эталонный русский ландшафт // Памятники истории и культуры. Вып.3. Ярославль, 1988. С.109–113.
5. Мазур Л.Д. Русский город XI-XVIII вв. Владимирская земля. М., 2006.
6. Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). Т. I
7. Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). Т. II

8. Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). Т. XVI
9. Соколов А. Н. протоиерей. Первый собиратель Руси. Святой благоверный князь Андрей Юрьевич Боголюбский – великий князь Владимирский. Его военные и духовно-просветительские труды по объединению русских княжеств. Н. Новгород, 2009. 381 с.
10. Татищев В. Н. История Российская. В 3 тт. Т. 2. М.: АСТ, 2005. 736 с.
11. Тимофеева Т. П. Золотые ворота во Владимире. М.: Северный паломник, 2002. 64 с.

Minin S. N. (Hieromonk Bartholomew)

Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletovs

**SAINT BLESSED PRINCE ANDREW BOGOLYUBSKY
AND THE CULTURAL AND HISTORICAL ENVIRONMENT
OF THE VLADIMIR REGION**

Abstract. The ancient Vladimir region is a unique environment, a combination of natural, historical, socio-economic, cultural, and religious factors. The culture of the Vladimir region is represented by the “standard” Russian landscape, architectural and urban planning monuments, toponymy, and emblems. The urban planning and church-building activities of Prince Andrei Bogolyubsky in the 12th century had a significant impact on the formation of all types of unique historical territories in the Vladimir region. The history of the Bogolyubovsky Monastery and the cities of Zaleskaya Rus, such as Suzdal, Gorokhovets, and especially the city of Vladimir, is inextricably linked to the name of the Prince of Vladimir. In his urban planning policy, Prince Andrey primarily refers to the tradition of Kiev, which allows him to relate his city to Jerusalem and Constantinople.

Keywords. Russian Orthodox Church, Vladimir Diocese, Vladimir Region, cultural and historical environment, church-state relations, and church construction

ЧУДОТВОРНЫЕ ИКОНЫ ВЛАДИМИРСКОЙ ЗЕМЛИ В КОНТЕКСТЕ РЕЛИГИОЗНОГО ТУРИЗМА

Аннотация. Статья посвящена чудотворным иконам Владимирского края. С одной стороны, рассматривается история возникновения и почитания чудотворных Владимирской, Боголюбской и Максимовской икон Божией Матери как примеров официально признанных чудотворных икон православной церкви, однако недоступных для непосредственного взаимодействия в культовой практике ввиду их музеефикации. С другой, отмечаются примеры стихийно складывающейся веры в чудотворные иконы на местности. Знакомство с иконами организуется в логике экскурсионного маршрута по Владимиро-Суздальской земле.

Ключевые слова: чудотворные иконы, чудо, религиозный туризм, Владимирская область, Владимирская икона Божией Матери, Боголюбская икона Божией Матери, Максимовская икона Божией Матери.

Основными туристическими объектами Владимиро-Суздальской земли выступают храмы, поэтому данные поездки можно отнести к религиозному туризму. За 2025 год Владимирскую область посетили более 3 млн. человек. Суздаль стал самым посещаемым малым городом России, в 2025 году его посетили более 1,3 млн. туристов. Основной обзорный туристический маршрут включает экскурсионные объекты г. Владимира, п. Боголюбово, г. Суздаля.

В научном дискурсе принято разводить понятия паломничество и религиозный туризм по критерию цели поездки и сферы общественной коммуникации. Паломничество относится к сфере религиозной

коммуникации, является традиционным видом религиозной деятельности и имеет религиозную мотивацию (поклонение святыням, совершение молитв и участие в богослужениях в святом месте) [6, с. 101]. Религиозный туризм может быть отнесен к социально-экономической сфере и представляет собой путешествие религиозной тематики с познавательными целями, где посещение религиозных мест и знакомство с культовыми объектами может сочетаться с другими видами досуга [6, с.101]. Главным элементом туристической поездки выступает экскурсия.

Особым статусом в православной культуре обладают чудотворные иконы – такие изображения, которые почитаются как источники чудес различного характера (исцеления, помощь в бедствиях, на войне). Как правило, это образы Богородицы. Нужно сказать, что феномен чуда является одним из сложных, но и классических богословских вопросов. Уже в сочинениях ранних христианских авторов, например, у Аврелия Августина, чудо как вмешательство Бога в обыденное течение жизни дифференцируется от удивительного и необычного (диковин), маркируется как событие обязательное для меморизации в качестве свидетельства божественной силы и промысла. Чудеса в христианском понимании всегда имеют религиозный смысл (обращение неверующих, укрепление в вере, внутреннее необратимое изменение личности, приближающее к Богу). Д.Н. Беликов в работе «Чудо как принадлежность откровения» (1895) считал, что в чуде как явлении сверхъестественном, т.е. над- или сверхприродном, осуществляется «новое явление», природа «как бы вдвигается поднимается в пребывающую над ней область высших сил и более дивной гармонии», «мир приводится в систему высшего порядка вещей» [1, с. 21-22]. Современный богослов О. Давыденков считает чудеса особыми божественными «инструментами», это «действия или события, имеющие истинную причину вне естественных сил и законов природы, в сверхъестественном действии Божиим» [4, с. 236]. В качестве

обязательного требования они имеют религиозную цель и подразделяются на силы (акцентируется деятельностный аспект, проявление силы Бога) и знамения (подчеркивается духовно-нравственный аспект, учительное значение) [4, с. 236].

Чудотворная икона может рассматриваться как феномен институциональной религии. В честь икон, прославившихся как чудотворные, устанавливаются специальные дни почитания, праздники, перед ними читаются или поются специальные акафисты, тропари, молитвы. Также чудотворные иконы возникают в контексте «живой религии», т.е. складывающейся стихийно практики верующих.

Сложности в знакомстве с официально признанными чудотворными иконами Владимирской земли заключаются в том, что все они древние, относятся к XII-XIV вв., и были музеефицированы с приходом советской власти. В храмовых пространствах Владимира и области ни одна из них не представлена. Икона Божией матери Владимирская в настоящее время находится в Храме Христа Спасителя в Москве, Боголюбскую икону Божией Матери можно увидеть в специальной экспозиции «Икона XII века «Богородица Боголюбская». Новое обретение» музейного центра «Палаты» (Владими́ро-Суздальский музей-заповедник), Максимовская икона Богородицы находится на реставрации. Еще одним фактором, затрудняющим знакомство с чудотворными иконами, является отсутствие на них окладов и украшений, которыми они изобиловали в Древней Руси. В настоящее время иконы расчищены от поздних поновлений и декора, представляя собой не только свидетельства церковных преданий и культовых практик, но и памятники древнерусского искусства. В ходе экскурсии мы можем ознакомиться с историей образов, местом их возникновения и прославления как чудотворных.

По Владимиру экскурсионный маршрут мы можем выстроить в логике архитектурной программы, осуществленной князем Андреем

Боголюбским. Андрей Юрьевич обустроивает новый христианский город Владимир, задумывая его как политический и религиозный центр, планируя перенести в него великокняжеский престол и митрополию. Город строится «во образ» Иерусалима как создавались Константинополь и затем Киев. Так возводятся Золотые ворота (парадный въезд в город и храм), отмечается дорога от них к Клязьме (Иордан), Вознесенская (Елеон) и Спасская (Фавор) горки, на самой высокой точке города (50 м над рекой Клязьмой) был поставлен главный храм - Успенский Собор [7, с. 141]. Продолжая традиции Константинополя, покровительство над Владимирской землей также вручается Пресвятой Богородице.

Как пишет Л.А. Щенникова, икона Божией Матери Владимирская (дни празднования 3 июня и 6 июля) «открывает историю русских чудотворных икон Богоматери, оставаясь вне их ряда как величайший первообразец» [13, с. 252]. Напомним, что в 1155 году Андрей Боголюбский перевозит икону из Вышгорода (пригорода Киева) на суздальские земли, для ее размещения возводится белокаменный Успенский собор, ставший впоследствии главным храмом и духовным центром Древней Руси. Икона представляет собой иконографический тип Умиление (Елеуса). Впервые называется «Богородица Владимирская» в Лаврентьевской летописи, в рассказе о победе князя Андрея над волжскими булгарами в 1164 году («се же бысть чудо новое святое Богородицы Володимерское»). Древнейшая редакция «Сказания о чудесах Владимирской иконы Божией Матери» известна в 8 списках в различных сборниках, самый ранний из которых относится к 60-70 гг. XV века [12].

С течением времени меняется отношение к образу и специфика чудес, творимых иконой. До отъезда князя и во время пути происходят чудеса: схождение иконы с места, спасение завязшего в речном дне проводника, избавление попадьи от взбесившегося коня, помощь в родах, исцеление ячменя, болезней глаз, сердца, спасение от завала 12-ти человек

при обрушении Золотых ворот (всего в ранней редакции приводится 10 чудес) [12]. Постепенно икона начинает почитаться как «Взбранная Воевода», «Держава Непобедная», покровительница Владимирской земли, князя и владимирцев. Исследователи полагают, что такая трансформация начинается с 1164 в связи с победой над Волжскими Булгарами (1164) и захватом Киева (1168), а также параллельно с процессом формирования культа иконы Богоматери Одигитрии в Константинополе, инициированного императором Мануилом и патриархом Лукой. В это же время Андрей Боголюбский устанавливает праздник, посвященный Всемиловитому Спасу и Пресвятой Богородице (1 августа), а также праздник Покрова Божией Матери (1 октября), что играет важную роль в формировании почитания владимирской иконы [13, с. 258-259]. После убийства князя в результате заговора в 1174 году, с помощью крестного хода с чудотворным образом был успокоен мятеж и грабежи в городе, одержана победа младших братьев Михаила и Всеволода в военном противостоянии ростовской знати [13, с. 260]. Так для иконы Божией Матери Владимирская тема защиты земли особенно в военных предприятиях становится главной. В 1395 по инициативе митрополита Киприана и великого князя Василия Дмитриевича икону перевозят в Москву в связи с нашествием Тамерлана. Теперь «Взбранная Воевода», почитается как Покровительница великокняжеской Москвы, ее написание приписывается евангелисту Луке (в летописях XV в. икону именуют «Одигитрия евангелиста Луки») [13, с. 262]. Иван Грозный в своем духовном завещании называл образ «державы Руския заступление», при нем составляется «Книга Степенная царского родословия», где «история России создается и движется от Киева и Владимира к Москве в единстве и соответствии с историей чудотворного образа Богородицы» [13, с. 272]. «Богоматерь Владимирская» воспринимается как символ богоизбранного Московского царства, почитается как Одигитрия-Путеводительница и

Наставница всего государства Российского. В XVII в. создается икона «Похвала Владимирской иконе Божией матери. Древо государства Московского» (1663, Симон Ушаков), где эта идея хорошо иллюстрируется. В 1930-е гг. по благословению святителя Афанасия Ковровского (Сахарова) монахиня Иулиания создаёт икону «Собор всех святых, в земле Русской просиявших». В центре находится изображение иконы Владимирской Божией Матери, «палладиума» земли русской.

В Успенском соборе находился еще один чудотворный образ – икона Божией Матери Максимовская (дни празднования 18 апреля и 28 декабря). Ее возникновение относят к 1299 году и связывают с деятельностью митрополита Максима, перенесшего митрополичью кафедру из Киева во Владимир [2, с. 51]. Первые письменные свидетельства об иконе относятся к XVII веку, это текст над гробницей свт. Максима. Здесь сообщается о переезде митрополита во Владимир и о явлении во сне Богородицы с младенцем на руках, которая обратилась к святителю с повелением заботиться о владимирцах («словесных овцах») и подала ему омофор. По заказу митрополита была написана икона Божией Матери в соответствии с видением, т. е. со сценой вручения свт. Максиму омофора [2, с. 51], [5, с. 74-75]. По иконографии образ близок к типу Богоматери «Агиосоритисса», или «Параклесис». Богородица изображена в рост с Младенцем на левой руке, правой рукой она протягивает белый омофор с крестами святителю Максиму, фигура которого расположена в правом нижнем углу. Искусствоведы относят эту икону к одному из ранних и редких в древнерусском искусстве примеров донаторского портрета, возможно не связанного с конкретным историческим событием [2, с. 53]. Изображение омофора подчеркивает идею особого покровительства Богородицы русской церкви и владимирской земле, которая развивалась еще в правление Андрея Боголюбского. Примечательно, что тропарь, посвященный образу, начинается такими словами: «Днесь свѣтло

красуется славнейший град Владимир, / радостно совершая, Владычице, / праздник явления Твоего святителю Максиму, в нем бывшего». Само явление Богоматери и вручение омофора, который митрополит обнаружил в своей руке после пробуждения описывается как чудо, прославившееся по всей Русской земле и в Палестине [5, с. 75]. Как пишет В.И. Доброхотов, омофор хранился в Успенском соборе в золотом ковчеге, во время нашествия царевича Талыча в 1412 был спрятан ключарем Патрикеем, и с тех пор не найден [5, с. 76]. В книге Е.Н. Поселянина «Богоматерь. Описание Ее земной жизни и чудотворных икон» (1919) отмечается, что Максимовская икона «прославилась многими чудесами», однако приводится лишь одно чудо - исцеление сына владимирского чиновника после принесения образа в его дом, совершения молебна и целования иконы [10].

Следующая значимая точка туристического маршрута – это Боголюбский женский монастырь, возникший в 1155-1160-х гг., согласно преданию, в месте явления Богородицы Андрею Боголюбскому. До 20-х гг. XX века здесь хранилась чудотворная икона Божией Матери Боголюбская (день празднования 1 июля), созданная, вероятно, в 1158 году и принадлежавшая к первоначальному убранству Рождественской церкви в Боголюбове [11, с. 47]. Образ также относится к иконографическому типу Агиосоритиссы, распространенному в византийском искусстве того времени. Это ростовое изображение Богоматери, ее фигура развернута вправо, с молитвенно сложенными руками Она обращается к Иисусу Христу, расположенному в небесном сегменте справа. Свиток, который Она держит в руках, как считают исследователи, появился позднее, примерно в XV-XVI веках. Вверху размещены походные иконы князя Андрея Боголюбского: Спасителя, Божией Матери, Святого Иоанна Предтечи, Святого Архистратига Михаила и Архангела Гавриила [11, с. 45]. Упоминания о Боголюбской иконе отсутствуют в ранней редакции

«Сказания о чудесах Владимирской иконы Богоматери». Складывается легенда об этой иконе с записи Новгородской первой летописи (1440-е), здесь появляется сюжет о знамении с остановкой коней на месте будущего храма [3, с. 28]. К XVI веку относится дополнение «Сказания о чудесах Владимирской иконы Божией матери», где добавлено «Чудо в Боголюбове». Впервые встречается рассказ о самой иконе в житии князя Андрея Боголюбского (текст XIX в. на основе более ранних источников), а наиболее подробные сведения содержатся в «Летописи Боголюбского монастыря» (1767-1769), составленной игуменом Аристархом [3, с. 29-31]. Другое обширное сказание о чудесах, творимых Боголюбским образом, представлено в текстах печатной гравюры XVIII века «Образ Пресвятой Богородицы Боголюбской, с чудесами» [3, с. 33]. Боголюбская икона дополнительно свидетельствует о главной чудотворной иконе России – Владимирской иконе Божией Матери, напоминая о написании образа евангелистом Лукой, о творимых чудесах в пути из Вышгорода в Ростово-Суздальские земли и остановке обоза, о явлении Богородицы князю Андрею во время моления в походном шатре, о строительстве княжеского двора, храма и монастыря в Боголюбове. Само изображение Богородицы было указано иконописцам князем на основании явления. Согласно исследованиям, особое почитание Боголюбской иконы складывается после перенесения иконы Владимирской Божией Матери в Москву, так как она остается единственной иконой-святыней, связанной с градостроителем и основателем храмов Андреем Боголюбским и чудом первого явления Богородицы на российской земле.

Николай Островзоров, автор «Исторического описания Боголюбова монастыря от начала его основания до настоящего времени с планом местности и рисунками» (1875), пишет: «Особенное благоговение народа к Боголюбской иконе началось со времени бывшего в России чумного поветрия, когда и город Владимир в конце сентября 1771 года подвергался

заразе. Тогда Владимирские граждане, движимые особым чувством благоговения к иконе Боголюбивой Божией Матери, просили местное начальство о дозволении внести её в город Владимир <...> по внесении иконы в город, из числа двухсот зараженных умерло только три человека» [8]. С этого времени был установлен обычай ежегодного принесения Боголюбской иконы во Владимир 21 мая (3 июня). Крестные ходы с иконой неоднократно совершались в периоды эпидемий (например, холеры в 1831, 1848, 1853 и 1870-х гг.), болезнью скота. В настоящее время традиция возрождается, так 3 июня 2026 года прошел крестный ход с чудотворным списком иконы Пресвятой Богородицы Боголюбская от Богородице-Рождественского монастыря города Владимира до Свято-Успенского кафедрального собора.

Стихийно складывается вера в иконы и их чудотворную силу на местности. Чудо в христианском понимании выступает не только манифестацией божественной воли и промысла, но и свидетельством «любви Божией и заботы о человеке» [9, с. 13]. Получив ответ-помощь на свою просьбу, верующие хотят поделиться радостью с другими людьми. Поэтому чудотворные иконы особенно украшаются, могут быть установлены в дорогие киоты, на специальных нитях или цепочках перед образом размещаются дарственные (т.н. вотивные, обетные) предметы (кольца, кресты, нательные иконы). При этом важно, что с точки зрения богословия, чудо творит не икона, а Бог, и смысл чудесного события заключается в укреплении веры, напоминании человеку о призвании к спасению и вечности.

Приведем некоторые примеры. В Успенском соборе находится чудотворный список с Владимирской иконы божией матери, датированный концом XIX – началом XX века (1916?), украшенный репликой ризы, принадлежащей оригинальной византийской иконе. В Георгиевском приделе Успенского собора во Владимире справа перед царскими вратами

расположен современный список иконы Владимирской Божией матери, который также отмечен как чудотворный. В настоящее время здесь же с 03.06.2026 до конца июня пробудет чудотворный список XIX века с Боголюбской иконы, являющейся главным храмовым образом в соборе в честь этой иконы в Боголюбском женском монастыре. Икона Божией Матери Знамение в Успенской церкви в валах в г. Суздале, согласно информационному листу, является чудотворным списком XVII века с Новгородской иконы XII века, а риза выполнена в технике золотного шитья сестрами Покровского монастыря в XVIII в. Икона была подарена в храм после его реставрации и возобновления богослужений в 2012-2013-х годах.

В селе Кидекша, расположенном в 4-х км от Суздаля, в храме первомученика Стефана находится необычно украшенная стразами икона Божией матери «Споручница Грешных». Как пишет Е.Н. Поселянин, такое изображение впервые появилось в Орловской епархии в XIX веке и возможно связано со строчкой из одного богородичного акафиста «Радуйся, руке Твои в поручении о нас Богу приносящая!» [10]. Перед иконой не только размещены обетные приношения, но также и прошения о помощи в виде сложенных небольших записок.

Подводя итоги, можно сказать, что чудотворные иконы Владимирской земли могут быть классифицированы по разным критериям: 1) официально признанные иконы и феномен народной (живой) религии, 2) иконы значимые на всероссийском, областном и местном уровне. Среди всех этих икон выделяется образ Владимирской Божией матери, ставший впоследствии не только первообразом значимых чудотворных икон России, но и главной иконой государства. Иконы Боголюбская и Максимовская по степени распространения почитания можно отнести к региональным, особо покровительствующим Владимирскому краю и его жителям. Местночтимые иконы представляют собой пример

проявляющейся и материализующейся в визуальном оформлении живой веры прихожан. В условиях, когда знаменитые иконы недоступны для непосредственного контакта в храмовых пространствах, но наличествует потребность в чуде, отмечаются иконы, «творящие» чудеса в настоящее время, «здесь и сейчас», что не противоречит церковной традиции. Как отмечает комментатор рубрики «Вопросы священнику» из журнала «Фома», в этом смысле «чудотворной вполне обоснованно можно считать любую икону, перед которой человек молился и получил помощь от Господа. Даже ту, которая стоит на иконной полочке у Вас в квартире» [14].

Библиографические ссылки

1. Беликов Д.Н. Чудо как принадлежность Откровения. С. 21-22 <https://reader.lanbook.com/book/9929#22>
2. Быкова М.А., Преображенский А.С. Богоматерь Максимовская. // Иконы Владимира и Суздаля. М.: Северный паломник, 2008. С. 51-57.
3. Горматюк А.А. Икона XII века «Богоматерь Боголюбская». Новое обретение. М.: АНО «Сообщество содействия сохранению и популяризации русской культуры имени Михаила Абрамова», 2024. 172 с.
4. Давыденков О., прот. Догматическое богословие: Учебное пособие. М., 2017. 624 с.
5. Доброхотов В.И. Памятники древности во Владимире Кляземском. М: Университетская типография, 1849. 212 с.
6. Житенёв С. Ю. Религиозное паломничество в христианстве, буддизме и мусульманстве: социокультурные, коммуникационные и цивилизационные аспекты / С. Ю. Житенёв — «Индрик», 2012. 186 с.
7. Иеромонах Варфоломей (С.Н. Минин) Святой благоверный князь Андрей Боголюбский и формирование градостроительного облика города Владимира в XII веке. // «Хвалам достойный...» Андрей Боголюбский в

русской истории и культуре: Сб. ст. Сост. М.Е. Родина. Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Владимир, 2013. 266 с.

8. Островзоров Н. Историческое описание Боголюбова монастыря от начала его основания до настоящего времени с планом местности и рисунками (1875). (https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/istoricheskoe-opisanie-bogolyubova-monastyrja-ot-nachala-ego-osnovanija-do-nastojashhego-vremeni/#0_12)

9. Пархоменко К., прот. О чудесах в Библии и в нашей жизни. Свидетельство Божьей любви. М.: Никая, 2017. 272 с.

10. Поселянин Е.Н. «Богоматерь. Описание Ее земной жизни и чудотворных икон» (1919). <https://azbyka.ru/fiction/bogomater-opisanie-ee-zemnoj-zhizni-i-chudotvornyx-ikon/15/>

11. Преображенский А.С. Богоматерь Боголюбская // Иконы Владимира и Суздаля. М.: Северный паломник, 2008. С. 45-49.

12. Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери. Текст и перевод подготовлены Т.А. Сумниковой. // История философии. 2011. <https://cyberleninka.ru/article/n/skazanie-o-chudesah-vladimirskoy-ikonybozhiey-materi/viewer>

13. Щенникова Л.А. Чудотворная икона «Богоматерь Владимирская» как «Одигитрия евангелиста Луки» // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Сост. А.М. Лидов. М.: Мартис, 1996. 560 ч., с. 252

14. В чем разница между чудотворными иконами и обычными? URL.: <https://foma.ru/chudotvornyye-ikonyi.html?ysclid=mpwjnz3b1684830015> (дата обращения 05.06.2026)

ПРИЛОЖЕНИЕ



Список чудотворной иконы Владимирской Божией Матери (кон. XIX – нач. XX вв.), находящийся в настоящее время в Успенском соборе во Владимире. (Фото Лютаевой М.С., июнь 2026)



На переднем плане список иконы Божией Матери Боголюбская (XIX в.), за ним на столпе – список иконы Божией Матери Владимирская. Георгиевский придел Успенского собора во Владимире. (Фото Лютаевой М.С., июнь 2026).



Икона Божией Матери Знамение, церковь Успения в Валах, г. Суздаль.
(Фото Лютаевой М.С., май 2026)



Икона Божией Матери «Споручница Грешных», храм пмч. Стефана, с. Кидекша, Суздальский район (Фото Лютаевой М.С., май 2026)

Орлов А. К.

Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г.

Столетовых

Научный руководитель: Паняшин А. А.

Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г.

Столетовых

МЕСТО ИСТОРИКО-МЕМОРИАЛЬНОГО ПАРКА

«ИОАННО-ВОИНСКИЙ НЕКРОПОЛЬ»

В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ Г. КОВРОВА

Аннотация. Статья посвящена исследованию некоторых объектов социокультурной среды города Коврова. Рассматривается роль историко-мемориального комплекса парка А. С. Пушкина, основанного на месте бывшего Иоанно-Воинского кладбища, а также памятников на его территории. Внимание уделено сохранившейся церкви в честь святого мученика Иоанна Воина, построенной в XIX веке и мемориальным объектам. Статья раскрывает значимость таких объектов в формировании исторической памяти и культурной идентичности населения Коврова.

Ключевые слова: Историко-мемориальный комплекс, Иоанно-Воинский некрополь, парк А. С. Пушкина, мемориальные объекты, В. А. Дегтярёв, сохранение культурного наследия.

Каждый город в мире уникален. Чем старше и больше населённый пункт, тем больше в нём объектов, составляющих его образ. Социокультурное пространство – важная и неотъемлемая часть каждого города. Парк, разбитый на месте старинного некрополя, является неотъемлемой частью как старого города, так и социокультурной среды всего Коврова – пространственной среды, рукотворно сконструированной. Социокультурное пространство дифференцировано, но цельно и

неделимо. Любому городу органическую целостность придаёт наличие у него образа, являющегося носителем идеальных значений, связывающего мировосприятие горожан с ценностями [7, с. 8]. Ковров не является исключением. В его пространстве оттиснута главная ценность горожан, идущая сквозь века – ценность служения отечеству.

Во Владимирской области вторым по значимости городом после самого Владимира является Ковров. Он уступает столице области по населению и площади. В отличие от Владимира, известного как крупный центр ещё с XII века, Ковров обрёл статус города лишь в XVIII, но это не лишает его колорита и самобытности. Город может похвастаться множеством исторических памятников и даже произведений монументального искусства, вписанных в среду города. Современная часть Коврова наполнена более памятниками советскими, когда старый город сохранил и некоторые древние. Одним из таких является парк Пушкина, созданный в 1937 г. на территории Иоанно-Воинского некрополя.

Ещё на рубеже XV и XVI веков, в селе Рождественском, на этом месте была срублена церковь в честь Покрова Пресвятой Богородицы, при которой стали и хоронить сельчан. Здесь был погребён и князь Василий Ковёр с родственниками. К концу XVII века храм прекратил существование. В XVIII веке на этом месте появилась маленькая деревянная церковь, освящённая во имя святого мученика Иоанна Воина, но простояла она недолго. На её месте к 1827 г. была построена новая каменная кладбищенская церковь в стиле классицизм, стоящая и по сей день.

На территории некрополя захоронено множество выдающихся горожан Коврова. Здесь лежат уже упомянутые князья Ковровы, революционер А. Я. Малеев, прадед, дед и дядя писателя С. К. Никитина и многие другие. На кладбище была похоронена масса представителей городской элиты, купцов, мещан и предводителей дворянства: Мытаревы,

давшие городу 5 городничих, городничий Николай Алексеевич Смирнов, Треумовы, в том числе Иван Треумов – самый богатый человек дореволюционного Коврова, земский деятель Николай Муратов и многие другие. Существовала и отгороженная каменной стеной территория для захоронения старообрядцев [9, с. 36]. Даже после разрушения кладбища, в 1949 году в парке А. С. Пушкина был похоронен великий советский оружейник, генерал-майор инженерно-артиллерийской службы В. А. Дегтярёв, могила которого признана памятником истории федерального значения [6]. Могила А. Я. Малеева так же признана памятником истории, но регионального значения [6]. Власти города в последнее время тоже устанавливали в парке памятники. В парке в 2014 году установили мемориал Российским воинам Первой мировой войны 1914–1918 гг., погибшим на фронтах, умершим в ковровских лазаретах и похороненным в Коврове [1]. В 2017 открылась стена – мемориал репрессированным [4].

Территория парка Пушкина – одно из мест, знаковых для города и проходящих нитью сквозь всю его историю. Место хранит в себе останки как людей, давших начало истории и имя городу, так и В.А. Дегтярёва – человека, символизирующего вклад ковровчан в судьбу великой родины и всего человечества. Несмотря на то, что парк, как правило, тих и немногочислен, он, возможно, является одним из наиболее исторически ценных памятников города.

В 2011 году, Ковров, по указу президента, получил звание «Город воинской славы» [8]. Обращаясь к истории всего Ковровского района, важно упомянуть и находящееся на расстоянии около пятнадцати километров от районного центра село Клязьминский Городок. Современное село стоит на месте древнего городища. Стародуб на Клязьме был основан ещё в двенадцатом веке князем Юрием Долгоруким, как пограничная крепость, защищавшая водный путь. Уже в XIII веке город стал столицей самостоятельного Стародубского княжества, был сожжён и

вновь отстроен. Город неоднократно подвергался нападению разных противников, но и сам участвовал в военных предприятиях. В битве на Куликовом поле участие принимал и А. Ф. Стародубский со своим войском. Уничтожено окончательно древнее поселение было при нападении отряда поляков и сторонников Лжедмитрия II под командованием А. Ю. Лисовского во время смуты. В конце XVIII века, поселение возродили, как существующий и по сей день Клязьминский Городок. Сейчас на его территории существует музей, посвящённый городищу. Так, лежащие на Иоанно-Воинском кладбище князя Ковровы – потомки Стародубских являются потомками Рюриковичей. Сами князья Ковровы участвовали в военных походах, в том числе Казанском и Полоцком. Дальнейшая история Коврова становилась тесно связанной с военной стезёй.

Известны выдающиеся уроженцы Коврова и в эпоху Петра Великого и при следующих правителях. Так Павел Петрович Сыровацкий, служивший у Суворова, совершил переход через Альпы и участвовал в сражениях с французами, за что был награждён тремя боевыми орденами. Именно он, находясь на посту ковровского городничего, в августе 1812 года стал одним из главных организаторов формирования третьего полка Владимирского ополчения [9, с. 4]. Ковровчанин Алексей Апостолов героически сражался на бородинском поле [3].

Уже упомянутый городничий Николай Алексеевич Смирнов при подавлении польского восстания в 1831 году участвовал в штурме Варшавы, где был контужен. За Польшу он получил ордена святого Владимира IV степени с бантом, святой Анны IV степени и золотую саблю [2].

В Крымскую войну, ковровская дружина, как часть владимирского ополчения выступила в поход, но ополчение в боевых действиях участия так и не принимало. Известны и уроженцы города, оборонявшие

Севастополь, такие как А. Маньков, памятник которому стоял на Иоанно-Воинском кладбище [3].

В Первую мировую войну множество ковровчан оказалось на фронте. В самом городе развернулись госпитали, был открыт инвалидный дом. Погибших хоронили на Иоанно-Воинском Кладбище. Только за первые полтора года войны по имеющимся данным убиты более 60 жителей Коврова и уезда, около 200 человек пропали без вести, более 260 человек было ранено или контужено и умерло от ран [9, с. 5–7]. Участвовали жители Коврова и в гражданской войне, отличились в боях с белочехами и войсками белого военачальника В.О. Каппеля, принимали участие в боях за Казань [9, с. 21].

В 1918 году на новый пулемётный завод, построенный в разгар Первой мировой, приезжает руководителем конструктор В. Г. Фёдоров, прославившийся изобретением первого в истории человечества автомата, получившего высокую оценку Реввоенсовета и производившегося в Коврове. Конструктор жил в городе с отцом. Когда тот скончался, его захоронили на Иоанно-Воинском кладбище, но после перевода В.Г. Фёдорова на работу в Москву, он перевёз прах отца на Головинское кладбище [5]. Пока конструктор работал в Коврове, он организовал на заводе первое в советской России проектно-конструкторское бюро по производству автоматического оружия. В дальнейшем оно подарило Советскому Союзу одних из самых известных в мире оружейников. Выходцами из ПКБ были В.А. Дегтярёв, Г.С. Шпагин, С.Г. Симонов, С.В. Владимиров, В.Е. Воронков, П.М. Горюнов, М.М. Горюнов [9, с. 32–33]. Образы этих людей сейчас увековечены в скульптурных памятниках и памятных досках. Также в установленной в примерно трёхстах метрах от парка Пушкина скульптурной композиции «Ковровские оружейники», появившейся в 2023 году.

Ковров внёс немалый вклад в победу в Великой Отечественной

войне. Город производил огромное количество стрелкового оружия, кранов, детали для танков, мин, бомб, снарядов, самого разнообразного оборудования, ткани. Был построен бронепоезд «Ковровский большевик». Рабочими экскаваторного завода были собраны средства на строительство двух танковых колонн, танка для украинского фронта и двух самолётов, рабочими текстильщика были собраны средства на истребитель. Было развёрнуто шесть госпиталей [9, с. 60–61]. Пятнадцати ковровчанам присвоено звание Героя Советского Союза, семерым из них посмертно. Есть среди жителей Коврова и воины интернационалисты. Сейчас рядом с парком имени Пушкина установлен мемориал, посвящённый им. Завод имени Дегтярёва и другие предприятия Коврова и по сей день продолжают вносить весомый вклад в формирование обороноспособности нашего отечества, а его героическая история отражена во множестве памятников. Одним из мест их средоточия и зеркалом ковровской истории является и парк Пушкина, вписывающийся в постоянно развивающееся на современном этапе социокультурное пространство города.

В завершение можно сказать, что социокультурная среда Коврова обладает глубокими корнями и самобытностью. Будучи городом воинской славы, местом создания известного всему миру русского оружия, уездным и впоследствии районным центром данный населённый пункт сыграл свою роль в судьбах России, а следы этого выразились в ряде исторических памятников, наполняющих его социокультурное пространство. Одним из мест их сосредоточения, безусловно, является Иоанно-Воинский некрополь, расположившийся на месте городского парка имени Пушкина и включающий в себя памятники истории федерального и регионального значения. Для горожан и туристов это место, хранящее следы истории Коврова от самого начала до становления города как выдающегося оружейного центра. Оно появилось не только из-за стечения обстоятельств, но и благодаря особому синтезу исторического наследия

городского пространства на протяжении существования города. В этом и состоит его уникальность и ценность.

Библиографические ссылки:

1. ГТРК. Владимир – В Коврове отдали дань памяти российским воинам, погибшим в Первой мировой войне. – URL: <https://vladtv.ru/society/87442/> (дата обращения: 09.04.2026)
2. Ковровская неделя – 2020 год – 22 мая. №37
3. Ковровские вести – 2012 год – 11 декабря. №50
4. Ковровский историко-мемориальный музей - Открытие парка и мемориала Памяти жертв политических репрессий. – URL: https://kovrov-museum.ru/museum/museum-news/museum-news_292.html (дата обращения: 09.04.2026)
5. Ольга Монякова - Улица Фёдорова. – URL: <https://m.ok.ru/group/58141900341297/topic/158794033503025> (дата обращения: 09.04.2026)
6. Приложение к Решению от 17.11.2009 г. №371 Правила. Перечень объектов культурного наследия города Коврова. – URL: [Приложение к Решению от 17.11.2009 г № 371 Правила Перечень объектов культурного наследия города Коврова - vlad-gov.ru](#) (дата обращения: 09.04.2026)
7. Тулиганова, И.В. Социокультурное пространство современного города: автореферат дис. кандидата философских наук: 09.00.11; [Место защиты: Саратов. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского]. Саратов, 2009. 17 с.
8. Указ Президента Российской Федерации от 03.11.2011 г. № 1456. – URL: [Указ Президента Российской Федерации от 03.11.2011 г. № 1456 • Президент России](#) (дата обращения: 09.04.2026)
9. Фролов Н.В. Из истории города Коврова (часть 2) / Н.В. Фролов, Э.В. Фролова. – М.: БЕСТ-В, 1999. 64 с.

Orlov A. K.

Vladimir State University named after A.G. and N.G. Stoletovs

Scientific advisor: Panyashin A. A.

Vladimir State University named after A.G. and N.G. Stoletovs

**PLACE OF THE HISTORICAL AND MEMORIAL PARK
"IOANNO-VOINSKY NECROPOLIS" IN THE SOCIO-CULTURAL
SPACE OF THE CITY OF KOVROV**

Abstract. The article is devoted to the study of some objects of the socio-cultural environment of the city of Kovrov. It examines the role of the historical and memorial complex of Pushkin Park, which was founded on the territory of the former Ioann-Voinsky cemetery, as well as the monuments on its territory. Attention is paid to the preserved church in honor of the Holy Martyr John the Warrior, which was built in the 19th century and memorial objects. The article reveals the significance of such objects in shaping the historical memory and cultural identity of the people of Kovrov.

Keywords: Historical and Memorial Complex, Ioanno-Voinsky Necropolis, Pushkin Park, Memorial Objects, V.A. Degtyaryov, Preservation of Cultural Heritage.

Шкурлятьева Д. А.
Казанский (Приволжский)
федеральный университет

РОЛЬ ОРГАННОЙ МУЗЫКИ В ФОРМИРОВАНИИ РЕЛИГИОЗНОГО ЛАНДШАФТА ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ

Аннотация. Ленинградская область — субъект Российской Федерации с преобладанием православного населения, однако в формировании культурного ландшафта в целом и религиозного ландшафта в частности заметную роль играют также такие традиционные для региона конфессии, как лютеранство и католицизм. На примере нескольких конкретных кейсов в статье показано, каким образом наличие духового или электронного органа помогает лютеранским и католическим приходам включиться в диалог церкви и общества и стать заметными на религиозном ландшафте.

Ключевые слова: органная музыка, культурный ландшафт, религиозный ландшафт, музыкальная культура лютеран, музыкальная культура католиков, искусство и религия, церковь и общество

Исследователи конфессионального пространства Ленинградской области отмечают, что культурную специфику региона определяют три направления христианства: православие, лютеранство и католицизм [5, с. 92]. При этом потенциальная доля верующего населения, принадлежащего к римско-католической церкви, составляет около 0,1% [5, с. 98], принадлежащего к различным направлениям протестантизма — около 0,5% [5, с. 99]. Согласно сведениям из Единого государственного реестра юридических лиц, представленным на сайте Федеральной налоговой

службы России³, на начало мая 2026 г. в Ленинградской области было зарегистрировано 3 католических местных религиозных организаций и 18 лютеранских.

Органы установлены в 2 католических храмах (оба инструменты электронные) и 10 лютеранских (4 духовых органа и 6 электронных). Важно учитывать, что в Ленинградской области органы находятся не только в церковных зданиях. Инструменты есть в музыкальных школах, существуют также домашние органы и, наконец, в пгт Ульяновка Ленинградской области находится мастерская российского органостроителя П. К. Чилина. Однако, поскольку наше исследование касается *религиозного* ландшафта, мы сосредоточились на особенностях бытования именно тех органов, которые принадлежат религиозным организациям.

Прежде всего, необходимо понять, как соотносятся между собой понятия «культурный ландшафт», «религиозный ландшафт» и «музыкальный ландшафт». М. Ю. Смирнов справедливо отмечает, что духовная составляющая общественной жизни не ограничивается лишь религией [7, с. 199]. И. А. Тульпе определяет искусство и религию как самостоятельные формы жизни человеческого духа, по-разному «транслирующие общезначимую информацию» [10, с. 452]. В то же время В. В. Барашков указывает на то, что существует такая модель взаимоотношений религии и искусства, при которой возможен их равноправный диалог [1, с. 416]. На наш взгляд, когда и органная музыка, и сам инструмент, на котором она исполняется, вписаны в семиотическое пространство храма, открывается пространство именно для такого диалога. Органная музыка самоценна. В то же время и лютеранский приход с его вероучением, литургической практикой даже без органа может быть

³ Сайт Федеральной налоговой службы России. URL: <https://egrul.nalog.ru/index.html> (дата обращения: 10.05.2026).

объектом самостоятельного интереса. Исполнение духовной музыки в литургическом и внелитургическом контексте (или даже просто само наличие органа как артефакта, иллюстрирующего историю органостроения) помогает приходу стать более заметным и на музыкальном ландшафте, и на религиозном ландшафте, и на культурном ландшафте в целом.

Органной столицей Ленинградской области называют Гатчину, поскольку здесь с 2000 г. проходит органнй фестиваль–конкурс «Гатчина – Санкт–Петербург». Инициаторами проведения конкурса юных органистов стали преподаватель гатчинской музыкальной школы Е. П. Леонтьева и настоятель гатчинского католического прихода Божией Матери Кармельской о. Веслав Домбровский. В 2019 г. конкурсу было присвоено имя Й. Труммера (1940–2019) — католического священника, теолога, органиста, одного из крупнейших современных баховедов, который долгие годы поддерживал конкурс, был председателем жюри, проводил для участников органнне мастер–классы [11, с. 32]. Прослушивания средней и старшей возрастных групп постепенно переместились из католического храма в Санкт–Петербургский университет и Санкт–Петербургскую консерваторию⁴, однако взаимодействие с католиками сохранилось. Так, например, в 2025 г. концерт лауреатов проходил в католическом храме Св. Станислава в Санкт–Петербурге. Организаторами конкурса в 2025 г. были Администрация Гатчинского муниципального района, гатчинская музыкальная школа им. М. М. Ипполитова-Иванова, католический приход Божией Матери Кармельской и Автономная некоммерческая организация

⁴ Дзюба Е. Органный конкурс имени Йоханна Труммера // Гатчинская правда. 2021. №48. С. 21.

«Салезианский культурно-досуговый центр им. Дона Боско»⁵.

Рассмотрим теперь несколько примеров из практики лютеранских приходов Ленинградской области, в распоряжении которых имеются духовые органы. Проанализируем влияние следующих параметров: особенности населённого пункта, где находится приход (численность населения⁶, удалённость от Санкт–Петербурга, туристическая привлекательность); наличие исторического здания, являющегося памятником архитектуры; особенности музыкального инструмента; наличие штатного органиста.

Евангелическо–лютеранский приход «Токсово» — пгт Токсово, население 5 616 чел., около 30 км от Санкт–Петербурга. Посёлок является одним из любимых мест отдыха петербуржцев, это центр экологического туризма, здесь находятся озёра, экологические тропы, зубровник, а также горнолыжный комплекс. Здание лютеранской церкви Свв. Апостолов Петра и Павла, построенное в 1887 г. по проекту Л. Н. Бенуа и обладающее статусом объекта культурного наследия регионального значения, расположено недалеко от лыжных трамплинов. В XIX в. сразу по завершении строительства церкви в ней был установлен орган [3, с. 37]. Известно, что послушать его приходили жители окрестных деревень и хуторов⁷. Сегодня в храме установлен самый большой духовой орган Ленинградской области (органостроитель Герхард Шмид, 23/II/P⁸). Есть профессиональный штатный органист. Орган звучит во время богослужений. По субботам проводятся вечерние органые концерты,

⁵ Органный фестиваль–конкурс «Гатчина – Санкт–Петербург» // Группа конкурса в социальной сети «ВКонтакте». URL: https://vk.com/organfest_gtn_spb (дата обращения: 10.05.2026).

⁶ Согласно Справочнику «Административно–территориальное деление Ленинградской области» / Сост. В. Г. Кожевников, под общ. ред. Л. В. Бурак, Н. В. Шимановой. СПб.: Издательский дом «Инкери», 2017. 272 с.

⁷ Церковь Святых Апостолов Петра и Павла // Сайт «Открытая кирха». URL: <https://openkirche.ru/toksovo/> (дата обращения: 10.05.2026).

⁸ В скобках указано количество органых регистров и количество мануалов (клавиатур для рук), также обозначено наличие педальной клавиатуры.

также инструмент можно регулярно услышать во время экскурсий [9, с. 24].

Евангелическо–лютеранский приход Свв. Петра и Павла — г. Выборг, население 78 457 чел., около 130 км от Санкт–Петербурга. Богатая история и хорошая транспортная доступность делают город привлекательным в глазах туристов, которые приезжают сюда со всех концов России⁹. Одной из главных городских достопримечательностей является лютеранский собор Свв. Петра и Павла — объект культурного наследия федерального значения (архитектор Ю. М. Фельтен). В соборе установлен духовой орган финской фирмы *Kangasalan Urkutehdas* (10/II/P) — небольшой, не концертный, инструмент, изготовленный первоначально для часовни в г. Миккели и перевезённый в Россию в 1997 г. [12, с. 3]. Собор активно сотрудничает с органными классами музыкальных учебных заведений Санкт–Петербурга. Органным мастером служит выпускник Санкт–Петербургской консерватории, настоятель Евангелическо–лютеранского прихода «Хиетамяки» (д. Иннодово Ленинградской области) диакон А. Д. Поляков. В приходе есть штатный органист. Регулярно проходят концерты–лекции [12, с. 5]. Совместно с ГБУК ЛО «Выборгский объединенный музей-заповедник» приход организует Агрикольские научные чтения¹⁰, завершающиеся органным концертом¹¹.

Евангелическо–лютеранский приход «Туутари» — д. Пикколово, население 204 чел., 30 км от Санкт–Петербурга. Историческое здание, находившееся на горе Киркгоф, не сохранилось, сейчас здесь проходит

⁹ Карсаков С. Выборг подтвердил славу одного из самых популярных у туристов городов России // Выборг. 2026. №8. С. 10.

¹⁰ Международная научная конференция носит имя Микаэля Агриколы (1510–1557), деятеля эпохи Реформации, переводчика Библии, ученика Мартина Лютера.

¹¹ Агрикольские научные чтения // Группа научной конференции в социальной сети «ВКонтакте». URL: <https://vk.com/agricola1543> (дата обращения: 10.05.2026).

слаломная трасса горнолыжного комплекса «Туутари–парк»¹². Современное здание расположено неподалёку (возле памятника природы «Дудергофские высоты»), представляет собой небольшой дом в частном секторе. В 2006 году на праздник Вознесения финский экономист Олли Йоханссон, на досуге занимавшийся конструированием небольших духовых органов, подарил приходу свой домашний инструмент (7/II/P) [4, с. 157], который в настоящий момент находится в неисправном состоянии и требует ремонта. Постоянного органиста в приходе нет, из Санкт–Петербурга иногда приезжает В. А. Янёнок — преподаватель музыки на пенсии, прихожанин Евангелическо-лютеранского Кафедрального собора Св. Марии. По его словам, музыкальные экскурсии, которые организуются регулярно и во время которых собираются пожертвования на покупку нового органного мотора, вызывают интерес у местных жителей и туристов. Это обусловлено, в частности тем, что с приходом Туутари (Дудергоф) была связаны жизнь композитора, педагога, церковного органиста Моозеса Путро [8, с. 15].

Евангелическо–лютеранский приход Св. Марии Магдалины — г. Приморск, население 5 739 чел., около 130 км от Санкт–Петербурга. Город не входит в агломерацию Северной столицы и находится в стороне от популярных туристических маршрутов. Сохранилось историческое здание, построенное в 1904 г. по проекту Й. Стенбека. В настоящий момент здесь располагается краеведческий музей, а лютеранская община собирается неподалёку в небольшом деревянном доме с печным отоплением, где есть духовой орган (органостроитель Рейнард Колус, 5/I/P). По своим характеристикам инструмент напоминает *Chororgel* (нем. ‘хоровой орган’), предназначенный для сопровождения приходского пения. Как сообщил настоятель прихода пастор С. А. Герасимов, на

¹² Евангелическо–лютеранский приход «Туутари» // Сайт «Открытая кирха. URL: <https://openkirche.ru/tuutari/> (дата обращения: 10.05.2026).

данный момент (май 2026 года) во время богослужений духовой орган не задействован, поскольку профессионального органиста в приходе нет. Тем не менее, благодаря регулярным визитам музыкантов из других городов, проходят циклы концертов органной и камерной музыки [2, с. 25].

Подводя итог, можно сказать, что все четыре обозначенных выше параметра в совокупности влияют на то, насколько заметным будет приход на религиозном ландшафте. Как отмечает, Т. С. Пронина, содержание религиозной идентичности формируют ценностные константы [6, с. 65]. Судя по всему, для лютеран одной из таких ценностных констант является органная музыка. Свидетельством этого служит, например, желание нового настоятеля Евангелическо–лютеранского прихода Св. Иоанна в п. Севастьяново отремонтировать органный балкон — в надежде, что в храме однажды появится орган, хотя бы электронный¹³.

Поле для дальнейших исследований — изучение программ приходских концертов. Анализ исполняемого репертуара позволит понять, всегда ли знакомство с музыкальной культурой, органной культурой, будет одновременно означать знакомство с религиозной традицией, сохраняется ли при проведении концертов, лекций, музыкальных экскурсий сакральный статус храмового пространства.

Библиографические ссылки

1. Барашков В. В. Религии и искусство на перекрёстке культур Западной Европы рубежа XX–XXI веков: дис. ... д-ра филос. наук: 5.7.9 / Барашков Виктор Владимирович. М., 2025. 493 с.
2. Герасимов В. А. Приморский приход Св. Марии Магдалины // Епархиальный журнал Евангелическо–лютеранской Церкви Ингрии. 2024. №3. С. 25.

¹³ Основная часть работ завершена // Группа Евангелическо–лютеранского прихода п. Севастьяново в социальной сети «ВКонтакте». URL: https://vk.com/wall-232335300_543 (дата обращения: 10.05.2026).

3. Кравчун П. Н. Органная «Атлантида» Ингерманландии и Карельского перешейка: Очерк органного инструментария пригородов Санкт-Петербурга, Ленинградской области и Кронштадта. СПб.: Ассоциация органистов и органичных мастеров, 2009. 134 с.
4. Кривицкая Е. Д., Кравчун П. Н. Органы России. Энциклопедия. М.: Композитор, 2021. 3-е изд., переработанное и дополненное. 304 с.
5. Манаков А. Г., Дементьев В. С. Территориальная структура конфессионального пространства юго–восточной части Балтийского региона // Балтийский регион. 2019. Т. 1. №1. С. 92–108.
6. Пронина Т. С. Типология религиозной идентичности: аналитика религиозности современного российского общества: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.14 / Пронина Татьяна Сергеевна. СПб., 2015. 384 с.
7. Смирнов М. Ю. Религиозная ситуация в регионе как внутривполитический фактор // Вестник РХГА. 2017. №4. С. 195–202.
8. Суоминен Х. Моозес Путро. СПб.: Гйоль, 2013. 98 с.
9. Тромбинская Я. А. Токсовский приход // Епархиальный журнал Евангелическо-лютеранской Церкви Ингрии. 2024. №3. С. 24.
10. Тульпе И. А. Религия и другие формы жизни человеческого духа. СПб.: Наука, 2016. 460 с.
11. Шишханова Л. Б. Памяти Йоханна Труммера // Органые салоны. 2019. №2. С. 32–42.
12. Шкурлятьева Д. А. Орган и традиции Церкви Ингрии: к 220-летию собора Свв. Петра и Павла в Выборге // Органые салоны. 2019. №3. С. 2–5.

Shkurlyateva D. A.

Kazan (Volga region) Federal University

THE ROLE OF ORGAN MUSIC IN THE FORMATION OF THE RELIGIOUS LANDSCAPE OF THE LENINGRAD REGION

Abstract. The Leningrad Oblast is a subject of the Russian Federation with a population predominantly belonging to the Russian Orthodox Church. However, other traditional confessions of the region, such as Lutheranism and Catholicism, also play a significant role in the formation of the cultural landscape as a whole and the religious landscape specifically. Using several case studies, the article demonstrates how the presence of a pipe or electronic organ helps Lutheran and Catholic parishes engage in dialogue between the church and society and become noticeable on the religious landscape.

Keywords: organ music, cultural landscape, religious landscape, Lutheran musical culture, Catholic musical culture, art and religion, Church and society

УДК 7.036

Головко О. В.

Член Ассоциации искусствоведов

Член ВТОО «Союз художников России»

ПРОСТРАНСТВО ПЕЙЗАЖА КАК ОБРАЗ БЫТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬБЕРТА СОЛТАНОВА

Аннотация. Пейзаж в изобразительном искусстве – это часто не просто фиксация реалий окружающей действительности, но и способ философского осмысления мира. В русском искусстве XIX – начала XX века через пейзаж художники стремились задуматься над сложными вопросами бытия, через реалии конечного мира прикоснуться к вечности. Следуя этой традиции, художник Альберт Солтанов через пейзаж идет к философскому осмыслению реальности, показывает взаимосвязь изменяемого, скоротечного, и неизменного, вечного.

Ключевые слова: Бог, Библейская история, живопись, пейзаж, бытие, философский пейзаж, красота Божьего мира, изобразительное искусство.

Пейзаж – это часто не просто фиксация реалий окружающей действительности, но и способ философского осмысления мира. Вспомним китайские пейзажи, где важнейшей частью изображаемого можно назвать пустоту, как самоценный элемент, которая всегда была связана с истоком существования мира – Дао [2].

Даже если брать техническую сторону создания произведения искусства, здесь большую роль играет именно не просто визуальное, но и духовное постижение реалий окружающего мира. «Вся работа над композицией неизменно связана с восприятием и изучением пространства. Это сложный духовный процесс», – писал искусствовед Николай Третьяков [4].

В русском искусстве XIX – начала XX века через пейзаж художники стремились показать не только безмерность родной земли, но и красоту и безмерность Божьего мира, задуматься над сложными вопросами бытия, через реалии конечного мира прикоснуться к Вечности. Здесь можно вспомнить работы Исаака Левитана, Михаила Нестерова, Федора Васильева и многих других [5]. Если сравнить картину «Над вечным покоем» 1894 г. Исаака Левитана с этюдами к этой работе, написанными с натуры, мы увидим, как преобразовывает художник реальность, убирает фрагменты берега, делая изображаемое более выразительным, уводя изображаемое из конкретно-топографического во вневременное. В картине в итоге много «пустого» пространства, и эта пустота насыщенная духовно.

Тенденция философского осмысления пейзажа будет продолжаться, в том числе, и у американских художников, таких, как Рокуэлл Кент, Эндрю Уайет... Скажем, Рокуэлл Кент в работе «Христианские могилы», 1929 г., практически переосмысляет левитановскую картину «Над вечным

покоем». У этого художника присутствует близкая творчеству Солтанова тональная настроенность, бесконечность пейзажа, изображение просторов. Пространственное композиционное решение лаконичное, монументальное, часто – горизонтальное фронтальное расположение, присутствие в работе неба, воды, и звенящей тишины. И во всем этом считается проявление красоты Божьего мира.

Для Альберта Солтанова, который продолжает в своем творчестве традиции великих предшественников, пространство нашей реальности – это тоже повод к стремлению философского ее осмысления. Пейзаж для него становится синонимом вечности, и на фоне этого пейзажа протекают, сменяя друг друга, жизни людей. Солтанов восхищается красотой Божьего мира, одновременно показывая, как хрупка и непрочна вещная, создаваемая человеком реальность. Одна из программных работ – картина «Лодка» (Рис.1), 2002. На переднем плане картины, на волжском берегу мы видим изображение лодки, если быть более точными – того, то, что от нее осталось, практически остов. Художник наводит зрителей на мысль о прошлом бытовании этого предмета, о том, как когда-то на лодке плавали люди, она воспринималась ими прочной, надежной, защищавшей от природной стихии. В данный момент она продолжает разрушаться на фоне бесконечно текущей, неизменной Волги. На лодку, когда-то так нужную человеку, по-хозяйски уселась чайка – образ природы, в которой нет места нашим человеческим, повседневным заботам, которые кажутся нам, на первый взгляд, такими важным, а на деле оказываются бессмысленными и бесполезными. «Что пользы человеку от всех трудов его, которыми трудится он под солнцем? Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки», – это из Экклезиаста: (Екк 1:3–4). И вполне привычная для берегов Волги картина – оставленная старая лодка звучит у художника притчей. Он транслирует мысль, что не стоит цеплять за обломки, нужно перевести взгляд от сиюминутного и преходящего к вечному. Спустя годы,

в 2023 г. художник сделал еще один вариант – меньший по размеру, в нем наблюдается более реалистический подход, но смысл остается прежним.

Волжские, философские пейзажи появляются у Альберта Солтанова с ранней юности, что вполне логично, ведь родился и вырос художник на волжском берегу, в небольшом поселке Васильево под Казанью. И всегда Волга мыслится Альбертом как нечто вечное, текущее и сегодня, и вечера, и столетия назад. Жизнь, люди на ее берегах меняются, а она остаётся прежней.

Монументально и лаконично решает он пространство Волги в работе «Рыбаки» 2002 г. (Рис.2), так же он трактует и фигуры людей, связанных с этим пейзажем. Здесь невозможно определить в какое историческое время происходит изображенное на картине, да и не стоит определять, поскольку то, что изображено – вне времени. Неслучайно художник строит композицию так, что в ней есть некоторый намек на древнеегипетские фризы, на которых движение всегда разворачивается в вечности... [3]

В работе «Неизменность», 2021 г. (Рис.3) простор является важной частью изобразительного пространства. Художник показывает пустоту, но эта пустота наполнена жизнью, она становится квинтэссенцией бытия, как в китайских пейзажах. Получается такой парадокс – застывшая в вечности, но при этом движущаяся речка, и – статичное, созданное человеком, которое символизирует смену – поколений, времен, эпох.

В произведениях Солтанова пространство, уводящее в итоге, к бесконечному, не враждебно человеку, не подавляет его, принимая все аспекты человеческого быта. Быт и бытие оказываются взаимосвязанными. В картине «Зовут ужинать или Большая медведица», 2020 г. (Рис.4) на фоне огромного звездного неба – символа бесконечности показан уют, дом, который ждет человека, притягивает его в огромном бескрайнем мире. Маленький дом, из которого через окно и через приоткрытую дверь льётся свет, выступает как точка притяжения в бескрайности Вселенной,

которую здесь представляет как раз ночное южное, наполненное звёздами небо. А еще образ дома становится здесь метафорой возвращения – от простого, возвращения домой после забот дня, и дальше – возвращение к себе, возвращения к Богу.

Как выглядит пространство, принадлежащее человеку в тот момент, когда никого нет рядом пытается увидеть художник в работе «Утренний натюрморт», 2013 г. (Рис. 5). Казалось бы, тема картины – вполне себе бытовая, но натюрморт и пейзаж звучат в ней философски. «Даже если мы вышли из комнаты, мы там все равно присутствуем, ведь там остаются наши вещи, наш запах, наши воспоминания. Пейзаж, даже самый безлюдный, все равно осмысливается через взгляд на него человека. Самое же главное – в мире везде присутствует Бог. Значит, пустоты, одиночества просто не существует...», - считает художник.

Именно поэтому в его работах нет глобального, экзистенциального одиночества, которое, скажем, присутствует в картинах Эдварда Хоппера или фильмах Микеланджело Антониони [1], стилистикой которых восхищается Солтанов и в чем-то идет за ними в смысле визуальных решений.

Прошлое и настоящее оказываются неразделенными в работе «Свияжский дворик», 2020 г., где присутствует сочетание легкой, едва ощутимой условности и некой декоративности и реалистической точности, что вместе создает особое впечатление. Заглядываешь в этот дворик и видишь то ли реальность, уже уходящую, то ли уже исчезнувшую, но не так давно существовавшую, то ли исчезнувшую более ста лет назад, но проступающую сквозь толщу истории. Но в любом случае эта реальность теплая, ориентированная на человека.

А потом этот эскиз, выступая самостоятельной работой, перерос в другую - картину «Сон об ушедшем», 2021 г. (Рис.6), где художник сделал двор уже полностью условно-декоративным, контрастирующем с

пейзажем на заднем плане. В работе появилось что-то от ощущений символизма, размытость границ между сном и явью. Художник восстанавливает действительность, которая существовала совсем недавно и в пространстве творчества Солтанова не могла исчезнуть совсем...

Монументален и лаконичен художник в работе «Волга». Размытая дождями дорога, которая ведет в безмерность едва угадываемой реки.

Двойную реальность можно увидеть и в работе «Fleeting», 2023 г. (Рис.7) Не случайно для название выбрано многозначное английское, которое переводится как «мимолётный», «скоротечный», «быстрый». Происходящее на мосту и под мостом оказывается разными мирами. Тот, что на мосту с летящими машинами, быстроизменяемый – это наша действительность, а под мостом, в деревенском среднерусском пейзаже – концентрация жизни, настоящей, неизменной в своей важной основе.

Порой пространство начинает раскрываться, показываться, как нечто чудесное, почти сказочное, как в работе «Под яблоней», 2011 г. (Рис.8). Идя от конкретного впечатления – реальной яблони за окном, художник как бы приоткрывает здешнюю реальность, стремясь увидеть другую реальность – сказочную, или просто ИНУЮ, словно застывшую в бесконечности.

Пейзаж, раскрывающийся за веткой яблони, воспринимается чем-то спокойным и прекрасным. Однако, не все так благостно в этой работе – если присмотреться, можно заметить, что ветка яблони очень напоминает змея, то есть, получается, грех, искушения таятся даже в самом прекрасном, а эта самая яблоня начинает мыслится деревом познания добра и зла... Соответственно, пейзаж может трактоваться как аллюзия на Райский сад.

Обращается Солтанов к образу дороги, как к метафоре человеческой жизни, у него есть целая серия «Дорога». Жизни, где порой при неестественном освещении многое кажется заманчиво-притягательным, таинственным. Но это только пока не взошло солнце. Об этом - работа

«Ночные грезы», 2021 г. Пространство здесь скрытом во тьме, это пространство неизвестного.

Другая работа цикла - «Оазис», 2021 г. (Рис.9), где показана небольшая детская площадка на трассе, среди бесконечного пространства. Всем, кто путешествовал на машине, знакомо это чувство, когда едешь среди бескрайности среднерусского пейзажа, вдруг какой-то объект попадает в поле зрения и вот он уже остаётся позади. Здесь такой объект – детская площадка. И понятно, что картина – не про путешествие в отпуск, она про несколько иное путешествие – по жизни. Вот мы проехали детскую площадку, на которой играли детьми, а потом вернулись уже в качестве родителей, и уже скоро движение дальше...

Еще одна работа из серии – «Тайм-аут. Дорожный кофе», 2021 г. (Рис.10). Остановка в дороге, остановка в жизни, и на этой остановке пока вроде бы все понятно. Вот капот машины, кофе. Но скоро снова вперёд, в неизвестность, в темноту, лишь слегка освещаемую фонарями. Пространство здесь спрятано тьмою, но оно манит загадочностью, здесь нет тревоги, скрытое пространство не враждебно человеку.

«Сжатие в открытом пространстве» 2021 г. (Рис. 11) – тоже из цикла «Дорога». И снова тысячу раз виденная и пережитая ситуация - стояния в пробке среди просторов по дороге на дачу - приобретает метафизическое значение. Вроде бы так просто - выскочить, выдохнуть, отправиться туда, где простор и безмерность. Но люди ругаясь и злясь, продолжают стоять и задыхаться в добровольном заточении, в надежде, что вот ещё немного, и - воля. Надо только дотянуть, доехать, дотерпеть... Такой момент отложенной настоящей жизни, игнорирования истинного смысла бытия, предпочтение суррогата настоящему.

Добровольное вычеркивание человеком себя из настоящего, закрытие этого настоящего – в картине «МКАД. А за стеной уже весна», 2021. (Рис. 12). Картина строится на антитезе – светлое, цветное небо,

зелень, а на этом фоне и – серая часть дороги с пыльными загрязнениями, пыльными машинами. Интересно, что неизменным здесь оказывается повседневная реальность, только неизменность это не глобальная, не про вечность, а про тянущуюся (или мелькающую, но одинаков бессмысленную) череду одинаковых отрезков времени, в которых не оказывается места настоящему.

Через образ пространство Альберт Солтанов стремится осмыслить и Библейскую историю. Причем искажение внешней реальности, превращение пространства во враждебное в работах художника – дело рук человеческих. Как, например, в руины, которые изображены в картине «Плач Иеремии», 2003 г. (Рис. 13) Это предупреждение, что если люди забывают Бога, ничего не останется, кроме развалин. Но людям, даже если они совсем недавно были к Богу близко, свойственно не слушать пророков, не замечать их предупреждений. А пророкам вновь и вновь приходится скорбеть на развалинах... В этой картине есть еще один пласт – это плач о душе, которая отходит от Господа, разрушается и страдает в своей разрушенности.

Даже касаясь темы Всемирного потопа, он показывает не момент гнева Божия, а случившееся позже, после того как был дан завет. В работе «...не буду больше проклинать землю за человека», 2023 г. (Рис. 14). Художник создает мирный, прекрасный, даже идеалистический пейзаж на дальнем плане, а на переднем плане мы видим то, что осталось от ковчега. Причем остов ковчега не сразу привлекает к себе – взгляд зрителя стремится в глубину изобразительного пространства. Художник транслирует мысль, что людям свойственно забывать прошлое... Да, завет дан, и Бог его не нарушит. Но люди наделены свободной волей, и сами прекрасно могут делать окружающий мир враждебным для человека. Работа «Плач Иеремии» как раз тому явное подтверждение.

Какой бы темы не касался Альберт Солтанов, пейзаж в его работах

оказывается больше изображения конкретной местности, он создает многослойный образ бытия, соединяет историческую память, религиозное мировосприятие, размышления о современности.

Библиографические ссылки

1. Кириллова Н.Б. Кинематограф по Антониони: от неореализма к экранному экзистенциализму. // Вестник ВГИК. 2022. Том 14, № 2 (52). С. 100 – 111
2. Осенмук В.В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII вв.) в Китае. М.: Смысл, 2001. 384 с.
3. Пунин А. Л. Искусство Древнего Египта: Среднее царство. Новое царство. СПб.: Азбука, 2010. 656 с.
4. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Козельск: Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. С. 43.
5. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Русская живопись XIX - начала XXвека. М.: Ас-Траст, 2020. 317 с.

Golovko O. V.

Member of the Association of Art Critics,

Member of the WTO «Union of Artists of Russia»

THE SPACE OF LANDSCAPE AS AN IMAGE OF BEING IN THE ART OF ALBERT SOLTANOV

Abstract. Landscape in visual art is often not merely a depiction of the surrounding world but also a means of philosophical reflection on existence. In Russian art of the nineteenth and early twentieth centuries, artists used landscape to contemplate fundamental questions of being and, through the realities of the finite world, to approach the realm of eternity. Following this tradition, Albert Soltanov employs landscape as a vehicle for the

philosophical interpretation of reality, revealing the relationship between the mutable and transient on the one hand, and the immutable and eternal on the other.

Keywords: God, biblical history, painting, landscape, being, philosophical landscape, the beauty of God's creation, visual art.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис.1. Альберт Солтанов, Лодка, 2002



Рис.2. Альберт Солтанов, «Рыбаки», 2002



Рис.3. Альберт Солтанов, «Неизменность», 2021



Рис.4. Альберт Солтанов, «Зовут ужинать или Большая Медведица», 2020.



Рис.5. Альберт Солтанов, «Утренний натюрморт», 2013.



Рис.6. Альберт Солтанов, «Сон об ушедшем», 2021.



Рис.7. Альберт Солтанов, «Fleeting», 2023



Рис.8 «Под яблоней», 2011



Рис.9. Альберт Солтанов, «Оазис», 2021



Рис. 10. Альберт Солтанов. «Тайм-аут. Дорожный кофе», 2021



Рис. 11. Альберт Солтанов. «Сжатие в открытом пространстве» 2021



Рис. 12. Альберт Солтанов. «МКАД, А за стеной уже весна», 2021



Рис. 13. Солтанов Альберт, «Плач Иеремии», 2003 г.



Рис. 14. Солтанов Альберт, «...не буду больше проклинать землю за человека», 2023

УДК 179 / 7.01

Горбунов С. С.

независимый исследователь

СОЗДАННЫЙ ГОСПОДОМ ХРАМ: РЕЛИГИОЗНАЯ, ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ЭТИКА И ЭСТЕТИКА ПРИРОДЫ ¹⁴

Аннотация. В работе рассматриваются аспекты взаимодействия этического и эстетического понимания в области восприятия и сохранения естественной природной среды. В качестве основы рассматривается концепт тождественности окружающей природы – Богом зданного храма, и окружающей жизни, которая является ее основой. Этический и эстетический подход к категории жизни рассмотрен на примере универсалистского этического подхода. В частности, этики «Благоговения перед жизнью» А. Швейцера. Поднимается вопрос о возможности единого универсального

¹⁴ Данный текст основывается на фрагментах диссертационного исследования: Горбунов С.С. Этика «благоговения перед жизнью» Альберта Швейцера в контексте современных проблем охраны природы: дисс. ... канд. филос. наук (09.00.05). Саранск, 2020. 177 с.

этико-эстетического подхода к отношению человека к окружающей его природе – окружающей жизни. Делается вывод о необходимости выявления абсолютных критериев добра и зла по отношению к ней.

Ключевые слова: жизнь, природа, этика, эстетика, А. Швейцер, благоговение перед жизнью, О. Леопольд, религия

«Я прежде всего должен заметить, что чувство красоты, очевидно, зависит от свойств ума, независимо от какого-нибудь реального качества, присущего предмету наслаждения; к тому же мысль о том, что признавать красивым, нельзя считать прирожденной или неизменной» [2, web], – это слова Ч. Дарвина из «Происхождения видов». С этой пронизательной мыслью трудно поспорить, поскольку слова великого биолога-эволюциониста говорят об относительности эстетического критерия, обусловленного, прежде всего, его субъективностью.

Вопрос о соотношении двух фундаментальных феноменов, присущих сознанию человека, – *этики* (как внутреннего нравственного чувства и чувствования) и *эстетики* (так же как вида чувственного сознания), – приобретает в контексте проблемы отношения к окружающей природе и окружающей жизни (слагающей ее основу) особую силу.

Когда мы произносим слова «живая природа», перед нашим мысленным взором чаще всего возникает нечто, похожее на безмятежный зеленый пейзаж, радующий нас своей гармонией и тишиной. Или же наоборот, наполненное жизнью пространство экваториального леса. Отчего так происходит? Трудно сказать. Скорее всего, современному человеку природа представляется неким тихим, укромным уголком, отличным от суетности ритма его теперешней жизни. С другой стороны, почему мы не представляем себе при упоминании слова «природа» лесозаготовку или, например, бескрайние засеянные поля?

Видимо, в нашем глубоком понимании под природой, – к которой мы стремимся как к тихому, укромному месту, подразумевается именно

нетронутая, естественная ее составляющая. *Зданный Господом храм.* Получается, что в простом человеческом понимании природные ценности сегодня связаны скорее не с ресурсным потенциалом, а с самим фактом существования естественных экологических систем – *нетронутой окружающей жизни.* Все это, конечно же, характерно для современного общества, однако на протяжении всей истории люди обращали свое внимание на естественную красоту, присущую нашему миру – миру, формируемому и поддерживаемому *жизнью.*

Наверное, в какой-то степени можно говорить об универсальной эстетической ценности природы, ведь почти каждый находит в ней что-то близкое, завораживающее.

Отчасти это сродни религиозному ощущению мира.

«Если говорить об экологической концепции христианства, заложенной в Священном Писании, то человек представляется как часть тварного мира, отделившаяся от него вследствие грехопадения» [1, с. 70]. Изначальное же состояние тварного мира определяется как *нечто прекрасное* (эстетическая полнота).

Показательным, – в художественном плане, – этой эстетической полноты, восхваляющей Творца является пример иконографии православной иконы «Хвалите Господа с небес», изображающей аллегория всего творения, прославляющего Господа (см. рис.1.). Даже сам ландшафт является полноправным участником этой композиции.

В Евангельском повествовании можно найти всем известные отсылки к эстетике природы: например, о полевых лилиях (Мф. 6:28). Свт. Иоанн Златоуст в своем толковании на Евангелие от Матфея говорит: «Итак, если и этот царь [Соломон – прим. С. Г.], знаменитейший из всех когда-либо бывших на земле, не мог сравняться с полевыми цветами, то можешь ли ты когда-либо превзойти красоту цветов, или хотя несколько приблизиться к ней?» [4, web]. «... и самое последнее Свое творение Он

украсил с избытком, и это не по нужде какой-либо, но ради великолепия» [4, web], – читаем мы там же. В своем толковании на Книгу Бытия, святитель как-бы развивает эту мысль: «Не дерзай <...> поносить творения (Божии) потому только, что тебе неизвестна цель их. Слышал ты, как Господь произнес приговор и сказал, яко добра («это хорошо» – далее цит. библейского текста приводятся на современном русском языке – С. Г.)? Как же безрассудно отваживаешься говорить: для чего это сделано и поносить создание этих тварей, как будто ненужных? Если будешь благоразумен, то можешь и из создания этих тварей познать и могущество, и неизреченное человеколюбие Господа <...> по великой Его щедродательности, иное сотворено для нашего употребления, а другое для того, чтобы возвещалось могущество Создавшего это. Итак слыша, что увидел Бог, что это хорошо, не дерзай противоречить божественному Писанию, ни задаваться праздными и излишними вопросами и говорить: почему то и то создано? <...> Бог создал все не для нашего только употребления, но и для того, чтобы мы, видя *великое богатство созданий Его* (курсив – С. Г.), изумлялись могуществу Создателя, и могли понять, что все это с премудростью и несказанною благостью создано для чести имеющего явиться человека» [5, с. 53 – 56.].

Однако здесь мы вернемся к начальной цитате из «Происхождения видов» Ч. Дарвина. Дело в том, что в начале статьи была приведена только часть цитаты, относящаяся к определению относительности эстетического критерия. Начинается же мысль Дарвина следующим образом: «Что касается веры, будто органические существа (т.е. сама жизнь – прим. С. Г.) созданы прекрасными для услаждения человека, веры, которая, по мнению некоторых, подрывает целиком мою теорию, я прежде всего должен заметить, что чувство красоты, очевидно, зависит от свойств ума...» [2, web].

Не вдаваясь с полемикой с дарвинизмом и эволюционной теорией

(тем более что автор этой работы – убежденный эволюционист), заметим, впрочем, что само «свойство ума» – т.е. эстетическая чувственность так же может (и должна) быть отнесена к творению Господа как творению мышления по «образу и подобию». Эта способность не запечатлелась в человеке в виду падения, но, по-видимому, сохранилась как изначальное, данное свыше свойство. То, что мы называем эстетическим чувством – есть драгоценное сокровище нашего разума, которое мы обязаны развивать и хранить.

На эстетическом критерии были основаны многие идеи, ставившие перед собой задачу сохранения живого покрова нашей планеты. Однако для того, чтобы не свернуть с пути логического мышления, безусловно следует обратиться к факту относительности эстетического критерия.

Подобная относительность может наблюдаться нами даже при первом взгляде, при первом же мысленном эксперименте: постановке вопроса об эталоне эстетической привлекательности. Для кого-то бесспорным примером красоты природы будут альпийские луга и горные вершины, кому-то ближе оставшаяся еще в нескольких местах на планете нетронутая саванна Африки. Для кого-то эталоном эстетики ландшафта будут его родные места, что обусловлено уже скорее культурными, а не вкусовыми особенностями. Этот простейший эксперимент позволяет нам понять, сколь относительным может быть эстетический критерий.

Между тем идея сохранения окружающей жизни может функционировать лишь в том случае, если она имеет под собой понятную, общедоступную и универсальную основу. На первый взгляд, эстетическое восприятие обладает всеми этими качествами. Однако, только что мы продемонстрировали возможную относительность эстетического критерия. Как же в таком случае быть с универсальностью?

По всей видимости, эстетика является важным, но не основополагающим камнем в фундаменте понимания необходимости

сохранения природы, то есть окружающей нас жизни. Само по себе эстетическое восприятие не является полностью универсальным без восприятия, носящего более глубокий этический характер.

«Мы должны подняться до этики, включающей в себя всю духовность, и до духовности, включающей в себя этику» [10, с. 215], – говорит А. Швейцер. Глубокое и справедливое замечание. Не углубляясь в теологические и философские аспекты определения понятия «духовности», нужно отметить, что способность этического и эстетического восприятия, несомненно, является ее неотъемлемой частью. Значит, в этике есть место для эстетики, а эстетика тесно связана с этическим пониманием.

На практике мы рассматриваем данное определение как указание: не следует разрушать то, что нам нравится. Но сколь справедливо такое указание с точки зрения этических воззрений, претендующих на универсальность?

В другой своей работе Швейцер также указывает, что: «Мистика в основе которой лежит этика, в высшей степени рациональна <...> Приняв эту мистику, исходящую из этики, человек получает непосредственно и навечно мировоззрение, в котором уже содержатся все идеалы истинной человечности, равно как и глубочайшая духовность и импульс к деятельности» [11, с. 250 – 251]. В других своих работах (см. напр. [9; 12]), Швейцер прямо отождествляет свою этику «благоговения перед жизнью» с христианской этикой. Это отмечают и отечественные исследователи, хотя и указывают такое отождествление несколько неправомерным. Впрочем, в тематической статье «Благоговение» современной «Православной энциклопедии» (в ответвлении, посвященном деятельности и философии А. Швейцера) мы находим идею о том, что «нравственный императив не есть лишь плод интуиции ценности жизни, но заповедь, данная человеку Творцом [8, web].

Как уже не раз было указано выше, согласно этической концепции «благоговения перед жизнью» А. Швейцера, «этика не может быть относительной». Термин «относительности» здесь, правда, выступает прежде всего в контексте представлений об этической оценке.

Но относительность также может проявляться и в выборе объектов, на которые распространяется этика. Этика не может быть относительной. Относительной во всем. Однако эстетический критерий по своей сути уже относителен, ведь эстетическая оценка субъективна и подчинена больше внутреннему чувственному переживанию, нежели рациональному пониманию.

Поэтому возникает закономерный вопрос о применимости эстетического критерия, когда мысль касается сохранения природы, а также о взаимоотношениях понятий природоохранной этики и эстетики.

Безусловно, как было показано, количество пересечений этики и эстетики велико. Порою в нашем понимании они, словно капли сплава, растворяются друг в друге и становятся неразделимы. Но насколько эти пересечения являются значимыми с точки зрения деятельности человека по сохранению окружающей жизни?

В связи с этим вопросом возникают две мысли, два направления мысли, разрешающих встающий перед нами вопрос: либо мы должны придерживаться мнения (признать), что эстетика природы абсолютна в любых ее (природы) проявлениях; либо для нас должно быть очевидным, что эстетичность является относительным и изменчивым критерием.

Можно предположить, что в последнем случае эстетический критерий не может выступать в качестве определяющего для построения концепции сохранения природы и должен уступить место более общему этическому критерию, определяющему необходимость сохранения жизни вне зависимости от ее эстетической ценности, лишь по факту существования.

«Отцы-основатели» экологической этики – А. Швейцер и О. Леопольд так говорили об этом:

«Любое заметное изменение в этике всегда сопровождается изменениями в нашем мышлении, привязанностях, убеждениях и чувстве долга. [7, с. 198] «Чтобы открыть дорогу становлению этики достаточно одного: «просто перестаньте считать обращение с землей чисто экономической проблемой. Рассматривая каждый вопрос, ищите не только то, что экономически выгодно, но и *то, что хорошо этически и эстетически* (курсив – С. Г.). Хороша же любая мера, способствующая сохранению целостности, стабильности и красоты биотического сообщества. Все же что этому препятствует – дурно [7, с. 212], – заключает О. Леопольд.

Этическую идею А. Швейцера в самом простом виде можно редуцировать до трех основных положений [4, с. 115]:

1. Гипотеза:

«Я – жизнь, которая хочет жить, я – жизнь среди жизни, которая хочет жить [10, с. 217];

2. Определение:

«Добро – то, что служит сохранению и развитию жизни, зло есть то, что уничтожает жизнь или препятствует ей (принижает ее)» [10, с. 218];

3. Следствие:

«Этика есть безграничная ответственность за все, что живет» [10, с. 217].

И пусть сегодня экологическая этика превратившаяся, по сути, в квазирелигию во многом утратила свои позиции, в ее основании, безусловно, лежит здоровое нравственное начало (которое, – и это с горечью надо признать, – сегодня, увы, почти забыто).

Но если эстетический критерий не является основополагающим, является ли он необходимым? В этой связи ответ может быть скорее

положительным. Ведь этическое понимание основано как на рациональном восприятии идеи, так и на чувственном ее переживании. Эстетическое же восприятие прямо связано с чувственным переживанием. Что предопределяет необходимость и востребованность приобщения людей к живой природе, к их природному наследию.

Например, когда речь заходит о такой категории охраняемых территорий, как национальные парки, значение эстетического критерия уже трудно переоценить. Решаемая ими задача *приобщения населения к природному наследию*, вероятно, может быть решена только с учетом эстетических воззрений.

Однако все же не будем забывать о фундаментальном – этическом понимании. В чем состоит противоречие этического и эстетического критериев? В чем их главное отличие и в чем их «конфликт»?

Эстетический критерий говорит нам: «Я должен сохранить это лишь потому, что это красиво», тогда как этика утверждает: «Я должен сохранить это, потому что таковое действие представляется разумным, должным и правильным, и неважно, каково мое личное отношение к объекту».

В этом смысле слепое следование лишь эстетическому критерию способно привести к печальному сокращению живого покрова.

Стоит лишь вспомнить слова зоолога Б.Гржимека о том, что в недалеком будущем диких животных можно будет увидеть только на буклетах и в среде специальных резерватов [3]. А ведь эти слова были написаны им более полувека назад.

Наверное, ошибочным является переход от этической парадигмы всеобщности охраны природы к эстетической парадигме. Переход от принципа «сохранению подлежит все» к принципу «сохранению подлежит лишь то, что интересно (красиво)».

Наоборот, переход от эстетической парадигмы к этической предопределяет всеобщность сохранения окружающей жизни.

Феномен эстетики природы хорошо известен, мы часто сталкиваемся с ним, порою даже не обращая на него особого внимания. В полной мере он проявляет себя в феномене информации, во всех видах искусства, начиная от живописи и архитектуры и заканчивая музыкой. Можно сказать, что эстетика природы давно уже стала неотъемлемой частью материальной и отчасти духовной культуры человечества. Разнообразие проявления феномена эстетики природы впечатляет. И все же эстетический критерий изменчив, а следовательно, относителен.

Таким образом, можно сделать важное заключение о том, что эстетический критерий является значительной, *но не основополагающей* частью культурной основы сохранения окружающей природы, окружающей жизни.

В конечном счете важно указать, что эстетическое восприятие является прежде всего восприятием чувственным, тогда как понимание этической парадигмы проявляется как на чувственном, так и на рациональном уровне.

Эстетика опирается на чувственное восприятие (что подтверждается этимологией этого понятия¹⁵). Да и сами по себе законы эстетики, например, в живописи, не могут быть восприняты нами в отрыве от произведений живописного искусства.

Этика же включает в свою сферу рациональное понимание, выражающееся в последующем чувственном восприятии, или же, наоборот, в чувственном восприятии, отражающемся в разумных заключениях, воспроизводимых в последующем. Таким образом, *этический критерий универсален*, так как воспринимается прежде всего нашим разумом, хотя и не отказывает в восприятии нашему сердцу.

¹⁵ От греческого αισθησιακός – чувственный, чувствующий.

А это значит, что *этика доминирует над эстетикой*. Конечно, в том случае, если имеет в своем основании универсальный и безотносительный принцип. Лишь обращаясь к категории духовной (*нравственной*) красоты, мы, вероятно, сможем найти связующее звено между этикой и эстетикой.

Библиографические ссылки

1. Антипов М. А. Православная оценка экологических проблем // Вестник Пензенской духовной семинарии. 2025. №4. С. 69 – 85.

2. Дарвин Ч., Происхождение видов путем естественного отбора / пер. с англ. К. А. Тимирязева. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.limba.ru/biologija/proishozhdenie_vidov/p7.php. (дата обращения: 19.04.2026).

3. Гржимек Б. Для диких животных места нет / пер с нем. Е. А. Геевской. М.: Мысль, 1978. – 272 с.

4. Горбунов С. С. Благоговение перед жизнью А. Швейцера как принцип современной экологической этики // Манускрипт. 2020. №6. – С.113 – 117.

5. Иоанн Златоуст, святитель. Толкование на Евангелие от Матфея. – [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/biblia/in/?Mt.6:28> (дата обращения 23.04.2026).

6. Иоанн Златоуст, святитель. Творения Святого Отца нашего Иоанна Златоуста Архиепископа Константинопольского в русском переводе. Том четвертый. В двух книгах. Книга первая. СПб.: Санкт-Петербургская духовная академия, 1898. 923 с.

7. Леопольд О. Календарь песчаного графства // Исчезающие животные / пер. с англ. И. Гуровой. М.: Армада-Пресс, 2000. С. 7 – 238.

8. Малахов В. А. Благоговение // Православная энциклопедия. – [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/149303.html> (дата обращения: 18.04.2026).

9. Чернявский А. Л. Философия и теология Альберта Швейцера // Швейцер А. – М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 641 – 656.

10. Швейцер А. Культура и этика / пер. с нем. Н. А. Захарченко. Г. В. Колшанского // Благоговение перед жизнью / общ. ред. А. А. Гусейнова, М. Г. Селезнева. М.: Прогресс, 1992. С. 83 – 243.

11. Швейцер А. Мироззрение индийских мыслителей. М.: Алетейя, 2002. 288 с.

12. Швейцер А. Жизнь и мысли / сост. пер. с нем., послеслов., примеч. и указ. А. Л. Чернявского. М.: Республика, 1996. – 528 с.

S. S. Gorbunov

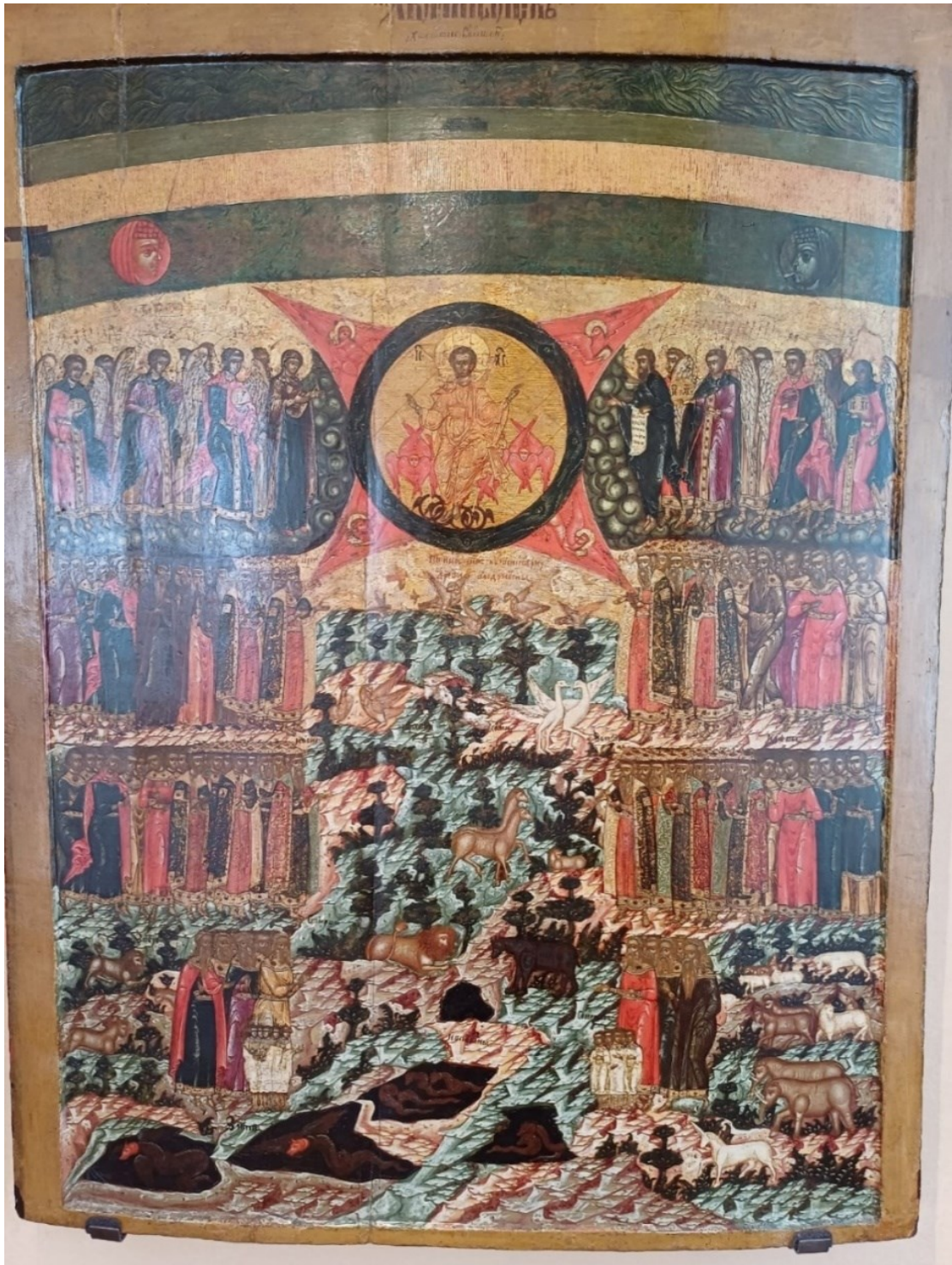
independent researcher

**THE TEMPLE BUILT BY GOD:
RELIGIOUS, ENVIRONMENTAL ETHICS,
AND THE AESTHETICS OF NATURE**

Abstract. This paper examines the interaction between ethical and aesthetic understanding in the perception and preservation of the natural environment. It is based on the concept of the identity of the natural environment – a divinely created temple – and the surrounding life, which is its foundation. The ethical and aesthetic approach to the category of life is examined using the example of a universalistic ethical approach, specifically, A. Schweitzer's "Reverence for Life." The question is raised about the possibility of a unified, universal ethical and aesthetic approach to human relations with the natural environment – the surrounding life. It concludes that it is necessary to identify absolute criteria of good and evil in relation to it.

Keywords: life, nature, ethics, aesthetics, A. Schweitzer, Reverence for Life, O. Leopold, religion.

ПРИЛОЖЕНИЕ



«Хвалите Господа с небес». Конец XVII в. Собрание Ярославского художественного музея. Ярославль. Фото автора, 2026 г.

Белоусов П. А.

Владимирский государственный университет
имени А.Г. и Н.Г. Столетовых

Ерофеева В. А.

Студентка Владимирского государственного университета
имени А.Г. и Н.Г. Столетовых

**РУССКАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ ФИЛОСОФИЯ
О ТЕУРГИЧЕСКОМ СМЫСЛЕ ИСКУССТВА:
МИСТИЧЕСКАЯ И МИРСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА**

Аннотация. В статье выясняется эстетический и историософский смысл теургической задачи искусства в мистической перспективе преобразования мира и человека в метафизике всеединства выдающегося русского религиозного философа Вл. Соловьева и его последователей: писателя Ф.М. Достоевского, экзистенциального персоналиста Н.А. Бердяева, «религиозного материалиста» С.Н. Булгакова, символистов «серебряного века». Вл. Соловьев определяет теургию как «мистическое творчество», которое объединяет мистику, техническое и художественное творчество в цельном творчестве «богочеловеческого соборного» процесса направленного на достижение положительного всеединства Бога с природой и человеком. В искусстве Вл. Соловьев видел магическую способность к преобразению бытия красотой в единстве с добром и истиной. Идею теургической задачи искусства Вл. Соловьева разделяли и развивали Ф.М. Достоевский и Н.А. Бердяев. В статье раскрывается религиозно-эстетический смысл формулы «красота спасет мир» в контексте полемики С.Н. Булгакова с Вл. Соловьевым и Н.А. Бердяевым о пределах и возможностях силы реалистического искусства в преобразении человеческой земной жизни. Авторы разделяют точку зрения русских мыслителей на гуманистический смысл подлинного

искусства, призванного служить возвышению человеческой души, пробуждению в человеке добрых чувств силой красоты.

Ключевые слова: искусство, теургия, красота, добро, истина, гармония, творчество, религия, духовность, мистическое.

Художественное творчество отражает внутренний мир человека и воплощает его в произведениях искусства, ценностная значимость которых заключается в создании красоты, сущностно тождественной добру и истине. Художественная красота, творимая гуманистическим искусством, выражаемая в чувственных образах, несущих в себе высшие, духовные смыслы и новые зримые признаки лучшей, нравственно совершенной жизни, побуждает человека к деятельному творению добра. Подлинное искусство органично связано со всеми иными формами человеческого творчества и служит общим целям достижения гармонического содержания индивидуальной и общественной жизни. В творениях великих художников (поэтов, писателей, живописцев, музыкантов, зодчих, скульпторов) красота является внешним совершенным выражением жизненно-значимых ценностей и смыслов. Творческим воображением художники угадывают возможные черты будущей лучшей действительности, осуществление которой связано с преодолением дисгармонии мира в борьбе добра со злом, истины с ложью, красоты с безобразным. Прекрасное в искусстве способно вызывать глубокие переживания в душе человека и увлекать его к духовному самосовершенствованию. Высокое искусство «заражает» читателя, зрителя, слушателя идеальными чувствами, научает эмоционально воспринимать «чужие чувства» интимно-лично как уже собственные чувства, превращая их в мотивы нравственных поступков для осуществления благородных целей достойными средствами. В религиозной эстетике высшей красотой является абсолютная красота

Божественного первообраза, заключающая в себе синкретическое единство божественной истины, нравственного добра, невещественной духовной красоты.

В русской религиозной философии XIX – начала XX века тему «теургическая природа искусства» начал разрабатывать Вл. С. Соловьев (1853 – 1900), эстетические воззрения которого связаны с философской идеей «положительного единства» как основы его метафизики, а также с представлениями о художественном творчестве немецких романтиков и Ф. Шеллинга. Термин «теургия» («действие Бога») Вл. С. Соловьев взял из герметических оккультных учений III – V вв. н.э. В традиции герметизма «теургия» означала магическое овладение божественными силами или действие на Бога. В трактате «Философские начала цельного знания» В. Соловьев применительно к древней эпохе, когда сферы творчества, знания и практики были синкретичны, определяет «теургию» как «мистическое творчество», в котором «мистика, изящное и техническое искусство являются как одно» [11, С. 156]. «Во всяком случае «теургия» означает у Соловьева не действие Бога в истории, а действие человека, на высшие силы, определяющие ход истории» [5, С. 281]. Вл. Соловьев видел в искусстве магическую способность к преобразению бытия красотой в контексте движения мировой истории к концу в ее эсхатологической перспективе. «Совершенное воплощение духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма – есть высшая задача искусства... Пока история еще продолжается, мы можем иметь только частные и отрывочные предварения (антиципации) совершенной красоты» [8, С. 398]. Теургические потенции в художественном творчестве являются продолжением творчества красоты в природе силами «космического художника» – Абсолюта, воплощающего идеальное начало в материи по критерию эстетического достоинства, эстетической нормы бытия.

Искусство преодолевает неполноту, ограниченность природного творчества красоты во внешних материальных формах, создавая образцы с идеализированным воспроизведением явлений природной и человеческой действительности, запечатлевая их вечный жизненный смысл. Будущая совершенная действительность, соответствующая абсолютному идеалу, в своем окончательном результате, в полноте осуществления исполнится силами «цельного творчества» человечества в слиянии религии, философии, науки, искусства, хозяйственной практики в «общении с Абсолютом». Сотворчество человека с Богом приближает состояние «цельной жизни» – «положительное всеединство» как Царство Божие. Красота есть «действие Абсолюта в природе»: «Если в нравственной области (для воли) всеединство есть абсолютное благо, если в области познавательной (для ума) есть абсолютная истина, то осуществление всеединства во внешней действительности, его реализация или воплощение в области чувствуемого, материального бытия есть абсолютная красота» [6, С. 745].

Теургия как «мистическое творчество», объединяющая божественное, «изящное и техническое художество» в единстве с теософией и теократией представляет богочеловеческий проект преображения тварного мира, отпавшего от Творца и возвращающегося к Нему при деятельном участии самого человека, и наполнение этого «общего дела» есть великое и таинственное искусство, вводящее все существующее в форму красоты, превращающее материальное бытие в духовное. Реальный мир природы в ее вещественном бытии двойствен – красота лишь прикрывает снаружи внутренний хаос, который лежит в основании природного бытия; божественная совершенная красота еще не одухотворяет его глубину полностью и находится под физической оболочкой в скрытой форме. Теургическое понимание искусства связывало художественное творчество с религиозно-мистической задачей идеального

преображения жизни, спасение подлинной (абсолютной) реальности от давления на нее вещественных, «слепых» сил хаоса, действующих на поверхности природного бытия. Так, русский символизм конца XIX – начала XX века (А. Блок, В. Иванов, А. Белый, В. Брюсов, Д. Мережковский и др.) воспринял идею теургической задачи искусства В. Соловьева и рассматривал собственное искусство в качестве разновидности религии, – «художник-теург» является носителем тайного знания и действия, способным спасти, преобразовать мир, «зажечь божественный огонь» в телесно-материальном мире, указывающий в «ощутительной» форме красоты на общую идеальную сущность бытия и положительное всеединство. Теургическая задача высокого искусства, отнесенная к эсхатологической перспективе, в контексте религиозного мистицизма В. Соловьева, определяла оценки состояния и тенденций современного ему художественного творчества. В. Соловьев отстаивал принцип единства истины, добра и красоты как идеальных определений должного, достойного бытия, являющегося целью, идеалом искусства как творчества совершенной жизни силой воображения художника, в сознании которого представлена божественная идея или безусловная норма оценки творческой деятельности через красоту, неотделимую в своей абсолютной сущности от добра и истины. Душа художника способна вместить в себя всю бесконечность божества, открывающуюся в Христе человеческим умом: «Истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение – уже во всем есть конец, и цепь, и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир» [10, С. 306]. В подлинном художественном творчестве красота внутренне едина с добром и истиной, все действительно прекрасное в искусстве служит «делу истины и добра на земле...только своею красотой и ничем другим», в красоте «смысл и польза» настоящего искусства.

В. Соловьев выступал против художественных подделок, в которых красота фальсифицируется и заменяется красотой, он возражал сторонникам теорий «искусства для искусства», «эстетического сепаратизма», а также выразителям и защитникам утилитарного направления в русской эстетической мысли второй половины XIX века. Теоретики «чистого искусства» приносят в жертву красоте добро и истину (К. Леонтьев); «утилитаристы» жертвуют красотой ради утверждения истины-правды и добра (Д. Писарев). Первые заменяют «старую красоту» новой красотой, свободной от противоположности добра и зла (ницшеанский имморализм), но в реальности «новые красоты» оказываются враждебными добру и истине и влекутся к злу и лжи, к возвеличиванию силы и красоты, безотносительно к добру и нравственной истине. В. Соловьев критически отзывается об эстетической любви ко всему «красивому и сильному» писателя и публициста «крайне консервативных взглядов» К. Леонтьева: «В своем презрении к чистой этике и в своем культе самоутверждающейся силы и красоты Леонтьев предвосхитил многие мысли Ницше, вдвойне парадоксальные под пером афонского послушника и оптинского старца» [7, С. 417]. Ничшеанское безразличие к нравственному добру, признание в человеческой жизни исключительно эстетического смысла распространяется К. Леонтьевым на творчество Ф. Достоевского, которого он обвиняет в отвлеченном гуманизме и «сентиментальности», «в розовом оптимизме». В. Соловьев защищает поэзию А. Пушкина от вульгарно-социологической критики со стороны нигилиста Д. Писарева, противопоставлявшего искусство научному естествознанию и упрекавшего великого поэта за то, что тот не был социальным и политическим реформатором. Теоретическое разъединение добра и истины от красоты совершает Л. Толстой в трактате «Что такое искусство?» В. Соловьев называет эстетическую позицию писателя «отвлеченной моралистикой», а его «строгим моралистом» в

последней работе «Три разговора». В эстетике В. Соловьева совмещались мистические и земные (мирские) представления о месте красоты в мире: она есть объективная реальность «не для человека только, но и в природе, и для природы», «красота нужна для исполнения добра в материальном мире». В защите тезиса о триединстве истины, добра и красоты в споре с эстетическими «сепаратистами» и «утилитаристами» В. Соловьев солидаризируется с частью воззрений на искусство антропологического материалиста (фейербахианца) Н. Чернышевского, признающего в «положительной эстетике» объективное существование красоты в природе и недостаточность существующего искусства, являющегося «лишь слабым суррогатом действительности». Ввиду возрождения «эстетического сепаратизма», В. Соловьев видит у автора «Эстетических отношений искусства к действительности» правильные мысли о том, «что красота действительной жизни выше красоты созданий художественной фантазии», «что художественная деятельность не имеет в себе самой какого-то особого высшего предмета, а лишь по-своему, своими средствами служит общей жизненной цели человечества» [9, С. 553 – 555]. Эти мысли и утверждения Н. Чернышевского не следует понимать в грубо социологическом смысле, что «сапоги важнее Шекспира». В. Соловьев отмечает заслугу автора в «стремлении связать художественное творчество с высшими целями человеческой жизни» [9, С. 553 – 555]. Расхождения в понимании самой красоты (идеалистическое у В. Соловьева и материалистическое у Н. Чернышевского) не мешали стать им союзниками в критике «эстетического сепаратизма».

Для В. Соловьева подтверждением единства добра, истины и красоты в подлинном искусстве служило литературное творчество великого русского писателя Ф. Достоевского, в котором раскрывалась гуманистическая сущность художественного творчества, связанная с пониманием идеального осуществления полноты жизни, включающем в

себя «особый элемент искусства – красоту», во внутренней связи ее со всеми другими универсальными ценностями. Ф. Достоевский верил в преобразующую силу нравственного добра, ведущего душу человека к Богочеловеку Христу, воплощающему любовь, правду и духовную красоту («духовную телесность»). Бездуховная красота становится «страшной силой», подчиняющейся злу и лжи, а искусство, искушающее человека ложной красотой и изящной ложью, разрушает нравственное начало в нем и служит «недоброй тьме» несовершенного мира. Эстетическое достоинство художественных произведений Ф. Достоевского определяется мерой соответствия красоты образов безусловно-ценному идеалу и нормам достойного человеческого бытия. Безусловной ценностью обладает «чистая бесполезность» красоты, когда она ценится как «цель сама в себе», существующая не для чего-то другого, а ради самой себя; она своим существованием «радует и удовлетворяет нашу душу». Так понятая красота неотделима от добра и истины, поэтому прекрасное в искусстве «все действительно поэтичное» полезно в лучшем смысле этого слова и ни в чем, кроме красоты, не нуждается. (Статья «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина»). Художественное произведение через «ощутительное изображение» предметов и явлений создает красоту посредством одухотворения материи, воплощения в ней признаков идеального бытия как красоты будущей жизни. Искусство призвано исполнить задачу реализации «положительного всеединства» (в историософской перспективе) в свободной теургии, а в настоящей жизни искусство одухотворяет человеческую действительность «только в воображении», чтобы в будущем стать «реальным ее преображением», продолжая «художественное дело» начатой природой.

Вл. Соловьев признает автономию светского искусства от религиозного дела преображения мира; он признает ограниченные возможности художественного творчества в «просветлении» жизни,

усматривая их не в теургии, а в вдохновенном пророчестве будущего соединения духа с просветленной плотью («неба с землей»), приближая исполнение задачи достижения «абсолютной солидарности всего существующего» путем «частного и отрывочного предварения совершенной красоты» – светское искусство есть «переход и связующее звено между красотой природы и красотой будущей жизни». В. Соловьев разделял убеждения Ф. Достоевского в спасительной миссии доброй красоты («мир красотой спасется»), совпадающей с христианским смыслом нравственности в лице Христа, воплощающего идеал положительно прекрасного вместе с «идеалом Мадонны». Гуманистическое искусство призвано активно участвовать в битве дьявола с Богом за сердца людей на стороне Бога и противостоять «идеалу содомскому», эстетике зла.

Ф. Достоевский признавал неоднозначность человеческой красоты, ее непостоянство, совмещения в ней обоих идеалов в одном человеке: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой», «иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским», «в содоме-то она (красота) сидит для огромного большинства людей» [3, С. 100]. Двойственность красоты включает в себе опасность разрушительного воздействия на душу человека ложного искусства, воспевающего «недобрую» красоту, идущую не от Бога, а от Дьявола. Спасительная сила доброй красоты совпадает с желанием хорошей действительности, чтобы люди стали немного лучше, стремились к «святыням», к «воплощению идеала», а прекрасное есть идеал как предмет веры и любви. Сокровищем искусства и художественного прозрения Ф. Достоевский называл творчество А.С. Пушкина, в котором поэт явил ряд «прекрасных русских типов» в русском народе, главная красота в них состоит в «бесспорной и осязательной правде». Художественная правда выражает единство эстетического,

нравственного и религиозного начала целостной человеческой личности, которое в идеале представлено «положительно прекрасным лицом – Христом, соединившем в себе красоту божественную и красоту человеческую, в Богочеловеческой красоте заключена сила и путь спасения, исцеления и восстановления в «падшем человеке» образа Божьего через обращенность души «к Богу и добру». Вера Ф. Достоевского в спасительную силу любви к идеальной красоте человеческого лика Христа является следствием приверженности писателя к «христианскому натурализму», «по существу упраздняющим Голгофу и смерть Спасителя, делающим даже ненужным Воскресение Спасителя, а живущим всецело откровением о Боговоплощении ... не знающего того, что Церковь благодать спасения сообщает лишь через таинства». Мысли Ф. Достоевского о спасении падшего мира через святую красоту, задавленную грехом направлены на раскрытие значения христианства в искусстве, «для Достоевского искусство вне христианства как бы не справляется со своей задачей...и назначение христианства в искусстве должно было бы очевидно в том и состоять, чтобы помочь искусству. Быть может, даже спасти его?» [4, С. 271 – 273]. Ф. Достоевский увидел, что эстетическая идея помутилась в человеке, в ней произошел разрыв изначальной (онтологической) связи красоты и добра; красота двусмысленна, – она и «сила спасения» и «греховный соблазн», «красота эта страшная и ужасная вещь» в своей неопределимости и загадочности, в свободе от морали и религии, в ее связи «с жуткой тайной пола», где она «светит» и злу и добру. В битве Бога с Дьяволом за сердца людей существует опасность временной победы «красоты демонизма» над чистой красотой и тогда необходимо спасать духовную красоту в мире, восстанавливая утраченную связь искусства с моралью и религией (с искупительной жертвой Христа).

Идею теургии – «богочеловеческого творчества», соучастия человека

в деле Божьем в мире, в продолжении творения совместно с Богом, вслед за Вл. Соловьевым, развивал представитель экзистенциального персонализма Н.А. Бердяев (1874 – 1948) в контексте православно-христианской историософии, в которой он решает проблему восстановления религиозного смысла жизни, внутренней свободы личности, ее духовно-эстетического отношения с божественным миром. Творческая сущность человека как «соавтора» Творца в богосотворчестве «нового, иного мира» может проявиться в будущем после эпохи «закона и искупления», когда наступит время «сверхкультуры», главным признаком которой станет «цельный человеческий дух», не разделенный на отдельные творческие способности. В художественном творчестве полнее проявляется суть «чистого» творческого акта, само искусство есть «сфера творческая по преимуществу», поэтому со временем совершится переход искусства в теургию, и оно займет центральное место в человеческом творчестве: произойдет соединение творчества красоты в искусстве с творчеством красоты в природе, т.е. искусство станет «синтетическим и соборным», нераскрытым еще «панискусством», в котором сходятся все виды творчества и образуют в своем единстве универсальное религиозное искусство, творящее и преобразующее мир по законам красоты и становящееся в онтологическом смысле новой, преображенной природой. В творчестве гениев Н. Бердяев видит конкретное проявление в человеке образа Божьего, а гениальность приравнивается к святости; обе есть наивысшие достижения личного духа и выражают по-своему жертвенный подвиг преодоления «мира сего»: «Для божественных целей мира гениальность Пушкина так же нужна, как и святость Серафима (Саровского). С одной святостью Серафима без гения Пушкина не достигается творческая цель мира... Гениальность и есть иная святость, но она может быть религиозно осознана и канонизирована лишь в откровении творчества» [1, С. 392 – 393]. Теургическую перспективу искусства Н.

Бердяев выводит из достижений символического искусства, принижая эсхатологические смыслы реализма, считая его (необоснованно) художественной формой приспособления к «миру сему» и исчерпавшим творческие возможности в своем вырождении в натурализм. Великих же писателей-реалистов (О. Бальзака, Л. Толстого и др.) он вынужден назвать мистиками. Новые пути в искусстве прокладывает символизм, который способен постигать черты «мира иного» и в символах создавать и привносить в мир образы будущей действительности. «Символ есть мост, переброшенный от творческого акта к сокровенной, последней реальности» [1, С. 449]. Н. Бердяев полагал, что символизм является «точкой перехода – на нем, искусство начинает преобразовываться в сверххудожественную (теургическую) форму, в мистическое богосотворчество, и эту историософскую задачу призвано решать русскому искусству: «проблема искусства как теургии – по преимуществу русская проблема, русская трагедия творчества» [1, С. 459]. Устремленность к религиозному преображению жизни в теургии оправдывает идею Ф. Достоевского, что «красота есть великая сила, и она мир спасет». В теургии найдет свое разрешение трагическое противоречие между результатом и предназначением художественного творчества.

Н. Бердяев выражал свое видение, поставленной Вл. Соловьевым проблемы перехода искусства в теургию, опираясь на понимание новых тенденций в культуре «Серебряного века» на рубеже XIX – XX веков. Он преувеличивал преобразующую творческую возможность русского символизма в переустройстве жизни и основ бытия по законам красоты, его суждение о теургии неопределенны, отвлеченны, метафизичны и в чем-то ошибочны в связи с оценкой значения видов искусства на переломах культурных эпох в создании предпосылок к теургическому преображению художественного творчества. Н. Бердяев, обнаруживая дисгармонию творчества, связывал эстетическое творчество с религиозной

задачей спасения мира от хаоса, закрывающего сокровенную суть природного бытия.

Трезвую оценку соловьевской идеи теургической задачи художественного творчества дает философ и священник С.Н. Булгаков, который в размышлениях о взаимосвязи искусства и теургии показывает значение истинного произведения искусства в обретении человеком красоты и определяет пределы его возможностей. Высокое искусство «зовет к жизни в красоте и пророчесвенно свидетельствует о ней», оно есть лишь путь к обретению красоты», «величавый жест», который таит в себе «сознание своего бессилия» и только манит к прекрасному среди непрекрасной жизни». С. Булгаков полагал, что словоупотреблением названия теургии в определении задач искусства В. Соловьев «много навредил отчетливому пониманию сущности самого вопроса, ее затемнив и даже извратив (и при том вопреки своему же собственному мировоззрению)» [2, С. 320]. Теургия (в точном смысле слова) означает богодействие, действие Бога в мире, изливание Его благодати на человека, она есть «не прекращающееся действие Христа в человечестве». Действия человека, «совершаемые силой божественной софийности», следует называть «софиургией» или «антропоургией»: теургия выражает «божественное нисхождение», а софиургия – человеческое восхождение «от земли к небу». С. Булгаков категорично заявляет: «Теургическая власть дана человеку Богом... так великие святые и чудотворцы, – преподобные Сергий или Серафим, действующие силой Божией «суть теургии в самом подлинном смысле». Эту власть нельзя взять «потугами личного творчества», а «потому теургия, как задача для человеческого усилия, «невозможна и есть недоразумение или богоборство» [2, С. 321].

С. Булгаков связывает представления о теургических возможностях искусства с религиозным культом, называя его «колыбелью культуры», ее «духовной родиной»; «искусство с колыбели повито молитвой и

благоговением» и зарождается «внутри храмовой ограды», выполняя «искренно и свободно» свою служебную роль в общности задач и единстве культового служения в атмосфере свободы и бескорыстия.

Секуляризация общества разрушает органическую связь искусства с культом, и оно переходит в культуру, обособляясь на отдельные искусства, преследующими свои конкретные художественные задания и цели. Православный культ сохраняет в себе накопленные ранее эстетические формы храмового искусства – в литургии, в нормах церковной жизни, в таинствах, в канонах иконописи и зодчества. «Секуляризированное» искусство сохраняет в себе память о своем религиозном происхождении, что проявляется в истинных творениях талантливых и честных мастеров, способных ощущать запредельную глубину мира, те точки, «на которых загорается луч красоты», где в «кристалле творчества» исчезают «зло и уродство», «грехи и пороки». С. Булгаков утверждает, что подлинное искусство не подлежит моральной оценке, так как находится «по ту сторону добра и зла»: «Свободное от этики искусство по своему духу, по своему внутреннему пафосу подлежит суду только мистическому и религиозному. Но, конечно, оставаясь свободным от морали, искусство силою своего влияния содействует общему росту моральности в человеческой душе» [2, С. 328]. С другой стороны, он указывает на опасность дисбаланса между этикой и эстетикой в культуре, в сторону эстетизма, «эстетического мещанства», «эстетизма быта», принимаемого за «жизнь в красоте», когда потребность в красоте удовлетворяется суррогатным искусством, подделками, иллюзиями, «эстетическими развлечениями». Свободное, автономное искусство призвано служить красоте, художественному канону, работе над формой, которая есть «существенное содержание искусства», его собственное дело. С. Булгаков выступает против эстетического субъективного идеализма в искусстве, согласно которому искусство само творит красоту, а художник есть Бог,

созидающий «радужный мир мечты и сказки по образу своему и подобию», что является «эстетическим иллюзионизмом». Настоящим делом реалистического искусства должно быть «некое космическое действие как выявление ритмов вселенской красоты»; при этом «не художник творит красоту, но красота творит художника, делая своего избранника своим орудием или органом. Искусство не создает, но лишь являет красоту, обнажая ее из-под закрывающего ее безобразия, творя символы высших реальностей [2, С. 330]. Искусство строит мост от низшей реальности к высшей, оно верит в красоту и спасающую ее силу, но в своем самосознании видит и ощущает жизненные границы художественного творчества, определяемые самой символической природой искусства: «Искусство являет Красоту и пленяет ею, но оно бессильно создать жизнь в красоте и тем стать подлинно соборным, вселенским» [2, С. 331]. С. Булгаков убеждает, что искусство не призвано дерзновенно посягать на софиургийные «эксперименты», но в будущем возможен «религиозный ренессанс в искусстве» («молитвенно вдохновляемое творчество»), предваряющий исполнение софиургийного действия вместе с теургией в «едином акте преобразования твари», что может совершаться «лишь в недрах Церкви». Искусство должно сохранять «духовную трезвость и самопознание», оставаясь «самим собой» постоянно стремиться «себя перерастить», являться «вестью горнего мира, обетованием Красоты». Художник не может быть теургом или магом, – он должен избегать соблазна лжемессианизма» и «эстетического магизма», впадая в «творческие фантазии о непосредственном преобразении мира силой искусства.

Искусство как сфера человеческой деятельности формирует чувственное (эстетическое) восприятия человеком окружающего мира и развивает универсальную чувственность в форме эстетического созерцания, связанного с продуктивным воображением или творческой

фантазией, являющейся особенностью любого художественного творчества. Подлинное реалистическое искусство свободно, силой творческого воображения создает новую реальность по законам красоты, в его творениях красота (прекрасное) порождает эстетическую потребность не только в наслаждении произведениями искусства, но и желание к устройению жизни по законам красоты, а высокая красота совпадает с добром и истиной – правдой. Путь служения гуманистического искусства обозначил А.С. Пушкин – пробуждать лирой добрые чувства, звать человека к духовному совершенствованию, к уменьшению зла в мире.

Библиографические ссылки

1. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества, – М.: Издательство «Правда», 1989. 608 с.
2. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения – М.: Республика, 1994. 415 с.
3. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Полн. собр. соч.: В 30 т. А., 1976. Т. 14. С. 100
4. Зеньковский В.В. Проблема красоты в миросозерцании Достоевского // Русские мыслители и Европа. М.: Республика, 1997. С. 266-277.
5. Зеньковский В.В. Эстетические воззрения Вл. Соловьева // Русские мыслители и Европа. М.: Республика, 1997. С. 278-286.
6. Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал // Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т.1. С. 581-757.
7. Соловьев В.С. Леонтьев // Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988. т. 2. С. 414-419.
8. Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988. т. 2. С. 390-405.
9. Соловьев В.С. Первый шаг к положительной эстетике // Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 548-556.

10. Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского // Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 289-324.
11. Соловьев В.С. Философские начала цельного знания // Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 139-289.

Belousov P. A.

Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletovs

Erofeeva V. A.

Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletovs

**RUSSIAN RELIGIOUS PHILOSOPHY ON THE THEURGICAL
MEANING OF ART: THE MYSTICAL AND WORLDLY
PERSPECTIVE OF ARTISTIC CREATIVITY**

Abstract. The article examines the aesthetic and historiosophical meaning of the theurgic task of art in the mystical perspective of the transformation of the world and man in the metaphysics of all-unity of the outstanding Russian religious philosopher V.I. Solovyov and his followers: the writer F.M. Dostoevsky, the existential personalist N.A. Berdyaev, the "religious materialist" S.N. Bulgakov, and the Symbolists of the "Silver Age". V.I. Solovyov defines theurgy as "mystical creativity" that unites mysticism, technical and artistic creativity in the integral creativity of the "divine-human conciliar" process aimed at achieving the positive all-unity of God with nature and man. In art, V.I. Solovyov saw the magical ability to transform being through beauty in unity with goodness and truth. The idea of the theurgic task of art of V.I. Solovyov was shared and developed by F.M. Dostoevsky and N.A.

Berdyayev. This article explores the religious and aesthetic meaning of the formula "beauty will save the world" in the context of S.N. Bulgakov's debate with V.L. Solovyov and N.A. Berdyayev about the limits and potential of realistic art in transforming human life on earth. The authors share the Russian thinkers' view of the humanistic meaning of true art, called upon to elevate the human soul and awaken good feelings within through the power of beauty.

Keywords: art, theurgy, beauty, goodness, truth, harmony, creativity, religion, spirituality, mystical.

УДК 008.001.14

Корнева-Чаева И. А.

Государственная Третьяковская галерея

**ТВОРЧЕСКИЙ АКТ КАК САКРАЛЬНОЕ
В ПРОСТРАНСТВЕ ПОВСЕДНЕВНОГО. ДИАЛОГИ
ОБРАЗА И СЛОВА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСА
ГОНЧАРЕНКО**

Аннотация. Статья демонстрирует изменение некоторых характеристик творческого сознания мастера в эпоху модернизма. Творческое сознание становится отчасти вербальным, в среде художников появляется большой пласт автобиографических и философско-теоретических работ, которые являются самоанализами своего творчества и описывают творческий процесс как синтез внешних факторов в творческом подсознании художника, который реализуется в особом сакральном пространстве.

Ключевые слова: творческое сознание, творческий акт, сакральное, божественное, внешние импульсы, повседневное, триггер творческого процесса, самоанализ.

Утверждение, что творческое мышление художника не вербально, но пластично [12], утрачивает абсолютный характер в отношении творцов эпохи модернизма. Безусловно, творческое мышление пластично, и это можно отнести не только к способности мастеров изобразительного искусства преодолеть сопротивление материала, подчинить его своей художественной воле, но и к готовности вобрать в себя как можно больше культурных импульсов прошлого и настоящего. В эпоху модернизма расширяется спектр материалов и технологий для художественного высказывания, а количество источников вдохновения стремится к бесконечности, что нашло отражение, например, в концепции «всечества», выдвинутой в 1913 рядом русских авангардистов. Главная идея «всечества» сводилась к постулату: «Все стили мы признаём годными для выражения нашего творчества, прежде и сейчас существующие» [13, с. 360], что свидетельствует о переходе пластичности творческого мышления модернистов на более высокий уровень. Более того, оно обретает новое качество: яркий интерес к самосознанию и саморефлексии, которые «для всех великих художников и философов-модернистов заложены уже в самом акте созерцания ... поскольку видение и мышление заложены уже в самом творческом процессе» [17, с. 26]. Историки искусства связывают это с возросшим влиянием открытий в области психологии и психоанализа, что, в частности, позволило в 2025-2026 годах реализовать на одной из площадок Третьяковской галереи замечательный выставочный проект «Архетипы авангарда», который дал возможность взглянуть на русский авангард с позиций теории архетипов Карла Юнга. Сами художники считали, что «историческое преобразование психики может выдвигать на первый план новые стили живописи» [9]. Творческое сознание художников-модернистов становится отчасти *вербальным*, у европейских и русских авангардистов появляется большой пласт философско-теоретических и автобиографических работ, среди которых следует

отметить сочинения Анри Матисса, Жана Метценже, Альберта Глеза, Пита Мондриана, Василия Кандинского, Казимира Малевича, Кузьмы Петрова-Водкина, Михаила Матюшина, Павла Филонова, Александра Родченко, Михаила Ларионова, Георгия Якулова, Любови Поповой, Варвары Степановой.

Сегодня на российской художественной сцене выступает немало авторов, создающих не только произведения изобразительного искусства, но и тексты, самодостаточные или выполняющие функции экспликаций к выставочным проектам. Больше всего «пишущих» художников среди тех, кто в той или иной степени ориентирован на культурный феномен синтеза науки, искусства и технологий. Так, например, каталог выставки «Science-art “На Каширке”». Фестиваль образостроения» был сформирован как сборник теоретических работ самых разных направлений – от математических и биологических до живописных и мультимедийных, а представленные проекты рассматривались как «художественные (естественнонаучные) реконструкции исследуемых моделей» [18, с. 3]. Подавляющее большинство текстов создано в стилистике научной презентации в сфере точных и естественных наук, что отличается от традиционных искусствоведческих текстов с их яркой образно-метафорической составляющей. Действительно, современная художественная практика – это «не только делание определенных объектов, но и изобретение идей и визуальных языков» [8], как считал Вячеслав Колейчук, пионер кинетического искусства, у которого были патенты на изобретения. Искусство стало культурным пространством для осуществления междисциплинарных проектов, которые создаются художниками-математиками, художниками-биологами, художниками-программистами и даже художниками-врачами. В этой связи особый интерес вызывают тексты, написанные современными профессиональными художниками, художниками-«гуманитариями»,

которые, с одной стороны, остаются в контексте проблематики актуального искусства, а с другой, наследуют большую традицию автобиографических и философско-теоретических работ.

В апреле 2026 года в рязанском Музее истории молодежного движения прошла выставка петербургско-московского художника Алекса Гончаренко «Диалог: Образ и Слово», где рядом с произведениями живописи, скульптуры и керамики были представлены тексты-миниатюры художника. Экспозиция была построена как диалог визуального образа и авторского текста малой формы, который содержательно связан с конкретным визуальным образом. Подобного рода диалог рождался во время многочисленных экскурсий, проводимых самим Алексом Гончаренко на предыдущих выставках, и имел неизменный успех. Конечно, все выставки сопровождалось экспликациями, в которых использовались высказывания художника, но только частично. Новый проект позволил сделать авторский текст равноправным участником выставочного пространства наряду с произведениями изобразительного искусства. В чем заключалась задумка куратора?

При создании выставок неклассического искусства необходимо учитывать трудности восприятия культуры модернизма зрителем, который до сих пор задается вопросом, является ли «Черный квадрат» Малевича шедевром, или его шедевральность – заговор искусствоведов. По популярности абстрактная живопись не сравнима, скажем, с живописью XIX века, встреча с которой доставляет радость, не требуя ни специальной подготовки, ни особого напряжения. Чтобы сделать это искусство более понятным, приблизить его эмоционально к человеку, в последние годы в музейной практике акцентируется личностный аспект – психология художника-новатора, обстоятельства личной жизни, драматизм борьбы с консервативным обществом и т. д. В случае с Алексом Гончаренко внимание сосредоточено не только на внешних обстоятельствах его

существования. Благодаря его текстам мы можем приблизиться к тайне рождения художественного образа, который связан с сокровенно-внутренней жизнью творца и чередой внехудожественных событий, в которую этот творец включен.

Тексты Алекса Гончаренко – это маленькие истории создания его произведений, героями которых становятся участники великих и повседневных событий национальной истории, родные художнику люди и братья наши меньшие – веселая муха Dodo или кошка Алиса. Работы «У-2 ОКБ Поликарпова. Самолёты Победы» (2020) и «Паровоз серии Эр» (2017) относятся к композициям, балансирующие на грани супрематического и предметного искусства, в которых предметность открывается эвристически-ориентированным зрителям в очень конкретной форме [1]. Пластически точный образ У-2 ОКБ Поликарпова благодаря тексту обогащается смыслами «ценности и достоинства личности в критических точках нашей общей истории» [15, с. 168] и воспринимается как полноценное художественное свидетельство исторических реалий. *«Я нарисовал знаменитый У-2 как призрак на фоне полной Луны. А два ярко желтых круга, словно головы святых летчиц с золотым нимбом. А ведь так и было в этом совсем не женском подвиге девушек! У-2, легкий самолет, созданный в ОКБ Поликарпова в результате множественных модернизаций в 1928 г., имел почти мирные цели. Немножко колхозник, санитар, учебный самолет у которого был стосильный двигатель, стокилометровая скорость и стометровая площадка для взлета. Как же бумажно-деревянный биплан по прозвищу кукурузник, небесный тихоход и швейная машинка стал грозным героем военного времени? В первые месяцы Великой Отечественной войны у ВВС Красной Армии был очень большой дефицит в технике. Многие советские самолеты были уничтожены Люфтваффе... так же, как и полевые аэродромы. И тогда простой в обслуживании, дешевый в изготовлении и не требующий опыта*

пилотирования У-2 стал грозой ночного неба. Все мы знаем, как осторожно, не спеша и аккуратно водят автомобили девушки. Летчицам биплан полюбился за качества гениальной простоты и неуязвимости из-за своего несовпадения с техническими принципами противовоздушной обороны той современности» [6].

Графический образ «Паровоз серии Эр» – это преломленные в творческом сознании Алекса ностальгические воспоминания детства: *«Эмоция моих детских воспоминаний: я маленький ребёнок вместе с папой шел на вокзал, и мы садились с ним в старый дореволюционный вагон, в котором ещё были керосиновые лампы. Паровоз Эр сначала дергал вагон, прокручивая колёса, папа в последний момент запрыгивал на подножку вагона с перрона, это заставляло меня нервничать, что он останется, а я уеду. Потом медленно трогался с места, набирал скорость, и мимо нас проплывал в окне пейзаж Санкт-Петербурга. Перед вокзалом, было очень много дореволюционных промышленных построек, даже оставались какие-то разрушенные остовы с времён войны, их оставили как память о катастрофе» [4, с. 118 – 119].*

Текст к композиции «Супрематическая икона», озаглавленный «Посвящение бесконечной материнской любви», раскрывает, как «из моей личной истории возникает объект искусства» [4, с. 45]. Впечатление от музыки из альбома Пинк Флойд «Стена» и от клипа «Прибытие составов с парнями, возвращающимися с фронта», растревожило чувство скорби Алекса о рано ушедшей из жизни маме. Так родилась супрематическая «формула Любви матери к ребенку», как назвал ее художник, причем визуально и метафорически эта «формула» восходит к образу плачущей Богоматери. В тексте перечислены «элементы», из которых возникла та благодатная почва, те исключительные для художника обстоятельства, которые вызвали к жизни художественное открытие.

Литературные опыты Гончаренко свидетельствуют о способности

художников рассудочно, отстраненно взглянуть на сокровенные процессы, затрагивающие творческое воображение и генерирующие импульсы творческой воли, выступающей как личное организующее начало. Они, по сути, являются такими же «самоанализами своего искусства», как и теоретические работы Анри Матисса, который, однако, «не углублялся в анализ движущих причин творчества, полагая, что это «малодоступная тайна» [16]. В то же время тексты Алекса, затрагивающие вопросы психологии творчества, близки описаниям формирования и развития художественного замысла в монографии Максимилиана Волошина «Суриков» (1916), основанной на личных беседах автора с художником. Особенно важными в этой связи являются описания конкретных зрительных впечатлений Сурикова, ставших триггером творческого процесса. Так «прообразом» боярыни Морозовой послужила черная ворона со сломанным крылом на белом снегу [3], а «Стрельцы» возникли из того впечатления, которое произвела на него Красная площадь, где Суриков «на памятники, как на живых людей смотрел». «А памятники все сами видели: и царей в одеждах, и царевен: – живые свидетели», – рассказывал художник [3]. Но, как считает Волошин, отправной точкой создания «Утра стрелецкой казни» стало чисто живописное впечатление юного Сурикова, видевшего публичные казни в родном Красноярске [3]. Это глубоко трагичный образ свечи, горящей днем на фоне белой рубахи осужденного на смерть, который внезапно возник перед внутренним взором художника как пластический архетип смерти, и этот образ «померещился» Сурикову именно при виде Лобного места, при виде древних камней, запечатлевших кровавые события прошлого.

Способность увидеть в момент озарения форму будущего произведения – результат работы художественной интуиции творца, которая, не требуя логических доводов, способна усмотреть истину напрямую. Этому озарению предшествует напряженная работа

творческого сознания, т. е. создание художественных образов путем преобразования импульсов, полученных от созерцания произведения искусства или прекрасной природы и проживания череды внехудожественных событий. Не только исследователи, но и сами художники называют процесс выколдовывания художественной формы синтезом, «произрастающим из невербального корня» [10, с. 128], и уточнение «невербальный» в данном случае указывает на невозможность полного контроля над этим процессом со стороны творца. Матисс говорил, что художники не властны над своим творчеством, и «всякое истинно творческое усилие свершается в глубинах человеческого духа» [16]. Незадолго до смерти он сделал удивительное признание: «Когда я работаю, я верю в Бога» [16]. Эту мысль развивает в своей автобиографии современный художник Франциско Инфанте: «Искусство получается на встречном движении персонального сознания с Бесконечным миром Духовного» [10, с. 183]. Таким образом, мы видим, что в том особенном пространстве, где идет процесс самоорганизации творческих усилий, где таинственным образом осуществляется синтез внешних импульсов, и реализуется мотивация на формотворчество, главенствует феномен сакральной природы, который сами художники называют Духовной сферой, Божественным, Богом.

Среди литературных опытов Гончаренко есть особенно ценный текст, описывающий состояние художника в момент творческого акта, когда его душа возносится в точку высшей концентрации творческих сил, устремляясь за пределы этого мира. «Неожиданно, словно извне, я увидел свой арт-процесс как ежедневное посещение космической станции, пребывающей за пределами земного притяжения в невесомости. Утром сажусь в свой шаттл и, соблюдая правила дорожного движения, преодолеваю километры до стыковочного узла. Но вот я вошел в невесомость, и мои личные циферблаты замедляют время на весь

оставшийся день, я выключаю мозг и погружаюсь в свой внутренний поиск центра окружности конструкции, которую затем наполняю цветом до ощущения полной гармонии» [7]. Творческий акт сакрализован и уподоблен молитве, поскольку в других текстах Алекс сравнивает себя с частицей квантового потока, которая просит Вселенную о «вечной всепроникающей любви ко всем нам» [5, с. 665 – 667].

Несмотря на общую тенденцию к деконструкции традиционных культурных норм, лидеры русского авангарда тоже томились жаждой Духовного. Василий Кандинский назвал форму в изобразительном искусстве духовным существом «с присущим лишь ему одному духовным ароматом» [11, с. 48], а Казимир Малевич, увидел в Боге «достижение беспредметного» как высшей формы развития живописи, какой он считал открытым им супрематизм [14].

Таким образом, подлинный творческий акт осуществляется в особом сакральном пространстве, где «повседневный сор» превращается в «цветы», где косная материя одухотворяется и преображается в художественную форму. И о подлинных творцах современники отзывались как о художниках, которые боролись «за право человека быть божественным» [2].

Библиографические ссылки

1. Алекс Гончаренко определяет свой стиль как «техно – пангеометрия», поясняя, что приставка «техно» относится к реальному построению арт-объектов, в том числе с использованием компьютерных технологий.
2. Во время похорон К. С. Петрова-Водкина театральный деятель Павел Гайдебуров сказал, что Кузьма Сергеевич « всю жизнь боролся за право человека быть божественным». // (Электронный ресурс) URL: <https://www.pravmir.ru/creative/petrov-vodkin-i-zhazhda-obyasnit-mir->

- [nagornuyu-propoved-nazvali-shaykoy-a-v-revolyutsiyu-poyavilas-madonna/](#)
(дата обращения 3.05.2026).
3. Волошин М. А. Суриков. Ленинград. 1985 г. (Электронный ресурс) URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Суриков_\(Волошин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Суриков_(Волошин)) (дата обращения 3.06.2026).
 4. Гончаренко А. Д. Каталог персональной выставки «Новый авангард: смещение времени». М. 2022.
 5. Гончаренко А. Д. Новая жизнь русского авангарда: техно-пангеометрия – проект «Смещение времени» – художественно-философские арт-проекты // Журналистика в 2022 году: творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно-практической конференции. М. 2023. 727 с.
 6. Гончаренко А. Д. У-2 ОКБ Поликарпова. Самолёты Победы // Фрагмент экспликации к выставке «Одна на всех». 01.09 – 30.09. 2020. Северо-Кавказский филиал ГМИИ им. Пушкина. Владикавказ.
 7. Гончаренко А. Д. Фрагмент экспозиции персональной выставки «Центр окружности». Минск. 03.12.2025 – 25.01.2026.
- Горлова И. Г. Живая линия Колейчука. // (Электронный ресурс) URL: <https://lavirus.tretyakov.ru/publications/zhivaya-liniya-koleychuka/> (дата обращения 12.05. 2026).
8. Дуглас Ш. О философских истоках беспредметного искусства. // (Электронный ресурс) URL: https://tatlin.ru/articles/k_voprosu_o_filosofskix_istokax_bespredmetnogo_iskusstva (дата обращения 10.05.2026).
 9. Инфанте Ф. Автоальбом. 2013. М.: Искусство – XXI век. 672 с.
 10. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 109 с.
 11. Кривцун О. А. Феномен рефлексий в художественном творчестве. Авторский сайт О. А. Кривцуна. // (Электронный ресурс) URL: <https://o-krivtsun.narod.ru/article-32.htm> (дата обращения 07.05.2026).

12. Лучисты и будущники, 1913. Цит. по: Ковалев А. С. Михаил Ларионов в России, 1881-1915 гг. М.: КомпьютерПресс, 2005. 621 с.
13. Малевич К. С. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Глава XVIII. Витебск: Показательная Типография Проф.-Техю школы, 1922. 43 с.
14. Пацюков В. В. Самолеты Победы // Каталог персональной выставки Алекса Гончаренко «Коллайдер. Новый авангард». Саратов, 2022.
15. Турчин В. С. У Матисса. Копить знаки // Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. М. 2003 г. // (Электронный ресурс) URL: <https://www.rulit.me/books/obraz-dvadcatogo-v-proshlom-i-nastoyashchem-read-312437-28.html> (дата обращения 1.06.2026).
16. Medina J. Cezanne and Modernism: The Poetics of Painting. New York, 1995.
17. Science-art «На Каширке». Фестиваль образостроения. Каталог выставки. М. 2015.

Korneva-Chaeva Irina

The State Tretyakov Gallery

**THE CREATIVE ACT AS SACRED IN THE SPACE OF EVERYDAY.
DIALOGUES OF IMAGE AND WORD IN THE WORKS OF ALEX
GONCHARENKO**

Abstract. The article demonstrates the change in some characteristics of the creative consciousness of the master in the era of modernism. The creative consciousness becomes partly verbal, and a large number of autobiographical and philosophical-theoretical works appear among artists, which are self-analyses of their work and describe the creative process as a synthesis of external factors in the creative subconscious of the artist, which is carried out in a special sacred space.

Key words: creative consciousness, creative act, sacred, divine, external impulses, the everyday, trigger of the creative process, introspection.

Барашков В. В.

Российский университет дружбы народов

имени Патриса Лумумбы

ЗНАКОМСТВО С РЕЛИГИЕЙ В ЛАНДШАФТЕ: РЕЛИГИОЗНЫЕ ТЕМАТИЧЕСКИЕ ПАРКИ В ДИАЛОГЕ С СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРОЙ

Аннотация. На рубеже XX-XXI вв. в разных странах мира стали появляться религиозные тематические парки – специально организованные в целях туризма ландшафты, которые направлены на передачу религиозных смыслов. Подобные парки следует отличать от садов, создаваемых религиозными организациями при храмах/монастырях. Формы этих тематических парков очень разнообразны, ещё не являются устоявшимися. То, что их объединяет – это направленность на самую широкую целевую аудиторию, а не только на верующих, а также использование особенностей восприятия религии человеком современной культуры.

В результате исследования автор приходит к выводу, что религиозные тематические парки создаются в контексте самых разных религий (христианства, ислама, буддизма) и отвечают на потребность в религиозно-эстетических пространствах. «Прочтение» этих парков редко регламентировано и обуславливается личным восприятием религий. Создателям парков этот род организации пространства позволяет встраивать религиозные смыслы в первоначально секулярные или нейтральные общественные пространства, что иногда связано с миссионерскими целями.

Ключевые слова: религиозный тематический парк, религия и искусство, ландшафт, трансформация сакральных пространств, христианство, буддизм, ислам.

Введение. Процессы трансформации религиозности в современном мире ведут к появлению новых форм взаимодействия искусства и религии. Понятие «религиозный тематический парк» не имеет строго

определённого содержания, как и понятие «тематический парк» [2; 5; 7]. Исследователи понимают под последним созданную в развлекательных и просветительских целях особую территорию, объединённую какой-то одной темой. Исследователи А.Ю. Александрова и О.Н. Сединкина дают такое определение тематического парка: «искусственно созданные познавательно-развлекательные парки, все структуры которых объединены общей темой» [2, с. 15]. Они являются открытыми общественными пространствами [5, с. 7]. Самым известным примером тематического парка является «Диснейленд». В последние десятилетия, однако, идеи подобных парков связывают не только с развлечениями, но и с диалогом с историей и культурой и включают в себя пространства-реконструкции городов, селений и целых эпох, что позволяет рассматривать их как учреждения музейного типа [5, с. 8 и далее]. Следует признать справедливым суждение Н. Абулелы, согласно которому тематический парк – «современная форма воплощения многовековой традиции массовых развлечений, основанная на изначально присущем человеку стремлении к празднику и чуду» [1, с. 4]. Часто создание подобных пространств связано с частными инициативами и лишь некоторые имеют поддержку со стороны государства. В качестве примеров в статье будут рассмотрены христианские, исламские и буддийские тематические парки.

Следует отметить малую степень научной разработанности этой проблемы, что связано как с её новизной, так и с акцентом ученых на изучение традиционных сакральных религиозных пространств. Для исследования, поэтому, мы были вынуждены использовать не до конца поддающиеся верификации сообщения путешественников, официальную, но очень краткую информацию туристических сайтов, новостных агентств, опираться на анализ имеющихся в сети интернет фотографий. В связи с этим выборка религиозных тематических парков не претендует на полноту, а выводы на данном этапе носят незавершенный характер.

Новизна связана с тем, что разработка этой проблемы включается в проводимый нами более фундаментальный проект изучения трансформации сакральных пространств в современном мире в контексте диалога религий с современной культурой.

Говоря об истоках религиозных тематических парков, необходимо отметить, что они используют ряд принципов организации пространства, которые были характерны для религий в их истории. Так, при христианских, исламских религиозных храмах/комплексах традиционно располагался сад. Он был призван, помимо практических задач, символизировать райский сад, Эдем, он включал в себя не только растения, но и водные источники, в христианстве также скульптуры святых. В японском буддизме «сады камней», создаваемые нередко при монастырях, должны были способствовать состоянию медитации. Также подобные парки (особенно христианские) заново интерпретируют практику проживания религиозных событий, корни которой восходят к античным мистериям, а в христианстве – к средневековым мистериям, свойственным народной культуре.

Христианские тематические парки

Первые христианские тематические парки появились на американском континенте. По принципу воспроизведения ключевых мест Иерусалима построен парк «Святая Земля» (Tierra Santa) в Буэнос-Айресе в Аргентине. Он позиционирует себя как первый в мире религиозный тематический парк. Был открыт в 1999 году, когда Хорхе Марио Бергольо (будущий Папа Франциск) был архиепископом этого города. Акцент сделан на интерактивности, проживании повседневной жизни римской провинции Иудеи первого века нашей эры. Часть религиозных композиций (всего их 36) составляют фигуры, сделанные из различных материалов со

встроенными в них механизмами, которые дополняют время от времени живые актеры. Дискуссию вызвал такой элемент, как «воскресение» Христа, которое происходит по определённому расписанию (с пятницы по воскресенью почти каждый час): 18-метровая статуя Христа с 36 механическими движениями поднимается из скалы под пение Аллилуйи¹⁶. На сайте парка подчеркивается и тот факт, что здесь находится самая большая в мире анимированная (свето-музыкальная) рождественская сцена.

В США в г. Орlando, штат Флорида, с 2001 по 2020 год работал тематический парк-презентация и библейский музей «Опыт Святой земли» (The Holy Land Experience). Он был основан баптистским пастором Марвином Джеральдом Розенталем и включал в себя воспроизведение ландшафта, архитектуры Иерусалима I века н.э., но более всего был известен своими костюмированными представлениями, для которых нанимались актёры – популярны были воспроизведения событий, относящихся к Страстной неделе (Бичевание Христа, Распятие Христа). Необходимо отметить, что и в Средние века наиболее популярны были мистерии Страстной недели. При парке также была церковь и скрипторий с одним из крупных собраний христианских книг. Закрылся парк из-за недостатка финансирования.

В России на 2029 год планируется открытие первого христианского арт-парка в Приозерском районе Ленинградской области (Вуокса-хутор). Создание парка спонсируется Российской лютеранской церковью (до конца 2025 г. имевшей название «Евангелическо-лютеранская церковь Ингрии»), уже выкуплено место под его строительство. Проект парка делается командой лютеранской церкви Анненкирхе, которая известна своими интерактивными выставками в одноимённой церкви и в

¹⁶ Официальный сайт парка «Святая Земля». URL: Tierrasanta.com.ar/ts/espectaculos/ (дата обращения: 05.06.2026). О традиционно значимой роли в католическом благочестии фигур, воспроизводящих персонажей библейской истории см. книгу Дэвида Фридберга [6].

Брусницын-центре в Санкт-Петербурге [3]. Кураторы проекта: настоятель Анненкирхе Евгений Раскатов, Полина Светозарова, Светлана Ивашкевич, Варвара Кудреватая. Проекты-наброски были сделаны при Академии Штиглица и представлены в ноябре 2024 г. на фестивале «Открытый город» в Москве. Как отмечалось на сайте этого фестиваля, «парк задуман как маршрут или игра-бродилка, проходящая через десять важнейших, на наш взгляд, библейских событий. В каждой тематической зоне мы намеренно избегали прямых трактовок, отдавая предпочтение аллюзиям и эмоциональным впечатлениям»¹⁷. Основные тематические зоны первой части парка, отсылающей к событиям Ветхого Завета – сотворение мира, всемирный потоп, вавилонское столпотворение, Египет, Храм. Вторая часть парка будет рассказывать о Рождестве, служении, пути Христа, Апокалипсисе. Последним объектом станет смотровая башня, с высоты которой открывается вид на «новую землю». Каждая зона предполагает интерактивные инсталляции, цель которых дать в доступной современному зрителю форме эмоционально пережить библейские события. Форма, безусловно, инновационная для России, но уже апробированная в проектах в Анненкирхе и пользующаяся определённым успехом. Сама же идея следования по пути библейских героев отсылает, в том числе, к христианской традиции. Можно вспомнить «станции креста», распространённые в католических странах и созданные под влиянием практик монахов-францисканцев на Святой Земле. Отдельно упомянем и задачу интеграции парка в уже существующий ландшафт: «зона «сотворение мира» пролегает через яблоневый сад, который становится по задумке Эдемским садом, а зона «Всемирный потоп» интегрирована в реальное болото»¹⁸. Целью не является, как в предыдущих примерах,

¹⁷ Парк-Библия. Воркшоп от Анненкирхе при участии архитектора Полины Светозаровой. URL: <https://opencityfest.ru/annenkirche> (дата обращения: 05.06.2026).

¹⁸ Проект Анненкирхе: христианский арт-парк / Евангелическо-лютеранская церковь Ингрии на территории России. 29.11.2024. URL: https://elci.ru/park-bible_11_24/ (дата обращения: 05.06.2026).

точное повторение ландшафта Святой Земли.

Сам же замысел воспроизведения ландшафта Святой Земли не является новым. Самый известный пример в России – это «Новый Иерусалим», созданный патриархом Никоном в середине XVII века в Подмосковье. Однако идея не потеряла привлекательности и в наши дни. Так, в 1999 г. было начато строительство храмового комплекса святых первоверховных апостолов Петра и Павла в Ессентуках¹⁹. Это частный проект местного мецената Павла Николаевича Алексова, который, однако, получил благословение правящего архиерея, в то время митрополита Ставропольского и Владикавказского Гедеона (Докукина). Комплекс строится на склонах холма и по мысли создателей ландшафт территории похож на местность Святой Земли [4]. Вначале были построены Петропавловский храм и ряд часовен. Однако уникальность этому комплексу придала установка большого скульптурного образа²⁰ Христа Воскресшего (22 метра)²¹. Под статуей находится часовня Воскресения Христова, по подобию Кувуклии храма Гроба Господня в Иерусалиме. К образу Христа ведёт лестница, по краям которой установлены статуи апостолов, венчают же лестницу образы Петра и Павла. В комплексе есть часовни, посвященные явлению Святой Троицы, молению в Гефсиманском саду, Вознесению Господню. Дорога, ведущая в комплекс от ворот, называется «аллеей философов», которых в богословской литературе иногда называли «христианами до Христа». Здесь есть бюсты Сократа, Платона, Гомера, Гераклита и др. Греческие философы отсылают к истории Понтийских греков-христиан, которые до сих пор проживают в

¹⁹ Также он имеет неофициальное название «Рио-де-Кавказ», связанное с установкой в комплексе 22-метровой скульптуры Христа, отсылающей к знаменитой статуе Христа-Искупителя в Рио-де-Жанейро. Другое, более распространённое краткое название, которое даётся на официальном сайте – «Кавказский Иерусалим». См.: кавказский-иерусалим.рф (дата обращения: 06.06.2026).

²⁰ Такое обозначение даётся в брошюре, описывающей комплекс, очевидно, чтобы показать разницу в понимании скульптуры православием и католичеством.

²¹ Монумент выполнен скульпторами Виктором и Юрием Жоглиными по эскизам художника Александра Крейдина.

Ставропольском крае. Архитектура храмов и часовен комплекса сочетает в себя элементы византийской и русской архитектуры, показывая тем самым истоки православия в России. Прослеживается в комплексе и история православия на Кавказе – так, Успенский храм своей архитектурой напоминает храмы X века, сохранившиеся в Карачаево-Черкессии, установлен мемориал погибшим в 1916-1923 гг. грекам-понтийцам. В этом комплексе, таким образом, сочетаются элементы как традиционного взаимодействия с пространством, так и нетрадиционного – особенно в предпочтении скульптурных изображений Христа и святых и интерактивности ряда мест.

Из временных проектов можно отметить первый световой парк христоцентричного искусства «Путь Света». Он был посвящен Рождеству Христову и действовал зимой 2023/2024 года в Подмосковье (г. Домодедово, городской парк «Ёлочки») (ил. 1-2). Реализовывала его группа художников объединения «После иконы»: Максим Дёмин, Ника Клецки, Светлана Чепрова, Ярослав Никитин, Анастасия Дашевская, а также дизайнер Антон Лисин и граффитист Даниил Вницай²². Сама идея органично вытекает, на наш взгляд, из общей стилистики этой группы молодых художников, для которых знаки христианской иконографии являются тем «кодом» идентичности, который они включают в современные секулярные контексты, тем самым неся идеи миссии. В данном случае раскрыть идею помогает и медиа – свет, отсылающий, согласно христианским представлениям, к Богу – источнику Света. Идея светового парка в дальнейшем была перенята фестивалем «Русское Рождество» в г. Шуе.

Возможно, выходит за пределы классификации, но, тем не менее, является весьма новационным и заслуживающим упоминания храм-парк в

²² Первый христоцентричный парк света открывается в России / РИА Новости. 10.11.2023. URL: https://ria.ru/20231110/khristotsentrichnyy_park-1908691194.html (дата обращения: 06.06.2026).

Новом Херсонесе, открытый летом 2024 года. Позиционируется как первый в мире храм, не имеющий привычных стен и потолка. Как отмечено на официальном сайте, «по задумке архитектора, здесь вместо привычных стен – деревья и цветы, вместо традиционного купола – звёздное небо, а на территории каждодневно звучат песнопения»²³. Новаторской является раздвижная конструкция – купол над непосредственным местом богослужения. Комплекс «Новый Херсонес» помимо храма-парка включает в себя также здания музея христианства, музея античности и Византии, музея Крыма и Новороссии, открытый амфитеатр, археологический парк и др. Этот комплекс создаёт пространство, которое позволяет посетителю совместить изучение истории с активной культурной жизнью. Своего рода, возрождение античности, но в христианском переосмыслении.

Исламские тематические парки

В исламском мире идея тематических парков не получила в данное время распространения. Тем не менее, прецеденты уже имеются. В Дубае (Объединенные Арабские Эмираты) в 2019 году открылся Коранический парк (пл. 64 га) (ил. 3). Давуд аль-Хаджри, генеральный директор муниципалитета Дубая, сказал на открытии: «Муниципалитет Дубая разработал этот парк для продвижения исламской культурной и цивилизационной роли, поскольку парк включает элементы, способствующие сближению различных культур. Этот парк также согласуется с политикой увеличения зеленой зоны и различных достопримечательностей в эмирате. Парк станет важной

²³ Храм-парк / Комплекс «Новый Херсонес». URL: <https://херсонес.рф/hram-park> (дата обращения: 06.06.2026).

достопримечательностью для горожан, жителей и туристов»²⁴. Парк состоит из 12 садов, которые содержат растения, упомянутые в Коране и в сунне. Одним из заметных строений стал Стекланный дом, в котором растения растут в особых условиях. В парке есть и чудо-озеро Моисея, а также Пещера чудес, в которой представлено с помощью интерактивных технологий семь чудес, совершённых пророками, которые упомянуты в Коране (при этом в видео-проекциях используются фигуративные изображения пророков).

Буддийские тематические парки

Буддийские тематические парки встречаются в странах, где традиционно распространена эта религия: в Индии, Непале, Китае, Монголии, Лаосе, Тайланде, России и др. Наши наблюдения показывают, что такие парки получают наибольшее развитие в странах с соседством различных культур и религий. Для стран же, где буддизм является преобладающей религией местного населения, сакральное пространство осмысливается в более изначальном смысле как буддийское.

Один из первых буддапарков был создан в Лаосе, в Съенг-Кхуане в 25 километрах от Вьентьяна вдоль берега реки Меконг. Создание подобного парка в Лаосе, стране с преобладанием буддизма, явилось частной инициативой и художественно-религиозным высказыванием одного из местных духовных наставников и одновременно скульптора – Бунлыя Сулилата (1932-1996), предложившего вариант синтеза буддизма и индуизма. При этом на другой стороне реки Меконг, уже в Тайланде, недалеко от города Нонг Кхай, находится второй созданный этим же

²⁴ Пещера чудес и озеро Моисея в Кораническом парке Дубая / Азербайджанское государственное информационное агентство. 11.04.2019. URL: https://azertag.az/ru/xeber/peshchera_chudes_i_ozero_moiseya_v_koranicheskom_parke_dubaya-1268369 (дата обращения: 06.06.2026).

скульптором парк Сала Кеоку (ил. 4). Скульптуры в этих парках предлагают оригинальное прочтение буддийских и индуистских религиозных символов и направлены, прежде всего, на личностное переживание посетителями ряда религиозных истин.

Также в Тайланде, в 40 километрах от Бангкока располагается Храм Ват Пхай Ронг Вуа (Wat Phai Rong Wua), известный большой статуей Будды. В состав комплекса входит «буддийский парк грешников», по-другому его называют «Храм Рая и Ада». Он содержит статуи людей, которых различным образом мучают в адах за совершенные ими недолжные поступки. Статуи довольно реалистичны, содержат на себе надписи (за какой грех следует наказание) и несут собой религиозные и педагогические цели (в ряде источников отмечается, что сюда водят на экскурсии школьников). Изображение грешников в танках Бхавачакра (колесо бытия) присуще и традиционной культуре, но здесь, скорее всего ради туристов, эти образы получили объемную и гипертрофированно реалистичную форму.

В Индии есть целый ряд подобных парков, упомянем лишь Будда Джаянти Парк в Дели. Он был создан не для туристов, а для проведения медитаций. В центре парка на острове в беседке находится статуя Будды (Шакьямуни). В этом парке регулярно проходят сеансы медитаций, в том числе возглавляемые Далай Ламой XIV.

Несколько буддийских парков находятся в Китае. Один из самых новых и получивших широкую известность – буддийский культурный парк Наньшань на острове Хайнань (ил. 5). Его композиционным центром является поставленная на искусственном острове в море 108-метровая скульптура богини (боддхисаттвы) Гуаньинь. Фигура составлена из трёх тел и является трёхликой, обращенной в разные стороны света. Комплекс включает как настоящие буддийские храмы и монастыри, так и строения для паломников/туристов. Одна из главных целей строительства этого

парка – развитие туризма в этом регионе.

Другой китайский комплекс – так называемый «восточный парк Будды» в Лэшане. Он примыкает к государственному музею, созданному вокруг гигантской (71 метр) статуи Будды Майтрейи VIII века, которая в 1996 г. была включена в список всемирного наследия ЮНЕСКО. Сам парк, в отличие от музея, возник по частной инициативе и включает в себя не оригиналы, а копии статуй Будды со всего мира (около 3 тысяч статуй). Исследователи отмечают различный подход со стороны государственного музея и этого частного парка по отношению к сохранению локальных традиций этой местности, последний более трепетно относится к местной истории [8].

Согласно религиозной традиции Будда родился в местечке Лумбини, в современном Непале (недалеко от границы с Индией). В Лумбини площадка парка имеет международный характер, что призвано символизировать открытость этого сакрального места буддистам всего мира. Поэтому здесь реализуется программа строительства храмов и ступ буддийскими общинами различных стран: Австрии, Германии, Франции, Непала, Индии, Шри-Ланки, Китая²⁵, Южной Кореи, Вьетнама, Мьянмы, Камбоджи, Тайланда (строения перечислены на 2017 г.) 7 мая 2024 г. от России в Лумбини была установлена ступа лотоса (ил. 6)²⁶.

В столице Монголии Улан-Баторе с 2006 г. по инициативе Гуру-Дэва Ринпоче, настоятеля одного из крупнейших монастырей в Монголии Амарбаясгалант, строится международный парк Будды. В настоящее время в нём установлена статуя Будды Шакьямуни (23 метра). Предполагается, что в парке будут в дальнейшем поставлены буддийские скульптуры, сделанные представителями разных стран (здесь прослеживается та же логика единства буддийской сангхи, как и в случае с Лумбини).

²⁵ Отдельно представлен священными постройками Тибетский автономный район Китая.

²⁶ Российская буддийская ступа впервые открылась в Непале / ТАСС. 07 мая 2024. URL: <https://tass.ru/obschestvo/20730299> (дата обращения: 06.06.2026).

Единственный, по нашим сведениям, парк Будды в Европе был создан в Португалии, недалеко от посёлка Бомбаррал, в 2001 г. (ил. 7). Более распространённое его наименование – «райский сад». Он был построен по инициативе Жозе Берарду, коллекционера произведений современного искусства, который таким образом отреагировал на разрушение в 2001 году талибами двух гигантских статуй Будды в Афганистане. Парк включает в себя как копии статуй Будды с различных стран мира, так и современные скульптуры, смотрящиеся крайне необычно на фоне классического буддийского искусства. Наблюдается некоторый синкретизм в сочетании классики и современности, что связано с личными предпочтениями основателя. Так, не совсем по смыслу в этот парк включены копии терракотовых воинов из гробницы Цинь Шихуанди, которые к тому же время от времени перекрашивают в разные цвета.

В России идея буддийских парков стала рассматриваться относительно недавно. К настоящему времени можно найти информацию как минимум о четырёх подобных проектах.

1. В Туве в селе Кочетово Тандинского кожууна появилась аллея «Будда-парк». Идея создать аллею появилась в 2005 году²⁷.

2. В Бурятии в селе Санага реализуется проект по созданию парка религиозно-познавательного туризма «Арья-Баала». Центром парка стала 41-метровая статуя Будды Арья-Баала (Авалокитешвары) (скульптор – Юрий Мандаганов)²⁸.

3. В Калмыкии создаётся парк Будды Зеленой Тары в Лагани, на берегу Каспийского моря. Проект получил государственную финансовую поддержку форума «Развитие малых городов и исторических поселений»²⁹.

²⁷ Жители села Кочетова в Туве озеленили местную достопримечательность Аллею Будда-парк / Tuvaonline. 23 июня 2023 г. URL: <https://www.tuvaonline.ru/2023/06/23/zhiteli-sela-kochetova-ozelenili-dostoprimechatelnost-sela-alleyu-budda-park.html> (дата обращения: 07.06.2026).

²⁸ В Бурятии откроется первый религиозный парк / номер один_. 2021 г. URL: <https://gazeta-n1.ru/archive/2021/45/105403/> (дата обращения: 07.06.2026).

²⁹ В Калмыкии благоустроят многофункциональный парк Будды Зеленой Тары / ARD: портал деловой информации. 4 сентября 2025. URL: <https://asiarussia.ru/news/47479/> (дата обращения: 06.06.2026).

4. Анонсировано создание Буддапарка в г. Элисте вокруг статуи Зеленой Тары (автор идеи Сергей Хасиков)³⁰.

Из них наиболее многообещающим кажется проект Буддапарка в г. Элисте. Судя по обсуждаемому проекту, он будет иметь не только российский, но и международный характер и в чём-то будет сходен в этом плане с буддийским парком в Лумбини и с международным парком Будды в Улан-Баторе. Парк будет включать в себя (кроме храма) многофункциональный центр с музейно-выставочным пространством, конференц-залом и буфетом, игровую зону по мотивам «Джангара», центр восточной медицины, кочевой храм и событийную зону со сценой и открытой поляной³¹. В другом источнике, датированном 17 декабря 2024 года, сообщалось, что в Будда-парке будут размещены площадки буддийских стран³², а в источнике от 25 августа 2025 г. со слов главы республики Калмыкия Бату Хасикова сообщалось о том, что «идея заключается в том, что мы для каждой из стран, кстати, не только для буддийских стран, определяем участок, на котором они могли бы создать что-то от себя, что связано с буддизмом – храм, статую божества, ступу», причем Индия и Мьянма уже готовы к этому³³. Для буддийской сангхи важно представлять себя как единую культурную традицию (несмотря на различие направлений и школ в буддизме). Позиционирование себя как мировой религии, не имеющей ни государственных, ни национальных границ также становится для буддизма значимой идеей при осуществлении проектов диалога с современной культурой. Исходя из этого, нам кажется перспективной идея Будда-парка, которая может служить также средством

³⁰ Гиляна Захарова. В Элисте показали, каким будет Буддийский парк / Сетевое издание Республиканская интернет-газета «Степные вести» («Теегин зянг»). 8 мая 2026 г. URL: <https://tegrk.ru/archives/257107> (дата обращения: 07.06.2026).

³¹ Там же.

³² В Элисте планируется строительство Будда-парка / РИА Калмыкия. 17.12.2024. URL: <https://riakalm.ru/news2/46303-v-eliste-planiruetsya-stroitelstvo-budda-parka> (дата обращения: 07.06.2026).

³³ Хасиков: Индия и Мьянма заинтересованы в открытии объектов в Будда-парке / Редакция сайта ТАСС. 25 августа 2025. URL: <https://tass.ru/obschestvo/24867185> (дата обращения: 07.06.2026).

мягкой дипломатии со странами, где проживают общины буддистов.

Выводы. В результате исследования мы пришли к следующим выводам. Религиозные тематические парки стали результатом взаимодействия религий с современными формами культуры. В отличие от традиционных религиозных форм взаимодействия с ландшафтом их территория в большинстве случаев не является в строгом смысле сакральной. Они нацелены, прежде всего, на знакомство с религией разных групп людей, не только верующих конкретной религии (хотя они также являются целевой группой), но и людей светской культуры, у которых посещение религиозных тематических парков формирует определённые эстетические переживания, а они в свою очередь могут стать частью их «лоскутной» религиозности. В ряде случаев подобные парки несут функцию репрезентации религиозных ценностей в современном секуляризованном мире, причём подобная их направленность может поддерживаться как официальными представителями власти/гражданского общества, так и религиозными организациями. Дальнейшее изучение данного феномена может ставить целью как более детальную классификацию, так и более точное понимание целей их создания и, при помощи качественных исследований, характеристику широкого спектра воздействия этих пространств на сознание их посетителей.

Библиографические ссылки

1. Абулела Н. Тематические парки: от Микки Мауса к Феррари // Конспект лекции. М., 2014.
2. Александрова А.Ю., Сединкина О.Н. Тематические парки мира: учебное пособие для вузов. М.: КНОРУС, 2018.
3. Логинова М. Современное религиозное искусство как способ репрезентации христианства в публичном пространстве на примере лютеранской общины Анненкирхе в г. Санкт-Петербурге //

Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 42 (1). С. 66-94.

4. Политов Сергей. Храмовый комплекс святых первоверховных Петра и Павла со скульптурным образом Иисуса Христа Воскресшего в городе-курорте Ессентуки Ставропольского края. 2025.
5. Тематические парки как учреждения музейного типа: проблемы и перспективы / О.Ю. Нельзина, А.В. Окороков, Т.П. Поляков. М.: Институт Наследия, 2019. 288 с.: ил. – Электрон. Текст. Дан. (объем 32 Мб).
6. Фридберг Д. Сила образа: восприятие искусства в Средние века и раннее Новое время / Пер. Е. Николаевой, П. Соколова и С. Михелевой. М.: Издательство АСТ, 2026. 512 с. (История и наука Рунета. Страдающее Средневековье).
7. Чернявская Е.Н., Базарова Э.Л. Тематический парк как феномен современной культуры // Музей. 2014. № 4. С. 51-58.
8. Zhao Xiaomei. The Leshan Giant Buddha Scenic Area: Contestation among the stakeholders // International Institute for Asian Studies Newsletter. 2016. № 75. URL: <https://iias.asia/the-newsletter/article/leshan-giant-buddha-scenic-area-contestation-among-stakeholders> (дата обращения: 07.06.2026).

Barashkov V.V.

Peoples' Friendship University of Russia

named after Patrice Lumumba

(RUDN University)

**INTRODUCING RELIGION IN THE LANDSCAPE:
RELIGIOUS THEME PARKS IN DIALOGUE
WITH MODERN CULTURE**

Abstract. At the turn of the 20th and 21st centuries, religious theme parks (landscapes specially organized for tourism purposes, aimed at conveying religious meanings) began to appear in various countries around the world. Such parks should be distinguished from gardens created by religious organizations at churches and monasteries. The forms of these theme parks are very diverse and have not yet been established. What unites them is their focus on a broad target audience, not just believers, and their use of the peculiarities of how people perceive religion in modern culture.

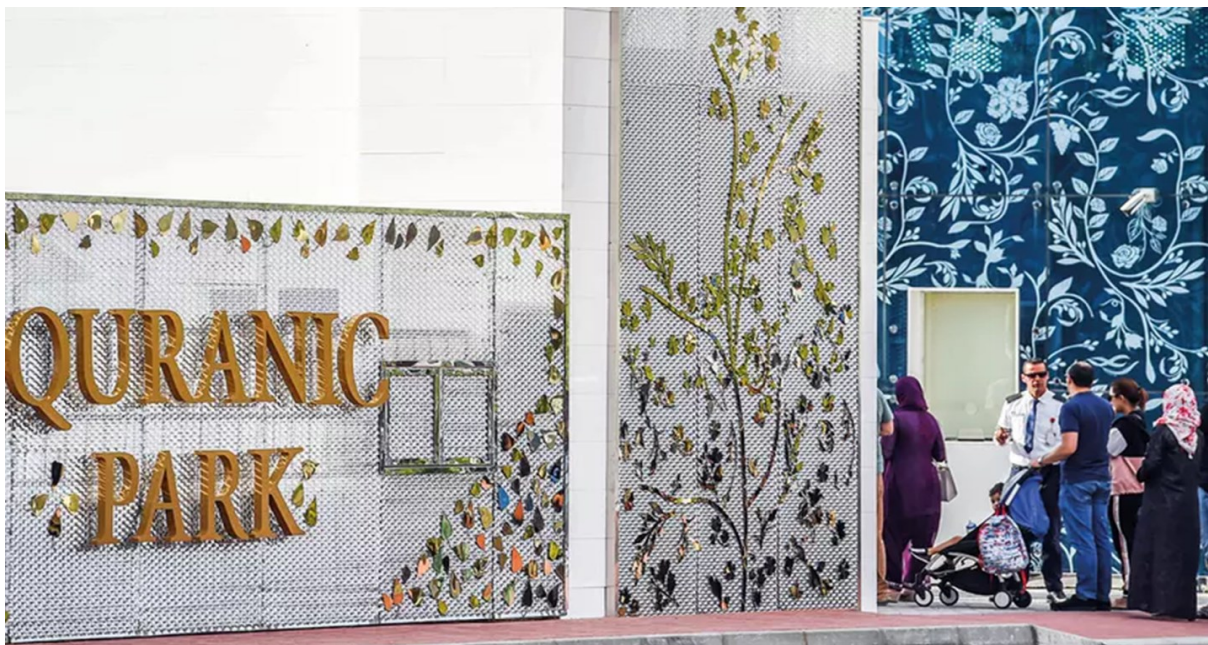
The author concludes that religious theme parks are created in the context of a wide variety of religions – Christianity, Islam, and Buddhism – and respond to the need for a combination of religious and aesthetic experiences. The "reading" of these parks is rarely regulated and is determined by personal perceptions of religions. This type of spatial organization allows park creators to incorporate religious meanings into originally secular or neutral public spaces, sometimes linked to missionary goals.

Keywords: religious theme park, religion and art, landscape, transformation of sacred spaces, Christianity, Buddhism, Islam.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Ил. 1-2. Первый световой парк христоцентричного искусства «Путь Света» в Домодедово, зима 2023/2024 г. (Россия)



Ил. 3. Вход в коранический парк в Дубае (ОАЭ)³⁴.

³⁴ Источник фото: URL: <https://mapquest.com/ae/quranic-park-527027364>



Ил. 4. Буддийский парк Сала Кеоку недалеко от города Нонг Кхай (Тайланд)
(CC BY-SA 4.0)



Ил. 5. Буддийский культурный парк Наньшань на острове Хайнань (Китай)³⁵.

³⁵ Источник фото: URL: <https://nanshan.com/>



Ил. 6. Ступа лотоса от России в буддийском парке в Лумбини (Непал)



Ил. 7. Парк Будды недалеко от посёлка Бомбаррал (Португалия)³⁶

УДК 2.15

³⁶ Источник фото: URL: <https://gardener.ru>

Прейшев С. В.

Владимирский государственный университет
им. А.Г. и Н.Г. Столетовых

Фролов М. О.

Владимирский государственный университет
им. А.Г. и Н.Г. Столетовых

САКРАЛИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Аннотация. В статье рассматривается трансформация понятия «сакральное пространство» в странах Западной Европы под влиянием процессов глобализации. Автор анализирует феномен десакрализации как доминанты западного геополитического проекта, исследуя механизмы замещения традиционных религиозных ценностей квазисакральными конструкциями (потребление, виртуальная реальность, права человека). На основе работ отечественных исследователей (С.Г. Кара-Мурзы, К.В. Радкевича, А.В. Шабаги, С.А. Горохова, Р.В. Дмитриева и др.) делается вывод о возникновении новой мифологии пространства, где «профанное» приобретает черты абсолютного. Особое внимание уделяется геополитическому измерению сакрализации.

Ключевые слова: сакрализация пространства, глобализация, Западная Европа, секуляризация, геополитика, атлантизм, постмодерн, десакрализация, ресакрализация.

Введение: Пространство между священным и профанным

Эпоха глобализации, понимаемая как процесс универсализации экономических, политических и культурных кодов, поставила под вопрос традиционные формы существования сакрального. Если классическая антропология (М. Элиаде, Л. Леви-Брюль, Э. Дюркгейм) рассматривала пространство как иерархичную структуру – от «центра мира» (храма, алтаря, горы) к профанной периферии, где властвуют хаос и случайность, –

то современная эпоха размывает эти границы. Западная Европа, являющаяся историческим ядром христианской цивилизации, сегодня превращается в поле эксперимента, где проверяется прочность традиционной сакральности. Анализ этих изменений с позиции отечественной геополитической, социологической и географической школ позволяет увидеть за кажущейся «дерелигизацией» формирование новой, более жесткой структуры – симулякра священного, который выполняет те же социальные функции, что и традиционная религия, но с противоположным ценностным наполнением.

Следует различать два взаимосвязанных, но не тождественных процесса: секуляризацию (вытеснение религии из публичной сферы) и десакрализацию (утрату пространством его священного статуса). В Западной Европе они идут параллельно, но не синхронно. Если в XVIII–XIX веках секуляризация воспринималась как освобождение разума, то в XXI веке она оборачивается культурной амнезией, когда исчезает сама способность различать сакральное и профанное. Именно эта утрата, как показывают исследования российских географов и социологов, создает предпосылки для сакрализации новых, ранее нейтральных объектов.

1. Теоретические подходы к изучению сакрализации пространства в отечественной науке

Российская традиция изучения сакральных пространств отличается комплексностью, объединяя географический, исторический и философский подходы. Важнейшей теоретической рамкой служит понятие культурного ландшафта, введенное Ю.А. Ведениным и развитое в работах С.А. Горохова и Р.В. Дмитриева. Согласно этому подходу, любое пространство несет на себе отпечаток доминирующих ценностей, а смена сакральных маркеров свидетельствует о смене цивилизационной парадигмы.

Как отмечает С.А. Горохов в работе «Опыт географической типологии процессов секуляризации в современном мире» (2016), процессы секуляризации протекают крайне неравномерно не только между регионами, но и внутри одного государства [4]. Для Западной Европы характерна модель «латентной сакральности»: формальные показатели религиозности (посещаемость церквей, частота молитв) падают, однако сохраняется сакрализация определенных локусов — мест паломничества (Сантьяго-де-Компостела, Лурд), королевских резиденций и даже футбольных стадионов, которые приобретают черты культовых сооружений.

С. Г. Кара-Мурза в своей работе, посвященной анализу западной картины мира, подчеркивает, что западноевропейская культура прошла через фундаментальную десакрализацию и дегуманизацию мира, что стало прямым следствием механистического (техноморфного) мировоззрения Нового времени [3]. Этот процесс, по его мнению, не является естественной эволюцией, а представляет собой культурную мутацию, легитимизирующую экономическую и политическую экспансию. Потеряв «святость» природы и традиционных локусов, европейское пространство оказалось полностью подчинено логике капиталистической рациональности, где любой объект имеет цену, но не имеет священной ценности.

2. Секуляризация как геополитический проект: взгляд из России

Одной из главных иллюзий модерна является тезис о неизбежном угасании религии по мере экономического роста. Однако современные российские исследователи настаивают на более сложной картине. Как отмечается в коллективной монографии Института Европы РАН «Европа в глобальной пересборке» (2023), кризис неолиберальной модели обнаружил, что «освобождение» от традиции оборачивается ростом

тревожности и поиском новых идолов [6, с. 12]. Авторы монографии указывают, что глобализация в ее западноевропейском изводе представляет собой не просто экономическую интеграцию, но активное переформатирование ценностных оснований общества, включая отношение к пространству.

Геополитическое измерение этого процесса раскрывается в работе К.В. Радкевича и А.В. Шабаги «Евразийство и геополитика: социальные мифологемы пространства» (2021). Исследователи показывают, что западная геополитика (англо-саксонская и германская школы) всегда была основана на сакрализации пространства как «поля битвы» и «жизненного пространства» (Lebensraum). «Мифологема» здесь выполняет функцию оправдания экспансии: «чужое» пространство объявляется «естественно враждебным» и профанным, требующим освящения путем включения в орбиту западных ценностей [1, с. 141–143].

В контексте глобализации этот механизм переносится внутрь самой Европы. Если ранее сакральным центром европейского пространства был собор (Кёльнский, Нотр-Дам, Вестминстер), то сегодня эту функцию выполняют технопарки (Кремниевая аллея в Берлине, «Сингулярный университет» в Париже), торговые центры («Централ-Стейшн» в Милане) и штаб-квартиры транснациональных корпораций. Этот сдвиг, по мнению А.Г. Дугина (хотя его работы и носят дискуссионный характер), знаменует переход от «логоса» к «цифре», от иерархического пространства к сетевому.

3. Десакрализация и ресакрализация: диалектика постмодерна

Парадокс глобализации заключается в том, что, разрушая старые духовные центры, она порождает новые фетиши. Если в традиционном обществе пространство освящалось присутствием мощей, молитвой или историческим событием (место чуда, теофании), то в постмодерне сакральность обретает иные формы.

3.1. Сакральность потребления

Многочисленные исследования (Дж. Ритцер, Ж. Бодрийяр, а также работы российских культурологов) показывают, что современные торговые центры (моллы) в Лондоне, Париже, Милане и Берлине строятся по образцу средневековых соборов: они имеют «нефы» (галереи), «апсиду» (фуд-корт как место общественной трапезы), а их посещение приобретает ритуальный характер – циклическое паломничество («выход за покупками» по субботам). Архитектура этих пространств намеренно создает благоговейное настроение: атриумы высотой в несколько этажей напоминают готические арки, а игра света на витринах — цветовые эффекты витражей.

3.2. Виртуализация бытия

Философский переход «от реальности к виртуальности» (согласно моделям антропологического перехода, проанализированным в болгарском журнале «КРОСС») означает, что пространство перестает быть физической величиной и становится потоком информации [2]. «Священным» теперь считается то, что имеет цифровой код. Яркий пример — сакрализация «домашнего экрана» (телевизора, смартфона), который превращается в алтарь, перед которым современный европеец проводит ритуалы получения новостей и развлечений. Виртуальное пространство (метавселенные) предлагает новую форму преодоления профанности физического мира: если физический храм требует физического присутствия, то виртуальная служба доступна везде и всегда, что, однако, ведет к полной девальвации понятия «святое место».

3.3. Политическая теология прав человека

Отказ от христианского нарратива привел к канонизации либеральных ценностей, которые выполняют роль табу для западного общества. Как убедительно показывает американский исследователь М. Лилла (в переводах на русский язык), европейские институты (ЕСПЧ,

Европарламент) превратились в органы, не только толкующие, но и творящие сакральное – объявляющие те или иные высказывания или символы «неприкосновенными» или, напротив, «оскорбительными». При этом традиционные христианские символы (крест в публичных школах, вертепы на площадях) часто объявляются нарушающими светский характер пространства.

Парижский Дворец Шайо, где принимаются декларации прав человека, или зал заседаний Европарламента в Страсбурге с его радикальной архитектурой, лишенной религиозных отсылок, становятся новыми священными центрами. Их посещение политиками — это ритуал, сравнимый с целованием мощей, но объектом поклонения здесь выступает не божество, а абстрактный «гуманизм».

4. Западная геополитика и мифологема пространства: от Хартленда до Евросоюза

Отечественная геополитическая школа (от П.Н. Савицкого до А.Г. Дугина) давно утверждает, что пространство никогда не бывает нейтральным — оно всегда сакрализовано либо в пользу «мира Суши», либо в пользу «мира Моря». В западноевропейском контексте сакрализация пространства глобализацией означает победу талласократической (морской) модели над теллуократической (континентальной).

Исследование К.В. Радкевича и А.В. Шабаги показывает, как современный Евросоюз, декларируя отказ от национального суверенитета, создает новую сакральную географию: Брюссель (как «капитолий» ЕС) и Страсбург (как «святилище» права) становятся точками, которые невозможно критиковать без риска оказаться в положении еретика [1, с. 147–149]. Так глобализм порождает свою инквизицию — ритуал гражданской десакрализации инакомыслия.

Новые публичные пространства (мультикультурные кварталы, общественные форумы) подвергаются жесткой секулярной нормализации. То, что не вписывается в либеральный код (например, традиционные религиозные символы в публичном пространстве — в школах Франции, в судах Германии, в больницах Швеции), объявляется «профанным» и изгоняется. Механизм здесь двойной: сначала пространство объявляется «нейтральным» (светским), а затем на это место проецируется новая система табу, работающая по тем же законам, что и табу архаических обществ.

5. Глобализм как эсхатология: апокалиптические мотивы в европейском переформатировании

Востоковедческие и философские анализы процесса (в частности, в болгарской аналитике журнала «КРОСС») представляют глобализацию не как экономический, а как эсхатологический процесс. Согласно этой логике, Западная Европа, пройдя путь «Отец — Дух — Материя», вступает в фазу пост-человека, где пространство окончательно утрачивает свои онтологические корни [2].

Это пространство «сетей» и «потоков» (Альянс цивилизаций, открытые границы, единое цифровое пространство) враждебно любой оседлости и традиционной иерархии. Таким образом, сакрализация в классическом понимании становится невозможной, уступая место либо ностальгии по утраченному (феномен реконструкции исторических центров как «мертвых» декораций — сгоревший Нотр-Дам восстанавливается как музей, а не как действующий храм), либо агрессивной обрядовости либерального толка (шествия ЛГБТ+, которые по своей структуре (процессия, знамена, песнопения, запрет на критику) являются полной имитацией религиозной процессии, но с противоположным содержанием).

Российский религиовед и географ С.А. Горохов отмечает, что в Европе формируются зоны «постсакрального вакуума» — бывшие промышленные районы Рура, спальные районы парижских пригородов, где нет ни традиционных храмов, ни новых точек сбора. Именно эти зоны становятся питательной средой для радикальных движений, которые предлагают свою, часто агрессивную, сакрализацию пространства — будь то исламские анклавы или неоязыческие группы [4].

6. Эмпирическое измерение: кейсы сакрализации в современной Европе

Для иллюстрации теоретических положений обратимся к конкретным примерам, описанным в отечественной географии религии.

Кейс 1: Берлин, Потсдамская площадь.

Некогда место, разделенное стеной, после воссоединения Германии превращено в архитектурный комплекс, где доминируют офисы корпораций и отели. Единственная «священная» отсылка — кусок стены с граффити, превращенный в мемориал. Это пространство сакрализует память о разделении как основу современного единства — ритуал поклонения своему преодоленному прошлому.

Кейс 2: Лурд (Франция).

Единственное место в Западной Европе, где традиционная католическая сакральность сохраняется и даже усиливается в эпоху глобализации. Ежегодно 6 миллионов паломников. Но, как показывают исследования, Лурд функционирует как «фабрика чудес», управляемая глобальными структурами, то есть вписан в ту же логику услуг, что и Диснейленд. Сакральное здесь превращается в бренд.

Кейс 3: Лондон, «Врата Шордич».

Технопарк, построенный на месте викторианских складов. Архитектурно имитирует храм (стеклянный купол, алтарное возвышение для презентаций). Здесь проходят «мессы» стартапов, «апостолами»

выступают венчурные инвесторы, а «откровением» — новая версия программного обеспечения. Это чистейший пример симулякра сакрального.

Заключение: Европа между памятью и симулякром

Сакрализация пространства в Западной Европе в эпоху глобализации представляет собой диалектический процесс отрицания отрицания. Традиционное христианское сакральное (храм, крест, мощи) маргинализируется и вытесняется на периферию общественной жизни или превращается в музейный экспонат (церковь Сан-Пабло в Барселоне — теперь конференц-зал). Однако его место занимает не «пустота» (*seculum*) в понимании Мартина Хайдеггера, а новая, более жесткая сакральность — сакральность закона, рынка, цифры и прав человека, которые принимают форму абсолютных догматов, не подлежащих пересмотру.

С точки зрения российской научной школы (геополитической, социологической, географической), это свидетельствует о глубочайшем ценностном кризисе атлантической цивилизации. Кризис заключается не в упадке религиозности как таковой (человек не может существовать без сакрального), а в замещении подлинно священного иллюзорным. Разрушая собственное «месторазвитие» [1, с. 150] — ту уникальную христианскую топологию, где каждый угол имел имя и историю, — Западная Европа теряет способность к духовной регенерации. Она превращается в пространство постоянной циркуляции, в котором нет центра, но есть бесконечное множество симулякров.

Будущее европейского пространства, следовательно, зависит от того, сможет ли в нем возродиться подлинное переживание священного — не как навязанной глобальным менеджментом нормы, а как живого, исторически укорененного опыта. Пока же, как констатируют авторы монографии «Европа в глобальной пересборке», европейский проект

движется к состоянию «цивилизации без эгрегора» — системе, которая эффективно управляет материальными потоками, но лишена того, ради чего, собственно, существует культура [6, с. 502–505].

Библиографические ссылки

1. Биневский И. А. Диалектика сакрального и профанного в европейском социокультурном процессе: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01 / Биневский Иван Александрович. Москва, 2012. 178 с.
2. Глобальная либеральная сеть против Удерживающего (Эсхатология модернизации) / Информационное агентство КРОСС, 2014. Режим доступа: <http://www.cross.bg/globalnaya-liberalnaya-set-protiv-uderzhivayushhego-eshatologiya-modernizaczii.html> (дата обращения: 03.05.2026).
3. Горохов С. А. Опыт географической типологии процессов секуляризации в современном мире / С. А. Горохов, Р. В. Дмитриев // География и природные ресурсы. 2016. № 2. С. 5–11.
4. Дугин А. Г. Геополитика постмодерна. Времена новых империй. Очерки геополитики XXI века. — СПб.: Амфора, 2007. 382 с. (Раздел «Сакральная география Запада»).
5. Европа в глобальной пересборке: монография / отв. ред. Ал. А. Громько; Институт Европы РАН. М.: Весь Мир, 2023. 508 с.
6. Кара-Мурза С. Г. Научная картина мира, экономика и экология (Отношение человек – природа: взгляд из политэкономии). М.: Алгоритм, 2001. Гл. 3 (Сакральное и профанное в техногенной цивилизации). — Режим доступа: http://www.kara-murza.ru/books/karamurza_ekologiya/ (дата обращения: 03.05.2026).
7. Радкевич К. В. Евразийство и геополитика: социальные мифологемы пространства / К. В. Радкевич, А. В. Шабага // Вестник Российского

университета дружбы народов. Серия: Социология. 2021. Т. 21. № 1. С. 139–153.

8. Сакральная география в Англии и Германии. XIX — 40-е годы XX века / составитель С. Э. Ермаков. Москва: Вече, 2018. 320 с.

9. Токарев А. М. Секуляризация как социальная форма десакрализации и рационализации духовной жизни: (западноевропейский контекст): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук: 09.00.11 / Токарев Алексей Михайлович. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2008. 30, [1] с.

Preyshev S. V.

Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletov

Frolov M. O.

Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletov

SACRALIZATION OF SPACE IN WESTERN EUROPE IN THE ERA OF GLOBALIZATION

Abstract. The article examines the transformation of the concept of "sacred space" in Western European countries under the influence of globalization processes. The author analyzes the phenomenon of desacralization as a dominant feature of the Western geopolitical project, exploring the mechanisms by which traditional religious values are replaced by quasi-sacred constructs (consumption, virtual reality, human rights). Based on the works of Russian researchers (S.G. Kara-Murza, K.V. Radkevich, A.V. Shabaga, S.A. Gorokhov, R.V. Dmitriev, and others), the article concludes that a new mythology of space is emerging, in which the "profane" acquires the features of the absolute. Special attention is paid to the geopolitical dimension of sacralization.

Keywords: sacralization of space, globalization, Western Europe, secularization, geopolitics, Atlanticism, postmodernity, desacralization, resacralization.

Торбург М. Р.

Российский университет дружбы народов

имени Патриса Лумумбы

«ВИРИДИАНА» Л. БУНЮЭЛЯ: КРУШЕНИЕ РЕЛИГИОЗНЫХ ИДЕАЛОВ И ПАРАДОКСЫ СЕКУЛЯРНОГО СОЗНАНИЯ

Аннотация. Статья посвящена анализу фильма Л. Бунюэля «Виридиана» как философско-художественному исследованию кризиса религиозного сознания в секулярном мире. На материале образов главных героев (дона Хайме и Виридианы) рассматривается механизм крушения христианских идеалов и ценностей при столкновении персонажей с реальностью. Автор показывает, как в фильме средствами сюрреалистической эстетики и психоаналитической оптики раскрываются парадоксы религиозности и выявляется непреодолимый разрыв между евангельским идеалом и его земным воплощением. Автор приходит к выводу, что Бунюэль выносит приговор не столько Богу, сколько секулярному человеку, который, утратив религиозные иллюзии, оказывается в состоянии духовной пустоты и неспособен создать ничего, кроме иллюзии собственной свободы.

Ключевые слова: Л. Бунюэль, «Виридиана», религиозные идеалы, секулярное сознание, психоанализ, деконструкция святости, моральный идеализм, духовная пустота.

Фильм «Виридиана» снят выдающимся испанским и мексиканским режиссёром и сценаристом Л. Бунюэлем. Это одна из самых реалистичных и провокационных его картин – богоборческий фильм-притча о кризисе религиозных ценностей в современном секулярном мире. Режиссёр снимал «Виридиану» в родной Испании, откуда он уехал во время гражданской войны и куда ненадолго вернулся. Это было время диктатуры Франсиско Франко (1939–1975), когда произошло сращивание государства и

католической церкви на основе идеологии национал-католицизма. Церковь, по сути, превратилась в инструмент легитимации власти диктатора, получив полный контроль над образованием, полицейские полномочия и даже право участвовать в составлении расстрельных списков. Такая компромиссная позиция католической церкви по отношению к диктатуре Франко не могла не привести к ослаблению ее авторитета и протестным настроениям в испанском обществе. Показательно, что «Виридиана», направленная против католической церкви и поднимавшая запретные для франкистской Испании темы, была запрещена в этой стране вплоть до падения режима Франко в 1975 году. После премьеры «Виридианы» на Каннском фестивале в 1961 году Ватикан отлучил Бунюэля от церкви, а кинокритики присудили фильму престижнейшую награду – «Золотую пальмовую ветвь».

Критический реализм «Виридианы», сочетающий язвительные сатирические нападки на религию и одновременно ностальгию по утраченным христианским ценностям, как метко заметил Ж. Ф. Лиотар, обусловлен тем, что «капитализм сам по себе имеет такую силу дереализации предметов обихода, ролей социальной жизни и институтов, что сегодня так называемые реалистические изображения могут воссоздавать реальность лишь в ностальгической или пародийной форме, давая повод скорее для страдания, чем удовлетворения» [1, 16]. Изображая невидимое посредством визуальной метафоры, режиссер гротескно «ставит с ног на голову вещи видимые, чтобы таким образом разоблачить ложные представления о религиозном идеале» [4]. Он дополняет реалистический сюжет сюрреалистическими сценами, деконструируя в духе эстетики модернизма границы реальности и иллюзии, святости и порока, религии и атеизма. Пытаясь проникнуть во внутренний мир своих персонажей и сопереживая их судьбам, он показывает, как религиозные идеалы разбиваются о реальность, а добрые намерения порождают зло.

Убедимся в этом на примере образов двух главных персонажей фильма – дона Хайме и его племянницы Виридианы. Сознание дона Хайме абсолютно религиозно. Однако его религиозность держится не на вере в присутствие Бога, а на верности своей утрате – умершей в день свадьбы жены, которая стала для него объектом почитания, подобно Деве Марии в католицизме: абсолютно чистая, полностью посвященная Богу и вознесенная над мирским. Эта утрата организовала жизнь дона Хайме и дала ему воображаемую идентичность – служителя культа умершей жены. Ради этого служения он превратил свой старинный замок в сакральное пространство, почти не сообщаемое с внешним миром, а сам стал единственным участником совершаемых в нем культовых действий. Отказываясь от электричества и слушая старинную музыку, дон Хайме перестал реагировать на изменения во внешнем мире, превратив свою жизнь в сплошной ритуал. Старые, бесполезные вещи обрели для него сакральную ценность предметов культа, а главной реликвией стал подвенечный наряд умершей жены.

«Святая жизнь», которой так усердно придерживался дон Хайме, закончилась для него катастрофой. В замок приехала его молодая племянница Виридиана, собиравшаяся стать монахиней. В ней он увидел невероятное внешнее сходство со своей умершей женой, и его вытесненное за долгие годы «святой жизни» либидо прорвалось в сексуальной перверсивности и попытке изнасилования своей племянницы. В итоге дон Хайме вешается на дереве, повторяя иконографический образ Иуды Искарюта, который, согласно библейскому повествованию, предал Христа. **Выбирая для самоубийства дона Хайме именно эту аллюзию, Бунюэль** разоблачает исповедуемые христианством ценности аскезы и умерщвления плоти **как ложные, а служение утрате как неизбежный путь к предательству – как самого себя, так и глубоко почитаемых им христианских добродетелей** – верности и целомудрия.

Образ дон Хайме иллюстрирует психоаналитический подход З. Фрейда, согласно которому религия, как и культура, создана в противовес враждебной по отношению к человеку природе. Она «навязывает всем в равной степени свой путь достижения счастья и защиты от страданий. Ее техника состоит в умалении ценности жизни и в иллюзорном искажении реальной картины мира...» [6, с. 84]. В фильме показано, что радикальный отказ от реальности во имя чистого идеала не спасает от естественных влечений, а вытесняет их в бессознательное, откуда они неожиданно вырываются в самой опасной, неконтролируемой форме. В терминологии Ж. Лакана религиозное сознание дон Хайме – это попытка Символического справиться с травмой Реального, сделав вид, что Реального не существует. Образ собственной идентичности как слугителя культа, созданный доном Хайме, рушится, поскольку не является его подлинным "Я" и существует лишь как Воображаемое: «Мир субъекта является его собственной галлюцинацией» [7, с. 16]. Реальное, обладая колоссальной губительной силой, взрывает символический порядок и приводит героя к суициду.

В символический порядок, если пользоваться терминологией Лакана, встроена и жизнь Виридианы. Ее судьба – в некотором роде путь культурной эволюции секулярного западного общества. Его можно описать формулой Л. Фейербаха: «Бог был моей первой мыслью, разум – второй, человек – третьей и последней мыслью» [Цит. по: 1, с. 171]. Виридиана – сирота, которой уготовили монашескую жизнь. Дон Хайме, будучи добрым католиком и ее дядей, оплатил ее обучение в монастырской школе. Однако, посвятив себя служению культу умершей жены, родственных чувств к племяннице он не испытывал, так же как и к своему незаконнорожденному сыну – Хорхе. Так и Виридиана, стремясь служить Богу, не помышляет о любви к живому человеку – своему дяде: она навещает его лишь в силу послушания, выполняя волю

матери-настоятельницы. Режиссер показывает ее приезд в замок весной, когда вся природа пробуждается к жизни в нарядном цветении, тем самым усиливая антитезу монашеского смирения и буйства **витальных сил.**

Приезд Виридианы становится точкой невозврата, как для дона Хайме, так и для нее самой. Его ложь об изнасиловании наносит девушке глубокую психологическую травму: ее целомудрие – залог для будущей монашеской жизни по образу Иисуса Христа оказалось поруганным. Даже узнав впоследствии об обмане дяди, она уже не может вернуться к прежней жизни. Получив наследство после самоубийства дона Хайме, Виридиана принимает решение остаться в замке и посвятить свою жизнь богоугодному делу – заботе о бедняках. Это еще не отказ от Бога, но превращение его из метафизической реальности в идею морального разума: «Я постараюсь следовать тому пути, который господь указал мне». Виридиана пытается приютить нищих и бродяг в замке, предложить им посильную работу. Нищие воспринимают ее поступок как дар свыше: «Больше не будем побираться на улице с детьми – для нас наступило Царство Божие». Бунюэль иронически обыгрывает реакцию нищих, проводя прямую параллель с заповедью Иисуса «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Матф.5:3), тем самым обнажая трагикомический разрыв между евангельским идеалом и его земным воплощением: у таких людей нищих – и буквально, и духовно – не может быть ничего, кроме превратного, утилитарного понимания христианства.

Бунюэль словно иллюстрирует евангельскую заповедь: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Мф. 7:6). Закономерно, что жизнь этих нищих и бродяг представляет собой разнузданность и грязь – в прямом и переносном смысле. Они не признают ни правовых, ни нравственных норм, глумятся над религиозными ценностями и святынями. Так, больной бродяга опускает пораженную руку

в чашу со святой водой не случайно, а чтобы «отомстить всем проклятым женщинам» – этим Бунюэль показывает, как личная обида выливается в богохульство, превращая священное действие в акт мщения. Нищие воруют (в том числе в церкви), доносят друг на друга в полицию и даже пытаются возвыситься за счёт такого асоциального поведения. При этом они молятся и ходят в церковь – и в этом, по мысли Бунюэля, заключен главный парадокс религиозного сознания низов: обрядовая набожность прекрасно уживается с полным нравственным нигилизмом, поскольку религия для них не этическая система, а инструмент выживания.

Все усилия Виридианы закономерно терпят крах: ни добрые слова, ни добрые дела не способны ничего в этих людях изменить, они остаются такими же грубыми, жестокими и преступными. Эта логика достигает апогея в кульминационной сцене дикой оргии, где под звуки «Мессии» Геделя нищие пародируют «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи: оборванные уродливые фигуры застывают в позах апостолов, вокруг стола в центре которого на месте Иисуса оказывается слепой нищий. Этот образ особенно символичен: вместо чистоты и духовного прозрения перед зрителем предстает физическая и моральная слепота. «Бунюэль сказал своей реконструкцией то, что хотел сказать: лишь незрячий Иисус мог решить, что его жертва искупит грехи человеческие» [5, 133]. Нищие пируют, крушат святыни и пытаются надругаться над своей же благодетельницей. Сцена обнажает крах идеализма Виридианы: ее забота порождает не благодарность, а разврат и агрессию.

Вслед за верой в Бога Виридиана утрачивает и веру в мораль. Если в своем религиозном состоянии она враждебно относится к своему телу, усмиряя его грубой одеждой, а в моральном – просто никак не интересуется им (главное – служить людям), то теперь она с интересом смотрится в зеркало. В финале фильма Виридиана идет к своему двоюродному брату – Хорхе, которому так же досталось наследство от

дона Хайме и который поселился в замке вместе со своей сожительницей. Как вспоминает сам Бунюэль, после того как цезура запретила первоначальный эпилог фильма, «пришлось придумать другой, более порочный, ибо он намекал на жизнь втроем. Виридиана садится за карточную игру, в которой участвует ее кузен и женщина, его любовница» [2, с. 258]. Этими свободными отношениями *alatrois*, основывающимися только на человеческой природе (а не на абстракции, будь то разум трансцендентный или имманентный) и заканчивается вся история. С одной стороны, жизнь Виридианы теперь свободна ото всех внешних оков и притеснений, а с другой – безвозвратно утрачены высокие духовные ценности.

Фильм Бунюэля подводит к мысли, что противоречие между верой и неверием неустранимо. Беспощадно критикуя христианство, причем, как институциональную церковь, так и евангельскую мораль, режиссер постоянно обращается к исследованию религиозных тем и поиску ответов на религиозные вопросы. Религия для Бунюэля – это не набор доктрин, а парадоксальный **внутренний мир персонажей. Однако финал «Виридианы» не оставляет иллюзий относительно этого внутреннего мира: единственной альтернативой религиозному самообману оказывается не обретение подлинной свободы, а падение в духовную пустоту. Виридиана остается без Бога, без идеалов и даже без определенных жизненных устремлений. Бунюэль не предлагает зрителю утешительного выбора: ни иллюзорная святость дона Хайме, ни утилитарная набожность нищих, ни моральный идеализм Виридианы не выдерживают столкновения с реальностью. «Виридиана» – это приговор не столько Богу, сколько человеку, который, лишившись религиозных иллюзий, оказывается неспособен создать ничего взамен, кроме новой, еще более жалкой иллюзии собственного освобождения.**

Библиографические ссылки

1. Булгаков С. Н. Религия человекобожия у Л.Фейербаха // Булгаков С. Н. Сочинения в двух томах. Т. 2: Избранные статьи. М., 1993. 752 С.
2. Бунюэль о Бунюэле. М.: Радуга, 1989. 380, (1) с.
3. Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982–1985. М.: РГГУ. 2008. 145 С.
4. Перельштейн Р.М. Видимый и невидимый мир в фильме Л. Бунюэля «Виридиана» // Вестник ВГИК, декабрь 2013, №18 Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vidimyy-i-nevidimyy-mir-v-filme-l-bunyuela-viridiana/viewer> (Дата обращения 10.05.2026).
5. Рейзен О. К. Бродячие сюжеты в кино. М.: Материк, 2005. 230 с.
6. Фрейд З. Недовольство культурой. Режим доступа: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1778414075&tld=ru&lang=ru&name=frejd-z.-neudobstva-kultury> (Дата обращения 10.05.2026).
7. Lacan J. Des-Noms-du-Pere. P., 2005 / Лакан Ж. Имена-Отца. М., 2006. 125 с.

Torburg M. R.

Peoples Friendship University of Russia
named after Patrice Lumumba
(RUDN University)

"VIRIDIANA" BY L. BUNUEL: THE COLLAPSE OF RELIGIOUS IDEALS AND THE PARADOXES OF SECULAR CONSCIOUSNESS

Abstract. The article is devoted to the analysis of L. Bunuel's film "Viridiana" as a philosophical and artistic study of the crisis of religious consciousness in a secular world. Based on the portrayals of the main characters, the author examines the mechanism of the

collapse of christian ideals and values when they confront reality. The author demonstrates how, through the means of surrealist aesthetics and psychoanalytic lens, the film reveals the paradoxes of religiosity and exposes the insurmountable gap between the evangelical ideal and its earthly manifestation. The author concludes that Bunuel passes judgment not so much on God as on secular man, who, having lost religious illusions, **finds himself in a state of spiritual emptiness and**, proves incapable of creating anything other than the illusion of his own freedom.

Keywords: 1. Bunuel, "Viridiana", religious ideals, secular consciousness, psychoanalysis, deconstruction of sainthood, moral idealism, spiritual emptiness.

УДК: 7.046.1+316.77

Петев Н. И.

Владимирский государственный университет
имени А. Г. и Н. Г. Столетовых

НОВАЯ ФОРМА МИФОТВОРЧЕСТВА И ПОИСК РЕЛИГИОЗНОСТИ

Аннотация. Развитие современного общества и технологий, трансформируют форму и специфику мифотворчества. Это позволяет создаваемым мифологемам актуализироваться в плоскости не-религиозного, в частности в виртуально-цифровом пространстве. Современные медиа, используя различные формы искусства, становятся доминирующими сферами производства мифов, что стимулирует влияние последних на индивида. Такое положение вещей предполагает, что религиозность уже не требует собственно религиозной плоскости для своего формирования, а потому последним может служить совершенно иная сфера, в частности пространство медиа. Частными примерами таких новообразований являются электрические и гиперреальные религии. Несмотря на то, что они не являются собственно религиями, а представляют собой продукт искусства и медиа, их специфика делает их успешно функционирующими альтернативами. Особенно такая «замена» актуализируется ориентацией индивида на техническую сторону развития индивида и общества.

Ключевые слова: мифологизация, религиозность, медиа, духовность, индивидуальность, гиперрелигии, религиозная идентичность.

ВВЕДЕНИЕ

Традиционно предполагается, что мифотворчество является процессом, который протекает лишь в религиозной плоскости. Социальная, политическая, экономическая и иные сферы аналогично производят мифологемы, цель и назначение которых предполагает интегрирование определённых идей в сознание индивида и социума. Интенсивно развивающаяся область техники и технологии не является исключением, а скорее представляет собой одного из пионеров в парадигме производства/воспроизводства мифологических моделей. Благодаря интенсификации процессов модернизации и модификации, традиционно сложившиеся системы (в частности, религиозные) не способны эффективно и быстро реагировать на те требования и вызовы, которые предъявляются индивидом и обществом. Благодаря жёсткой архитектонике, структурности и бюрократическому аспекту³⁷ традиционные формы организации изначально приобретали стабильность и эффективность, что было важными аспектами их релевантности. Иными словами, наличие перманентной и монолитной структуры в совокупности с достаточно ограниченными требованиями к ней (собственно, не выходящими за её границы и обусловленные ею) обеспечивали эффективность функционирования.

³⁷ Тоффлер Э. указывал, что бюрократическая организация является не эффективной в парадигме современной скорости развития и нововведений [14, с. 158-159]. Иными словами, она является ингибитором, а не стимулятором для современного общества/организаций, т.к. имеет слабый и долгий отклик на постоянные требования и условия, возникающие в обществе. Бергер П. отмечает, что бюрократия приводит к тому, что религиозные институты становятся идентичными, хотя и предполагает инициализацию позитивного момента – «экуменизма» [4, с. 159-162]. Вместе с тем, в подобном движении теологический компонент организаций становится вторичным. Наблюдается имманентная стандартизация, которая противоречит современному требованию разнообразия/персонализации.

«РЕАЛЬНОСТЬ» СИМУЛЯЦИИ

Однако подобная монолитность в рамках постоянно наращиваемой скорости изменений и благодаря тотальности критерия «новизны» приобретает статус косности и пассивности. Современные условия требуют адаптации этих самых, ранее устоявшихся систем, что вызывает парадокс: их постоянство есть свойство, делающее их тем, чем они являются, а потому любая модернизация, т.е. отклонение от устоявшегося целно-стагнационного устройства, может иметь деструктивный характер. Стоит указать, что любая система/структура, первоначально настроенная на процесс рутинизации, которая есть условие её функционирования, подвергается в настоящее время реверсивной тенденции – модернизации. Мотивы последней могут быть как внутренние, так и внешние³⁸, однако основная проблематика заключается в интенсивности: устоявшиеся и монолитные системы обладают меньшей степенью динамичности. Альтернативой является более гибкая и интенсивная плоскость или организация, обладающая меньшим количеством тормозящих факторов. В частности, в них возникает большее напряжение, а соответственно увеличивается скорость и динамика. Таковыми альтернативами являются современные технологии, в частности медиа.

Именно современные медиа имеют высокую степень отклика на так называемый метамодернистский поиск содержаний и смыслов.³⁹ В отличие

³⁸ Внутренняя мотивация предполагает, что сама система «понимает» функциональную необходимость адаптации. Она сама инициирует процесс модернизации, и она может регулировать темп и характер изменений. Внешняя мотивация – всегда насильственное извне, довлеющее и ломающее воздействие. В данном случае возможность контроля минимальная, или же он вообще отсутствует.

³⁹ Стоит указать, что «поиск новых смыслов» метамодерна – это фетиш гегелевского третьего. Вместе с тем, в данном случае отсутствует искомая объективность, и присутствует лишь деформированная форма негативной диалектики. Кроме того, в защиту постмодерна можно сказать, что если его «сомнение» может стать аспектом картезианского сомнения, т.е. как отправная точка поиска, метамодерн устанавливая бесконечное многообразие смыслов и содержания (утверждая для них всех

от постмодерна, отрицающего постоянные/фундаментальные ценности, истины и значения, метамодерн определяет принцип «плавающих знаков» и деструкцию референции как стимул к формированию альтернативных, отличных от традиционных, смыслов. Иными словами, возможность подстановки становится не фактором девальвации акта поиска, но, наоборот, выступает актуализирующим мотивом, при этом не отрицая возможность выхода за границы области, в которой традиционно он осуществлялся. Именно поэтому ограниченность чисто религиозной сферой в подобной парадигме представляется анахронизмом, который противоречит модернизации, а соответственно релевантности современным вызовам и потребностям.

Отмена религиозной монополии, а соответственно преднамеренное аннулирование принципа «вера и религия – есть обязанность», не только формирует положение о том, что «религия – это выбор» [4, с. 156-157], но и актуализирует транспозицию в иные (не-религиозные) плоскости. Дополнительная радикализация вышеуказанного принципа ещё больше расширяет возможности: теперь выбор не ограничивается только религией как традиционно структурированной системой, но дополняется разнообразием альтернативных форм. Возникает приоритет виртуально-цифрового варианта как наиболее перспективного в парадигме тотальности производства многообразия. Таким образом, мифотворчество и религиозность не только не ограничивается конкретной религией, но и областью религиозного. Осуществляется преднамеренная маргинализация последнего, благодаря которой ликвидируется традиционно установленная монополизация и включается нормативность не-религиозных вариантов. Выход за пределы собственно религиозного представляет собой методологическое движение, которое способствует интенсивному производству различных мифологем, в частности благодаря

истинность), этот самый поиск нивелируется.

заимствованию, синтезу и компиляции. Вместе с тем, увеличение разнообразия как количественной характеристики драпирует необходимость качественного соответствия.

Медиа, благодаря скорости развития и модификаций, а также ввиду такой их специфики как полиморфность, идеально подходят для того, чтобы стать почвой для формирования новых мифов. В данном случае особенно стоит отметить такие формы как кинематограф, телевидение (в частности, производство сериалов) и видеоигры. Дополнительно стоит подчеркнуть, что не менее успешными, и в будущем доминирующими, будут такие формы медиа как сетевые платформы, искусственный интеллект, нейросети и GPT-чаты. Их актуальность продиктована тем, что именно они являются некой альтернативой или суррогатом традиционных способов производства продуктов искусства (мультипликация, музыка, кино и т.д.). Особенностью также является универсальность и многофункциональность данных форм медиа. Иными словами, для них не свойственна, а важнее не требуется установление жесткой специализации на определённом продукте.⁴⁰ Всё вышеуказанное схоже с особенностями и характеристиками «серых зон» сети. Методологическая специфика последних позволяет создавать образ реальности, даже при наличии противоречий и мотивирует к деятельности [7, с. 247].

Стоит указать, что актуализируемая альтернативность, в частности объективной (материальной) реальности, является важным фактором медиа, способствующим становлению мифотворчества. Данное качество также присуще области религиозного. Однако у неё нивелирован другой важный фактор – публичность. Последнее необходимо рассматривать не просто как открытость, но как стимулятор плюрализма и взрывного динамизма. В данном случае можно выделить два важных момента. Во-

⁴⁰ Иными словами, эти новейшие формы медиа должны производить широкий спектр готовой к потреблению продукции: текст, музыка, фильмы, мультипликация, видеоигры и т.д.

первых, видимость дискурсивности (обсуждаемости), предполагающее постоянное изменение, противопоставляется догматизму и доктринальности, которые характеризуются как косность и стагнация. Во-вторых, публичность выступает в качестве симуляции достоверности. Показная прозрачность в противовес закрытости традиционных организаций и систем⁴¹, в частности религиозных, формирует у индивида тотальное доверие, отрицая необходимость критической оценки и анализа.

Иными словами, в отличие от религиозной сферы, область медиа (хотя объективно лишь потенциально) имеет высокую степень ответа/отклика на потребности при наличии минимальных тормозящих факторах. Фильм, телевизионный сериал или видеоигра – это мир иллюзий, в котором возможны любые синтезы и эксперименты. Симулятивный характер медиа играет важную роль в данном случае. Расширенный принцип «новой искренности»⁴² в противовес иронии постмодерна⁴³ стимулирует к принятию симуляции как реальности/истинности. Иными словами, субъективная действительность переживаний становится критерием «реальности» симуляции. Благодаря этому ликвидируется противостояние двух радикальных полюсов: виртуальность и реальность. Производство мифологем в подобной парадигме становится интенсивным, благодаря отсутствию тотального требования структурности, систематичности и законченности. Хотя

⁴¹ Тенденция к отслеживанию и контролю своего публичного образа, необходимость «держат лицо», является важнейшим требованием для различных организаций и структур (начиная от религиозных, заканчивая экономическими) в современном обществе может рассматриваться как идеологическая и спекулятивная непроницаемость. Она предполагает, что нечто преднамеренно скрывается, а потому возникает аспект недоверия, сомнения и отчуждённости.

⁴² Примером концепции «новой искренности» является перформатизм [19]. Его целью является создание автономного пространства, в котором формируются позитивные идентификации, в частности искренность.

⁴³ Ироник стремится создать приватный образ, ему всегда нужно то, в чём можно сомневается, а также он не даёт каких-либо гарантий [12, с. 115, 121, 125]. Таким образом, ирония не только не создаёт «конечные смыслы и содержания», но и противостоит аспекту публичности как достоверности.

симуляция всегда сама себя изживает, т.е. она должна указывать на саму-себя как иллюзию, избежать подобного возможно через постоянное курсирование между двумя полюсами «реальность-виртуальность».

РЕЛИГИОЗНОСТЬ КАК «ДУХОВНОСТЬ»

Преднамеренная или неосознанная контаминация виртуального и реального стимулирует «разыгрывание веры» (как например, вера в реальность видеоигры, описанная Дж. МакГонигл [10, с. 140-146]). Существует классическое представление в теории игр, что игра устраняет различие между верой и притворством [17, с. 55]. В таком случае, если отношение к игре имеет серьёзный тон, тоже самое относится и к тому, что, собственно, разыгрывается. Таким образом, в рамках контаминации «виртуально-реального» действительным является как то, что разыгрывается на глазах (ситуация), так и то, что сам индивид разыгрывает (его действие, отношение и восприятие, при этом и с точки зрения стороннего зрителя). В данном случае особое значение имеет момент обмана и самообмана⁴⁴ как стимулятор установления реальности для симуляции. Настроенность предполагает, что существу вручено бытие, каким оно экзистирова имеет быть [16, с. 134]. Самообман в таком случае является аспектом или модусом настроенности.

В парадигме функционирования мифотворчества меняется и само представление о религиозности. Оно подменяется абстрактным понятием «индивидуальной духовности», которой обозначается некоторое личное/субъективное переживание, возведенное в степень абсолютной реальности/объективности. Стоит указать, что вообще феномен духовности не сводим чисто к религиозной сфере. В общем смысле, духовность есть продукт эмерджентности. Иными словами, духовность является результатом совокупности и синтеза элементов нравственной,

⁴⁴ При этом акт самообмана намного сложнее [13, с. 139], т.к. он имеет двойное движение/жест.

религиозной, эстетической и прочих областей. Часто она трактуется как высшая форма развития личности. Однако, стоит указать, что метамодерн изменяет представление о духовности: она более не является результатом объединения вышеуказанных областей. Новая форма «духовности» первична и непроеводна, и будучи неким пустым по содержанию, она может включать в себя любые компоненты (желание, страсти, жажду переживаний и т.д.). Она не является результатом, а есть постоянный процесс без логического (в частности, содержательного) итога. В этом аспекте «духовность» релевантна специфике современных форм медиа. Впервые подобное положение вещей, т.е. принцип «процесс вместо результата», был закреплён телевидением.

Стоит указать, что именно вышеуказанное «индивидуальное переживание» стоит выше институционального. Дело в том, что второе является сформированным (моделируемым), строгим и косным, в отличие от первого, отличающегося пластичностью, динамичностью и гибкостью. Однако под «индивидуальностью» стоит понимать бодрийеровскую персонализацию [6, с. 175-176], предполагающую актуализацию вторично-маргинальных элементов и функций (не собственно религиозных, но психологических). Добавление «индивидуальная» схоже по своему функционалу с инструментальностью прилагательного у Барта Р. (реанимация/обновление пораженных износом или скомпрометированных существительных [3, с. 212]).

Более того, сочетание «индивидуальное переживание» является преднамеренной тавтологией⁴⁵, цель которой создать иллюзию

⁴⁵ Адорно Т. указывал, что истина, которая не может быть утеряна потенциально превращается в тавтологию в соответствии с требованием безопасности для такого рода истины [1, с. 48]. И в данном случае можно отметить два важных момента. Во-первых, тавтология является слепком с пустого феномена, содержание которого недоступно. Во-вторых, аспект безопасности производит отождествление действительности и возможности, в частности рассматривая установленное

действительного содержания. Это вскрывает/выводит на свет другую проблему. Ю. Хабермаса беспокоило то, что каждый индивид становится автором [15, с. 50-51] (в противовес бартовской «Смерти Автора»⁴⁶). В парадигме современных медиа, т.е. в аспекте производства мифологем, аналогичная тенденция не только наблюдается, но и дополнительно увеличивается интенсивность мифотворчества. Последнее зависит как от внутренних особенностей медиа (степень стимуляции индивида, маргинальность формы и т.д.), так и от внешних, в частности от развития технического блока/компонента.

ОТЧУЖДЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ И СИСТЕМНОСТИ

Успехи медиа (в частности, исследуемых производных, а именно кинофильмов, сериалов и видеоигр) в процессе реализации мифотворчества связан с тем, что, будучи продуктом художественного творчества⁴⁷, различные её формы и продукты продолжают зарекомендовавший себя синтез – религии и искусства. Вместе с тем, благодаря тому факту, что медиа обладает большей свободой и автономностью (в частности, так называемой «саморегуляцией» Н. Лумана [9, с. 43], хотя устанавливаемая тотальность этих качеств дискуссионная), внешние ограничители имеют менее интенсивный и довлеющий характер, который был бы способен определять и контролировать вектор производства мифологем.

В данном случае, это не только касается альтернативной интерпретации устоявшихся религиозных систем или мифов, но и инициирования новых мифологем. Последние не обладают по большей части законченностью и системностью, что актуализируется требованием

искусственно (привнесённое субъективно) как «естественное» и «изначальное» содержание.

⁴⁶ «Смерть Автора» не только предполагает формирование знакового поля, отказывается от окончательного смысла, но и диагностирует отчуждение бога и его ипостаси (порядок, закон и т.д.) [2, с. 380, 390].

⁴⁷ Стоит указать, что видеоигра ещё «впитывает» в себя особенности игры как таковой.

скорости получения/передачи и усвоения в рамках функционирования медиа. Сильная сторона таких мифологем – быстрота возникновения, простота, а также полиморфность. Сменяемость, а также подменяемость иными искусственно созданными моделями, аналогично стимулирует мифотворческий процесс. Э. Тоффлер указывал на актуализацию бессистемности, т.е. устранение строгой иерархии и организации, с развитием технологии [14, с. 140-141, 152-153], и медиа в данном случае не исключение. Наоборот, будучи продуктом развития технологий они более чувствительны к подобным требованиям/условиям. Таким образом, мифологемы как продукт, произведённый в медийной плоскости, несомненно, обладают аналогичными качествами.

Ещё один важный момент, определяющий успех медиа в формировании мифотворчества, связан с тезисом «медиа есть сообщение» (М. Маклюэн⁴⁸). Такая установка формирует принцип, согласно которому современные медиа свободны от содержательного требования. Иными словами, несмотря на то, что аспект наррации сохраняется, передаваемое содержание как структурно-фундаментальный массив отрицается. В этом заключается полиморфность современных медиа: довлеющую силу обретает принцип «вместо результата – процесс», а нарратив представляет собой лишь пустое «говорение» без начала и конца, постоянно самовоспроизводящее себя.

ТЕКУЧИЙ РЕЛЬЕФ И РЕЛИГИОЗНОСТЬ

Особенно стоит выделить два феномена: электрические религии (виртуально-цифровые) и гиперреальные религии (феномен, исследуемый Адамом Поссамай [20]). Если первые зачастую ограничены самим цифровым пространством, а в объективной реальности – сообществом

⁴⁸ При этом воздействие медиа усиливается, если «содержанием» одной формы является другая [11, с. 29]. В данном положении ещё сильнее высвечивается отчуждение смыслов и содержаний в пользу собственно функционирования, а точнее замкнутого на себе самовоспроизведения.

потребителей (например, игровым сообществом), то вторые стремятся проникнуть в объективный (физический) мир. Простота гиперрелигий является центральным критерием их адаптации и актуализации: формирование по принципу Буайе П. «сначала организация и только затем доктрина» [8, с. 365], позволяет делать подобные модели/симуляции простыми и легко употребляемыми. Оба вышеуказанных продукта современных медиа – это первые попытки реализации и расширения принципа «разнообразия», который устанавливается современной техникой/технологией, и собственно медиа как их части. Несомненно, что успех достаточно скромный, при этом как по объективным, так и субъективным (психологическим) причинам. Отсутствие достижений реализации диктуется не только тем, что большинство из них не обладает «физическим» наличием, но и благодаря тому самому «разнообразию», которое не способствует фактическому развитию и устроенности.

Учитывая постоянный дрейф между полярностями «реальность/виртуальность» симулятивный характер сохраняет свою силу. Однако стоит указать на следующее. Учитывая серьёзность и интерес к религиям (как традиционным, так и искусственным или моделируемым), стоит указать, что актуализация всех возможных её форм меняется «тактическая карта» области религиозного. Можно указать на формирование совершенно нового религиозного рельефа. Традиционные религиозные системы дополняются не только новыми «физическими» (т.е. существующими) религиями (различными движениями и культами, независимо от их временности и маргинальности) но и иными, т.е. виртуальными (электрическими и гиперреальными формами).

Ландшафт меняется: теперь не обязательно чтобы «местность» предшествовала «карте». Более того, тенденция к динамичным изменениям предполагает не только постоянное изменение местности на карте (циркуляция физически наличных религий), но и расширение/дополнение

благодаря появлению новых виртуальных областей, со своими особенностями/неровностями местности (интерпретации традиционных религий, формирование мифологем, создание искусственных религиозных систем и т.д.). Но если одни остаются в области своего возникновения, другие (гиперрелигии) стремятся выйти за пределы плоскости своего возникновения. «Новые места» на карте сами вторгаются на физическую местность.

Вместе с тем, такое сравнение достаточно грубое, и дело обстоит намного сложнее. Виртуально-цифровое пространство автономно, и оно создаёт собственную территорию. Будучи потенциально бесконечной и имея установку на де-актуализация границ, процесс функционирования данной области не только имеет вектор на внутреннее развитие в своих пределах, но и на внешнее расширения. При таком положении вещей тотальным принципом является не стабильность, а постоянное изменение ландшафта. Подобная логика скоротечности свойственна и реальному градостроительству и архитектуре [14, с. 61-63, 70-71; 18, с. 13-14]. _

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе исследуемые искусственные (моделируемые) мифологемы не рассматривались как некие новые формы квазирелигиозности, хотя они вполне подпадают под данное определение. Однако, их исследование раскрывает не только то, как традиционные религии представлены в различных формах медиа, но и то, как происходит процесс формирования новых искусственных (моделируемых) мифологем. Именно поэтому данное исследование затрагивает вопросы и проблематики мифотворчества как такового. Бодрийяр Ж. указывал, что уровень социализации индивида измеряется восприимчивостью к медиа [5, с. 147-148]. Таким образом, можно указать на определённую взаимосвязь: с одной стороны, специфика медиа способствуют формированию новых форм религиозности, благодаря процессу мифотворчества в них, как

аспекта социализации, а с другой – сами эти формы формируют образ мира/общества.

Библиографические ссылки

1. Адорно Т. Негативная диалектика / пер. с нем. Е.Л. Петренко. М: АСТ, 2014. 511 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
3. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. 351 с.
4. Бергер П. Священная завеса. Элементы социологической теории религии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 208 с.
5. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. М.: ПОСТУМ, 2017. 320 с.
6. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: РИПОЛ классик, 2020. 256 с.
7. Брайдл Дж. Новые тёмные века. М.: АСТ, 2023. 320 с.
8. Буайе П. Объясняя религию: Природа религиозного мышления / пер. с фр. М. Десятовой. М.: Альпина нон-фикшн, 2018. 496 с.
9. Луман Н. Реальность массмедиа. М.: Праксис, 2005. 256 с.
10. МакГонигл Д. Настоящая маленькая игра: эффект Пиноккио в первазивных играх // Логос. 2015. Т. 25. № 1 (103). С. 130–156
11. Маклюэн М.Г. Понимание медиа: внешнее расширение человека. М.: Кучково поле, 2023. 464 с.
12. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / пер. с англ. И. Хестановой, Р. Хестанова. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. 282 с.
13. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М.: АСТ, 2020. 1072 с.
14. Тоффлер Э. Шок будущего / пер. с англ. А. Анваера. М.: АСТ, 2025. 544 с.

15. Хабермас Ю. Новая структурная трансформация публичной сферы и делиберативная политика / пер. с нем. Т. Атнашева. М.: Новое литературное образование, 2025. 104 с.
16. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Академический проект, 2015. 460 с.
17. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий/ сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
18. Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. 96 с.
19. Эшельман Р. Перформатизм как преодоление постмодерна // Логос. 2021. Т. 31. №6. с. 1-34
20. Possamai A. Religion and Popular Culture: A Hyper-Real Testament. P.I.E-Peter Lang S.A., Editions Scientifiques Internationales, 2007. 176 p.

Petev N. I.

Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletovs

A NEW FORM OF MYTH-MAKING AND THE SEARCH FOR RELIGIOSITY.

Abstract: The development of modern society and technology is transforming the form and specifics of myth-making. This allows the created mythologems to be actualized in the plane of the non-religious, in particular in the virtual digital space. Modern media, using various forms of art, become the dominant spheres of myth production, which stimulates the influence of the latter on the individual. This state of affairs suggests that religiosity no longer requires a religious plane proper for its formation, and therefore a completely different one, in particular the media space, can serve as the latter. Particular examples of such neoplasms are electric and hyperreal religions. Despite the fact that they are not actually religions, but are a product of art and media, their specificity makes them successfully functioning alternatives. This «substitution» is especially actualized by the individual's orientation towards the technical side of the development of the individual and society.

Keywords: mythologization, religiosity, media, spirituality, individuality.

Крымов А. К.

Независимый исследователь

ОТ САКРАЛЬНОГО К СОВЕТСКОМУ: РЕСЕМАНТИЗАЦИЯ РЕЛИГИОЗНЫХ СИМВОЛОВ В АГИТАЦИОННОМ КРУЖЕВЕ

Аннотация: Объектом исследования выступает агитационное кружево как явление, возникшее в эпоху отечественного авангарда, а предметом – процесс ресемантизации религиозных кодов и их адаптации под задачи советской пропаганды в художественной структуре агитационного кружева. В рамках статьи раскрываются идеологическое содержание и социальное функционирование некоторых наиболее репрезентативных объектов из коллекции Музея кружева г. Вологды. Сравнение советских символов в агитационном кружеве с мифологическими, религиозно-фольклорными символами русской духовной традиции позволило выявить общие и отличительные черты семиотизации, а также их влияние на восприятие и интерпретацию агитационного нарратива.

Ключевые слова: авангард, агитационное искусство, агитационное кружево, вологодское кружево, семиотика искусства, символ.

Агитационное кружево – уникальное явление, возникшее в эпоху отечественного авангарда на стыке традиционного промысла и новой государственной идеологии.

Эмпирической базой исследования послужили репрезентативные объекты из коллекции Музея кружева города Вологды (филиала Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника). Методологической основой исследования выступает религиоведческий структурный и компаративный анализ. Предварительно выполненный таксономический анализ позволил

выделить ключевые смысловесущие элементы композиций, которые были сопоставлены с мифологическими и фольклорными кодами русской духовной традиции. Данные закономерности позволяют по-новому взглянуть на механизмы формирования агитационного нарратива через призму традиционных художественных техник.

Прежде чем перейти к анализу феномена «агитационного кружева» советского периода, необходимо эксплицировать его историко-культурные и религиозные корни.

Становление вологодского кружевоплетения как промысла началось в 1820-х годах в рамках крепостных мануфактур. Эволюция ремесла прошла путь от подражания западноевропейским образцам в помещичьих усадьбах до формирования самобытного народного искусства, глубоко интегрированного в местную культуру и ориентированного на широкие слои населения [7, с. 138–139].

Вологодское кружево, обладающее уникальной архитектоникой, исторически развивалось через парную технику (рис. 1), восходящую к русскому золотному кружеву XVII века, с его строгой геометрической абстракцией и ромбическими структурами, а также через сцепную технику, известную как «вологодское кружево», формировавшую линейный ритм с инкорпорированными флоральными мотивами [3; 12].

На ранних этапах развития (XVII – начало XVIII вв.) вологодское кружевоплетение базировалось на использовании металлизированных нитей – серебряных и позолоченных. Технология включала применение как плющеной проволоки, так и скани (шелковой нити, обвитой металлом) (рис. 2). Изделия данного типа (аграманты, прошвы) имели широкую сферу бытования: от декорирования светского костюма до изготовления предметов церковного культа (рис. 3, 4). Примечательно, что традиция «металлического» плетения сохраняла свою актуальность вплоть до начала

XX века, что подтверждается экспонированием сложных литургических облачений на всероссийских выставках [10, с. 15].

В контексте православной литургии и русской народной традиции кружевоплетение рассматривается не как вторичный декоративный элемент, а как сложная семиотическая система, выступающая маркером сакральности и духовного благолепия. На ранних этапах развития, когда в плетении преобладали золотые и серебряные нити, кружево служило визуальным эквивалентом «невещественного света» в рамках византийской эстетики сияния [2]. В литургическом пространстве это символизировало Божественное присутствие, где кружевные элементы облачений и предметов алтарного убранства, таких как фелони, пелены, покровцы и воздухи, служили целям материального воплощения богословских идей о Преображении и нетварном свете.

С конца XVIII века происходит переход на льняное сырье и демократизацией промысла. Льняное кружево стало ключевым элементом севернорусского текстиля, в частности подзоров, входивших в состав свадебного приданого [10, с. 15].

Наряду с литургическим значением, кружево исторически наделялось глубокой апотропеической функцией [11, с. 10], что отражено в самой этимологии слова, указывающей на процесс окружения краем. Размещение кружевных элементов на подолах, рукавах и воротниках (рис. 5) было обусловлено необходимостью сакральной защиты наиболее уязвимых зон, где одежда граничит с открытым телом [4, с. 9–10]. Орнаментальные мотивы кружева часто наследовали символику древней обереговой вышивки, призванной ограждать человека от негативных метафизических воздействий [8]. Эта концепция границы прослеживается и в бытовом укладе, где кружевные подзоры для кроватей (рис. 6) служили не столько украшением, сколько магическим барьером между миром людей и потенциально опасным пространством подкроватного «нижнего

мира», защищая спящего от дурного глаза. Сакральную роль кружево играло и в оформлении жилища, а также в обрядах жизненного цикла, маркируя полотенцами и рушниками окна, столы и красные углы [1, с. 141–142; 6; 9].

Понимание этого сакрального фундамента критически важно для последующего анализа агитационного кружева.

В рамках реализации программы Агитпропа реформированию подверглись не только массовые виды искусства, такие как плакат, кинематограф, театр, музыка, скульптура, живопись, но и художественные промыслы, в частности кружевоплетение [5, с. 10–16]. Традиционно ассоциировавшееся с дворянским, мещанским бытом и церковной атрибутикой, кружево было интегрировано в систему «советского» декоративно-прикладного искусства.

В 1920-е годы кружево заимствует функции плаката (рис. 7, 10). В рамках «монументальной пропаганды» в сложную линейную структуру плетения вместо флоральных элементов внедряются советские знаки: серп, молот и пятиконечная звезда [5, с. 15]. Экспозиционные панно и занавеси превращаются в визуальные маркеры политической лояльности, транслируя образы «новой действительности» на всесоюзных и международных выставках.

Несмотря на активное развитие агитационных форм, этот процесс затронул преимущественно выставочный сегмент. В массовом бытовом производстве сохранилась преемственность: традиционные растительные орнаменты и дореволюционные технические рисунки обеспечили устойчивость художественного кода, позволив промыслу сохранить свою органическую основу в обход идеологических парадигм [5, с. 17–18].

Религиозное сознание крестьянок-кружевниц, формировавшееся на протяжении столетий, не могло исчезнуть мгновенно и вместо этого претерпело глубокую трансформацию через механизмы иконологической

преемственности. В агитационном кружеве мы наблюдаем процесс ресемантизации – замещения сакральных символов коммунистической идеологией. Традиционная «ткань» народного искусства подверглась радикальной интертекстуальной переработке. Мы рассматриваем кружевное полотно как семиотический палимпсест, в котором сквозь новые идеологические сигнификаты неустраимо просвечивают архаические и религиозные праформы, что подтверждается результатами таксономического анализа, выявившего 5 устойчивых категорий символов, используемых мастерами:

1. растительные (флоральные, аграрные);
2. символично-эмблематические (эмблемы, геральдика, комбинированные знаки, метафоры);
3. антропоморфные и реальные персонажи;
4. предметные (инструменты, бытовые вещи);
5. событийные (процессы: индустриализация, технический прогресс).

Важнейшим аспектом этой трансформации стала пространственная организация: агитационные изделия, предназначенные для оформления «красных уголков», унаследовали жесткую аксиологическую вертикаль и центростремительность композиции, характерные для литургического текстиля и иконографии в целом. В рамках процесса секулярной сакрализации место креста в композиционном центре заняли герб, звезда или портреты вождей (рис. 10), сохранив привычную визуальную архетипику. Сакральный центр остался на месте, изменилось лишь его идеологическое наполнение. Для наглядного сравнения обратимся к двум экспонатам музея: «Покрывалу с жертвенника» конца XIX – начала XX века (рис. 8) и салфетке «Серп и молот» 1930-х годов (рис. 9).

В агитационном кружеве пятиконечная звезда подвергается глубокой ресемантизации, окруженная «сиянием» из кружевных насновок, она визуально коррелирует с мандорлой, характерной для иконографии «Спаса

в силах», и превращается в источник эсхатологического света, таким образом эманация света от государственного символа заимствует логику иконного «сияния» (рис. 11).

Аналогичную трансформацию претерпевает образ электрической лампочки (рис. 12), которая наделяется нимбом, наследуя семиотику лампы или свечи. Этот процесс переводит категорию Фаворского света в плоскость технофании, где свет прогресса замещает молитвенное созерцание, сохраняя при этом традиционный визуальный код.

Демистификация сакрального пространства неба осуществляется через заполнение его техническими объектами (рис. 13, 14): самолетами, куполами парашютов, дирижаблями, которые, будучи окруженными облаками-завитками, визуальнo имитируют сцены Вознесения или божественного явления. Небо перестает быть локусом обитания Бога и становится пространством человеческой власти.

Данную семиотическую систему венчает переосмысление мотивов урожая и аграрного цикла (рис. 15, 16, 17), которые в контексте коллективизации обретают черты «социалистического рая». Образы жницы, сеятеля, а также иные сюжеты, связанные с сельским трудом, традиционно служат в искусстве его символическим воплощением. Зачастую они несли аллегорическую нагрузку, отсылая, к примеру, к евангельской «Притче о Сеятеле». Подобные реликтовые образы способствовали легитимации советской власти, превращая кружевное полотно в инструмент идеологической конверсии, осуществляемой через привычные религиозные праформы.

Подводя итог исследования, можно сделать вывод, что агитационное кружево эпохи авангарда стало уникальным полем идеологической конверсии, где традиционные формы народного искусства были успешно адаптированы под задачи советской пропаганды. Процесс ресемантизации осуществлялся не через отрицание сакрального, а через его поглощение:

структурная основа кружевного полотна осталась неизменной, в то время как её содержательное наполнение сменилось с религиозного на политическое. Таким образом, советская символика обрела статус «новых икон», легитимизированных самой эстетикой и трудоемкостью традиционного промысла.

Библиографические ссылки

1. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Ленинград: Наука, 1983. 188 с.
2. Брюханова Е. В. Золото-серебряные кружева-сетки на церковных предметах и облачениях из коллекции ГМЗРК. Вопросы символики // История и культура Ростовской земли : материалы науч. конф., 8–10 ноября 2013 г. / ред. совет В. В. Зякин (пред.) и др. Ростов, 2014. С. 244–256.
3. Вологодские кружева = Vologda Lace / А. А. Глебова, Ю. В. Евсеева ; пер. на англ. А. А. Глебова, Ю. В. Евсеева; ред. пер. Б. Марун, Н. Марун ; Вологод. гос. ист.-архит. музей-заповедник. Вологда: Древности Севера, 2014. – 64 с.
4. Калашникова Н. М., Плужникова Г. А. Одежда народов СССР: фотоальбом. Москва: Планета, 1990. 222 с.
5. Кутекина Н. А. Агитационное кружево в собрании Вологодского государственного музея-заповедника: альбом-каталог / Вологод. гос. ист.-архит. и худож. музей-заповедник. Вологда: Полиграф-Периодика, 2021. 146 с.
6. Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX века. Москва: Наука, 1984. 216 с.
7. Народные художественные промыслы РСФСР: учеб. пособие / В. Г. Смолицкий, Д. А. Чирков, Ю. В. Максимов и др. Москва: Высшая школа, 1982. – 213 с.

8. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. Москва: Наука, 1987. – 782 с.
9. Соломатова В. Ю., Морозова Е. В. Семантика орнамента свадебных тканых рушников IX-XVIII вв. и их роль в свадебных обрядах // Вестник славянских культур. 2023. № 67. С. 264-276.
10. Сорокина М. А. Кружева России. Вологодское кружево: альбом. Москва: Интербук-бизнес, 2001. 127 с.
11. Традиционный народный костюм Вологодской области (конец XIX – первая половина XX века): Этнографические очерки. Вологда, 2006. 112 с.
12. Фалеева В. А. Русское плетеное кружево. Ленинград: Художник РСФСР, 1983. 328 с.

Krymov A.K.

Independent researcher

FROM SACRED TO SOVIET: THE RESEMANTICIZATION OF RELIGIOUS SYMBOLS IN AGITATIONAL LACE

Abstract: The object of this research is agitational lace as a phenomenon that emerged during the Russian avant-garde era. The subject of the study is the process of resemanticizing religious codes and their adaptation to the objectives of Soviet propaganda within the artistic structure of agitational lace. The article explores the ideological content and social functioning of several representative pieces from the collection of the Vologda Lace Museum. A comparison of Soviet symbols in agitational lace with mythological, religious, and folkloric symbols of the Russian spiritual tradition allows for the identification of common and distinct features of semiotization, as well as their influence on the perception and interpretation of the agitational narrative.

Keywords: avant-garde, agitation art, agitation lace, Vologda lace, semiotics of art, symbol.

ПРИЛОЖЕНИЕ



**Рис. 1. Образцы мерного золото-серебрянного кружева
XVII–XVIII вв. Нити золотные и серебряные, кружево.
Парная техника. Фото: А. К. Крымов**



**Рис. 2. Покровец «Симь Побеждай»
XVIII в. Ткань шёлкова, набойка, холст, нити серебряные, вышивка.
Кружево, парная техника. 40x41. Фото: А. К. Крымов.**



Рис. 3. Епитрахиль

*Кон. XIX в. Ткань шёлкова (голубая), пуговицы металлические.
Нити шёлковые и металлические, кружево, сцепная техника. 139х35.
Фото: А. К. Крымов.*



Рис. 4. Саккос

*Кон. XVII – нач. XVIII вв. Парча, бархат, шёлк, нити золото-серебряные. Вышивка, шитье, кружево, парная техника.
Фото: А. К. Крымов.*



Рис. 5. Комплект предметов Кадниковского уезда

*Сер. XIX – нач XX в. (подол от юбки -2, фрагмент наподольницы).
Холст, бранное и узорное ткачество, х.б. ткань. Кружево, парная техника.
Фото: А. К. Крымов.*



Рис. 6. Фрагмент экспозиции
«Музей кружева» г. Вологда (филиал Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника).
Фото: А. К. Крымов.

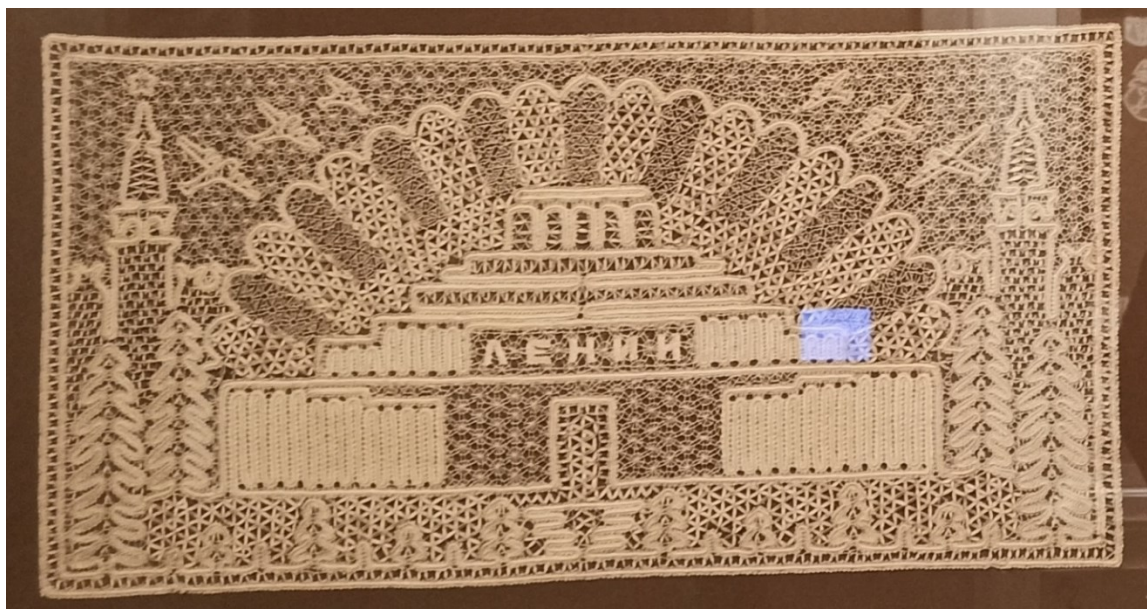


Рис. 7. Панно Мавзолей В. И. Ленина
1939 Авторы А. Г. Петрова, А. А. Петрова-Никитина.
Нити шёлковые, кружево. Сцепная техника. 34,5x65.
Фото: А. К. Крымов.



Рис. 8. Покрывало с жертвенника
Кон. XIX – нач. XX в. Лен отбелённый, кружево. Сцепная техника. 150x140.
Фото: А. К. Крымов.



Рис. 9. Салфетка «Серп и молот»
1930-е. Нити х.б., кружево. Сцепная техника. $\varnothing=37$.
Фото: А. К. Крымов.



Рис. 10. Панно «Ленин-Сталин»
1930-е. Нити шёлковые, кружево. Сцепная техника. 35,5x28.
Фото: А. К. Крымов.



Рис. 11. Абажур для настольной лампы
1939. Автор А. Грязева. Сцепная техника.
Фото: А. К. Крымов.



Рис. 12. Кружево мерное с изображением лампочек
1939 Нити х/б, кружево. Сцепная техника. 12x147.
Фото: А. К. Крымов.



Рис. 13. Кружево мерное «Парашюты и звезды»
1939. Автор М. Н. Груничева. Нити х/б, кружево. Сцепная техника. 13,5x330.
Фото: А. К. Крымов.



Рис. 14. Кружево мерное «Самолеты и звезды»
1937 Автор О. Лаврова. Нити х/б, кружево. Сцепная техника.
Фото: А. К. Крымов.



Рис. 15. Кружево мерное «Снопы»
1934 Нити льняные, кружево. Сцепная техника. 20x196.
Фото: А. К. Крымов.



Рис. 16. Кружево мерное «Трактора»
1930 Нити х.б., кружево. Сцепная техника. 23,4x100.
Фото: А. К. Крымов.



Рис. 17. Кружево мерное «Гусеничный трактор»
1936 Автор Е. Смирнова. Нити х.б., кружево, сцепная техника. 25x240
Фото: А. К. Крымов.

УДК 75.046

Быкова Е. В.

Вятский государственный университет

Зайцева Н. И.

Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых

**ПАНОРАМА САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА:
ОБРАЗ ХЛЫНОВА-ВЯТКИ В ИКОНОГРАФИИ
ПРЕПОДОБНОГО ТРИФОНА**

Аннотация. Статья посвящена анализу изображений города Хлынова (Вятки) в русской иконописи и монументальной живописи XVII – начала XX вв. Основное

внимание уделяется четырём иконам «Богоматерь с преподобным Трифоном Вятским» из собраний Вятского художественного музея и Кировского областного краеведческого музея. Впервые проводится стилистический анализ иконы первой половины XVIII века из Крестовоздвиженского монастыря (г. Слободской). На основе сопоставления с описаниями каменных храмов Вятки реконструируется топографическая точность изображений. Рассматриваются фрески Успенского собора Трифонова монастыря (1895 г., палехские мастера династии Париловых). Условность иконописного языка, образ Хлынова-Вятки в этих памятниках обладает узнаваемыми чертами реального городского ландшафта и выполняет функцию сакральной репрезентации территории, находящейся под покровительством местного святого.

Ключевые слова: Хлынов, Вятка, преподобный Трифон Вятский, иконография, сакральное пространство, городской пейзаж, иконопись, палехская династия Париловых, Успенский собор Трифонова монастыря, архитектура в иконе.

Изображение архитектуры в религиозном искусстве традиционно занимает второстепенное место по сравнению с образами святых и сюжетными сценами. Постройки: города, храмы, монастыри выступают фоном для изображаемых событий и носят символический характер, отсылая к идее Небесного Иерусалима. В XIV–XV вв. в русской иконописи появляются узнаваемые изображения конкретных городов: Киев на иконе святых Бориса и Глеба (вторая четверть XIV в., ГТГ), Новгород на иконе «Битва новгородцев с суздальцами» (1460-е гг., Новгородский музей-заповедник). В XVI–XVII веках стремление к топографической конкретности усиливается, но остаётся подчинённым символическому языку иконы.

Особый интерес в этом ряду представляет иконография, связанная с почитанием местных святых. В конце XVII века на Вятской земле складывается культ преподобного Трифона (ок. 1546–1612), основателя Успенского монастыря в Хлынове. Появляется в иконописании новый иконографический тип «Богоматерь с преподобным Трифоном Вятским», где наряду с фигурами Богородицы и святого помещены изображения

основанной им обители и «града Хлынова». Иконы этого извода дают уникальную возможность проследить, как иконописцы разных эпох решали задачу соединения сакрального и реального топографического пространства.

Преподобный Трифон Вятский (в миру Трофим Дмитриевич Подвизаев) прибыл в Хлынов в 1580 году и основал первый в городе монастырь в честь Успения Пресвятой Богородицы. После его кончины в 1612 году началось местное почитание, а в 1684 году были обретены его мощи. Большую роль в канонизации сыграл епископ Иона Баранов (1635–1699), стремившийся укрепить авторитет Вятской епархии, утратившей в 1681–1682 годах претензии на Усть-Вымскую десятину с мощами первых пермских святителей.

В музеях города Кирова (Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых – ВХМ, Кировский областной краеведческий музей имени П. В. Алабина – КОКМ) сохранились четыре иконы с изображением города Хлынова. Их иконография восходит к типу Богородицы Боголюбской (или «Моление о народе»): слева – Богородица со свитком в руке, обращённая с молитвой к Иисусу Христу, изображённому в облаке в верхней части; справа – коленопреклонённый преподобный Трифон Вятский. За спиной святого расположен основанный им Трифонов мужской монастырь, а выше – «стольный град Хлынов». Этот извод не имеет прямого агиографического обоснования (в житии Трифона отсутствует сцена явления Богородицы), но соответствует общерусской традиции прославления национальных святых как заступников за свой город и монастырь.

Самая ранняя икона – «Преподобный Трифон Вятский Чудотворец перед Богоматерью» (Илл.1). конца XVII века (1692–1695) из Успенского собора Трифонова монастыря и до революции находилась в монастырской часовне – (КОКМ Ж-154).[5, с. 118–123]. Вторая икона из собрания КОКМ

(Илл. 5), также относящаяся к концу XVII века, происходит из города Слободского [5, с. 118]. Третья икона создана в 1740-е годы и ранее находилась в Троицком соборе города Котельнича (ВХМ, Ж-1034) (Илл. 3). Четвёртая икона (Илл.6). происходит из Крестовоздвиженского мужского монастыря, основанного в 1610 году преподобным Трифоном в Слободском (ВХМ, Ж-1031).

Изображение Хлынова на этих иконах различается. В памятниках, происходящих из Вятки и Котельнича, город показан с высоты «птичьего полёта». В иконах из Слободского обе архитектурные группы (монастырь и город) написаны фронтально. Как предположила М.В. Корнюкова, иконы относятся к одному иконографическому типу, но представляют разные изводы, что свидетельствует о самостоятельном почитании в Хлынове и Слободском [5, с. 121–122].



Илл. 1. Неизвестный художник. Икона «Преподобный Трифон Вятский Чудотворец перед Богоматерью». Конец XVII века (1692–1695). Дерево, темпера. Кировский областной краеведческий музей имени П.В. Алабина.

Наиболее подробной и топографически точной считается икона из Успенского собора Трифонова монастыря. Искусствовед Г. Г. Киселёва совместно с архитектором А. Г. Тинским датировали памятник периодом между 1692 и 1695 годами, в том числе на основании изображённой архитектуры [4, с. 132]. Визуальных достоверных подтверждений внешнего вида Троицкого собора (изображён на иконе в верхней части) не сохранилось, так как собор был разрушен в 1759 году. Однако А. Г. Тинский, опираясь на документы из Государственного архива Кировской области (ГАКО), реконструирует его облик: «Холодный (Троицкий) храм представлял собой поставленный на каменный подклет кубический объём... Завершался храм пятиглавием. Средняя глава была поставлена на высокий световой барабан, а четыре других барабана с маленькими главками были декоративными. С западной стороны к кубу собора пристроена узкая и длинная крытая паперть с палатками. С паперти был сделан вход в тёплую одноглавую Николаевскую церковь, пристроенную к основному объёму с северной стороны и имевшую свою трапезную. К паперти и к тёплой церкви пристроены рундуки. Колокольня высотой 20 сажен в основании имела четверик со сторонами 10 сажен» [11, с. 40–41].

Сопоставляя это описание с изображением панорамы города и монастыря на иконе и учитывая условность языка иконописи, можно выделить следующие узнаваемые черты: пятиглавый Троицкий храм, одноглавая церковь (Николаевская), пристроенная к основному корпусу, колокольня, палатная галерея и рундучные входы. А. Г. Тинский отмечает, что на данной иконе Николаевская церковь изображена не с северной стороны (как в реальности), а спереди Троицкого храма, что объясняется условностью иконописной перспективы [12, с. 65–66]. Исследователь предполагает, что точка обзора на панораму города выбрана с южной стороны, что соответствует реальной географии: Хлынов располагался севернее Трифонова монастыря (Илл. 2).



Илл. 2. Неизвестный автор. Вид на город с юга. На первом плане – комплекс Трифонова мужского монастыря (колокольня, Благовещенская церковь, Успенский собор), вдали – Троицкий кафедральный собор (год постройки между 1760 и 1772 гг.), справа – река Вятка. Начало XX века. Центральный государственный архив Кировской области.

Н. Н. Менчикова обратила внимание на другой важный принцип: все культовые постройки Трифонова монастыря на иконе показаны со стороны входа. Надвратная церковь изображена с северной стороны, Благовещенская церковь – с западной, Успенский собор – также с западной. Такая композиция не соответствует единой точке обзора с юга, но топографически совпадает с маршрутом реального посещения монастыря [8, с. 141]. Иными словами, иконописец создал не столько фотографически точную панораму, сколько «идеальный» вид, суммирующий наиболее значимые точки зрения.

При анализе панорамы самого Хлынова обнаруживаются две группы каменных зданий. Троицкий собор, запечатлённый с западной стороны – пятиглавый собор с кубическим основанием, совмещённый с одноглавой церковью, с галереей и рундуком, рядом – колокольня. После создания Вятской и Великопермской епархии в 1656 году прибывший епископ Иона Баранов распорядился построить главный храм края именно в камне. С

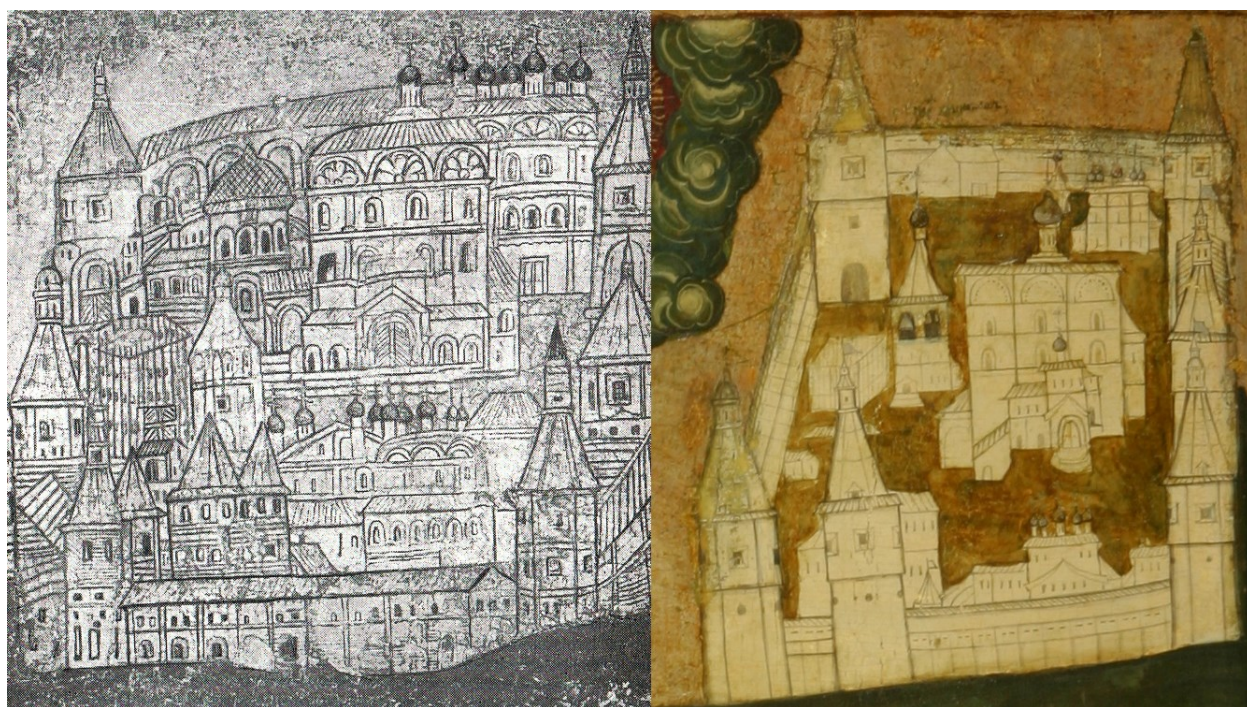
Троицкого собора и началось каменное строительство в Хлынове [11, с. 36–37]. Вторая группа – объединённая масса разных храмов, насчитывающая 9 куполов. По данным А.Г.Тинского, в конце XVII века в Хлынове, кроме Троицкого собора, существовало ещё 8 каменных культовых зданий: в кремле – Богоявленская церковь; за пределами малого города с северной стороны – Преображенская церковь девичьего монастыря; в Трифоновом монастыре – Успенский собор, колокольня и Надвратная церковь; а также три церкви за пределами кремля с западной стороны (Царёво-Константиновская, Воскресенская и Спасская). Поскольку с востока Хлынов был ограничен рекой Вяткой, а с юга оврагом Засорой, развитие города шло в северо-западном направлении. Группа с девятью куполами, вероятно, обобщённо передаёт каменные храмы посада.

Важной деталью является цветовое решение: на рассматриваемой иконе охрой написаны деревянные здания, белым – каменные, что точно соответствует исторической реальности конца XVII века.



Илл. 3. Неизвестный художник. Икона «Богоматерь Боголюбская с преподобным Трифоном Вятским Чудотворцем». 1740-е годы. Дерево, левкас, темпера. Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых.

Икона, близкая по композиции памятнику из Успенского собора, представляет панораму монастыря и Хлынова также с высоты «птичьего полёта» (Илл. 4). Однако художник, очевидно, заимствовал схему, но не имел непосредственного знакомства с городом. Троицкий собор и Николаевская церковь отделены друг от друга и показаны как самостоятельные здания, причём Николаевская церковь по объёму превосходит главный храм. Группа церквей с девятью куполами превратилась в один пятиглавый храм. Гражданская застройка не отражена вовсе. Все здания написаны белым цветом без разделения по материалам. Монастырская ограда изображена фрагментарно, а верхний край территории словно «обрезан» одной линией. Сам преподобный Трифон размещён перед монастырём, а не внутри ограждения. Н. Н. Менчикова делает вывод, что этот вариант является вольным повторением, созданным без знакомства с «натурой» [8, с. 141].



Илл. 4. Фрагменты изображения «стольного града Хлынова» на иконах «Преподобный Трифон Вятский Чудотворец перед Богоматерью» конца XVII века (1692–1695) (слева) и «Богоматерь Боголюбская с преподобным Трифоном Вятским Чудотворцем», 1740-е годы (справа)

Иконы из города Слободского представляют Трифонов монастырь и город Хлынов фронтально, сохраняя лишь самые узнаваемые черты. Монастырь состоит из Успенского пятиглавого собора, колокольни и Благовещенской церкви с характерным шлемовидным куполом. Надвратная церковь либо отсутствует, либо написана условно. Изображение города Хлынова на обеих иконах включает пятиглавый собор, рядом одноглавую церковь, колокольню, а перед ансамблем – ещё один храм (трёхкупольный или пятикупольный). Кремль показан с двумя шатровыми башнями (вместо шести). Важное отличие слободских икон – передача рельефа. Если в вятских иконах позем между монастырём и городом написан сглаженным зеленым цветом, то в памятниках из Слободского это расстояние показано в виде горы охристого и коричневатого цвета с выступами, что соответствует реальному рельефу: монастырь находится в низине, кремль – на высоком берегу оврага Засоры. Цветовое решение также дифференцировано: храмы – белые каменные, кремлёвские стены и ограда монастыря – розоватого и светло-жёлтого оттенка. Культовые сооружения помечены крестом, казённые – флажками [11, с. 30].



Илл. 5. Неизвестный художник. Икона «Трифон Вятский Чудотворец перед Богоматерью». Конец XVII века. Дерево, темпера. Кировский областной краеведческий музей имени П. В. Алабина.



Илл. 6. Неизвестный художник. Икона «Богоматерь с Трифоном Вятским». Дерево, левкас, темпера. Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых.

В научной литературе распространено мнение, что Хлынов в данном изводе представляет собой условное изображение, не выходящее за рамки иконописного канона [7, с. 79; 8, с. 141]. Однако ограниченность ареала бытования икон, обращение к образу местного святого, близкое к реальности изображение Трифонова монастыря и наличие главных групп храмов в кремле позволяют предположить, что иконописец знал описание или видел первоисточники. Таким образом, изображение Хлыновского кремля можно назвать схематичным, но не собирательным.

Наиболее позднее монументальное изображение города Хлынова встречается в росписях Успенского собора Трифонова монастыря, выполненных в конце XIX века палехскими мастерами под руководством семьи Париловых – отца Льва Ивановича и сына Павла Львовича. В 1895 году они прибыли в Вятку и в течение года украсили храм сценами из жития преподобного Трифона. Поводом для приглашения послужило празднование 300-летия со дня кончины святого [6, с. 15]. Цикл состоит из 13 фресок, из которых 12 посвящены житию преподобного Трифона. Основными источниками для художников послужили житие святого и икона «Преподобный Трифон Вятский Чудотворец перед Богоматерью», находившаяся в соборе в момент работы мастеров. Среди сюжетов, связанных с Вятской землёй, выделяются шесть: «Явление Богоматери жителям г. Хлынова», «Возвращение преподобного Трифона в Вятку», «Благодарение Бога за помощь в устроении монастыря», «Преставление преподобного Трифона», «Перенесение в Успенский храм мощей преподобного Трифона» и «Явление преподобному Трифону Богоматери». Фоном на фресках выступают виды Трифонова монастыря. Узнаются Успенский собор, колокольня, одноглавая Никольская надвратная церковь (после пожара 1752 года пять глав были заменены одной [1, с. 29–30]), Благовещенская церковь, часовня над источником, монастырское кладбище. Все здания изображены каменными, тогда как житие святого

относится ко времени, когда монастырь был деревянным. Следовательно, иконописцы династии Париловых при подготовке архитектурного фона опирались не на литературный источник, а на натурные впечатления и на икону «Явление Божьей Матери преподобному Трифону», где уже присутствовали каменные храмы.



Илл. 7. Артель Л.И. Парилова. Роспись «Явление Богоматери жителям Хлынова». 1895. Реставрация в 1990-е годы. Свято-Успенский Трифонов мужской монастырь.

Город вне обители показан только на одной фреске – «Явление Богоматери жителям города Хлынова» (Илл. 7). Художники изобразили его в соответствии с обликом, который город имел в момент создания росписи (конец XIX века). Помимо части монастыря и оврага Засоры, здесь узнаются кремлёвская стена и колокольня Кафедрального собора, построенная в 1760–1772 годах (уничтожена в 1930-е). Типичные деревянные постройки дополняют образ. Таким образом, фрески Успенского собора представляют собой синтез разных источников: агиографического текста, станковой иконы и натурных впечатлений художников. Символичность, присущая церковному искусству, объясняет условность изображения храмов, но явная узнаваемость конкретных зданий подчёркивает территориальную привязку культа и роль

преподобного Трифона как основателя первого монастыря на Вятской земле.

Проведённый анализ памятников конца XVII – конца XIX века позволяет сделать следующие выводы об изображении Хлынова-Вятки в религиозном искусстве.

Первое изображение города появляется в конце XVII века в иконописи, в момент оформления культа преподобного Трифона Вятского. Последующие три иконы ориентируются на ранний памятник, но представляют собой более схематичные трактовки. Можно выделить два основных иконографических извода: панорамный «вид сверху» (иконы из Вятки и Котельнича) и фронтальный «вид сбоку» (иконы из Слободского). Эти изводы, вероятно, соответствуют двум локальным традициям почитания святого – в Хлынове и в Слободском. Главными архитектурными доминантами на всех изображениях выступают Успенский собор Трифонова монастыря и Троицкий собор (главный храм Хлынова). Их узнаваемость, несмотря на каноническую условность, свидетельствует о реальной топографической основе, знакомой иконописцам. Цветовое решение (белый – камень, охра – дерево) на ранней иконе точно соответствует исторической застройке конца XVII века. В более поздних повторах эта дифференциация утрачивается. Монументальное изображение Хлынова в фресках Успенского собора (конец XIX века) создано палехскими мастерами Париловыми на основе иконы, жития и натуральных впечатлений. Здесь впервые архитектура показана не современной святому, а современной самим художникам (колокольня Кафедрального собора XVIII века).

Таким образом, несмотря на символичность иконописного языка, в изображении Хлынова-Вятки обнаруживаются реалистические черты и учёт географического пространства: рельеф, направление развития города, материалы построек. Религиозное искусство Вятского края демонстрирует

не только сакральную символику, но и стремление к локальной топографической конкретности, что роднит его с общерусской традицией XVI–XVII веков.

Библиографические ссылки

1. Берова И.В. Ансамбль Вятского Успенского Трифонова монастыря. История, архитектура, живопись в свете последних исследований. – Киров: изд-во «Кировская правда», 1989. 64 с.
2. Бузыкина Ю.Н. Образ священного града и монастыря в русской живописи Позднего Средневековья: XVI – первая половина XVII века: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. Москва, 2011. 25 с.
3. Живопись Хлынова XVII века // Каталог произведений древнерусского искусства, включенных в экспозицию музея / Автор вступ. ст. и сост. Г.Г. Киселева. Киров, 1978. 35 с.
4. Киселева Г.Г. Преподобный Трифон Вятский Чудотворец. К вопросу истории бытования икон на Вятской земле / Кировский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Материалы и исследования (1994–1997). Киров, 2000. С. 128–134.
5. Корнюкова М. В. К вопросу об атрибуции двух икон «Богоматерь Молебная с припадающим преподобным Трифоном Вятским» /XVII научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сб. статей. Ярославль, 2013. С. 117–131.
6. Кривошеина Н.В. Святой преподобный Трифон Вятский Чудотворец в иконографии XVII–XX веков: монография. Киров: Полекс, 2006. 216 с.
7. Маханько М. А. Икона «Богоматерь с преподобным Трифоном Вятским» 1740-х гг. из собрания Вятского художественного музея. Некоторые детали иконографии «Богоматерь Боголюбская» в эпоху

- позднего Средневековья и Нового времени / Церковь в истории и культуре России. Сборник материалов Международной научной конференции. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2010. С. 75–79.
8. Менчикова Н.Н. Иконы с изображением Трифона Вятского и города Хлынова конца XVII – первой половины XVIII веков. К вопросу об эволюции иконографии «Богородица Боголюбская» / Кировский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Материалы и исследования (1994–1997). Киров, 2000. С. 135–144.
 9. Мильчик М.И. Архитектура в древнерусской живописи / Декоративное искусство СССР. – Москва, 1973. №2 (183). С. 24–27.
 10. Преображенский А.С. Боголюбская икона Божией матери / Православная энциклопедия. Бессонов-Бонвеч. Москва: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2002. Т. V. 752 с.
 11. Тинский А.Г. Планировка и застройка города Вятки в XVII–XIX веках. Киров: Волго-Вятское книжное издательство, Кировское отделение. – 1976. – 228 с.
 12. Тинский А.Г. Соборный храм Святой Троицы // Энциклопедия земли Вятской / Сост. А.Г. Тинский. Киров: изд-во «Вятка». 1996. 383 с.
 13. Трифонова И.О. Культ преподобного Трифона Вятского как историко-культурный феномен: возникновение и развитие / Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. Выпуск 4. Санкт-Петербург, 2007. С. 306–311.
 14. Юрьева Т.В. Символика изображения архитектурного пространства в древнерусской живописи / Ярославский педагогический вестник. – Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет имени К.Д. Ушинского, 2017. №3 С. 285–292.

Bykova E. V.

Vyatka State University

Zaitseva N. I.

Vyatka Art Museum named after V. M. and A. M. Vasnetsov

**PANORAMA OF THE SACRED SPACE OF THE CITY: THE IMAGE
OF KHLYNOV–VYATKA IN THE ICONOGRAPHY
OF ST. TRYPHON OF VYATKA**

Abstract. The article analyzes depictions of the city of Khlynov (Vyatka) in Russian icon painting and monumental painting from the 17th to the early 20th centuries. The main focus is on four icons of the “Mother of God with St. Tryphon of Vyatka” from the collections of the Vyatka Art Museum and the Kirov Regional Museum of Local Lore. A stylistic analysis of an icon from the first half of the 18th century from the Exaltation of the Cross Monastery (Slobodskoy) is conducted for the first time. Based on comparisons with descriptions of stone churches in Vyatka, the topographical accuracy of the depictions is reconstructed. Frescoes of the Dormition Cathedral of the Tryphon Monastery (1895, Palekh masters from the Parilov dynasty) are also examined. Despite the conventional nature of the iconographic language, the image of Khlynov–Vyatka in these monuments possesses recognizable features of the real urban landscape and serves the function of sacred representation of the territory under the protection of the local saint.

Keywords: Khlynov, Vyatka, St. Tryphon of Vyatka, iconography, sacred space, cityscape, icon painting, Palekh dynasty of the Parilovs, Dormition Cathedral of the Tryphon Monastery, architecture in the icon.

Чернухо Т. В.

Институт теологии имени
святых Мефодия и Кирилла
Белорусского государственного университета

**ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОНЦЕПТЫ ВИЗАНТИЙСКОЙ
И ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ X – XVI ВВ.:
ДИАЛЕКТИКА САКРАЛЬНОГО И ПРОФАННОГО
ЛАНДШАФТА**

Аннотация. В данной статье на основе компаративной методологии, включающей иконологический анализ, формально - стилистическое описание и принцип асинхронного сравнения, обоснованный в трудах В.Н. Лазарева и М.В. Алпатова, исследуются пространственные концепты византийской (X - сер.XV в.) и древнерусской (XI–XVI в.) иконописи. Вводится различие сакрального ландшафта, как знака божественной энергии, лишенного материальной плоти и профанного, как противоположность сакральному ландшафту, то есть изображение земли с реальной топографией, ее осязаемостью и узнаваемостью. На материале 24 памятников, икон - выявлены устойчивые различия. Показано, что византийский ландшафт остается на протяжении столетий, иероглифом сакральной географии, тогда, как древнерусский постепенно насыщается профессиональным опытом пустынножительства и монастырской топографии. Отдельное внимание посвящено великим иконописцам: Феофану Греку, Андрею Рублеву, Дионисию. Феофан Грек – сохраняет сакральный контекст. Андрей Рублев создает синтез, где пространственный ландшафт становится богословием. Дионисий окончательно историзирует ландшафт. Делается вывод, что русская иконопись не порывает с византийским канонам, но наполняет землю опытом реальной топографии, создает «профанный» ландшафт, отсутствующий в греческой традиции.

Ключевые слова: методология компаративного анализа, иконологический метод, асинхронное сравнение, пространственные концепты, сакральный ландшафт,

профанный ландшафт, В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов, иконы Ф. Грека, А. Рублева, Дионисия.

Пространство в иконе долгое время исследовалось либо как чистая символика (золотой фон приравнивался к небесам), либо, как феномен обратной перспективы (Л.Ф. Жегин, П.А. Флоренский) [13 с. 210]. Однако ландшафт – горы, холмы, пещеры, деревья, водные источники – представляет собой самостоятельную и культурную проблему. В данной статье вводится различие: сакральный ландшафт (геометрия священной истории, не знающая материальной плоти) и профанный ландшафт (опыт земной топографии, узнаваемые черты реальной природы). Цель на 9 парах икон и на примерах трех великих мастеров: Феофан Грек – Андрей Рублев – Дионисий, показать диалектику типов ландшафта.

Методологическая работа следует принципу асинхронного сравнения, обоснованному В.Н. Лазаревым [5, с. 198] и М.В. Алпатовым [1, с.7]: сопоставляются не памятники одного года, а зрелые стадии двух канонов – византийского (XI – XII вв.) и древнерусского (XIV – XVI вв.). Это позволяет говорить о двух равноценных, но разнонаправленных пространственных стратегиях.

Пространство в восточнохристианском искусстве никогда не было нейтральным. Еще в VI веке Дионисий Ариопагит учил: «Невидимое Бога познается через видимое, но не по подобию, а по символу» Это станет фундаментом для того, что мы сегодня называем пространственным концептом – богословски нагруженной организацией плоскости.

Иоанн Дамаскин разрешил изображать видимую сторону Бога, включая землю, но предупредил против живописного натурализма: икона должна возводить ум к первообразу [4 с. 89-91].

Византийская иконопись, в отношении пространственного концепта, избрала стратегию минимизации: гора превратилась в ступенчатую арку –

лекало, лишённое теней, трещин, растительности. Это сакральный ландшафт, как знак места, а не само место. В Византии X–XII веков формируется абсолютная версия такого концепта: золотой фон не изображает свет, а являет его; обратная перспектива не искажает, а собирает молящегося внутрь иконы [1, с. 45]. В Византийской традиции пространство иконы не имитирует эмпирический мир, но являет собой концепт «горнего Иерусалима». Согласно преподобному Иоанну Дамаскину, «икона есть подобие, образ и отпечаток», где линии и плоскости подчинены логике Божественного присутствия.

В византийской традиции (X–XII вв.) пространство иконы строится на принципе обратной перспективы и иерархии фигур. «Естественный ландшафт» (горы, деревья, здания) полностью перерабатывается в сакральный текст. Как отмечает В.Н. Лазарев, византийский художник «изображает не то, что он видит, а то, что он знает о предмете» [5, с. 45]. И.А. Стерликова отмечает: «Обратная перспектива на византийских оригиналах служит не ошибкой, а способом собрать зрителя внутрь иконного бытия» [9, с.112]. Горки на византийских иконах — это не геологические формы, а лестница духовного восхождения (символ Синая). Палаты — не архитектурные сооружения, а символ «нерукотворного храма». Диалектика здесь проявляется в полном растворении «созданного» (человеческой архитектуры) в «сакральном» — здания служат лишь фоном для литургического действия.

Стоглавый собор (1551г.) стал ключевым моментом в истории древнерусского искусства, так как впервые законодательно закрепил иконописный канон на государственном уровне. В условиях расширения проникновения западных влияний он сыграл роль консерватора, направленного на защиту «исконной» православной традиции.

Собор прямо предписал строгое следование авторитетным образцам. В знаменитой 41-й главе «Стоглава» указывалось: «Писати живописцем

иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублёв и прочие пресловущие живописцы». Этот акт официально закрепил статус Андрея Рублева, как нормативного образца для всей русской иконописи XVI века. Этот шаг имел двойные последствия:

- сохранение традиций: был установлен официальный запрет на самостоятельное «мудрствование», отсечена возможность случайных ересей в изображениях;

- сдерживание творчества: именно эта формула позже станет камнем преткновения для старообрядцев, которые обвиняли официальную церковь в отходе от заветов Рублёва.

В домонгольский период (X–XIII вв.) русские иконописцы строго следовали византийскому канону. Однако уже в XIV–XVI вв. формируется самобытный подход. Происходит семиотизация среды [11 с. 15-34] с акцентом на «земное», историческое пространство. [10 с. 156-162]

Однако Стоглавый собор не был простой реставрацией византийской архаики. С одной стороны, собор решительно выступил против «западного» натурализма, запрещая «писати святых в латынских и фряжских образцах». С другой стороны, он легитимировал узнаваемость русской земли в иконах – изображение конкретных городов (Москва, Новгород, Владимир) и рек, которые к середине XVI века стали привычной частью житийных и исторических икон. Таким образом, собор санкционировал тот самый «профессиональный ландшафт», о котором идет речь в данной статье, - узнаваемую, но не натуралистическую землю.

Прямым воплощением постановлений Стоглавого собора стала икона «Церковь воинствующая» (1500-е гг., ГТГ, Москва инв. № 6141) из Успенского собора Московского Кремля. На этом произведении ландшафт впервые в русской иконописи предстает как историческая карта: узнаваемые реки (Нева, Волхов), стены Владимира и Новгорода, реальные холмы. При этом икона остается глубоко сакральной: войско небесного

града движется под предводительством архангелов. Именно так Стоглавый собор и понимал «правильную» икону – соединение канонической основы (А. Рублев) с узнаваемым, но не бытовым ландшафтом, что полностью соответствует выводам нашего исследования.

Древняя Русь, приняв канон, проявила иное, горки стали цветными подушками – красными, зелеными, охристыми [8 с. 112-115]. Это проявление профанного ландшафта – осязаемой, почти телесной земли.

К XIV веку Феофан Грек добавил «оживки», придавшие земле фактуру. Произошла инверсия: профессиональный опыт, монастырская топография, походы вошли внутрь иконы. На Руси, начиная с XIV века сакральный ландшафт вступает в драматический диалог с местным профанным ландшафтом – известняковыми горками Новгорода, основными лесами Мурома, кокошниками московских палат. Диалектика сакрального (неизменного) и профанного ландшафта порождает удивительное разнообразие там, где, казалось бы, правит канон.

Актуальным является на материале памятников X–XVI вв. рассмотреть диалектику двух подходов: византийского, стремящегося к умозрительной гармонии, и древнерусского, где постепенно усиливаются элементы «профанного ландшафта» — узнаваемых архитектурных форм и местного колорита.

В своей работе мы проведем примеры 8 пар икон, для сравнения пространственного концепта в диалектике Византийских и Русских икон, для каждой пары кратко указаны ключевые различия ландшафта.

Пара 1. Иконы «Преображение Господне» (XII в., мон. Св. Екатерины, Синай; энкаустика, дерево) – Древнерусский памятник, (кон XIV – начало 15 вв., Новгород; ГТГ, Москва; темпера, дерево; инв № 14483)

На иконе из монастыря святой Екатерины на Синае перед нами – Христос в ослепительной мандорле, апостолы падают ниц, их тела превращены в диагонали ужаса и восторга. Пространство здесь

сертифицировано: золото (небо), горка Фавора (земля) – три ступенчатые дуги, симметричные, без растительности, синее (бездна) – ландшафт отсутствует намеренно – он заменен «светом». Как пишет В.Н. Лазарев, «синайский мастер избегает всякой иллюзии среды, потому что Преображение – это не событие, а состояние [6, с. 48].

Новгородец, спустя три века восстанавливает небесные лучи, но изгибает их – они теперь напоминают струи потока, омывающего пророков. И самое главное горка Фавора становится оплывшей, с мелкой штриховкой, его родными холмами – известняковые, обнаженные с белыми пробелами, какие можно увидеть на берегу Волхова. И.А. Стерликова замечает: «Русский мастер впервые вводит топографическую конкретику в сакральный космос – небо узнает землю» [9, с. 156].

Пара 2. Икона «Рождество Христово» (XI в., мон. Св. Екатерины, Синай; энкаустика, дерево) – Древнерусский памятник (XV в., Псков; ГРМ, Санкт – Петербург; темпера, дерево; инв. № ПКМ 26524 (ранее ГРМ: вх 72685)

На Синайской иконе – черная пещера, правильный полукруг, горки – чешуйчатые ромбы. Это не просто место рождения, это символ ада, который Христос пришел сокрушить. Ангел благовествует пастухам, омовение Младенца – все подчинено вертикали звезды. Пространство замкнуто, медитативно.

Псковская икона XV века пещера получает архитектурное обрамление, напоминающее псковские известняковые подклеты, гора – с травинками - перышками. Псковский мастер, пишет В.Н. Лазарев, - снижает сакральную дистанцию, очеловечивает Рождество, но не теряет евхаристического смысла» [5, с.156]. Профанный ландшафт вторгается в святая святых, но не разрушает, а заселяет его.

Пара 3. Икона «Благовещение» (XII в., мон. Св. Екатерины, Синай; темпера, левкас, дерево) – Древнерусский памятник (1502 г., фреска;

Дионисий, собор Рождества Богородицы, Ферапонтов мон., Кириллов; не инвентаризируется). (XVI век «Благовещение Пресвятой Богородицы», Покровский мон., Суздаль. Владимиро – Суздальский музей – заповедник. Инв. № 6300.36; И-783).

Византийская икона – это разговор через границу. Архангел и Мария разделены портиком с колоннами, обратная перспектива которого сходится на фигуре Гавриила. Мария прядет червленую пряжу – жест удивления и согласия. Ландшафта – нет. Один из лучших памятников позднекомниновской иконописи. Это направление в искусстве византийской столице в первую очередь характеризует золото фона, дополненное сплошным золотом в дисках нимбов.

Дионисий на фреске Ферапонтово монастыря превращает эту сцену в театр встречи. Богородица на фоне палаты с русскими кокошниками. А луч с голубем между ними – такой прямой, что кажется осязаемым. У Дионисия, – отмечает И.А. Стерликова, – пряжа выпадает из рук Марии – пространственный концепт времени, остановившегося в точке Боговоплощения [9, с. 178].

Новгородская икона – для фона характерны глубокие, темно-зеленые тона. В иконе развернут символический пейзаж, включающий сложную архитектуру и источник фонтан, к которому приходят три белых и один черный лебедь. Эти детали символизируют чистоту и красоту, подчеркивают повествовательный характер образа.

Пара 4. Икона «Сошествие во ад» монастырь Дафни (1080-1100, мозаика; мон. Дафни, Греция; не инвентаризируется) – Древнерусский памятник (1408 – 1410 гг., фреска; Андрей Рублев, ГТГ, Москва, инв. № 22953; яичная темпера, левкас, дерево).

Мозаика в Дафни – это крик. Христос ломает врата ада, черная бездна раскрывается под его ногами, скалы – осколки, Адам и Ева выдергиваются,

как из пропасти. Пространственный концепт – катастрофическая победа [3 с. 75-80].

У Рублева во фреске Успенского собора во Владимире – иное. Ад изображен не как бездна, а как руинированная архитектура, треснувшие ворота. Горы мягкие – охра с белилами, ад – провал, из которого выходят праведники. Христос не вырывает, а выводит праведников плавным, кругообразным движением. «Рублев заменяет византийскую всесильную победу», - утверждает Успенский. – «Его пространство дышит литургией, а не драмой» [11, с. 314]. И какой штрих: Давид и Соломон – в русских княжеских шапках. Профанный ландшафт национальной святости.

Пара 5. Икона «Вход в Иерусалим»: (XI в., мон. Хиландар, Афон, фреска или икона) – Древнерусский памятник (XV в., Новгород; ГТГ, Москва; яичная темпера, левкас, дерево; инв. № 22031)

Афонская икона XI века – процессия на фоне условных стен Иерусалима. Все статично, символично. Гора Елеонская – две ступени, деревья – стилизованные пальмы.

Новгородская икона XV века добавляет горку Елеонскую – и она превращается во владимирский склон, живописный пригорок с травой. Дети стелют ветви, но ворота города напоминают крепостные башни Северо – Восточной Руси. И.А. Стерликова пишет: «Перед нами не библейский, а владимирский пейзаж – так сакральное укореняется в Руси» [9, с. 200].

Пара 6. Икона «Распятие»: (XIIв., мон. Св. Екатерины, Синай; энкаустика, дерево) – Древнерусский памятник (1408, Андрей Рублев, Центральный музей древней культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва инв. № КП 2350; ГТГ из иконостаса Успенского собора во Владимире, Москва инв. № 22961); «Распятие» (1500, Дионисий из Павло – Обнорского мон., темпера, дерево; ГТГ, инв. № 29554, поволока, левкас,

яичная темпера; «Распятие» Новгород; кон. XV-нач XVI вв., ГТГ, Москва; яичная темпера, левкас, дерево; инв. № 3094).

Синайское «Распятие» - золотой фон, Голгофа – две ступени, череп Адама – маленький символический круг, симметрия, предстоящие застыли. Спаситель царствует на кресте – страдание не драматизировано, это победа, явленная в самом акте креста.

«Распятие» А. Рублева (1408): Голгофа – пологая, почти сливается с фоном.

Дионисий (1500): Голгофа округлая, пещера с черепом, узнаваемые холмы Павло – Обнорского монастыря [6, с. 134-136].

Новгородское «Распятие» (церковь Николы на Липне 15 в.) – это плач. Голгофа – прорвавшаяся горка с черепом Адама в пещере. Фигуры воинов, делящих ризы, рыдающие жены. «Новгородец делает икону плачем, византиец – догматом», - резюмирует В.Н. Лазарев [5, с. 210]. Пространственный концепт здесь: из страдания вырастает страдание.

Как мы можем видеть, символизм и диалектика в изображении сакрального и профанного ландшафта в иконах, отражают не только стиль, время, быт и людское восприятие, но и помогают нам формировать особое отношение к восприятию сюжета отображенного на иконе.

Пара 7. «Святитель Николай Чудотворец» (XI – XII в., мон. Св. Екатерины, Синай; энкаустика, дерево) – Древнерусский памятник «Никола Можайский (XIV – XV вв., Можайск; дерево, темпера; ГТГ, инв. № ДР 387).

Византийская икона - Святитель Николай с Евангелием, золотой фон.

Русь «Никола Можайский» (XIV– XV вв.) – с мечом и собором в руках. Он стоит на земле, за ним крепостные стены. Концепт: «защитник границ и дорог». На заднем плане – реальный град Можайск (первая топографическая привязка).

Пара 8. «Ветхозаветная Троица» («Гостеприимство Авраама» XII в., миниатюра Хлудовской псалтири; ГИМ, Москва, инв. № Хлуд. 129) – Древнерусский памятник (1425, Андрей Рублев; темпера, дерево; ГТГ, инв. № 13012) – Ф. Грек (1378 г. Новгород, фреска в церкви Спаса на Ильине). (Дионисиц “Троица”” начало XVI в., Школа Дионисия, ГТГ, Москва, инв № 20863).

Хлудовская псалтирь Ландшафт здесь играет символическую роль, местности используются условно, в центре горбатые горки

«Гостеприимство Авраама» Ф. Грек – сцена гостеприимства с жертвенником. Дуб – условная пальма, гора – два лекальных выступа. Ландшафт подчинен обычной экспрессии Феофана, он лаконичен, схематичен, энергичен. Горы – это суровые символы Божественной высоты и твердости, почти абстрактные, подчеркивающие напряженность и монументальность фигур ангелов.

«Троица» А. Рублева (1425) – убрана фигура Авраама, остались три ангела и три символа: дуб (жизнь), палата (дом), горка (вознесение). П.А. Флоренский восклицает: «Рублев превращает трапезу в евхаристию, а дом – в Царствие» [5, с. 206]. дуб Мамвре ветвистый, гора пологая, палата с окошком – Троица «умный сад» [2, с. 90-92].

«Троица» Дионисия. Природа – это прославление красоты мира. Ландшафт более уютный, прозрачный и воздушный, символизирующий райскую гармонию, а не суровую пустыню. Горки преобретают мягкое округлое очертание. Палитра становится лучезарной и светлой, ландшафт гармонирует с нежным сочетанием одежд ангелов

Пара 9. Икона «Уверение Фомы»: (XI – XII вв., мозаика; собор Монреале, Сицилия; не инвентаризируется) – Древнерусский памятник «Уверение Фомы» (1502, фреска; Дионисий, собор Рождества Богородицы, Ферапонтов мон., Кириллов, не инвентаризируется).

Сицилийская мозаика «Уверение Фомы» – палаты с глухими стенами, ландшафт – фрагмент горки.

Дионисий «Уверение Фомы» (Ферапонтово, 1502): открытое пространство, горы с кустами, синяя даль.

Таким образом, проведя сравнительный анализ византийских и древнерусских икон, таких великих иконописцев, как Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий, мы видим в них три голоса диалектики:

Феофан Грек (византиец на Руси) – исихастский взрыв. Во фресках Спаса на Ильине в Новгороде (1378) пространство разрывается лучами света, сохраняется преимущественно сакральный ландшафт. Концепт: «вторжение горнего в дольнее, как катастрофа и дар» [8, с. 201-204]. Феофан Грек (конец XIV в.) сохраняет византийский драматизм, но его «ландшафт» (горки, аскетичные деревья) становится более экспрессивным, почти абстрактным — это уже не покой вечности, а порыв духа [1, с. 87]. Соотношение: 80% сакрального, 20% - пространственного в ландшафте.

Андрей Рублев – создает «умный сад». В «Троице» (1425) – дуб, пологая гора и палата – уравновешены, образуя синтез, где пространственный ландшафт становится богословием, [2, с. 90-92] круг, не начало и не конец. Пространство здесь предстояние, а не действие. В «Сошествии во ад» (1408) горы мягкие, умиротворенные. «Рублев учит, – пишет П.А. Флоренский, – что святость – это не полет, а состояние перед лицом» (12, с. 210). Ключевой перелом — творчество Андрея Рублёва и Дионисия (XV – начало XVI в.). У Рублёва появляется диалектика «естественного» и «созданного» в новом ключе: его архитектурные палаты округлые, уютные, а горки — пологие, владимирские. Пространство «Троицы» (1420-е гг.) — это не небесный Иерусалим, а идеальный образ самой Руси, где природа (дуб, палата, скала) вписана в сакральный круг. Как пишет Е.С. Овчинникова, «Рублёв очеловечивает сакральное

пространство, делая его узнаваемо русским» [7, с. 112]. Соотношение: 50% - сакрального и 50% - профанного ландшафта (уникальный баланс).

Дионисий – последний великий мастер XV-XVI вв. Его «Распятие» (1500) окончательно историзирует ландшафт. В нем – Голгофа анатомически круглая, пещера показана в разрезе, холмы узнаваемы, как окрестности Павло – Обнорского монастыря [6, с. 134-136]. В фресках Ферапонтова (1502) за окном палат открываются голубые дали с кустами и птицами. Горки похожи на декорации, краски пастельны. Это просветленный ландшафт, где страдание уже побеждено. Дионисий в росписях Ферапонтова монастыря (1502 г.) идет дальше: его ландшафт — это почти профессиональная пейзажная живопись. Он вводит нежные, природные тона (голубые, розовые), чего нет в суровом византийском каноне. Происходит синтез: «сакральный ландшафт» обретает черты конкретного географического пространства Русского Севера. Соотношение: 30% - сакрального, 70% - профанного.

Анализируя вышесказанное, можно заключить, что триада мастеров иллюстрирует стадии процесса: Ф. Грек добавляет фактуру, А. Рублев создает созерцательный синтез, Дионисий вводит топографическую конкретику. То есть в XVI веке процесс формирования ландшафта на Древней Руси завершается, он становится узнаваемым, историческим, но сохраняет молитвенную глубину.

Итак, диалектика сакрального и профанного ландшафта в иконописи X – XVI вв. разрешилась не победой натурализма, а появлением особого, уникального вклада древнерусской культуры в мировой иконописный канон.

Таким образом, мы видим, что в пространственных концептах русской и византийской иконописи X–XVI вв. диалектика «естественного и созданного» решалась по-разному. В Византийской традиции отсутствует

естественный ландшафт, он заменен золотым светом. Византийская традиция стремится уничтожить материальную среду ради чистого духа.

В русской традиции естественные ландшафт есть, что выражено в узнаваемых русских церквях с закомарами, луковичными главами. Русская традиция, напротив, сакрализует саму земную среду, объявляя святым русский ландшафт и русское зодчество. Это прямо связано с политической идеологией XVI в. — «Москва — Третий Рим», где земное царство становится иконой небесного.

Византия культивировала отказ от природного ландшафта в пользу вневременного сакрального пространства. Древняя Русь, приняв канон, постепенно внесла в него «профессиональный ландшафт» — узнаваемые горки, реки, храмы. В результате возник уникальный феномен: русская икона стала не только окном в горный мир, но и зеркалом святой русской земли. И в заключении уместным будет привести слова Павла Флоренского о том, что: «у иконы нет случайных линий. Ее пространство — это сжатый догмат» [13, с. 302].

Библиографические ссылки

1. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. - М.: Изобразительное искусство, 1984. – 335с.
2. Вздорнов Г.И. «Троица» Андрея Рублева. Антология. – М.: Искусство, 1989. – 280 с.
3. Демус О. Мозаики византийских храмов. – М.: Индрик, 2001. – 260 с.
4. Иоанн Дамаскин. Три защитных слова в защиту иконопочитания / Пер. А.И. Сидорова. – СПб.: Квадривиум, 2019. – 320 с.
5. Лазарев В.Н. История византийской живописи. – 2-е изд. - М.: Искусство, 1986. – 332 с.

6. Лазарев В.Н. Дионисий и его школа // Русская средневековая живопись. - М.: Наука, 1970. – 541 с
7. Овчинникова Е.С. Пространство в древнерусской живописи. М.: Православный Свято-Тихоновский институт, 1995 С. 110–125.
8. Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. – М.: Наука, 1976. – 320 с.
9. Стерликова И.А. Пространство иконы: обратная перспектива. – М.: Прогресс – Традиция, 2015. – 320 с.
10. Стоглав \ Под ред. Д.Е. Кожанчикова. – СПб.: Наука, 2000. – С.156-162
11. Успенский Б.А. Семиотика иконы. М.: Школа «Языки русской культуры», 1994. – С. 15–34.
12. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2008. – 480 с.
13. Флоренский П.А. (1993). Иконостас. М.: Искусство, 1993. – С. 210.

Chernukho T. V.

Belarusian State University Institute of Theology

Named after Methodius and Cyril

scientific supervisor Shatravsky S. I.

Belarusian State University Institute of Theology

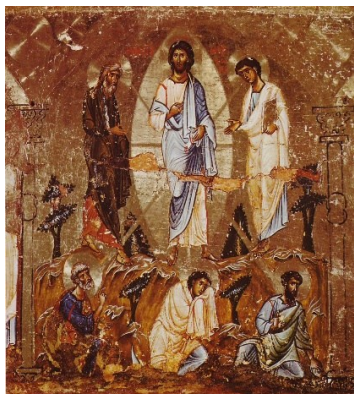
Named after Methodius and Cyril

**SPATIAL CONCEPTS OF BYZANTINE AND OLD RUSSIAN ICON
PAINTING Xth – XVIth CENTURIES. THE DIALECTICS OF SACRED
AND PROFANE LANDSCAPES**

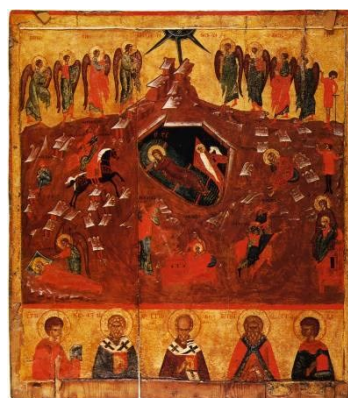
Abstract. In this article based on comparative methodology, including iconological analysis, formal stylistic description and the principle of asynchronous, comparison substantiated in the works of V.N. Lazarev and M.V. Alpatov, the special concepts of Byzantine (Xth-mid XVth centuries) icon painting are studied. A distinction is introduced, between the sacred landscape as a sign energy devoid, of material flesh and the profane as opposed to the sacred landscape that is the image of the earth with real topography its tangibility and recognizability. Based on icon 22 monuments consistent differences are identified. It is shown, that the the Byzantine landscape remains for centuries a hieroglyph of sacred geography, while the Old Russian landscape, gradually becomes imbued with the professional experience of hermitage and monastic topography. Special attention is devoted to the great icon painters Theophanes the Greek, Andrei Rublev and Dionysius. Theophanes the Greek - preserves the sacred context. Andrei Rublev creates a synthesis, where spatial landscape becomes theology. Dionysius finally historicizes landscape. We conclude, that Russian icon painting does not break with the Byzantine canon, but imbues the land with the experience of real topography, creating a profane landscape absent from the Greek tradition

Keywords: comparative analysis methodology, iconological method asynchronous, comparison spatial concepts, Byzantium, ancient Rus, 11 pairs of icons, sacred landscape, profane landscape, V.N. Lazarev, N.V. Alpatov, icons by F. Greek, A. Rublev, Dionysi

Пара 1. Иконы «Преображение Господне» (XII в., мон. Св. Екатерины, Синай; энкаустика, дерево, инв. № ВХ 5) – Древнерусский памятник, (кон XIV – начало 15 вв., Новгород; ГТГ, Москва; темпера, дерево; инв № 14483)



Пара 2. Икона «Рождество Христово» (XI в., мон. Св. Екатерины, Синай; энкаустика, дерево) – Древнерусский памятник (XV в., Псков; ГРМ, Санкт – Петербург; темпера, дерево; инв. № ПКМ 26524 (ранее ГРМ: вх 72685)



Пара 3. Икона «Благовещение» (XII в., мон. Св. Екатерины, Синай; темпера, левкас, дерево) – Древнерусский памятник (1502 г., фреска; Дионисий, собор Рождества Богородицы, Ферапонтов мон., Кириллов; не инвентаризируется). (16 век «Благовещение Пресвятой Богородицы», Покровский мон., Суздаль. Владимиро – Суздальский музей – заповедник. Инв. № 6300.36; И-783).



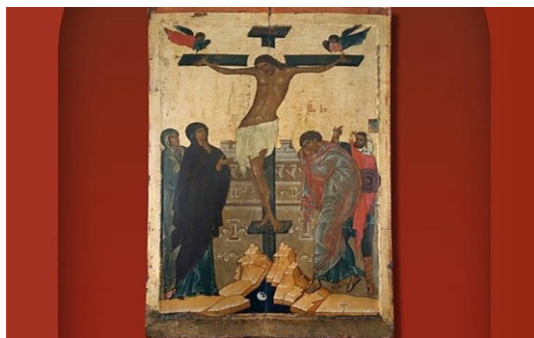
Пара 4. Икона «Сошествие во ад» монастырь Дафни (1080-1100, мозаика; мон. Дафни, Греция; не инвентаризируется) – Древнерусский памятник (1408 – 1410 гг., фреска; Андрей Рублев, ГТГ, Москва, ив. № 22953; яичная темпера, левкас, дерево).



Пара 5. Икона «Вход в Иерусалим»: (XI в., мон. Хиландар, Афон, фреска или икона) – Древнерусский памятник (XV в., Новгород; ГТГ, Москва; яичная темпера, левкас, дерево; инв. № 22031)



Пара 6. Икона «Распятие»: (XIV в., мон. Св. Екатерины, Синай; энкаустика, дерево) – Древнерусский памятник (1408, Андрей Рублев, Центральный музей древней культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва инв. № КП 2350; ГТГ из иконостаса Успенского собора во Владимире, Москва инв. № 22961); «Распятие» (1500, Дионисий из Павло – Обнорского мон., темпера, дерево; ГТГ, инв. № 29554, поволока, левкас, яичная темпера) («Распятие» Новгород; кон.XV-нач XVI вв., ГТГ, Москва; яичная темпера, левкас, дерево; инв. № 3094).



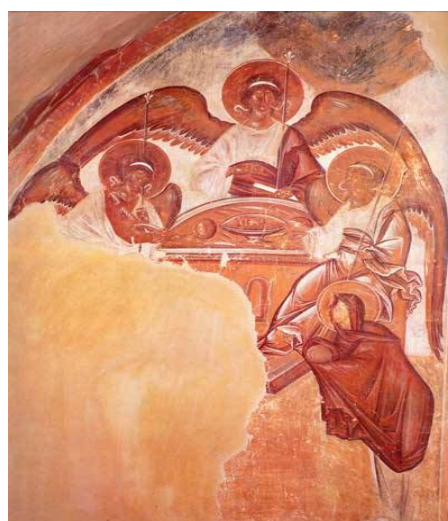
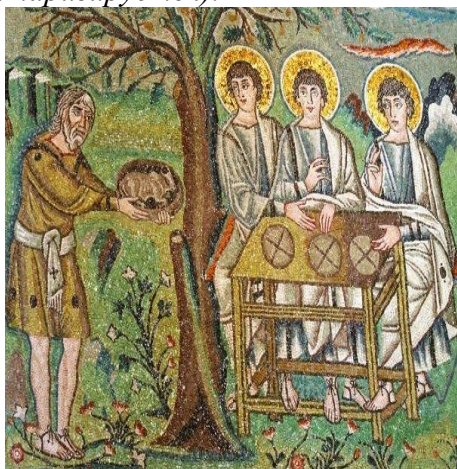
Пара 7. «Святитель Николай Чудотворец» (XI – XII в., мон. Св. Екатерины, Синай; энкаустика, дерево) – Древнерусский памятник «Никола Можайский (XIV – XV вв., Можайск; дерево, темпера; ГТГ, инв. № ДР 387).



Пара 8. «Ветхозаветная Троица» («Гостеприимство Авраама» XII в., миниатюра Хлудовской псалтири; ГИМ, Москва, инв. № Хлуд. 129) – Древнерусский памятник (1425, Андрей Рублев; темпера, дерево; ГТГ, инв. № 13012) – Ф. Грек (1378 г. Новгород, фреска в церкви Спаса на Ильине)



Пара 9. Икона «Уверение Фомы»: (XI – XII вв., мозаика; собор Монреале, Сицилия; не инвентаризируется) – Древнерусский памятник «Уверение Фомы» (1502, фреска; Дионисий, собор Рождества Богородицы, Ферапонтов мон., Кириллов, не инвентаризируется).





Икона «Церковь воинствующая» (1500-е гг., ГТГ, Москва инв. № 6141) из Успенского собора Московского Кремля. На этом произведении ландшафт впервые в русской иконописи предстает как историческая карта: узнаваемые реки (Нева, Волхов), стены Владимира и Новгорода, реальные холмы.

УДК 291.16

Быкова Е. В.

Вятский государственный университет

Городилова Т. С.

Вятский государственный университет

**«ОСТРОВ ДРЕВЛЕГО ПРАВОСЛАВИЯ»: РИЖСКАЯ
СТАРООБРЯДЧЕСКАЯ ОБЩИНА КАК ФЕНОМЕН
РЕЛИГИОЗНОГО ЛАНДШАФТА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В. В. РОЗАНОВА

Аннотация. В статье сделан анализ очерка В. В. Розанова «Федосеевцы в Риге» (1899), вошедший в сборник «Около церковных стен» (1906), в контексте концепции религиозного ландшафта. Философ описывает Рижскую Гребенщиковскую старообрядческую общину – духовный центр, возникший в иноэтничной и иноконфессиональной среде. Анализируются архитектурные особенности Успенского храма, сакральная топография молитвенного дома, а также роль иконы, богослужебной книги в формировании религиозного пространства. В интерпретации В. В. Розанова

храм и его окружение становятся не просто местом богослужения, а маркером старообрядческого мироощущения. Очерк В. В. Розанова представляет собой опыт визуально-антропологического описания религиозного ландшафта, где здание моленной и ее наполнение иконами и книгами выступает как материальное воплощение идентичности федосеевской общины на «чужой» земле.

Ключевые слова: В. В. Розанов, федосеевцы, Рижская Гребенщиковская община, старообрядчество, религиозный ландшафт, иконография, архитектура, идентичность.

В 1896 году, во время поездки в Прибалтику, Василий Васильевич Розанов посетил Рижскую Гребенщиковскую старообрядческую общину и написал очерк «Федосеевцы в Риге». Этот текст, вошедший позднее в сборник «Около церковных стен» (1906), – философско-культурологическое исследование уникального феномена – старообрядческого анклава на балтийском побережье, сумевшего сохранить свою идентичность в иноэтничном и иноконфессиональном окружении. В анализе очерка под религиозным ландшафтом понимается совокупность материальных (здания, иконы, утварь) и нематериальных (обряд, идентичность, память) элементов, организованных в целостную среду, которая воспринимается общиной как сакрально маркированное «своё» пространство.

Рига на рубеже XIX–XX веков была полиэтничным городом с доминированием немецкого бюргерства и латышского населения, а в религиозном отношении – с господством лютеранства, значительным присутствием католицизма и официального православия. В этой среде старообрядцы-беспоповцы (федосеевцы) составляли маргинальную, но экономически активную и культурно замкнутую группу.

Очерк «Федосеевцы в Риге» В. В. Розанов начинает с фиксации собственных физиологических ощущений от встречи с «нерусским» пространством. Для него Рига – это территория порядка, служебной формализованной дисциплины: «Форма, оформленность – ему [*немцу* –

прим. авт.] мила самим существом...Служба – это порядок; немец – это порядок. Вот почему они совпадают» [1, с.46]. Оппозицию восприятия задают уже первые наблюдения – извозчики в мундирах на улицах Риги: «немецкий порядок» и «люди без подноготной» против «хаоса и артистизма» русского человека. В. В. Розанов намеренно задаёт бинарную оптику, чтобы показать её парадоксальное преодоление внутри старообрядческой общины. В. В. Розанов подчёркивает, что в остзейском городе каждый элемент ландшафта имеет строгое место: от памятника немецкому философу и богослову Гердеру до отличных каменных тротуаров. Показательно, что этот ландшафт ему показывает и комментирует «федосеевка, раскольница местная»: община с самого начала оказывается вписана в немецкую среду как её органичная, хотя и инородная часть. Федосеевцы, сохраняя «древлеправославие», «вплотную слились с немцами»: переняли аккуратность, деловую хватку, открытость, но при этом сохранили «русскую физиономию» и «древнее благочестие», поэтому для В. В. Розанова «... тут Русью пахнет».

Религиозный ландшафт рижской общины приобретает гибридную структуру – внешняя форма организована по немецкому образцу: около староверческой моленной расположены всевозможные благотворительные заведения. Философ точно подмечает: «Как это близко к немецким киркам, которые тоже обросли, как мхом, благотворительностью; и как не похоже на наши храмы, около которых никогда не уютится ничего для мира. У нас есть церкви в богадельнях, но у нас нет богаделен при церквях» [1, с.49]. Однако, внутреннее содержание моленной остаётся русской духовной и архитектурной архаикой. Именно эта двойственность станет ключевой характеристикой феномена.

Рижская Гребенщиковская община – одна из старейших старообрядческих общин в мире, ведущая своё начало от молитвенного дома, основанного в 1760 году известным федосеевским наставником

Феодором Никифоровичем Саманским. Первоначально община принадлежала к федосеевскому согласию, с 60-х гг. XX в. перешла в поморское. С начала XVIII в. прибалтийские земли стали местом расселения старообрядцев, особенно переселенцев из новгородско-псковских земель, где преобладали беспоповцы-федосеевцы. По мере укрепления старообрядческой общины в городе менялся ее архитектурный облик. В 1798 году вместо деревянной была построена каменная моленная, которая затем неоднократно расширялась. В 1886 году дом расширили до четырёх этажей.

В. В. Розанов фиксирует не только архитектуру моленной, но и ее расположение в Московском форштадте Риги (историческая часть города, где, по его замечанию, «тут все идут бани»). К моменту посещения община возвела внушительное здание с лаконичными фасадами в формах эклектики: «Огромные каменные корпуса, из превосходного кирпича, и отличные около них каменные же тротуары...» [1, с.49]. Через организацию внешнего пространства В. В. Розанов выявляет «рационалистический» уклад общины, где вера неотделима от социальной заботы. Гребенщиковская община выступает не только духовным, но и социальным центром (школа, больница, богадельни), что сближает её с протестантской моделью «церкви-института» в противовес синодальному приходу. В иноэтничной и иноконфессиональной среде такая социальная инфраструктура становится условием выживания: община создаёт свое миниатюрное «государство в государстве», не полагаясь на внешние институты.

Описание моленной – центральная часть очерка. Внешне она производит впечатление «церкви нашего старого архитектурного стиля»: «высочайший иконостас, образа по стенам». Мужская и женская половины разделены. Однако, приблизившись, В. В. Розанов понимает: алтаря нет, престола нет, таинств нет. Это «мираж церковности». Так, философ

фиксирует коллизии старообрядцев-федосеевцев, беспоповцев. Люди, которые «ни йоты старины не нарушить», оказались вынуждены отречься от самой сердцевины древнего чина (алтаря, священства). Утрата полноты культа компенсируется вниманием к деталям – солее, иконам, Евангелию на аналое. При этом, отсутствие престола, сакрального центра, не приводит к десакрализации пространства, а порождает диффузную сакральность, распределённую по всем элементам убранства. Именно это делает моленную «миражом», который для общины является единственной возможной реальностью.

В центре «космоса» моленной находились иконы. Гребенщиковская моленная в Риге по-прежнему является обладателем уникального собрания древних икон, многие из которых скрыты под дорогими окладами. Иконы XVIII–XX веков, написанные старообрядческими мастерами, составляют основу её богатой коллекции. В. В. Розанов, чуткий к эстетике, не мог не отметить строгость и древность иконописного канона, соблюдавшегося в общине. Иконы, которые упоминает Розанов, не были случайными предметами благочестия – каждая из них была включена в сложную богословскую иконографическую программу Гребенщиковской моленной. Федосеевцы, как беспоповцы, не имея алтаря и престола, перенесли сакральный центр именно на иконы, наделив их особой учительной и мемориальной функцией. Икона для федосеевцев была не просто образом, но «окном» в горний мир, свидетельством неразрывной связи с дониконовской традицией. В. В. Розанов обращает внимание на иконы «Всевидящее Око», «Всякое дыхание хвалит Господа», «Зачатие пресвятой Девы». Икона «Всевидящее Око» имеет в старообрядческой среде особый статус, который В. В. Розанов почувствовал интуитивно. Появление этого сюжета в русской иконописи относится к концу XVIII века, образ был официально запрещён Святейшим Синодом в 1722 году, после чего он воспроизводился исключительно в старообрядческой среде. Таким

образом, сам факт наличия этой иконы в моленной был актом демонстрации верности «древнему благочестию». Композиция иконы символично-аллегорическая и строится на повторяющемся мотиве круга – символе вечности и божественного совершенства. Изображение заключено в четыре концентрические окружности. В центральном круге располагается Спас Эммануил (образ Христа в отроческом возрасте) с благословляющей десницей, что символизирует Воплощение. В следующем круге изображаются символы четырёх евангелистов. Колористическая гамма иконы сдержанная и символическая: центральные круги выполнены в красных и золотых тонах, символизирующих Божественную энергию и Царство Небесное, в то время как внешние круги имеют тёмно-синий или чёрный фон, подчёркивающий трансцендентность Божества.

Икона «**Всякое дыхание да хвалит Господа**» была одной из самых запоминающихся для В.Розанова, привлёкшая его внимание «прелестным зоопарком». В иконографии иконы – визуальная иллюстрация 148-го псалма («Хвалите Господа с небес»), где всё живое на земле и на небесах призывается к славословию Творца. Икона, увиденная В.Розановым, была типичным образцом этого древнего сюжета, появившегося в русской иконописи ещё в XVII веке. Небесную часть композиции занимают ангелы и святые, а земную – причудливый мир фауны. Для федосеевской традиции эта икона была особенно значима как исповедание веры в Творца, что в условиях отрицания священства и таинств являлось ключевым догматическим утверждением.

Интерес В. Розанова к иконе «**Зачатие Пресвятой Девы**» не случаен: богословский смысл «Зачатия» – это тайна, которая особенно почиталась в беспоповской среде, где важность родовой, семейной памяти (связь «с отцами») была гипертрофирована.

В. Розанов отмечает в иконах старинность, бедность, но и своеобразную прелесть: «изображение прекрасно по наивности и деликатности», «какая ... грациозность живописи: огромное множество козлят, лошадей и совершенно фантастических животных необыкновенно весело резвятся» [1, С. 51]. Для В. В. Розанова эта живопись – не столько искусство в академическом смысле, сколько визуальное выражение благочестивого быта. Она «наивна», потому что создана не для эстетического наслаждения, а для молитвы и назидания. Эта «неучёная» живопись (восходящая к народному лубку и иконописной традиции донниконовского времени) функционирует как визуальный маркер старообрядческой идентичности. Икона становится элементом религиозного ландшафта, который одновременно удостоверяет древность традиции и её укоренённость в повседневности. В окружении лютеранских кирх с их иконоборческой традицией и синодальных храмов с академизмом, федосеевская иконопись становится знаком «своего» бытийного пространства – не просто моленной, но целостного мира, противостоящего чуждому окружению. Для **федосеевцев** это – предмет религиозного быта, утверждающий их право на сохранение благочестия в условиях иноверческого города. Для **В. В. Розанова** их обращение к иконе становится ключом к пониманию феномена выживания «подлинной веры». Именно здесь, в жесте молитвы перед древним образом, философ фиксирует суть противостояния: федосеевское «теплое» иконопочитание противопоставлено не только формализму синодальной живописи (которую он часто называл «бездушной»), но и, что особенно важно в рижском контексте, лютеранской «пустоте».

Важной частью религиозного ландшафта для В. В. Розанова становятся сами федосеевцы. На момент посещения философом Риги в ней насчитывалось, по его признанию, 13 000 старообрядцев-федосеевцев, которые были тесно интегрированы в немецкую среду: говорили по-

немецки, работали в немецких конторах и фабриках, вступали в браки с немцами, но при этом резко отличались от окружающего населения «своею русскою физиономией и русским нарядом». Ключевую формулу раскола В. В. Розанов даёт в лаконичной фразе: «"Мы – не хотим; мы – с отцами". Вот и весь аргумент. И как его поколебать?» [1, С. 52]. Федосеевцы остаются в расколе не потому, что они «упрямые», а потому, что они «с отцами». Этот мотив «родительской памяти» придаёт осмыслению религиозного ландшафта темпоральное измерение – связь живых с усопшими через обряды и предметы веры. Сакральная топография общины оказывается не только пространственной, но и исторической: она удерживает прошлое в настоящем.

В. В. Розанов показывает взаимодействие физического ландшафта – с его утилитарными элементами (благотворительные корпуса из кирпича, каменные тротуары) – и внутреннего убранства моленной, где каждый элемент (иконостас, аналой, иконы) вписывается в гармоничную систему духовных символов. Это слияние, согласно В. В. Розанову, формирует и поддерживает устойчивую идентичность общины и образует единое сакральное пространство – «остров древнего православия». Вера прорастает сквозь быт, а быт освящается верой – и в этом для философа заключается уникальность рижских федосеевцев.

Своё наблюдение о сходстве федосеевцев с протестантским миром В. В. Розанов выносит в финал очерка, причём вкладывает его в уста самой старообрядки, что придаёт аргументу особую убедительность. Женщина-федосеевка заявляет: «Евангелие и крест. У нас только Евангелие и крест. Это и есть алтарь» – и философ задаётся риторическим вопросом: «Не правда ли, тут есть кое-что протестантское?» [1, с.53]. Затем делает вывод: «Наше древнее благочестие, не желавшее шагу двинуться вперёд, в сущности в истории нашей церкви сыграло роль и заняло положение протестантства. То же отсутствие иерархии, отсутствие таинств; народная

толпа – и над нею воздвигнутое Евангелие» [1, с.53]. В. В. Розанов фиксирует историко-религиозный парадокс: консервативное по своему пафосу (неподвижность, «ни йоты не нарушить») старообрядчество функционально оказалось аналогом Реформации внутри русского православия. Оба движения – и протестантизм, и старообрядческое беспоповство – разрушили (или обошлись без) апостольское преемство и полноту таинств, поставив во главу угла авторитет Писания и общину мирян. В. В. Розанов завершает эту линию размышления афоризмом: «Так иногда крайности, вместо того чтобы разойтись – сходятся». [1, с.53] Таким образом, архаический максимализм старообрядцев, их отрицание никонианской «новизны» привели к тому же результату, что и радикальный протестантский разрыв с католической традицией – к созданию неиерархической, «народной» формы христианства. Именно эта внутренняя конвергенция, по В. В. Розанову, и объясняет, почему федосеевцы «удивительно подошли к немцам» (которые в Риге – лютеране). Итоговая сцена очерка – немецкие дети, гости, немецкая речь, перебиваемая с русской, – служит подтверждением тезиса: на бытовом и культурном уровне «русские протестанты» (федосеевцы) органично интегрируются в лютеранскую среду, сохраняя при этом свои элементы православной архаики, «древнее благочестие». «Ну, милые люди, как бы вас не устроил Бог, а устроил» – эта финальная реплика философа фиксирует признание удачной, хотя и парадоксальной, формы существования «острова древнего православия» в иноконфессиональном и иноэтническом ландшафте.

Таким образом, очерк «Федосеевцы в Риге» представляет собой ценный источник для понимания механизмов конструирования религиозного ландшафта в диаспоре. В. В. Розанов утверждает функциональную тождественность федосеевского беспоповства и протестантизма – при полном сохранении обрядовой и иконографической

архаики. Именно этот синтез позволяет общине одновременно быть «древлеправославной» и социально-адаптированной к немецко-лютеранскому миру. Так же, очерк может рассматриваться как ранний опыт визуальной антропологии религиозного ландшафта, актуальный для современных исследований старообрядческой идентичности в иноэтничном окружении.

Библиографические ссылки

1. Розанов В.В. Федосеевцы в Риге // Иная земля, иное небо... Полное собрание путевых очерков. 1899-1913 гг. М.: Танаис, 1994. С. 45-53.

Ekaterina V. Bykova

Vyatka State University

Tatiana S. Gorodilova

Vyatka State University

“AN ISLAND OF ANCIENT ORTHODOXY”: THE RIGA OLD BELIEVER COMMUNITY AS A PHENOMENON OF THE RELIGIOUS LANDSCAPE IN THE INTERPRETATION OF V. V. ROZANOV

Abstract. The article analyzes V. V. Rozanov’s essay “The Fedoseevtsy in Riga” (1899), included in the collection “Around the Church Walls” (1906), within the framework of the concept of the religious landscape. The philosopher describes the Riga Grebenshchikov Old Believer community – a spiritual centre that emerged in a foreign ethnic and foreign confessional environment. The architectural features of the Dormition Church, the sacred topography of the prayer house, as well as the role of the icon and the liturgical book in the formation of religious space are analysed. In V. V. Rozanov’s interpretation, the church and its surroundings become not just a place of worship, but a marker of the Old Believer worldview. Rozanov’s essay represents an experiment in visual-anthropological description of the religious landscape, where the building of the prayer house and its filling with icons and books serves as the material embodiment of the identity of the Fedoseevtsy community in a “foreign” land.

Keywords: V. V. Rozanov, Fedoseevtsy, Riga Grebenshchikov community, Old Believers, religious landscape, iconography, architecture, identity.

УДК 72.011

Шарапов И.А.

Уральский государственный
архитектурно-художественный
университет имени Н. С. Алфёрова

ОРНАМЕНТ: ПОНЯТИЕ, КОНТИНУАЛЬНОСТЬ, ЛАНДШАФТ

Аннотация. Проведен анализ понятия орнамент, выявлена структура и специфика пространственной организации орнамента. Орнамент включает структурный синтез ряда формообразующих процедур, которые имеют различную специфику и контексты локализации, что в комплексе маркирует его континуальную природу и свидетельствует об обновлении декоративного потенциала понятия. В качестве результата исследования введены понятия «континуальность орнамента» и «ландшафт орнамента».

Ключевые слова: деконструкция понятия, орнамент, текст в архитектуре, теория и практика.

Введение

Искусство незримо связано с ландшафтом, поскольку оно зародилось непосредственно в природной среде. Однако ландшафт в нашем случае становится умозрительной категорией в исследовании, способствующей открытию и прояснению искусства, в частности, орнамента. Исследовательская детализация и деконструкция орнамента открывают нам его самоценное пространство, подобное ландшафту. Умозрительный

экскурс задает ландшафт понятия орнамента, который в своем роде являет сакральные меты ориентации человека в пространстве, соположенные первичному познанию природы и религиозному опыту.

Традиционно орнамент связан с изобразительным, декоративно-прикладным искусством, дизайном и архитектурой. Однако, терминологические определения указывают на его принадлежность к украшению и декору [1, с. 412], которые являются позициями изобразительного и декоративно-прикладного искусств.

Развитие орнамента свидетельствует о его проникновении во многие сферы жизни человека в качестве абстрактных знаков, украшения и даже татуировок⁴⁹; орнамент задействован в пространстве интерьеров, архитектуры, позже он получил укрупненную абстрагированную локализацию в градостроительных схемах ансамблей, городов, [8, с. 32]. При этом исследователи продолжают связывать орнамент со знаковыми, стилевыми, семантическими, эстетическими предписаниями, чья функция заключена в указании на назначение вещи и специфику пространства. Так пластическая специфика орнамента призвана маркировать меморативные знаки религиозного и политического толка, во взаимосвязи которых зародилось искусство [2, с. 297–298].

Изначально орнамент воплощен в праформах (метах, зарубках, узлах, точках, линиях), затем появились спирали, меандр, наряду с которыми возникло плетение, а за ними – и более сложные синтетические виды орнамента (эпох Возрождения, Барокко, Рококо). Затем орнамент стал декоративным узором. Развитие орнамента происходило от простого к

⁴⁹ Так архитектор А. Лоос связывает орнамент и татуировку, трактуя ее как отражение сути орнамента (поверхностность, декоративность, знаковость), впоследствии это сращение стало поводом для формирования архитектурной идеологии: «орнамент – татуировка на теле архитектуры». Орнамент в этом значении, по Лоосу, является декором и украшением в отношении архитектуры, где форма как таковая представляет абстрактный и геометрический генералитет структурообразующего порядка, в то время как орнамент (в значении декора) затеняет конструктивную ясность формы и пространства.

сложному, достигнув избыточной сложности⁵⁰ в сопоставлении с первичными элементами в процессе развития декоративного статуса [8, с. 47]. Декоративный план орнамента в настоящее время стал нормативным и традиционным, орнамент достаточно хорошо изучен, однако, это не исчерпывает полностью его данность для дальнейших разработок [6, с. 38].

Определение орнамента

Необходимо уточнить позицию орнамента, для этого приведем его определение, на основе проведем краткий анализ. Это позволит обозначить его сущностные аспекты и отличить данность орнамента от декоративного плана.

«Орнамент (от лат. ornamentum – украшение) – узор, построенный на регулярном ритмическом чередовании и организованном расположении абстрактно-геометрических или изобразительных элементов <...> орнамент служит украшением зданий, сооружений, предметов» [1, с. 412]. С учетом сказанного выше, представим орнамент не только как узор и украшение, но и определим его в качестве ряда структурных и формообразующих процедур. Перечислим ключевые позиции, извлеченные из определения:

расположение_построение_регулярность_ритм_чередование_организация

Ряд выделенных процедур представляет генеративные позиции, определяющие целостность орнамента. Ряд призван показать принципиальное отличие каждой из них в формообразовании, наряду с формированием орнамента как целого. Так, *расположение* принципиально отлично от *построения* и не тождественно *регулярности* и т.д. (etc). Это определяет каждую из процедур производства орнамента как позицию в

⁵⁰ Архитектор А. Лоос отмечает, что орнамент – знак художественной избыточности, связанный со стилем, и что к началу XX века орнамент утратил не только структурную функцию, но и даже декоративный аспект в контексте вещи/архитектуры.

его структурно-пространственной локализации. Наряду с этим, ряд маркирует и процессуальную природу орнамента. Орнамент создан действием ряда отмеченных процедур, где каждая из позиций предполагает собственную прагматику и обладает трансформационным потенциалом в позиционировании элементов формы в специальном (пространственном) регистре континуума формы [9, с. 257]. Выделив ряд процедур в целостности орнамента, перейдем к специфике форм. Орнамент неотъемлемо сопряжен с *абстрактными, геометрическими, изобразительными элементами* в контексте выше отмеченной триады (*предмет / интерьер / архитектура*), тем самым мы обозначили основания его пространственной локализации на разных уровнях организации среды.

Специфика и детализация формообразующих процедур орнамента представляет его с позиций фундаментальных генеративных оснований; контексты локализации орнамента свидетельствуют о его распространении на разных уровнях жизнедеятельности человека; связи с пространством и геометрические основания синтезируют более сложное устройство, открывающее не столько горизонт, сколько ландшафт понятия. Орнамент на поверку являет синтетический абстракт, так как его производство определено целым рядом формообразующих процедур. Совокупность процедур моделирует орнамент, как комплексный результат. Анализ приведенного определения проясняет синтетическую целостность орнамента (посредством дефрагментации целостности). Исходя из изложенных выше позиций (пространственной локализации орнамента, структурного плана и абстрагирования, ряда формообразующих процедур и контекстов локализации), мы видим, что орнамент в своей основе отнюдь не украшение и декор.

Структура и специфика орнамента

Однако орнамент включает и другой план, специфика и основания которого представляются связанными со структурой, выраженной

непосредственно в систематике формы и ее организации (что, собственно, генерирует и результирует данность орнамента). Выделив аспект структуры в декоративной и художественной целостности орнамента, мы тем самым перейдем на другой уровень его позиционирования, который связан с архитектурой. Такой переход становится возможным, так как структура является одним из центральных понятий архитектуры. Архитектор А. Боков определяет структуру как родовую черту организации формы и пространства. Поэтому структурный аспект орнамента имплицитно отсылает нас к архитектуре [3, с. 173].

Оговорим, что сведение орнамента к структуре, как к отдельной, в определенном смысле исходной составляющей формы, способствует обобщению, абстрагированию, очищению орнамента от стилевых и семантических аспектов. Устремление к структуре снимает и преодолевает покров декоративности (орнамент как украшение). Обозначив некоторые аспекты, примем во внимание и то, что орнамент различным образом включен в план вещи, интерьера, внутренних и внешних пространств архитектуры. Это различие прежде всего обусловлено размерностью контекстов локализации орнамента (вещь, интерьер, архитектура, градостроение). Однако, по отношению к архитектуре орнамент предельно минимизирован, он лишь элемент ее фундаментального целого.

К проблеме орнамента и пространства обращались архитекторы, искусствоведы и художники: А. Лоос, Г. Вельфлин, М.Я. Гинзбург, А. Росси, П. Айзенман, что также свидетельствует о его актуальности в контексте нового времени. Специфику данной проблемы во многом обусловило пристальное внимание к форме и ее возрастающему значению, что свидетельствует о ее неизбывной аксиологии (формы, абстрактного, орнамента) в контексте искусства и архитектуры, начиная со второй половины XIX века.

Орнамент в основе формы. Концептуализация

Орнамент связан с архитектурой более четырех тысяч лет, что неотъемлемым образом указывает на его проявленность в контексте ее становления и развития, в тех или иных формах. Отметив связь орнамента и пространства, обусловленную аспектом его структурного плана и спецификой его разномасштабных локализаций:

вещь/интерьер/архитектура/градостроение,

мы установили проявленность орнамента не только в знаковых формах освоения пространства, но и в структурном плане его организации, поскольку орнамент задействован на различных пространственных уровнях. Вероятно, это так же указывает на имплицативный приоритет структурного плана. Кроме того, подчеркнем, что символические и знаковые аспекты прежде всего заключены в формальном плане орнамента (план содержания заключен в регистре элементов и формы). Собственно форма *вбирает/индексирует/представляет/заключает* план содержания. В этой связи представляется целесообразной следующая процедура: если умозрительно нивелировать традиционный план орнамента украшения и декора, сфокусировавшись лишь на его формальном аспекте, то взору откроется план абстрактных форм локализованных в пространстве (оние оказываются подчинены сугубо элементарным геометрическим закономерностям систематики формы как таковой) (*per se*). В контексте прояснения специфики понятия такая процедура представляется целесообразной, поскольку к настоящему времени мотивы орнамента исчисляются миллионами форм, сюжетов, вариаций, – отмечает орнаментовед Н.А. Иванов [6, с. 7], тогда как количественный фактор требует необходимого обобщения. Орнамент в науке и искусстве преимущественно связан со стилем и представляет ситнезию

художественно-семантического плана. С этой позиции орнамент в своем роде – эмблемат, проблематизирующий семантику и художественные аспекты в понимании и его позиционировании (от точечного и геометрического орнамента архаических эпох до ассиметричных абстрагированных сюжетных мотивов тканей конструктивизма) [10, 11]. Однако, орнамент представляет существенный интерес именно с позиций формального и абстрактного планов, поскольку в этом раскрывается универсалия⁵¹ его данности.

Формальный и абстрактный планы орнамента обладают большей стабильностью в сравнении с семантикой формы, в ту или иную эпоху подверженной трансформации либо забвению. На значимость и ценность абстрактной формы в контексте архитектуры указывал архитектор М.Я. Гинзбург в исследовании «Ритм в архитектуре» (1923). Кроме того, в настоящее время архитектор А. Боков утверждает значимость абстрактного и геометрии не только в архитектуре, но и по отношению к орнаменту. В частности, этот вопрос получил теоретическую экспликацию в «геометрических основаниях архитектуры и картины мира» (1987, 2024) [3, 4]. Андрей Боков указывает и на некую абстрактную орнаментальность, которой архитектура «хранит верность» [3, с. 27, 32, 35].

Это позволяет наметить новые очертания в традиционном понятии орнамента и задать *потенциал трансформации* декоративного в структурное. «Трансформация», по мысли родоначальника семиотики А. Греймаса, являет⁵² маркер углубленного уровня постижения концепта

⁵¹ Отметим, что здесь мы не имеем в виду орнамент в аспекте раппортных построений, поскольку фокус исследования направлен на *элементарные построения, закономерности систематики формы и генерализацию* (масштабирование и обобщение) данных позиций.

⁵² Мы задействовали трансформацию в позиционировании орнамента. Эта импликация открывает то, что каждая из выделенных формообразующих процедур орнамента (*расположение, построение, регулярность, ритм, чередование, организация*) обладает трансформационным потенциалом по отношению не только к плану структуры, но и применительно к структурированию, форме и ее пространственной локализации. Собственно, даже позиция одного *расположения* в координатах плоскости неисчерпаема. Здесь мы возьмем для примера точку, как изначальный элемент формы. основополагающие координационные маркеры (верх/низ, право/лево, центр) обуславливают существенное разнообразие, вариабельность ее расположения. Исходя из исследования Кандинского,

понятия и явления [5, с. 20]. Трансформация предполагает не только представление об изначальном, но и о функционировании, стадиях развития, что в итоге создает возможность обозначения/моделирования вектора преобразований, в данном случае орнамента.

В определении орнамента, наряду с рядом формообразующими процедурами, дифференцированы и различные среды (контексты) локализации орнамента, что обуславливает не только принцип концептуальной масштабируемости орнамента (вещь – интерьер – сооружение), но и идею принципиального различения контекстов.

Три отмеченных контекста орнамента различны по размерности, пространственной организации, что, вероятно, неотъемлемым образом должно отразиться на концептуальных особенностях орнамента. В настоящее время структурная и концептуальная специфики орнамента нивелированы, орнамент оказывается определен как декор и украшение вещи/интерьера/архитектуры. Мы полагаем, что ряд формообразующих процедур, а также различие и специфика контекстов преодолевают декоративный статус орнамента и очерчивают его континуальный потенциал. Отмеченное в комплексе способствует пересмотру и обновлению позиционирования орнамента как в структурном, так и в концептуальном планах. Здесь мы перейдем к континуальности орнамента.

Континуальность орнамента

Комплексный учет отмеченных выше позиций очерчивает и создает основу трансформации орнамента. Кроме того, расширение понятия

потенциал точки предоставляет определенную избыточность. Поскольку данность и феномен точки вмещает мир не только на микроуровне, но и отсылает к макроуровню и космогонии формы [7, с. 191–229].

Кроме геометрического позиционирования элемента, формы, существенно, что в исследовании В. Кандинский открывает междисциплинарный потенциал каждого из первоэлементов триады (точка, линия, плоскость). Интересно, что данный план исследования первоэлементов Кандинского вырастает непосредственно из восприятия феномена орнамента, локализованного в пространственной среде интерьера, что утверждает феномен орнамента в качестве ключевого не только для последующей дефрагментации целостности формы, но и в вопросе пространственного позиционирования орнамента [7, с. 148].

моделирует потенциал перехода от одного плана орнамента к другому. Орнамент, помимо традиционного декоративного аспекта, открывает и другие планы: структурный, формальный, процессуальный, что, собственно, расширяет, моделирует и обновляет «смысловой горизонт» орнамента [5, с. 20]. Это влечет расширение нормы понятия, создает и проявляет его «новые очертания», а затем и «новый горизонт», что в совокупности задает, формирует и открывает континуальность орнамента как ландшафт понятия. Альгирдас Греймас считал, что, наряду углублением и постижением понятия, трансформация прежде всего связана с концептуализацией [5, с. 20]. Комплексный учет изложенного позволяет видоизменить позиционирование орнамента одновременно на уровне понятия и на уровне прагматики, что задает вектор его развития в современном контексте. В ходе «развертывания» понятия орнамента открывается его разветвленная структура:

- структурный план орнамента;
- ряд формообразующих процедур орнамента;
- связь орнамента с пространством;
- принципиальное различие контекстов локализации орнамента.

Обозначенный комплекс планов орнамента (декоративный, структурный, формальный, процессуальный) артикулируют и членят его целостность. Комплексное множество планов открывает в контексте традиционного определения орнамента новое: ландшафт. Расширение отчасти перестраивает понятие. Ряд формообразующих процедур открывает процессуальную основу орнамента и задает специфику его структуры в комплексной связности дифференцированных позиций: *расположения, построения, регулярности, ритма, чередования, организации*, которые синтезируют орнамент как новую генеративную целостность.

В качестве выводов кратко обозначим следующие позиции, резюмирующие данное исследование.

1. *Деконструкция орнамента как декора.* Исходя из исследования, современное традиционное определение требует расширения и обновления, что легитимной основой здесь выступает систематика генеративных процедур, определяющих целостность орнамента.

2. *Орнамент: от семантики к структуре.* В контексте трансформации исследовательского фокуса мы актуализировали переход от плана семантики к структурным и формообразующим аспектам, которые принципиальным образом определяют орнамент. На основании очищения орнамента от декоративно-знаковых аспектов и переходе к плану структуры, установлена связь орнамента с архитектурой.

3. *Орнамент. Концепция континуальности и ландшафт.* Орнамент преодолевает дискретность, на условии локализации *вещь/интерьер/архитектура*. Орнамент масштабирован к логике организации пространства и фундаментальным закономерностям формоустройства. Кроме основы формы, на основании многоуровневого синтетического устройства орнамент представляет в своем роде ландшафт.

4. *Концептуальная масштабируемость орнамента:* контексты локализации орнамента распределены в диапазоне *вещь/интерьер/архитектура*, что создает условие не просто видоизменения размерности, но, главным образом, определяет концептуальное масштабирование орнамента.

5. *Эволюция определения орнамента.* Современное понимание и позиционирование орнамента заключено не только в его эволюции, но и в выработке актуального определения. Орнамент на поверку преодолевает прикладную аспектуальность декора, украшения, узора, по направлению к структурной организации формы в пространстве.

Библиографические ссылки

1. Аполлон // Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь / ред. А.М. Кантор. – М.: Эллиас Лак, 1997. – 736 с.
2. *Беньямин В.* Судьба и характер: эссе / пер. с нем. И. Алексеевой, Н. Бакши, А. Белобратова и др. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. – 448 с.
3. *Боков А.В.* Геометрические основания архитектуры и картины мира. – Екатеринбург: TATLIN, 2022. – 248 с.
4. *Гинзбург М.* Ритм в архитектуре. – М.: Изд. Среди коллекционеров, 1923. – 119 с.
5. *Греймас А.Ж., Фонтаний Ж.* Семиотика страстей: от состояния вещей к состоянию души / Пер. с фр. И. Г. Меркуловой. – М.: Изд. ЛКИ, 2007. – 336 с.
6. *Иванов Н.А.* Орнамент: герменевтика и глоссарий. – М.: Этерна, 2018. – 352 с.
7. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости / пер. А. Лисовского, Е. Козиной. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. – 544 с.
8. *Лоос А.* Орнамент и преступление / пер. с нем. Э. Венгеровой. – М.: Strelka Press, 2018. – 104 с.
9. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 480 с.
10. *Смолина Н.А.* Симметрия в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1990. – 344 с.
11. *Туловская Ю.А.* Орнамент конструктивизма. – Екатеринбург: TATLIN, 2016. – 176 с.

Sharapov I. A.
Ural State University
of Architecture and Art
named after N.S. Alferov

THE ORNAMENT: CONCEPT, CONTINUITY, LANDSCAPE

Abstract. The analysis of the concept of ornament is carried out, the structure and specificity of the spatial organization of the ornament are revealed. The ornament includes a structural synthesis of a number of formative procedures that have different specifics and localization contexts, which collectively marks its continuous nature and indicates the renewal of the decorative potential of the concept. As a result of the research, the concepts of "ornament continuity" and "ornament landscape" are introduced.

Keywords: deconstruction of the concept, ornament, text in architecture, theory and practice.

УДК 72.011

Шестаков Г. Д.
Уральский государственный архитектурно-художественный
университет имени Н.С.Алферова

ЭМАЛЬ-ИКОНА В ПРОСТРАНСТВЕ ХРАМА: ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕАЛЬНОЕ/САКРАЛЬНОЕ

Аннотация. Рассмотрен феномен эмалевой иконы Pala d'Oro, базилики святого Марка (XI в., Венеция). Выявлена проективная взаимосвязь структурных закономерностей архитектуры и иконы в пространстве храма. На этом основании обозначен *синтез архитектуры и эмали через сакральное*. В рассмотрении закономерной связи архитектуры и эмали, является существенным аспект восприятия эмалевой иконы Pala d'Oro через архитектурный контекст – пространство храма. Разделение храмового объема на функциональные зоны обуславливает последовательную интенсификацию раскрытия – восприятия – сакрализации пространства по траектории от фасада к киворию. Структура храма раскрывается в единой оси, где происходит масштабирование и трансформация пространств, в которых заключено соединение / развитие / раскрытие / воплощение формального и

семантического планов, архитектуры и эмалевой иконы Pala d'Oro. Результатом развития пространства оси и выражением сакрального единства является эмалевая икона Pala d'Oro.

Ключевые слова: икона в пространстве храма, горячая эмаль, феномен соединения, собор святого Марка, пространство храма, феномен сакрального, иконостас, трансформация пространства, икона Pala d'Oro.

«Тот, кто, стоя на площади св. Марка,
не чувствует, что сердце его бьется сильнее,
тот может позволить себя похоронить,
ибо он мертв, безнадежно мертв...»

Франц Грильпарцер [3, с. 450].

Введение

Базилика святого Марка расположена в центральной части Венеции, на площади святого Марка. Объемно-пространственная композиция фасадов сформирована византийским, романским стилем с элементами готики. Использование разных архитектурных стилей в пространстве базилики отражает историческую роль Венеции, как крупной морской державы, которая вела активную торговлю и участвовала в крестовых походах, из которых, в качестве военных трофеев, привозились драгоценные материалы, архитектурные элементы, предметы искусства. Основой объемно-пространственной композиции базилики, является план в форме греческого равноконечного креста, увенчанный пятью массивными куполами, что является прямым заимствованием из византийской архитектуры (прототипом послужила Церковь Святых Апостолов в Константинополе) [10, с. 17]. Такая структура определяет восточный характер храма, нетипичный для остальной Италии. Внутреннее разделение планировочной структуры храма на функциональные зоны, обусловлено спецификой христианского богослужения, где у каждой зоны есть определенное назначение, связанное с последовательностью литургических действий. Как в ветхозаветной книге Исход, скиния разделялась на три части: Святое Святых, святилище и двор, так и христианский храм делится на три части: алтарь, средняя

часть храма и притвор [1]. Разделение пространства организуют вертикальные конструкции – преграды: фасад, иконостас (темплон) и сень (киворий), поставленные линейно по главной оси восприятия (Рис. 2), от входа к алтарной части, в которой расположена эмалевая икона Pala d'Oro.

Преграда первая. Фасад.

Структура главного (западного) фасада симметричная относительно центральной вертикальной оси, на которой расположен главный вход в храм. По горизонтали фасад композиционно разделен на два яруса, нижний от плоскости земли до открытой галереи и верхний от галереи до верхней части закомар (Рис. 1). Устройство фасада в нижнем ярусе организовано ритмично расставленными невысокими полуколоннами, которые задают антропоморфную масштабность фасада. Верхний ярус напротив устроен сочетанием крупных форм (закомар), и в семантическом плане формирует образ горнего мира за пределами формальной антропоморфности. Двойственное композиционное устройство фасада отсылает к взаимосвязи двух миров земного и небесного. Мы устанавливаем структурную взаимосвязь, основанную на бинарной семантической структуре, двух форм бытия, *на стыке которых возникает сакральное.*

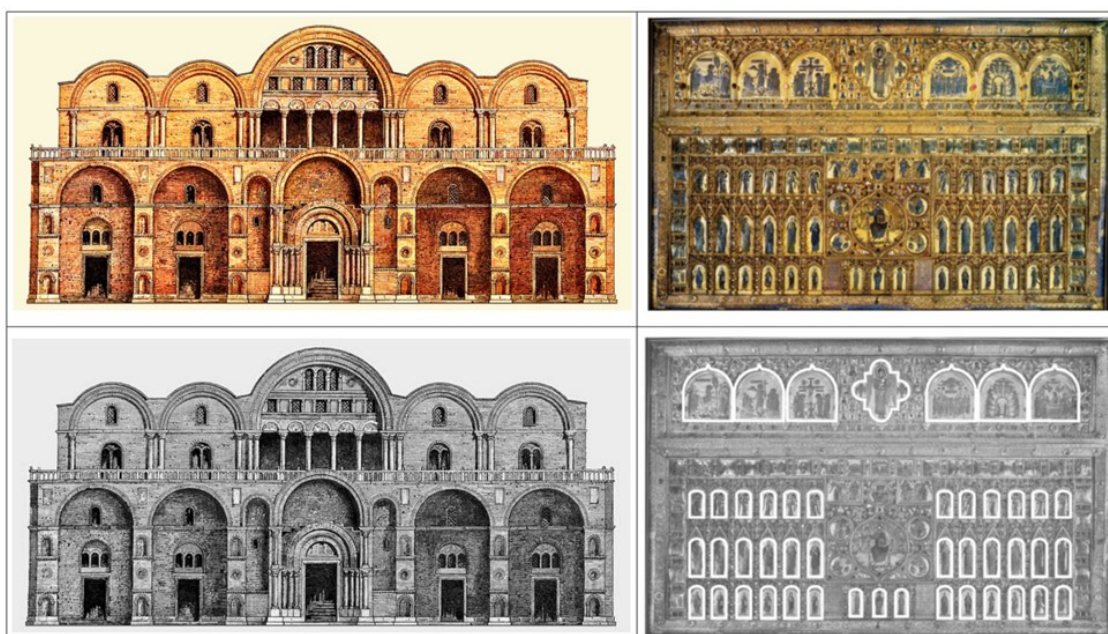


Рис. 1 Сопоставление структуры фасада базилики святого Марка в Венеции и эмалевой иконы Pala d'Oro. Таблица автора.

Центром композиции главного (западного) фасада, является вход – главный портал, арочная конструкция с несколькими рядами (архивольтами) рельефов и скульптур. Исторически над входом в тимпане находилась мозаика «Страшный суд», акцентирующая сакральность границы, места перехода из мирского, земного пространства площади св. Марка, в священный, небесный мир храма. В десятой главе Евангелия от Иоанна, апостол приводит слова Иисуса: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется» [1]. Вход служит буквальной и метафорической дверью в горний, духовный мир, в христианской традиции, портал олицетворяет Христа как "дверь" и "путь" ко спасению. Вход задает траекторию последовательного масштабирования системы преград, по центральной оси восприятия (Рис. 2): фасад (*конструкция*), иконостас (*преграда*), эмалевая икона Pala d'Oro (*образ*). Развитие преград в пространстве храма, обуславливает трансформацию и переход от одного способа выражения образа – фасада, к другому способу выражения образа – эмали, сохраняя при этом формальную структуру – композиционный строй.

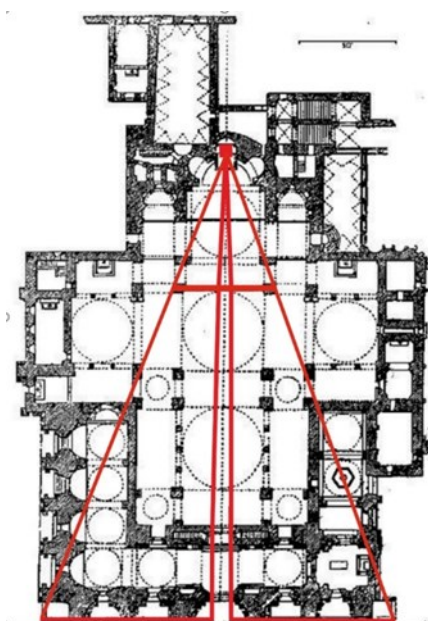


Рис. 2. План собора святого Марка в Венеции. Диаграмма связи фасада, иконостаса и эмалевой иконы Pala d'Oro. Г. Шестаков [10, с. 6]

Преграда вторая. Темплон (иконостас)

Композиция плана, формирует пространство пятинефной базилики, выстроенной в пропорциях греческого креста. В центральном нефе находится следующая преграда темплон – в византийской традиции алтарная преграда, стена. Конструкция иконостаса сформирована колоннами, поддерживающими архитрав (балку), на котором расположены скульптуры: Распятие, 12 апостолов и Богородица с святым Иоанном Богословом. Устройство иконостаса, являет собой уникальный синтез византийской архитектуры (разделение пространства храма и алтаря преградой) и западного искусства (скульптуры святых), объединяющим началом которых выступает сакральный смысл. Существенным в восприятии пространства храма, является движение по траектории главной оси (Рис. 2), от фасада, через вход и алтарную преграду к эмалевой иконе Pala d'Oro. Пространство динамически трансформируется, с последовательным усилением сакральности по ходу движения. Эмалевая икона Pala d'Oro – финальная точка пространственной оси храма, кульминация развития формального (пространственного масштабирования), и семантического (раскрытия сакрального) планов. Физическое пространство архитектуры и его "венец" – эмаль служат общей цели, выражению и переживанию священного замысла. Английский философ и теоретик искусства 19 века, Джон Рёскин, в трактате, "Камни Венеции" раскрывает концепцию деятельного восприятия искусства, как процесс, который требует от зрителя сознательного интеллектуального и эмоционального усилия. По сути, акт воли человека, задействует чувственный аспект восприятия, тем самым активизирует творческую энергию, дух места [9, с. 144]. Степан Ванеян в книге "Архитектура и иконография. "Тело символа" в зеркале классической методологии", раскрывает природу храма через, восприятие и анализ совокупности зрительных образов – концепций: «Проблема священного пространства в

контексте христианского художественного опыта предстает в первую очередь проблему понимания... "пространства" – во всех его исторически обусловленных концептуальных аспектах» [2, с. 71]. Через осознанный зрительный анализ, и проекции смыслов, зритель встраивается в концептуальную программу исторического пространства. Австрийский поэт 19 века, Франц Грильпарцер, посетив Венецию, записал в своем дневнике: «Тот, кто, стоя на площади св. Марка, не чувствует, что сердце его бьется сильнее, тот может позволить себя похоронить, ибо он мертв, безнадежно мертв» [3, с. 450]. Несомненно, совокупность внешнего и внутреннего пространств базилики, являются культурной исторической ценностью, своего рода музеем архитектуры и искусства, но как пишет в тематическом сборнике "Иконостас: Избранные труды по искусству" Павел Флоренский: «Музей, самостоятельно существующий, есть дело ложное и в сущности, вредное для искусства, ибо предмет искусства хотя и называется вещью, однако отнюдь не есть вещь, не есть неподвижная стоячая, мертвая мумия художественной деятельности, но должен быть понимаем как никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества, как живая пульсирующая деятельность творца, хотя и отодвинутая от него временем и пространством, но все еще не отделимая от него, все еще переливающаяся и играющая цветами жизни, всегда волнующаяся деятельность духа» [10, с. 284]. Вместе с тем отмечает: «Душа восторгается из видимого и, потеряв его из виду, восхищается в область невидимого» [10, с. 52]. В христианском вероучении процесс восстановления утраченного единства человека с Творцом, представляет собой духовный путь, кульминацией которого является Евхаристия. Это таинство, в котором происходит реальное онтологическое соединение с Богом, совершаемое через принятие Тела и Крови Христовых. Однако это соединение требует готовности, определенного состояния духа, которое достигается через покаяние (метанойя) – изменение. Прп. Иоанн Дамаскин

в книге "Точное изложение православной веры" пишет: «Евхаристия, это соединение тварного с Нетварным» [5, с. 336]. Покаяние (изменение) здесь выступает как *акт необходимой трансформации, условием для соединения* с Богом. Здесь мы усматриваем взаимосвязь центральной христианской *идеи соединения* человека с Богом *через изменение* (метанойя) и концепции разделения / соединения пространства храма через метафизическое изменение свойств алтарной преграды (иконостаса).

Рассмотренный концепт восприятия и трансформации пространств, через преграды, открывает *феномен иконостаса*, который заключен в следующем: архитектурная преграда, в функциональном плане разделяет физическое пространство, но через интеграцию в ее конструктивную систему художественных компонентов (иконы (эмаль) и скульптуры), трансформируется в сакральное и открывает *новый потенциал – соединение*. Дуальная совокупность архитектуры и художественных образных компонентов, формируют сакральный мир, и через чувственное обращение к первообразу, становится возможным установить духовное (молитвенное) обращение – метафизическую связь. Так преграда, включенная в последовательную разворачиваемость пространственных отношений фасада и интерьера, меняет свою физическую функцию, где *разделение становится соединением*, создающем пространство сакрального.

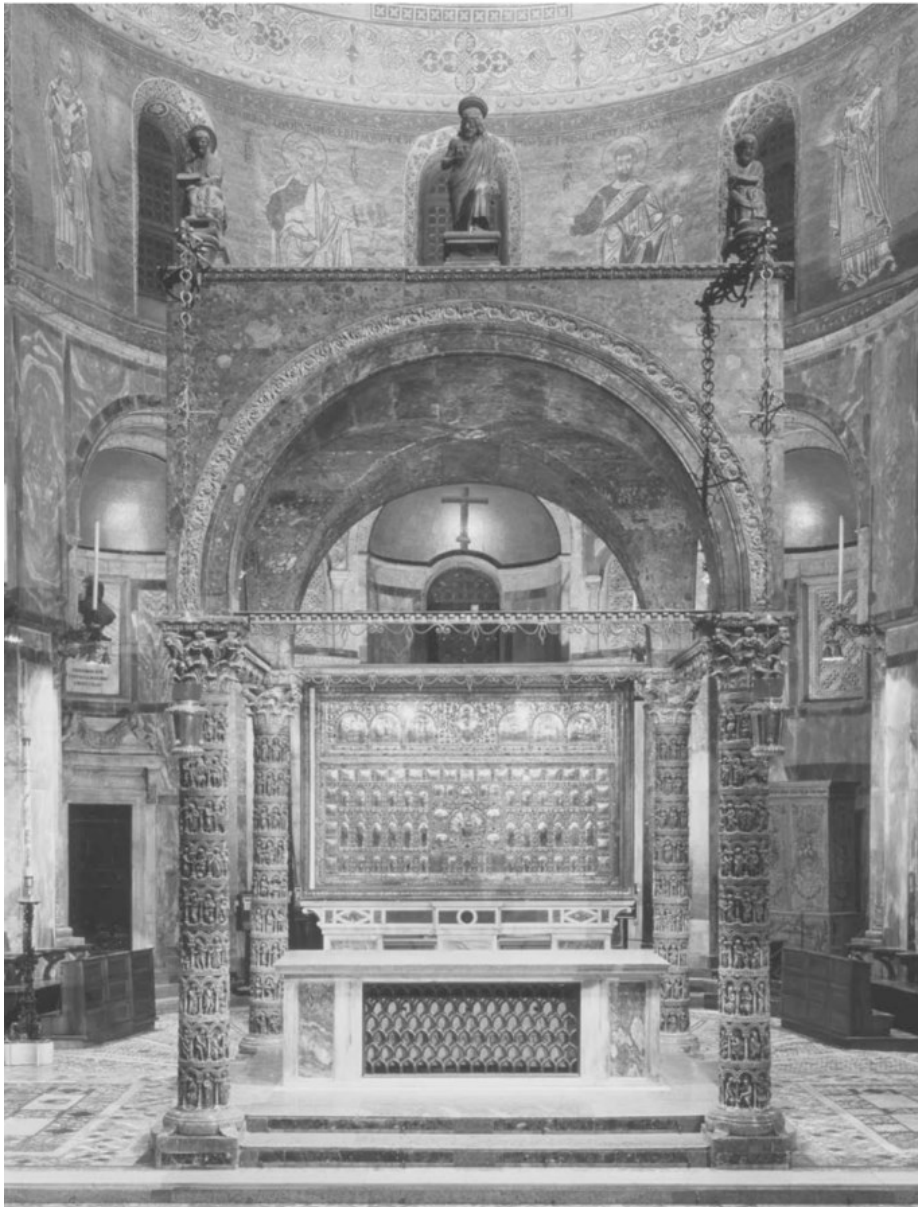


Рис. 3. Икона Pala d'Oro в кивории, Собор святого Марка, Венеция [10, с. 195].

Преграда третья. Киворий

В алтарной части расположен киворий (сень) (Рис. 3) – пространственная архитектурная конструкция, которая формально и семантически выделяет главное пространство базилики престол (саркофаг), с мощами апостола Марка. Киворий находится в одной системе преград с фасадом и иконостасом, но трансформируется от плоскостной структуры к пространственной, в функциональном плане функция разделять, сменяется функцией выделять и позиционировать, удваивать значимость.

В кивории, над ковчегом с мощами святого апостола Марка, расположена крупная (3,45 м в ширину и 1,4 м в высоту) икона – эмаль IX века (Рис. 3), состоящая из двухсот пятидесяти миниатюр – Икона выполнена на золоте и серебре византийскими мастерами, в технике перегородчатой эмали, украшена драгоценными камнями. Икона в динамическом восприятии пространства храма, является идейной сакральной и художественной кульминацией, главной композиционной точкой притяжения, символом "небесного Иерусалима". Многие из этих эмалей созданы в Константинополе, а некоторые привезены в Венецию после разграбления города в 1204 году во время Четвертого крестового похода. Стоит отметить, что ритмический и композиционный строй Pala d'Oro повторяет структурное устройство главного (западного) фасада базилики (Рис. 1), создавая единую систему формообразования архитектуры и эмалевой иконы. Бинарная семантическая структура, являющаяся архитектурной и сакральной концепцией устройства фасада, проецируется в композиции эмалевой иконы. Устанавливается сакральная проективная взаимосвязь от фасада к эмалевой иконе. Поскольку традиционный императив горячей эмали, заключен в приоритете знаковых, отличительных форм, построения, которые так или иначе наделены и/или соположены сакральному, определяется формальная и семантическая взаимосвязь архитектуры и искусства» [7, с. 146]. Отметим, что техника горячей эмали предполагает наложение двух материалов, металла и краски, которые под воздействием огня, соединяются в единое целое. В физическом плане происходит изменение природы материалов: Металл по своей природе пластичен, ковкий и непрозрачен. «Краска» (стекло) — хрупкая, жесткая и светоносная. Огонь примиряет эти противоположности, создавая единство, где прочность металла удерживает хрупкость стекла, а стекло защищает металл от коррозии и времени. Также, как в христианском учении, душа человека в Евхаристии, соединяется со

Христом в Евхаристии, очищается, Обожается, и изменяется, так и природа эмали, через соединение и обжиг происходит Теозис (Обожение), металл объединяясь с порошковым пигментом через воздействие огня обретает новые физические свойства, способность противостоять коррозии, тлению, становится вечным искусством. Также отметим, что мы рассматриваем эмалевую икону Pala d'Oro не только как визуальный и композиционный акцент храма, но хотим провести параллель между концепцией организации континуума храмового пространства, с таинством последней Евхаристии в жизненном пути христианина, участие в которой, является главной целью и духовной точкой притяжения, для соединения с Богом, необходимым условием для перехода из земного мира в Царство небесное. В пространстве литургии временное (земное) встречается с вечным (небесным). Блеск золота, эмали Pala d'Oro символизируют сакральный, нетварный свет Божества, к которому человек приобщается через Таинство.

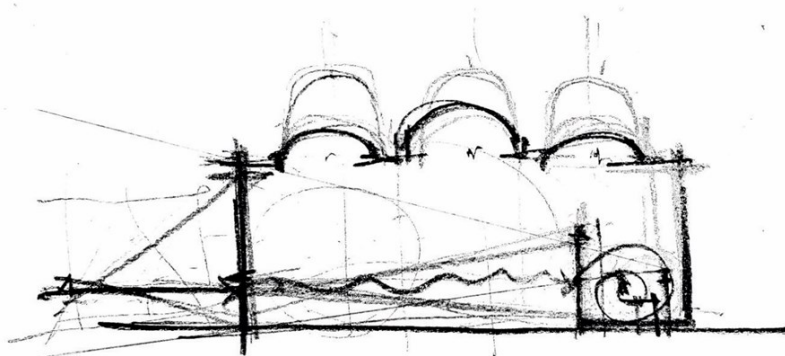


Рис. 4. Диаграмма трансформации восприятия пространства храма через преграды: фасад, иконостас, сень – эмалевая икона Pala d'Oro. Г. Шестаков

Траектория главной оси в пространстве храма, соотносится с жизненным путем христианина восхождением на личную голгофу. В этой связи сакральное пространство собора Святого Марка раскрывается как динамическая среда, организующая экзистенциальный путь верующего. Обосновывая природу этого феномена, А. М. Лидов отмечает: "Человек в византийском храме не просто созерцает сакральное со стороны — он физически и духовно пребывает внутри иконы, становясь соучастником священнодействия" [6, с. 19]. В контексте нашего исследования этот принцип "пребывания внутри обращенной к человеку пространственной иконы" достигает кульминации в алтарной зоне. Вектор движения христианской души сквозь храмовый континуум неизбежно устремлен к Pala d'Oro — сияющему фокусу, где совершается таинство последней Евхаристии. Проходя через этот иеротопический центр, человек перестает быть лишь свидетелем литургии и силой причастия совершает метафизический переход из дольного мира в Царство Небесное. Христианское эсхатологическое учение о конечности жизни также содержит идею смерти как перехода, кульминацию, переход из жизни земной к жизни вечной, конечная точка земной жизни, становится соединением.

Сакральность храма — это динамический процесс "преображения" материи в дух. Святитель Лука (Войно-Ясенецкий) в труде "Дух, душа и тело", открывает концепцию взаимодействия Духа и материи, он пишет «Дух творит себе формы» [8, с. 76]. Сакральное (ощущение Божественного присутствия) в храме, формируется через синтез физических объемов, визуальных образов и световой среды, как необходимая совокупность факторов, основа для совершения Таинств. Так архитектурное сооружение, становится Божьим домом. Взаимоотношение пространств и их геометрия служат физической траекторией духовного пути. Переход от массивных оснований к легкому, парящему куполу

символизирует восхождение души из реального (профанного) пространства в сакральное.

Иконы и материалы в храме также включены в литургическую последовательность. Образ в храме – это "окно", через которое первообраз становится доступным созерцанию, открывая реальное присутствие. Следует отметить, что материалы (золото, эмаль и драгоценные камни), мы рассматриваем в качестве феноменов, которые переводят декоративное искусство в область "метафизики света" в пространстве. Техника эмали, задействовав основу из драгоценного металла, и прозрачной/полупрозрачной краски, выступает медиумом, переводит физический свет в категорию света метафизического (Божественной энергии). Золото на иконах и сводах – символизирует Фаворский свет, не тварной энергии. Эти материалы лишают поверхность материальной тяжести, превращая стены в мерцающую завесу. В труде "Дух, душа и тело", святитель Лука (Войно-Ясенецкий) подчеркивает: «Материя не самодостаточна. Золото, эмаль и камень в храме лишь тогда становятся "священными", когда они пронизаны духовным смыслом» [8, с. 45]. Свет – центральный элемент сакральности, выступающий прямой метафорой Бога. В восьмой главе Евангелия от Иоанна, апостол приводит слова Иисуса: "Я – свет миру"[1]. Свет включает "мерцание" в общий континуум храма, через блики, свечение. Взаимодействие солнечных лучей с дымом ладана и мерцанием лампад создает сакральную "пульсацию" пространства. Этот мерцающий континуум трансформирует статичность камня, и наполняет пространство живой энергией (Логосом). Блики на золоте и эмали воспринимаются как отблески Божественной славы, делая невидимое присутствие Творца почти осязаемым для верующего. Павел Флоренский отмечал, что храмовое действо – это "синтез искусств". В этом синтезе: Дух (молитва, литургия, Слово) – является архитектором, Свет – является строительным материалом, Форма (стены, иконы) –

является результатом [11, с. 293]. Так, сакральность храма рождается в точке пересечения трех векторов. Архитектура формирует структуру, иконы – Образ, а свет – Жизнь. Вместе они создают "пульсирующую среду", где человек перестает быть просто зрителем и становится соучастником вечности, находясь внутри живой иконы Царствия Небесного. Храм – Это Божественное присутствие, которое воплотилось в камне, золоте и свете, чтобы стать видимым для человека. Храм не строится снаружи внутрь, он "прорастает" изнутри (из алтаря, из Евхаристии) вовне, обретая свои физические границы.

Выводы.

Таким образом, подведем краткий итог проведенному исследованию, о трансформации эмалевой иконы Pala d'Oro в пространстве собора святого Марка в Венеции.

Заклучим следующее. Во-первых, установлен феномен пространственной конструкции – алтарной преграды, которая через чувственное восприятие образа и сакральное обращение (молитву) к первообразу, преодолевает назначение – *разделять* реальное (пространства храма) и обретает новое назначение – *соединять* сакральное (земной и небесный мир). Физическое *разделение становится соединением*, и формирует сакральное пространство храма.

Во-вторых, выявлена проективная взаимосвязь структурных закономерностей в построении композиции фасада и эмалевой иконы, как единого композиционного и смыслового "генетического кода", который формирует внешнее и внутреннее пространства храма.

В-третьих, определены компоненты, формирующие пульсирующее, живое "тело" храма. Пространство храма – синтез материй, где золото, эмаль и камень, через соединение со светом, мерцая, трансформируются в проводники сакральных смыслов. Благодаря взаимодействию физического света и литургических смыслов, храм становится "живой иконой", "телом"

в котором материя преодолевает тленную реальность и соединяет человека с Царством Небесным.

Библиографические ссылки

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2020. – 1328 с.
2. Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 832 с.
3. Грильпарцер Ф. Пьесы. Дневники. Воспоминания / пер. с нем. – М.: Художественная литература, 1961. – 727 с.
4. Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – 288 с.
5. Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры / Пер. с греч. А. А. Бронзова. – М.: Сибирская Благовонница, 2010. – 480 с.
6. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / А. М. Лидов. — М.: Феория, 2009. — С. 19.
7. Лука (Войно-Ясенецкий), святитель. Дух, душа и тело. – М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2016. – 216 с.
8. Клименко, Л. П. Влияние архетипа на человека через искусство / Л. П. Клименко, И. А. Шарапов // Церковь, государство и общество в истории России и православных стран: религия, наука и образование: Материалы международной научной конференции, Владимир, 21 мая 2024 года. – Владимир: Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, 2024. – С. 146-152.
9. Рёскин Дж. Камни Венеции / пер. с англ. А. В. Глебовской, Л. Н. Житковой. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 349 с.
10. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству / Сост. и авт. предисл. А.

Г. Нахов; ред. игумен Андроник (Трубачев). – СПб.: Мифрил, 1993. – С. 283–305

11. Klein A. Refashioning Byzantium in Venice in Henry Maguire and Robert S. Nelson, ed., *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*. – Washington.: Dumbarton Oaks Research Library, 2010. – 226 p.

Shestakov G.

Ural State University of Architecture
and Art named after N.S. Alferov

**ENAMEL – ICON IN THE SPACE OF THE TEMPLE
TRANSFORMATION:
REAL/SACRED**

Abstract. The phenomenon of the enamel icon Pala d'Oro, Basilica of St. Mark (11th century, Venice) is considered. The projective relationship between the structural patterns of architecture and icons in the space of the temple is revealed. *On this basis, the synthesis of architecture and enamel through the sacred is indicated.* In considering the regular connection between architecture and enamel, an essential aspect is the perception of the enamel icon Pala d'Oro through the architectural context—the space of the temple. The division of the temple space into functional zones determines the sequential intensification of the disclosure – perception – sacralization of space along the trajectory from the facade to the chancel. The structure of the temple is revealed in a single axis, where the scaling and transformation of spaces takes place, in which the connection / development / disclosure / embodiment of the formal and semantic plans, architecture, and enamel icon of the Pala d'Oro are contained. The result of the development of the axis space and the expression of sacred unity is the enamel icon Pala d'Oro.

Keywords: icon in the space of the temple, hot enamel, phenomenon of connection, St. Mark's Cathedral, temple space, phenomenon of the sacred, iconostasis, transformation of space, icon Pala d'Oro

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Барашков Виктор Владимирович, доктор философских наук, доцент кафедры истории философии Российского университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы, член Ассоциации искусствоведов (АИС).

Белосов Павел Алексеевич, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.

Быкова Екатерина Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, социологии и философии Вятского государственного университета (Киров), член Ассоциации искусствоведов (АИС).

Головко Оксана Викторовна, член Ассоциации искусствоведов (АИС), член ВТОО «Союз художников России» (секция искусствоведения).

Горбунов Святослав Сергеевич, кандидат философских наук, независимый исследователь.

Городилова Татьяна Сергеевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии, социологии и философии Вятского государственного университета (Киров).

Ерофеева Виктория Алексеевна, студентка бакалавриата Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.

Зайцева Наталья Игоревна, магистрант кафедры культурологии, социологии и философии Вятского государственного университета (Киров); научный сотрудник Вятского художественного музея имени В. М. и А. М. Васнецовых.

Крымов Александр Константинович, магистр религиоведения, независимый исследователь.

Корнева-Чаева Ирина Анатольевна, сотрудник Государственной Третьяковской галереи, член Ассоциации искусствоведов, куратор выставок Сайнс-арта.

Лютаева Мария Сергеевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.

Минин Сергей Николаевич (иеромонах Варфоломей), кандидат исторических наук, доктор теологии (DoD), доцент кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.

Орлов Александр Константинович, студент бакалавриата Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.

Паняшин Алексей Анатольевич, ассистент кафедры истории России Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.

Петев Николай Иванович, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.

Прейшев Станислав Витальевич, студент бакалавриата Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.

Торбург Марина Робертовна, кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии Российского университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы.

Фролов Максим Олегович, ассистент кафедры философии и религиоведения, младший научный сотрудник Владимирского

государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.

Чернухо Татьяна Валерьевна, магистрант института теологии имени святых Мефодия и Кирилла Белорусского государственного университета.

Шарапов Иван Александрович, доцент кафедры композиционно-художественной подготовки Уральского государственного архитектурно-художественного университета имени Н. С. Алфёрова.

Шестаков Георгий Дмитриевич, доцент кафедры основ архитектурного проектирования Уральского государственного архитектурно-художественного университета имени Н. С. Алфёрова.

Шкурлятьева Дарья Андреевна, соискатель Казанского (Приволжского) федерального университета, кантор Евангелическо-лютеранского прихода Свв. Петра и Павла г. Выборга.

Научное электронное издание

ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ: БЫТИЕ В ЛАНДШАФТЕ

Сборник научных докладов

Издается в авторской редакции

На обложке размещена репродукция картины Альберта Солтанова
«...не буду больше проклинать землю за человека». 2023

За содержание, точность приведенных фактов
и цитирование несут ответственность авторы докладов

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10; Adobe Reader;
дисковод DVD-ROM.

Тираж 8 экз.

Издательство Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.