

Елена Рыйгас

Социологический институт РАН  
[ryugas@gmail.com](mailto:ryugas@gmail.com)

---

## Обратная историческая перспектива: фрески архимандрита Зинова (Теодора) в нижнем храме Феодоровского собора в Петербурге

Возрождение в России православия после десятилетий религиозных гонений часто ставит перед архитекторами и иконописцами задачу предельно осторожного поиска между тенденциями копирования мертвых стилей и смелым новаторством. Возникающие образцы творчества зачастую утрачивают связь не только с христианской культурой и богословием, но и со здравым смыслом<sup>1</sup>. Однако и те произведения современного искусства, которые способствуют обновлению традиции консервативного по своей природе церковного искусства, в некоторых случаях могут быть изъяты из литургического пространства, поскольку находятся в шатком правовом поле церковно-иерархических структур, когда статус материального объекта зависит от субъективного мнения того или иного церковного должностного лица.

Именно поэтому изучение явлений современного церковного искусства в России важно еще и в плане введения новых работ художников в научный оборот, чтобы тем самым препятствовать покушениям на новое наследие со стороны некомпетентных, но обладающих правом принимать решения церковных иерархов<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> О проблемах современной иконописи подробно говорится в работе: И. К. Языковой, *История иконописи. Истоки. Традиция. Современность. VI–XX вв.*, Москва 2002.

В качестве примера архитектурного эксперимента в церковном строительстве можно привести встроенное в торгово-жилой комплекс здание храма в честь св. воина Феодора Ушакова в Петербурге, возведенное в 2013 году: <http://vppress.ru/stories/V-torgovo-zhilom-komplekse-na-Koroleva-zarabotal-khram-17150>.

<sup>2</sup> Примером подобного вандализма служит уничтожение в 2008 году по указанию правящего архиерея Псковской епархии архиепископа Псковского и Великолукского

В рамках данной статьи предполагается рассмотреть работы архимандрита Зинова (Теодора)<sup>3</sup>, воссоздавшего интерьер (от фресок и икон до мелких деталей внутреннего убранства) нижнего храма в восстановленном в 2013-м году петербургском соборе Феодоровской иконы Божьей Матери<sup>4</sup>. В первую очередь привлекает внимание отсутствие в нижнем храме привычного для православных церквей многоярусного иконостаса, в результате чего и стала возможна роспись алтарной апсиды фресковой живописью.

Первоначально в трех апсидах нижнего храма располагалось три престола. Поскольку оформление нижнего храма Феодоровского собора с момента его строительства в 1913 году не было доведено до конца, во время реставрации уже в начале XXI-го столетия было принято решение функционально объединить три апсиды в единое целое: жертвенник, собственно алтарь и дьяконник. Основная задача при восстановлении нижнего храма заключалась в поиске решения оформления алтарной части в соответствии с первоначальным планом строителей воспроизвести в интерьере древнерусские элементы храмового убранства XIII века, т.е. иконостас с двумя-тремя ярусами икон. С другой стороны, низкие своды нижнего храма диктовали необходимость отказа и от этой классической структуры иконостаса. Как пишут авторы сборника, посвященного истории восстановления нижнего храма Феодоровского собора, условия, поставленные перед участниками конкурса на лучший проект оформления храмового пространства, сводились к следующему: «Пункт первый: иконостас должен быть; пункт второй: иконостаса быть не должно»<sup>5</sup>.

В этом принципе, сформулированном перед началом реставрации нижнего храма, отражена вся история развития иконостаса в христианских храмах,

---

Евсевия (Саввина) икон, написанных архимандритом Зиновом (Теодором) для иконостаса Серафимовского придела Троицкого собора во Пскове.

<sup>3</sup> Архимандрит Зинов (Теодор) – священнослужитель Русской православной Церкви Московского патриархата, один из ведущих иконописцев. К числу его работ относятся росписи в Успенском соборе Троице-Сергиевой лавры, в храмах Данилова Монастыря (Москва), Ново-Валаамском монастыре (Финляндия), Крестовоздвиженском монастыре Шветонь (Бельгия), Мирожском монастыре (Псков), Никольском соборе (Вена, Австрия), греческом монастыре Симонопетра (Афон).

<sup>4</sup> Строительство собора Феодоровской иконы Божьей Матери в 1913 году было приурочено к 300-летию Дома Романовых – царствующей династии в России с 1613 по 1917 гг. В годы советской власти в здании собора располагался молокозавод, в результате чего интерьер храма был сильно искажен. В 2005 году собор был передан Петербургской епархии Московского патриархата. К празднованию 400-летия Дома Романовых в 2013 году собор был полностью восстановлен. В настоящее время настоятелем общины собора является протоиерей Александр Сорокин. Сайт собора: <http://feosobor.ru>.

<sup>5</sup> *Анастасис: подлинная история украшения нижнего храма собора Феодоровской иконы Божьей Матери, рассказанная участниками и очевидцами событий*, авт.-сост.: прот. А. Сорокин, А. Зимин, Санкт-Петербург 2013, с. 34.

когда первоначальная перегородка в виде низкой балюстрады, позволявшей облакачиваться на нее, служила всего лишь ограждением писцов от остальной части публики, собиравшейся в римских базиликах, например, на судебные заседания; затем эта перегородка стала служить подставкой для икон (когда в зданиях базилик начали проводиться богослужения христианских общин), а после превратилась в высокий иконостас, число ярусов которого могло достигать пяти-семи рядов<sup>6</sup>. Стремление максимально снизить высоту алтарной перегородки неизбежно предполагало не только сведение ее к своему прототипу (обыкновенной решетки высотой не более метра), но и необходимость возвращения всех иконографических сюжетов, используемых при оформлении иконостаса, на их первоначальное место – стены храма. Известно, что изначально в храмах почти не было икон. Внутреннее пространство церквей украшалось фресками или мозаикой. Если на северной и южной стенах храма изображались ветхозаветные и новозаветные события, то в алтаре присутствовала тематика, связанная с происходящими там литургическими действиями: приготовлением и совершением евхаристии. Появление икон и постепенное вытеснение ими настенных росписей было обусловлено чисто экономическими причинами: изготовление икон обходилось дешевле. Традиция же располагать иконы на алтарной перегородке изначально имела своими истоками сирийские литургические тексты. Как считают исследователи, древнейшая формула из литургии на сирийском языке, произносимая перед причащением, звучала как обращение к Христу: «Молитвами родившей тебя и молениями крестившего тебя спаси нас»<sup>7</sup>. Иконографическое отображение этой формулы легло в основание первого иконостасного чина: деисуса, где по обе стороны от Христа располагаются склоненные к нему фигуры Богородицы и Иоанна Крестителя. В дальнейшем деисусный чин увеличивался за счет прибавления к нему парных изображений архангелов и апостолов. Интересно, что традиция изображать на дьяконских вратах парные фигуры либо архангелов Михаила и Гавриила, либо перводеяконов Стефана и Лаврентия, по мнению исследователей, также восходит к парному принципу расположения икон в деисусном чине. В тот момент, когда возникла необходимость выросшую в длину алтарную перегородку для ее устойчивости вплотную придвинуть к углам, отделившим алтарь от остальной части храма, для прохода в него потребовалось сделать в иконостасе сначала северные, затем и южные дьяконские врата. Соответственно, в первое столетие существования новой традиции на поверхности дьяконских врат изображались те сюжеты, которые использовались при оформлении

<sup>6</sup> Ю. Г. Бобров, *Основы иконографии древнерусской живописи*, Санкт-Петербург 1995.

<sup>7</sup> В. К. Цодикович, *Семантика иконографии «Страшного суда»*, Ульяновск 1995.

стен жертвенника и дьяконника. На северных воротах, иногда в несколько регистров, располагались прообразовательные и эсхатологические сюжеты: «Даниил во рву львином», «Три отрока в печи огненной», «Иона во чреве кита»<sup>8</sup>. При исследовании деисусного чина Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря выяснилось, что иконы архангелов Михаила и Гавриила имели более позднее происхождение, чем все остальные, хотя было известно, что изображения архангелов присутствовали в деисусе изначально. Вероятно, первоначальные иконы, одновременные всему деисусному чину, были изъяты и использованы в качестве оформления дьяконских врат. В дальнейшем, на дьяконских воротах стали изображаться парные фигуры святых одного и того же чина, например, перводьяконов Стефана и Лаврентия, свт. Иоанна Златоуста и Николая-Чудотворца и т.п.

Таким образом, использование поверхности стен для расположения на них традиционных иконографических сюжетов неизбежно предполагает отказ от высокого иконостаса, который не только бы скрывал от присутствующих фрески алтаря, но и нарушал бы логику оформления интерьера, приводя к ненужному «умножению сущностей».

Росписи алтаря нижнего храма Феодоровского собора<sup>9</sup> отличает такая особенность, как открытость композиции, т.е. отсутствие границ, отделяющих пространство фресок от наблюдателя. Центр алтарной фрески «Причащение апостолов» определяется через соотношение пропорций фигур: если в апсиде алтаря фигуры апостолов примерно в полтора раза больше человеческого роста (220 сантиметров), то в жертвеннике и дьяконнике фигуры ветхозаветных и новозаветных героев гораздо скромнее по объему. Это обстоятельство предопределяет положение наблюдателя: для восприятия фресок необходимо не только переводить взгляд, но и менять расположение в пространстве, т.е. либо приближаться, либо отдаляться от росписей. Принцип смены точек обзора, заложенный в композиции, таким образом, включает самого наблюдателя в число элементов этой композиции. Это хорошо видно во время богослужбных действий, когда фигуры священнослужителей воспринимаются как дополнение к фрескам. Священники не только почти буквально повторяют статику апостолов, но и образуют собой дополнительный подвижный регистр, гармонично дополняя собрание апостолов. Пропорции фигур изображенных апостолов

---

<sup>8</sup> О. А. Дьяченко, *К проблеме эволюции иконографических программ боковых алтарных дверей XVI–XVII вв. // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века*, редакторы составители О. А. Дьяченко, Л. М. Евсеева, Москва 2008, с. 298, 303.

<sup>9</sup> Иллюстрации доступны на сайте Феодоровского собора (английская версия – <http://en.feosobor.ru>) и в книге: *Анастасис: подлинная история украшения нижнего храма собора Феодоровской иконы Божьей Матери, рассказанная участниками и очевидцами событий*, ор. cit.

таковы, что стоящий на фоне фресок человек, особенно в богослужебных одеждах, воспринимается как единое целое с росписями. Впечатление усиливает мраморная скамья, вписанная в полукружие апсиды, которая получает сразу две трактовки: как ступень, ведущая в Сионскую горницу и в то же время как позем – традиционная иконографическая деталь в изображении русских святых. При этом естественность жестов священнослужителей создает впечатление преодолимости этой условной границы-ступени. Структура алтарной фрески, предопределяющая восприятие сонма священнослужителей в качестве еще одного, параллельного, регистра иконографического пространства как раз и позволяет говорить об открытости всей композиции, элементом которой может стать любой присутствующий наблюдатель.

Второй особенностью росписей нижнего храма является предельная локализация позиции наблюдателя в пространстве, если последний является участником литургических действий. Поскольку основная часть богослужения производится в алтаре, т.е. в центральной апсиде, точкой наибольшей эмоциональной вовлеченности в происходящее оказывается небольшое пространство в центре, оформленное в виде мраморного лабиринта, откуда можно видеть фреску «Причащения апостолов» и две иконы Христа и Богородицы в мраморных киотах на солее. Внимание, сначала сконцентрированное на фигурах апостолов, из предопределенной точки наблюдателя затем неизбежно начинает сосредотачиваться на еще одном регистре росписей, который образуется ритмичным чередованием разных форм крестов. Крест, изображенный в конхе апсиды, организует дальнейшую переключку между собой креста на мраморном кивории, на Святом Хлебе в дискосе в руках Христа, на троне в центре алтаря, и затем на царских воротах<sup>10</sup>. Кресты в качестве декоративных элементов киотов и аналойного покрывала<sup>11</sup> переводят условную вертикаль чередующихся крестов в горизонтальный план, захватывающий как все пространство храма, так и всех присутствующих. Иными словами, человек, первоначально выбирающий наиболее удобный ракурс восприятия фресок, постепенно обнаруживает себя находящимся на одном из полюсов той оси, которая образуется мысленным продолжением линии чередующихся между собой крестов, и которая заполняет пространство между наблюдателем и фресками алтарной апсиды. Иногда появляющаяся на этой оси фигура священника лишь дополняет чередование элементов наперсным крестом и крестом, вышитым на фелони.

<sup>10</sup> Ibidem, с. 7, 63.

<sup>11</sup> Ibidem, с. 85–86.

Вполне вероятно, что начальный замысел оформления интерьера нижнего храма не предполагал четкой взаимосвязи между настенными росписями центральной апсиды и наиболее "комфортной" точкой обзора фресок, но, как показывают наблюдения, почти каждому посетителю свойственно в течение какого-то времени неизбежно выбирать место восприятия росписей на поверхности мраморного лабиринта, расположенного в центре храма. Извилистые дорожки лабиринта символизируют путь человека к Богу. Одна из наиболее приближенных к центру лабиринта дорожек сразу уводит человека на самый край, затем, когда в ходе "путешествия", человек оказывается на другой крайней точке круга, оттуда неожиданно открывается прямой путь к центру. Характерно, что та самая предопределенная точка наблюдателя, о которой говорилось выше, всегда оказывается не в центре лабиринта, а на одной из его дорожек.

Необходимо добавить, что реалистичная манера письма и соразмерные человеческому росту фигуры апостолов в центральной апсиде содержат в себе скрытую эстетическую провокацию в том смысле, что происходит принуждение присутствующих в алтаре священнослужителей к определенной эстетической дисциплине: любой переизбыток деталей в облачениях, равно как и обилие позолоты сразу создает негативный контраст с простой одеждой Христа и его учеников. Наиболее удачным примером взаимодействия с семантически насыщенным фоном алтарного пространства являлось богослужбное одеяние, представляющее собой фелонь вишневого цвета и особого покроя (по типу греческих риз), расходящиеся по спине тяжелые складки которой противостоят свободно струящимся одеждам апостолов четкостью ритма. Фактура ткани облачения, определяемая характером переплетения шерстяных нитей, и вбирающая в себя все оттенки фресок вишневый цвет выхватывают фигуру священника из плена контрастных противопоставлений.

Отдельного упоминания священнические облачения заслуживают еще и потому, что покроем греческих фелоней представляет собой дополнительную плоскость большого объема, чья текстура неизбежно перекликается с окружающим пространством. Если цвет облачений и складки больше резонируют с настенной живописью (главным образом, с фигурами апостолов), то текстура ткани больше сопоставляется с поверхностью многочисленных мраморных деталей убранства, начиная с престола и кивория и заканчивая алтарной преградой. При этом мраморные поверхности отличаются друг от друга четырьмя способами обработки: грубая (колотая), шероховатая, матовая и полированная<sup>12</sup>. В свою очередь, использование на протяжении литургического года трех цветов облачений

<sup>12</sup> Ibidem, с. 65.

– белого, бежевого и фиолетового (вишневого) способствуют динамике восприятия такого тектонически неподвижного материала, как мрамор.

## Вывод

Целостная эстетика нижнего храма Феодоровского собора сразу задает множественность теоретических трактовок этого художественного явления. Роспись стен в духе античности и низкие своды храма, напоминающие римские катакомбы, отсылают к раннехристианским временам, т.е. к эпохе свободы как условия эстетических и интеллектуальных поисков при построении церковных общин, свободных от эстетического влияния. В то же время царские врата, в композиционном плане похожие на щит древнерусских витязей, скрытым образом указывают на посвящение нижнего собора святому благоверному князю Александру Невскому [Анастасис, 64] и одновременно отодвигают временную границу использованного христианского наследия к домонгольской Руси, т.е. тоже эпохе свободы как условия самоопределения недавно принявшего христианство русского народа. Образующая таким образом обратная историческая перспектива задает импульс развитию современного церковного искусства в России, которое пока существует в рамках инертного воспроизводства художественных моделей предыдущих трех столетий.

Несомненно, замысел фресок наиболее полно раскрывается во время литургии, когда священнослужители, невольно образуя дополнительный изобразительный план (и подвижный регистр), придают объемность всей композиции и вместе с тем задают эффект обратной перспективы.

Структура настенных росписей алтаря нижнего храма Феодоровского собора, предполагающая при длительном всматривании обнаружение дополнительных изобразительных регистров и смысловых планов, как нельзя лучше соответствует изначальной идее литургического пространства: участия в общем деле, когда не только происходящие действия приобретают осмысленность благодаря активному соучастию всех присутствующих, но и фон этих действий (в виде фресок) заставляет каждый раз прилагать новые усилия для их интерпретации.

## Резюме

Консервативное по своей природе церковное искусство часто понимается как набор готовых образцов для копирования. Фрески архимандрита Зинона (Теодора) и внутреннее убранство воссозданного в 2013 году нижнего храма Феодоровского собора в Петербурге являют собой пример успешного творческого поиска, когда в результате переосмысленного раннехристианского наследия из совокупности материальных объектов возникает не только мощный эстетический, но интеллектуальный ресурс.

## Ключевые понятия

Фрески архимандрита Зинона; Феодоровский собор; Петербург

## Abstract

The reverse historical perspective: frescos of archimandrite Zinon (Teodor) in the lower church of Feodorovsky Cathedral in Saint-Petersburg

Orthodox art, which is conservative by its nature, is often seen as a set of ready-to-copy designs. Archimandrite Zinon's (Teodor) frescoes and interior decor of the lower church of Feodorovsky Council in Saint-Petersburg, which was restored in 2013, are the example of an effective way of seeking creativity. When an early Christian heritage is given a new meaning, from a group of material objects arises powerful wealth which is both aesthetic and intellectual.

## Keywords

Frescoes of archimandrite Zinon; Feodorovsky Cathedral; Saint-Petersburg

## Источники

- Анастасис: подлинная история украшения нижнего храма собора Феодоровской иконы Божьей Матери, рассказанная участниками и очевидцами событий*, авт.-сост.: прот. Александр Сорокин и Александр Зимин, Санкт-Петербург 2013.
- Бобров Ю. Г., *Основы иконографии древнерусской живописи*, Санкт-Петербург 1995.
- Дьяченко О. А., *К проблеме эволюции иконографических программ боковых алтарных дверей XVI–XVII вв. // Иконографические новации и традиции в русском искусстве XVI века*, редакторы составители О. А. Дьяченко, Л. М. Евсеева, Москва 2008.
- Мельник А. Г., *К истории и типологии русских высоких иконостасов XV – середины XVII вв.*, <http://www.rostmuseum.ru/publication/historyCulture/1994/melnik01.html>.
- Сайт Феодоровского собора в Петербурге – <http://feosobor.ru>.
- Цодикович В. К., *Семантика иконографии «Страшного суда»*, Ульяновск 1995.