

УДК [08(091)+7.045+726.04](045)

***ПОПОВА Людмила Дмитриевна**, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и религиоведения института социально-гуманитарных и политических наук Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова. Автор 100 научных публикаций, в т. ч. 5 монографий, двух учебных пособий*

РЕКОНСТРУКЦИЯ ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ХРАМОВОГО ПРОСТРАНСТВА АРХАНГЕЛЬСКА¹

В данной статье представлен опыт реконструкции образно-символической системы в пространстве православной культуры Архангельска середины XVIII – начала XX века. Выявлены особенности храмовой семиосферы города, порожденные своеобразием его метафизической локализации на краю времени и пространства.

Ключевые слова: *Архангельск, храм, символ, образ, наследие, храмовое пространство, семиосфера.*

Реконструкция образно-символического храмового наследия Архангельска сопряжена с определенными трудностями, обусловленными утратой самого храмового наследия. Тем не менее мы попытаемся воссоздать то, «что было» в духовной и общественной жизни города и хотя бы частично «возвратить» образно-символическую систему храмового пространства, базирующегося некогда на основе историко-культурной памяти, опыта и наследии поколений. В основу исследования положены разнообразные источники: исторические и церковно-археоло-

гические данные, графические и иконографические материалы, в которых зафиксированы росписи храмов, а также обмерные чертежи.

Исследование монументальных памятников искусства, изучение их стилистических особенностей, специфики композиции показывают, что создатели строго придерживались установленных канонов, превративших храмовое пространство в символический универсум. Символы и условные знаки служат для обозначения бесконечного в конечном и в то же время являются защитой невыговариваемой истины

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда и правительства Архангельской области (проект № 12-13-29004 а/С «Образы финно-угорского, скандинавского и русского православного наследия в этнокультурном ландшафте Поморья»).

от глаз и слуха недостойного познания истины. Часто «истины», данные в виде «зрительных образов», воспринимались глубже словесных. Творчество иконописцев в восточно-христианском мире в значительной части ее материального воплощения наделялось высоким сакральным смыслом. Леонтий Неаполитанский считал художника, создателя образов, причастным к космическому акту «творения» [12].

В статье основной акцент сделан на исследовании монументального искусства храма и храмового действия как «синтеза искусств». Фрески и иконы как часть предметного мира включали в себя одновременно реальный и ирреальный планы, становились своего рода посредником между человеком и святым, «между миром видим и миром невидимым», по выражению П. Флоренского [10, с. 40]. Стены храма покрывались росписью, письменными знаками, которые должны были отражать всю сущность христианского учения в зрительных образах. Изображения тесно связаны с дидактической историко-богословской информацией; в структуре богослужения они обладали божественной энергией, силой литургического образа.

Сюжеты Священной истории в росписи храма размещаются в строгом порядке. Все пространство храма мысленно делится на две части – «небесную» и «земную». В «небесной» части – царстве Христа – в центре купола, как правило, находилось изображение Спаса Вседержителя – Пантократора, строго глядящего на всех из подкупольного пространства, словно явившегося «реально» миру с земным человеческим ликом. Каждый христианин, поклоняясь этому образу, понимал, что этот «лик есть осуществленное в лице подобие Божие» [10, с. 28]. В его левой руке Евангелие – знак принесенного им в мир учения, персты правой сложены в особом благословляющем именованном жесте, ибо «Сын Человеческий пришел не губить души человеческие, а спасать» [1]. Христианин с молитвой обращался к Всемилоствителю за спасением и в храме, где икона Спаса является самой крупной, в

некотором роде «смыслообразующей» в иконостасе, и в собственном доме, где она была обязательным атрибутом внутреннего убранства. С именем Вседержителя были связаны все надежды:

Не суди нас, Боже, во многом,
А спаси нас, Спасе, во малом.

Клюев Н. Стих о праведной душе. 1914.

В проемах светового барабана изображались фигуры пророков, апостолов, на столбах – евангелисты («столпы евангельского учения»), в апсиде – в центре «земной» части храма – Богоматерь Оранта как заступница всех людей перед Богом. Северная, западная и южная стены, как правило, расписывались в несколько ярусов, причем верхние ярусы заполнялись сценами из земной жизни Христа, чудесами и страстями. В нижнем ярусе, на высоте человеческого роста, писали Отцов Церкви, мучеников и праведников, которые как бы вместе с прихожанами возносили молитвы Богу.

Полагаем, так к 1762 году выглядел и архангельский Свято-Троицкий кафедральный собор, стены которого и 4 внутренних столба украсились фресковой живописью. Однако они сильно повредились во время городского пожара в 1793 году, после которого высокие стены, разделенные более чем на 5 ярусов, и столбы вновь были покрыты живописью алфреско сюжетами на евангельские темы, притчи, содержащими изображения святых. Для этого в 1794 году из Петербурга были вызваны живописцы Академии художеств: губернский секретарь Корнелий Стефанович (по другим сведениям – Семён Стефанов) Новосёлов и академик 14-го класса Стефан Семёнов Курляндцев. Оба работали здесь 2,5 года. В алтаре собора над крестом имелось изображение Вседержителя и Сил Небесных, по отзыву художников того времени, все фрески были достойны похвалы и одобрения. Западную стену, судя по фотографии начала XX века, почти целиком занимала грандиозная сцена Страшного Суда – окончательного суда Божиего над человечеством. К сожалению, центр, где обычно в ореоле небесной славы восседает Христос,

на фотографии утрачен. В левой части композиции угадываются праведники, оправданные на Страшном Суде; справа стоят грешники, которых ожидают сонмы демонов. Под хорами, закрывшими часть композиции, видны ангелы, копиями сталкивающие осужденных в ад.

Все 5 световых глав, своды также были украшены живописью с соблюдением строгой правильности рисовки и перспективы. Судя по фотографиям, центральная глава украшалась композициями Вседержителя и Сил Небесных. В нижней церкви собора дуговые своды, опиравшиеся на 4 столба, колонны и стены алтаря также были расписаны прекрасными фресками. Судя по фотографиям, святые на колоннах написаны в рост, развернуты к зрителям, в их руках – крест или свиток. Стены верхней паперти украшала фреска «Воскресение мертвых».

Восточная стена собора с внешней стороны над алтарной апсидой имела роспись 1806 года с изображениями Святой Троицы в виде явления Аврааму трех странников и «Чуда Архистратига Михаила», которая в 1822 году подновлялась. Каждая сцена была по 3 сажени высотой и 4 шириной. В 1911 году переписана заново. Вместо изображения Чуда Архангела Михаила появилось Крещение Господне. Эта иконография, раскрываемая во внешний мир, позволяет осмыслить собор как храм-космос, как священный универсум, образ-идея особо почитавшегося сакрального пространства, стираемая грань между неподвижным храмом и динамической внешней средой. Образы-идеи, названные А.М. Лидовым образами-парадигмами, практически не разработаны в отечественной методологии и нами не анализируются, некоторые примеры их при сравнительном анализе западной и восточной христианских традиций рассмотрены в работах названного автора [2]. Во фронтоне на западе, перед входом в верхний храм, имелось также живописное изображение «Знамение Божией Матери», которое органично включалось в новый контекст.

В XVIII веке в некоторых архангельских храмах появляется изображение Саваофа, на-

пример в куполе городской Архангельской церкви и в центре плафона сферического купола Благовещенской на сине-голубом «небе», усеянном звездами. В восточно-христианской культуре синий цвет воспринимался как символ трансцендентного мира, ассоциировался с вечной божественной истиной [11]. Купол внутри соломбальского Морского собора был открытым. В центре его имелось живописное изображение Святого Духа в виде голубя в сиянии.

Как видим, в XVIII веке произошли небольшие изменения в тематике росписи купола, где кроме единогодержавного Вседержителя стали изображать и Саваофа, и Святого Духа. Так, в росписях воплотилась идея сопряжения земного и небесного с богословием Троицы, представляющем «единую силу, единую власть, единое господство», которое стало религиозным символом политического единения страны, как и девиз Москвы: «Троицей живем, движемся и есть мы». Тринитарная символика выразилась и в образе кафедрального собора Святой Троицы, построенного в начале XVIII века взамен Преображенского. Эта символика сохранилась и в начале XX века. Так, звонницу домово-й Никольской церкви украшали Саваоф, Спаситель и Дух Святой на холсте.

Можно предположить, что на восточной стене Морского собора над центральной апсидой могло находиться «Преображение», поскольку собор был посвящен Преображению Господню. Может быть, наша догадка окажется ошибочной, но хотелось бы, чтобы это предварительное исследование помогло планомерному изучению памятника.

На западной стене храма, как правило, изображается Страшный Суд – окончательный суд Божий над человечеством. Композиция занимает одно из видных мест внутри церковного пространства, ибо всякий выходящий из церкви обязательно упирается в нее взглядом, поневоле вспоминая учение о втором пришествии, о суде, о рае и аде, о воскрешении мертвых. По христианским представлениям, в «конце света» из могил восстанут все умершие за время

существования мира, и бог будет судить их, отделяя праведников от грешников.

На стене же Морского собора под хорами в 22 живописных рамах были изображены следующие события Ветхого и Нового Заветов: картины верхнего ряда: 1) «Невинное состояние в раю праотцев Адама и Евы»; 2) «Адам и Ева в греховном состоянии...»; 3) «Изображение потопа и вступление Ноя в ковчег»; 4) «Изображение праотца Авраама с Сарой и племянником Лотом, выходящего из земли Халдейской в землю Ханаанскую»; 5) «Приидите созиждем себе град и Столп»; 6) «Ангел в Содоме водит Лота в храмину»; 7) «Всади фараон Сифе на колесницу свою вторую и проч...»; 8) «Праотец Иаков благословляет своих детей... и умре»; 9) «Притеснение израильтян во Египте»; 10) «Переход израильтян Чермское море...»; 11) «Иисус Навин ополчается на Амалика, а Моисей на горе Богу возносит молитву свою»; картины нижнего ряда: 1) «Моисей на горе Синайской»; 2) «Моисей постановляет Скинию, якоже заповеди Господа»; 3) «Тогда Навуходоносор исполнился ярости»; 4) «Корабль, волнуемый на море иде сам...»; 5) «Петр идет по водам»; 6) «Чудесная ловля рыбы...»; 7) «И бысов по... днеш.. его в церкви...»; 8) «Воскрешение Иисусом сына... вдовы»; 9) «Чудо Иисуса превращение воды в вино»; 10) «И сотворив бич... изгнав из церкви»; 11) «Изображение человека, впадшего в разбойники» [4, с. 68].

Интересной особенностью городской Михайло-Архангельской церкви была стенопись конца XVIII века. На западной стене храма всю ширину над хорами занимал вид Архангельска с парящим над ним Архистратигом Михаилом. Большая роль в стенописи отведена водному пространству: Северной Двине с Кузнечихой. Вдоль них располагаются наиболее парадные здания, церкви.

Появление изображения архангела Михаила с видом города имело значение как выражение идеи храмоздательства и утверждения христианского вероучения, а также несло в себе конкретный смысл – напоминание о древнем

монастыре в его честь, о городе, основанном на этом месте в конце XVI века, архетип змеборчества, заявленный в гербе Архангельска, вновь продублированный в современном гербе города. «Главный воитель» на фреске предстает в облике небесного воина, стоящего на страже города. Естественно, что по правую сторону от царских врат, рядом с образом Спаса, находилась икона «Собор Чуда Архангела Михаила с преподобным Архиппом», особо украшенная серебряными под золотом венцами и двумя серебряными крестами на лентах. На одной из стен летнего храма находилась икона «Архангел Михаил с видом Архангельска», написанная кеврольским иконописцем Григорием Поповым в 1741 году (ныне находится в музее-заповеднике «Коломенское») [4, с. 96]. По предположению О.А. Поляковой, эта икона послужила иконографической основой для выполнения фрески с видом города [3].

Таким образом, Михайло-Архангельская церковь указывает на местоположение древнего монастыря как четко очерченного рубежа города-символа, приобретая металингвистическую функцию, сопоставимую со знаковой функцией. Главным символом города-крепости был небесный защитник – архангел Михаил, одержавший победу над дьяволом. Церкви в его честь часто воздвигались на холмах, с вершин которых он мог бы увидеть приближавшегося врага. Архангельский храм был поставлен на высоком мысу, откуда просматривалось большое пространство, и защита этого пространства синтагматически выдвигает само пространство на передний план, а архангел и храм, таким образом, вписываются в более широкий контекст: город семантизирует свое пространство как свой рубеж, а защита рубежа семантизирует город, защищенный также, как и рубеж.

Остальные стены и потолок Архангельской церкви украшала традиционная стенопись с изображением евангелистов, двенадцатых праздников, в куполе, как уже отмечено, – Савоф. Полагаем, что на северной стене, ближе к иконостасу, была написана композиция «Чуда Архангела Михаила в Хонех», поскольку храм

и был построен в честь этого события. По преданию, во Фригии, близ города Иераполя, при целебном источнике построили храм во имя архангела Михаила в благодарность за исцеление дочери одного грека от немоты. При храме служил благочестивый Архип. Язычники решили уничтожить храм и погубить Архипа, направив вниз горный поток. Архангел Михаил, явившись, ударил жезлом в скалу, и вода ушла в расселину. С того времени местность около храма называется Хоны, что значит «отверстие».

В 1764 году был заключен контракт на роспись Успенского храма и его приделов с художниками Е.А. Либеровским, А. Мехряновым и Елизаровым. Можно полагать, что главный храм, посвященный Успению Богоматери – великому христианскому празднику, имел роспись храмового праздника. В главном куполе, возможно, как и в других архангельских храмах, был представлен Саваоф – Бог-отец в цветном восьмиконечном нимбе. Семь видимых концов значат, что Господь есть повелитель семи веков земной жизни человечества (согласно Св. Писанию, человеческий род будет существовать 7 тысячелетий), а невидимый конец (он, как правило, скрыт за фигурой Саваофа) возвещает о жизни будущего, 8-го века. На сводах традиционно были размещены композиции на евангельские темы из числа двенадцатых праздников. В 1851 году во время пожара, случившегося в этой части города, церковь пострадала, затем в 1898 году росписи были покрыты масляными красками. Одну из композиций – «Божью Матерь с Младенцем» уже после ремонта в 1915 году расчистил П.П. Покрышкин.

В XIX веке в архангельских храмах стены разрисовывали в технике масляной живописи. Так, например, стены Архангельской церкви после ремонта выкрасили под белый мрамор. После ремонта южного придела во имя св. Зосимы и Савватия Рождественского храма, выполненного в конце XIX века, стены выкрасили светло-коричневой краской и разрисовали колоннами и карнизами под цвет серого мрамора;

потолок нижней церкви во имя Рождества Христова над престолом был выкрашен светло-голубой краской, на фоне которой блестяли до 500 золотых звезд, покрытых специальным лаком. Потолок придела в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» над престолом украшало уже традиционное живописное изображение Саваофа, окруженного сиянием, облаками и херувимами [5]. В 1890-е годы потолок Воскресенской церкви вновь расписали, вызолотили сиянием и облаком. Эти работы исполнил Д.Д. Терентьев.

Облик и ныне существующих храмов также формирует живопись на стенах. Она хоть и поздняя, но мы немного расскажем о ней. Композиция «Собор всех святых» на куполе кладбищенского храма Всех Святых воспроизведен в советское время. Храм расписан в 1950-е годы масляными красками мастерами Троице-Сергиевой Лавры. Пилястры восточных углов расписаны также в советское время. В нижних ярусах изображены северные святые, а в верхних – евангелисты: в северном углу – Иоанн, в южном – Матфей. Сюжетные композиции Свято-Ильинского собора в лотках и живописные рамы на стенах, разделенные вставками с растительным орнаментом, расписаны также масляными красками в 1950-е годы. В эти же годы расписан и свод основного помещения кладбищенского храма св. Мартина Исповедника крупными сюжетными композициями из Евангелия. Между боковыми распалубками проемов – изображения евангелистов, помещенные в лепные рамы и разделенные растительным орнаментом. Растительный орнамент обрамляет и большую композицию «Вход Господень в Иерусалим».

По свидетельству В. Ускова, домовая церковь Зосимы, Савватия и Германа была «замечательна стеной росписью» [8]: стены расписаны «лика́ми святых и священными изображениями» из жизни святых угодников соловецких. Расписывали стены и потолок соловецкие иконописцы во главе с иеромонахом Флавием. По свидетельству современников,

вся живопись в храме и своим содержанием, и характером исполнения переносила зрителя-богомольца на Соловецкие острова – в вековую обитель преподобных Зосимы, Савватия и Германа [6]. Домовая церковь, действительно, получилась похожей на Соловецкие, и этим она выделялась из общего ряда городских церквей, построенных в начале XX века. Сейчас трудно судить о мастерстве соловецких живописцев, потому как великолепная стенопись долгое время находилась под побелкой, которая скрывала их в советское время, как и живописные композиции Никольского храма. Настенные росписи последнего были открыты в 2006 году. Среди них – фрагменты «Сретение Господне», «Вход Господень в Иерусалим», «Введение во храм Пресвятой Богородицы» и под самым сводом – Николай Чудотворец, изображенный во весь рост. Микола, Николай Угодник, «особенно почитался на Русском Севере» среди рыбаков-поморов, где он получил прозвище Морского. В простонародье святого Николая называли Николай Мокрый. Именно в таком звучании (Микола Мокрый) этот святой особо почитаем. По издавна заведенной в Российском флоте традиции, моряки приходили в храм Николы Морского, как и паломники, перед плаванием (читали молитву св. Николаю о спасении на

море) и после благополучного возвращения в порт. Его образ нередко соперничал с образом Спаса. Он был «скорым помощником» в «гибельных случаях». Хорошо известна местная поговорка: «От Колмогор до Колы – тридцать три Николы». В этом фольклорном образе никольские храмы, как 33 былинных богатыря, вышедшие из вод Студеного моря, охраняют рубежи северного «Лукоморья», служат путеводными маяками для всех плывущих и путешествующих по волнам моря житейского. Иностранцы, посещавшие Беломорье, называли Николо-Корельский монастырь портом Святого Николая [7, 8].

Таким образом, реконструкция храмовой семиосферы позволяет выделять ряд ее особенностей, связанных маркированной ролью образов и символов Преображения, Троицы, Успения, архангела Михаила и Николая Мирликийского, которые раскрывают особый метафизический топос Архангельска как рубежного пространства, апокалипсической брани и свершении пророчеств откровения Иоанна Богослова. Знаменем грядущего возрождения образно-символической системы Архангельска является храмоздательство Михайло-Архангельского собора как архитектурно-богословского воплощения образа разрушенного богоборцами Свято-Троицкого храма.

Список литературы

1. Евангелие от Луки. IX, 56.
2. Лидов А.М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003. С. 249–280.
3. Полякова О.А. Иконы с изображением архитектурных памятников в собрании музея «Коломенское» // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник, 1986. Л., 1987. С. 507.
4. Попова Л.Д. История храмов Архангельска. Архангельск, 2005. С. 68, 96.
5. Сибирцев И.М. Исторические сведения о Рождественской церкви // АЕВ. 1893. № 15–16.
6. Слово на освящение храма во имя преподобных Зосимы, Савватия и Германа, Соловецких чудотворцев в Архангельске // АЕВ. 1900. № 18.
7. Терехин Н.М. Геософия и сакральная география как проектно ориентированные направления исследования в области этнокультурологии народов Северной Евразии // Вестн. Сев. (Арктического) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2012. № 1. С. 80–87.

8. Теребихин Н.М. Сакральная география Русского Севера (Религиозно-мифологическое пространство севернорусской культуры). Архангельск, 1993. С. 16–19;
9. Усков В. Архангельск. Исторические заметки о церквях и зданиях с приложением планов и видов. Архангельск, 1902. С. 21.
10. Флоренский П.А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 40.
11. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 375, 555.
12. Kitzinger E. The Cult of Images in the Age before Iconoclasm. DOP, 1954. P. 141.

References

1. *The Gospel of Luke*. 9:56.
2. Lidov A.M. Mandilion i Keramion kak obraz-arkhetip sakral'nogo prostranstva [Mandylion and Keramion as an Image-Archetype of Sacred Space]. *Vostochnokhristianskie relikvii* [Eastern Christian Relics]. Moscow, 2003, pp. 249–280.
3. Polyakova O.A. Ikony s izobrazheniem arkhitekturnykh pamyatnikov v sobranii muzeya “Kolomenskoe” [Icons Depicting Architectural Monuments in the Collection of “Kolomenskoye” Museum]. *Pamyatniki kul'tury: Novye otkrytiya. Ezhegodnik 1986* [Cultural Monuments: New Discoveries. Yearly Periodical of 1986]. Leningrad, 1987, p. 507.
4. Popova L.D. *Istoriya khramov Arkhangel'ska* [The History of Arkhangelsk Churches]. Arkhangelsk, 2005, p. 68, 96.
5. Sibirtsev I.M. Istoricheskie svedeniya o Rozhdestvenskoy tserkvi [Historical Information About the Church of Nativity]. *Arkhangel'skie eparkhial'nye vedomosti*, 1893, no. 15–16.
6. Slovo na osvyashchenie khrama vo imya prepodobnykh Zosimy, Savvatiya i Germana, Solovetskikh chudotvortsev v Arkhangel'ske [Speech at the Consecration of the church in the name of St. Zosima, Savvaty and German, Solovky Miracle Workers in Arkhangelsk]. *Arkhangel'skie eparkhial'nye vedomosti*, 1900, no. 18.
7. Terebikhin N.M. Geosofiya i sakral'naya geografiya kak proektno orientirovannye napravleniya issledovaniya v oblasti etnokul'turologii narodov Severnoy Evrazii [Geosophy and Sacred Geography as Project-Oriented Trends of Research in the Field of Ethnocultural Studies of the Northern Eurasian Peoples]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Ser.: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*. 2012, no. 1, pp. 80–87.
8. Terebikhin N.M. *Sakral'naya geografiya Russkogo Severa (Religiozno-mifologicheskoe prostranstvo severnorusskoy kul'tury)* [Sacred Geography of the Russian North (Religious-Mythological Space of the North-Russian Culture)]. Arkhangelsk, 1993, pp. 16–19.
9. Uskov V. *Arkhangel'sk. Istoricheskie zametki o tserkvyakh i zdaniyakh s prilozheniem planov i vidov* [Arkhangelsk. Historical Notes on Churches and Buildings with the Plans and Views Enclosed]. Arkhangelsk, 1902.
10. Florenskiy P.A. *Ikonostas: Izbrannye trudy po iskusstvu* [Iconostasis: Selected Works on Art]. St. Petersburg, 1993.
11. Florenskiy P.A. *Stolp i utverzhdenie istiny* [The Pillar and Ground of the Truth]. Moscow, 1914.
12. Kitzinger E. *The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm*. DOP, 1954. p. 141.

Popova Lyudmila Dmitrievna

Institute of Social, Humanitarian and Political Sciences,
Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk, Russia)

**RECONSTRUCTION OF THE IMAGE-SYMBOLIC SYSTEM
OF THE ARKHANGELSK TEMPLE SPACE**

The article presents the experience of reconstructing the image-symbolic system within the space of Arkhangelsk orthodox culture of the mid-19th – early 20th century. The author reveals some characteristic features of the town's church semiosphere generated by peculiarities of its metaphysical localization on the edge of time and space.

Keywords: *Arkhangelsk, church, symbol, image, heritage, space, semiosphere.*

Контактная информация:

адрес: 163002, г. Архангельск, просп. Ломоносова, д. 2;
e-mail: popovald@arh.ru

Рецензент – *Теребихин Н.М.*, доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и религиоведения института социально-гуманитарных и политических наук, директор Центра сравнительного религиоведения и семиотики Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова