

Т.В. Юрьева

Триумфальная арка как иконографический прототип русского православного иконостаса

Одним из методов изучения истории формирования и развития высокого древнерусского иконостаса может быть выявление иконографических прототипов как иконостаса в целом, так и каждого его ряда в отдельности.

Можно назвать целый ряд форм христианского искусства, послуживших основой для появления такого феномена русской православной культуры, как высокий сомкнутый иконостас. Это, прежде всего, все части алтарного пространства, развившегося в христианской архитектуре: сама алтарная абсида и изображения на ней, собственно алтарь, сень или киворий над ним, предалтарная преграда, темплон.

Эта статья посвящена лишь одному из возможных подобных прототипов – триумфальной арке, возникшей в конструкции базиликальных храмов на раннем этапе их формирования и отразившей в своем декоре процесс поиска и выработки основных символических значений, закрепившихся и развившихся позже как в конструкции, так и в декоре христианских храмов.

Как известно, русский православный иконостас сформировался далеко не сразу. В целом история иконостаса может рассматриваться как постепенное наращивание его рядов, которые закрывают восточную стену и пространство алтаря, имеющее уже свою традицию символической декорации. Живописные сюжеты, несшие важные символический смысл, не могли просто исчезнуть из поля зрения молящегося, поэтому, все они, так или иначе, находят свое место в иконографической программе иконостаса.

Таким образом, одним из иконографических прототипов иконостаса становится триумфальная арка, которая была образована на пересечении пло-

ской восточной стены в окончании нефа и полуциркульной конхи, переходящей в апсиду, и предваряла в раннехристианских базиликах и византийских храмах открытое алтарное пространство.

Изначально триумфальная арка – это римское архитектурное сооружение, которое устанавливалось на дорогах и площадях, имело один или три проезда и аттик; на нем на колеснице изображался тот, в честь кого была установлена триумфальная арка. Поводом для ее сооружения могло служить, например, победоносное завершение военного похода, избрание кого-либо на высокий пост и т. п. Триумфальная арка устанавливалась в честь императоров, полководцев, регентов, высокопоставленных чиновников. Наиболее известны триумфальные арки, сооруженные в честь Гита, Септимия Севера и Константина в Риме [1].

При формировании храмового пространства в раннехристианской базилике, состоящей из центрального и нескольких симметрично расположенных нефов, а также алтарной ниши, главный неф мыслился как улица с боковыми нефами-лоджиями, ведущая к алтарю, проход в который и совершается через сформированную на стыке триумфальную арку.

Таким образом, семантика торжественного входа, свойственная античному сооружению, переносится в христианской архитектуре на символическую декорацию находящейся теперь уже внутри базилики арки. При этом торжественность сюжетов связывается с торжеством православия. Поэтому, в отличие от античных римских сюжетов, посвященных большей частью прославлению воинских побед императоров, здесь мы видим совершенно иную программу изображений, которая впослед-

ствии и сформирует основные иконографические темы русского православного иконостаса.

К сожалению, раннехристианских и ранневизантийских памятников сохранилось не так много, и каждый из них обладает своим, отличным от других способом художественного решения поставленной задачи. Тем не менее, проанализировав символические значения созданных здесь изображений, мы можем прийти к некоторым общим выводам.

Мы рассмотрели мозаичный декор самых ранних сохранившихся памятников. Это базилика Эфрасиана в Порече (543 – 553 гг.), церкви Сан-Витале (сер. VI в.) и Сан-Аполлинаре ин Класе (VI – VII вв.) в Равенне, храм Преображения Христа-Спасителя монастыря св. Екатерины на Синае (VI в.), базилика Санта Мария Маджоре в Риме (здесь присутствует двойная триумфальная арка с различными иконографическими программами на каждой, датируется, вероятно, 432 - 440 гг.).

Несмотря на небольшое количество рассматриваемых примеров, этот ряд памятников характеризуется близким временем создания, с одной стороны, и, наоборот, достаточным разнообразием местонахождения – с другой. Это, на наш взгляд, свидетельствует об уже сложившейся традиции (в границах христианской культуры) и дает основание предполагать, что подобных памятников было неизмеримо больше, чем сохранилось на сегодняшний день.

Переместившись из пространства улицы или форума во внутреннее пространство храма, триумфальная арка помимо функции оформления торжественного входа получает функцию разделительную. Она находится на символической границе двух миров: сакрального и профанного, поскольку отделяет основное пространство храма от алтаря, святая святых, места, которое еще не закрыто от взора простых верующих, но войти туда могут только избранные. Поэтому на этой границе располагаются

святые образы и сюжеты священной истории, создается «образ собственно Византийской Церкви»[2].

Безусловно, самым важным местом арки является самая высокая центральная ее точка, где должно быть помещено главное изображение. Таковым является изображение Иисуса Христа в медальоне – «Славе» или символы, заменяющие это изображение. Так, Иисус Христос Пантократор помещен в центре арки в базилике Сан-Аполлинаре ин Класе, на своде арки церкви Сан-Витале в Равенне. В базилике Эфрасиана в Порече Иисус Христос изображен восседающим на троне, в римской базилике мы видим, что это изображение заменено символическим изображением окруженного славой агнца, что равнозначно изображению Иисуса Христа. Вышеперечисленные изображения являются центром, относительно которого развивается вся остальная композиция.

Изображения справа и слева от центра также варьируются, но, тем не менее, выражают общий символический смысл – воплощение образа Церкви Апостольской. Так, в базилике Сан-Аполлинаре ин Класе (Равенна) и на первой арке базилики Санта Мария Маджоре в Риме, центральное изображение фланкируется крылатыми символами четырех евангелистов (лев, орел, Ангел и телец), чуть ниже, также справа и слева, помещены образы апостолов.

По-своему решена апостольская тема в базилике Сан-Аполлинаре ин Класе. Здесь можно видеть изображение двух городов – Иерусалима и Вифлеема. Из их ворот выходят двенадцать овец, по шесть на каждой стороне, которые движутся к центральному образу Христа, восходя по полукружиям арки как на гору, символизируя тем самым духовное восхождение в Церкви Христовой. Это изображение двенадцати апостолов. Подобный же сюжет можно видеть также в нижнем ярусе композиции второй триумфальной арки в церкви Санта Мария Маджоре в Риме.

На триумфальной арке в Порече образы двенадцати апостолов выстраиваются по одной линии справа и слева от центрального образа Спасителя. Апостольская тема развивается также на сводах арок, где образы св. апостолов представлены в медальонах, чередующихся с растительным орнаментом. Это мы видим в храме на Синае, церкви Сан-Витале в Равенне. Таким образом, мы видим здесь разработку чина апостольского деисуса, ставшего впоследствии главной композицией русского православного иконостаса.

Деисусная композиция, имеющая в православной иконографии и системе иконостаса свою устойчивую традицию и состоящая, прежде всего, помимо Спаса, из образов Богоматери, Иоанна Предтечи и двух архангелов, также находит свое отражение в декорации триумфальной арки. Особенно отчетливо это прослеживается в композиции из храма Преображения монастыря св. Екатерины на Синае, где центральное изображение Иисуса Христа фланкируется изображением ангелов и двумя медальонами с образами Богоматери (справа) и Иоанна Предтечи (слева) в нижних углах арки.

В декорации триумфальной арки также могли найти свое место сюжеты двенадцатых праздников (в иконостасе это праздничный ряд), как это было сделано в одной из арок церкви Санта Мария Маджоре в Риме. Вся плоскость арки поделена на ярусы, в которых по хронологии расположены сюжеты на темы евангельской истории. Здесь можно видеть сюжеты «Благовещение», «Рождеством Христово», «Поклонение волхвов», «Избиение младенцев», «Преполовление», «Сретение» и др., которые вместе с сюжетами, изображенными в алтарной абсиде, в частности, центральным «Успением», составляют единую многосюжетную композицию.

Символизация триумфальной арки как входа в Святая Святых также получает свою традицию. На ней появляются изображения ангелов и архангелов,

встречающих души всех праведников, идущих в Рай. Часто изображения архангелов помещают достаточно низко, на уровне глаз молящихся, справа и слева на столбах, поддерживающих арку. Подобные образы можно видеть в базилике Сан-Аполлинаре ин Классе в Равенне. Символика входа в алтарь как в Горний Иерусалим подчеркивается здесь также изображением двух пальм, ветками которых в Новозаветной истории встречали Иисуса Христа во время входа его в Иерусалим.

Символика входа раскрывается также через изображение в резных частях арки сюжета «Благовещение». Символическое значение, объясняющее появление сюжета Благовещения на входе в Святая Святых, связано с представлением о Богоматери как «непроходимой» двери («Затворенные врата»), о которой сказано в книге Пророка Иезекииля: «И привел он меня обратно к внешним вратам святилища, обращенным лицом на восток, и они были затворены. И сказал мне Господь: ворота сии затворены, не откроются, и никакой человек не войдет ими; ибо Господь, Бог Израилев, вошел ими, и они будут затворены» (Иез. 44:1-2). Таким же образом Богоматерь именуется в тексте тропаря, читаемого на Четырехдесятницу: «В церкви стояще славы твоя, на небеси стояти мнимся. Богородица, отверзи нам двери милости твоя». «Дверью Небесной» именуется Богоматерь и Иоанн Дамаскин в великом славословии Октоиха. Этому образу также соответствует текст входной молитвы «Непроходимая дверь тайно знаменана ...», читаемой в начале литургии Иоанна Златоуста. Образ «Затворенных врат» символизировал Приснодевство Богоматери, непорочно зачавшей и по рождении Иисуса Христа оставшейся Девой. Все эти смыслы связываются с образом Благовещения, где впервые в евангельской истории появляется тема непорочного зачатия.

Сюжет «Благовещение» можно видеть в углах над апсидной аркой собора на острове Торчелло (Венеция,

нач. XI в.), собора в Монреале (Сицилия, 1174 – 1189 гг.). Эта достаточно устойчивая традиция продолжается изображением «Благовещения» на столбах православных храмов крестово-купольного типа, где форма собственно триумфальной арки утрачивается, и они фланкируют вход в алтарь. Сюжет «Благовещение» на столбах, оформляющих собою конху алтаря, присутствует в Киевском Софийском соборе (1037 г.), в Михайловской церкви Дмитриевского (Михайловского) монастыря (1108 – 1113; на восточных столбах собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (расписан в 1125 г.) в Новгороде; также сохранился архангел Гавриил из композиции «Благовещение» на северо-восточном столбе церкви Рождества Христова на Красном поле в Новгороде (1381-1382 г.г.).

Даже в программе росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря, посвященной акафисту Богородицы, Дионисий расположил сюжеты акафиста так, что два из них, связанные с моментом Благой Вести [3], оказались на западных гранях восточных столбов и оформили тем самым справа и слева алтарную апсиду.

В западной христианской традиции, где не развилась никакая архитектурно-художественная форма, подобная православному иконостасу, изображение сюжета «Благовещение» на триумфальных арках сохраняется достаточно длительное время. В качестве примера можно привести хотя бы «Благовещение» работы Мартино да Верона на арке в соборе Сан Дзено Маджоре в Вероне (конец XIV в.) или изображение «Благовещения» на триумфальной арке в Капелла дель Арена в Падуе, выполненное Джотто (1303 –1305 гг. или 1308 – 1310 гг.). В Падуе изображение «Благовещения» также находится на предалтарной арке в церкви св. Франческо (XVII век). И этот список может быть продолжен.

В русской православной традиции с развитием формы высокого сомкнутого иконостаса закрывается не только

пространство алтаря, но и грани восточных столбов, поэтому как фланкирующие апсиду изображения архангелов, так и сюжет «Благовещения» находят свое место на алтарной преграде, в частности и те и другие образы можно видеть теперь в оформлении царских врат.

К сожалению, мы не имеем сохранившимися самых древних памятников. Тем не менее, можно отметить, что древнейшие из сохранившихся древнерусских Царских Врат - двери второй половины XIII века из погоста Кривое (ГТГ) - уже содержат сюжет «Благовещение» в навершии створ [4], что свидетельствует о времени формирования иконостасной преграды, которая начала обретать свои формы, по крайней мере, уже до XIII века. Ангелы, держащие в руках рипиды, также стали неотъемлемой частью живописной композиции царских врат.

Кажется, что вследствие ухода православной архитектуры от базиликальных форм образ триумфальной арки навсегда исчезает из русского храма. Но история храмового искусства вновь увидит ее возвращение уже в XIX веке, и именно в архитектурных формах самого иконостаса. Если с XIV до начала XVIII века иконостас использовал лишь живописные сюжеты, разрабатываемые ранее в арочной декорации, то в XIX веке через классицистическое увлечение античностью русского искусства этого времени, триумфальная арка снова начинает выполнять функцию оформления входа в алтарь, по-новому, применительно теперь уже к иконостасу, интерпретируя его символику. Теперь иконостас – это триумфальная арка, с портиком и фронтоном. Именно за ней лежит мир иной, горний, трансцендентный, обещающий райское блаженство. Палладианство, превращающее русские усадьбы в райские кущи, проникло и сюда, создав теперь уже не средствами живописи, а средствами архитектуры образ Горнего Иерусалима, где вечная гармония уподоблена святости.

Таким образом, триумфальная арка является одним из тех прототипов русского православного иконостаса, который существенным образом повлиял

как на его символику, сюжетику, так и, в позднем варианте, на его архитектурную форму.

Примечания

1. Триумфальная арка // Словарь античности. М., 1989. С.588.
2. Демус О. Мозаики византийских храмов. М., 2001. С.16.
3. Северо-восточный столб, западная грань. Акафист. Икос 1. Ангел предстатель с небес послан бысть. Юго-восточный столб, западная грань. Акафист. Кондак 3. Сила Вышняго осени.
4. Как на самые древние из сохранившихся на эти врата указывает Т.Д. Сизоненко в ст.: Сизоненко Т.Д. О ветхозаветной символике Царских врат древнерусского иконостаса // Иконостас. Происхождение - развитие - символика. М., 2000. С.503.