

УДК 94 (495+47) «1551/1700»; 726.7

ББК 85.11

DOI:10.18688/aa155-3-36

Вс. М. Рожнятовский

Свето живописные эффекты в интерьере ярославского храма с росписями XVII века и актуальность световой выразительности декорации в идейном контексте эпохи

Исследования эффективности системы дневного и искусственного освещения в памятниках Византии IV–XV вв. и Древней Руси XI–XV вв. предоставили свидетельства о средневековой практике устройства разнообразных эффектов света в интерьере храма [19; 20; 36; 37; 38]. Гармоничные сочетания живописных композиций и световых проекций оконных проемов представляют свето живописные образы, вполне распознаваемые в рамках традиционной богословской риторики и программного выражения средневековой декорации храма [12; 14; 16]. Закономерны вопросы: утасла византийская традиция создания особого свето живописного языка программного высказывания декорации храма в эпоху Московского царства или определенные приемы устройства световых эффектов продолжали существовать, а тогда в какой полноте традиции и в каких новаторских решениях? Наблюдения в храмах с росписями середины и второй половины XVII в. в Ярославской земле предоставили достаточные свидетельства о наличии остро выразительных свето живописных сочетаний, сходных в особенностях проявления и устройства эффектов с наблюдаемыми в уже исследованных более древних памятниках. В настоящей статье впервые представлены результаты этих наблюдений и некоторые аргументы в размышлении об идейной актуальности и, следовательно, заинтересованности заказчиков в характерном свето живописном высказывании храмовой декорации.

Наблюдения проведены в недели, близкие солнцестоянию (конец июня — начало июля), ограничены периодом 9.30–13.00. По правилам средневековой хронометрии в этот летний период один дневной час равен 90 мин., следовательно, наблюдения фиксируют эффект в период между третьим и шестым богослужебными часами. Ярославль расположен на широте 57°37', близкой широте Пскова (57°49'), поэтому исходим из тех же параметров транзита солнца по астрономической программе RedShift-5 [18, с. 330–338].

Выразительным примером программного свето живописного высказывания служат эффектные сочетания световой проекции окна и живописного изображения в интерьере ярославской церкви Николы Мокрого 1665–1672 гг. с росписями 1674–1675 гг. [2, с. 66–68; 22, с. 539; 27, с. 203–205; 29, с. 57]. Здесь в основании северо-западного барабана и в ниже располагающемся люнете вертикальные солнечные полосы от абрисов окон накладываются на изображения святителей, причем проекционные искажения создают

пятна-пучки, прямоугольники и вертикальные полосы, напоминающие традиционные изображения велумов и прочих тканых покровов. В данном случае наблюдателю зримо представлены образы: спускающиеся с неба, из купола, прямо на руки и плечи изображенным архиереям и в частности патрону храма св. Николы святительские омофоры и даже книги, будто сотканые из света (Илл. 57). Светоживописное сочетание побуждает припомнить житийную легенду о вручении Христом и Богородицей Евангелия и святительского омофора св. Николаю Мирликийскому. Заметим, что на предложенное сравнение формы солнечных полос и пятен с изображениями омофора и книги наталкивает характерный изобразительный ряд сюжетов: на прочтение светоживописного высказывания оказывают влияние множественные изображения святителей в крещатых омофорах в композициях «Вселенских соборов» в нижнем ярусе росписей южной стены, а главное место в росписях церкви Николы Мокрого занял житийный цикл св. Николы [2, с. 66–68]. Обильные изображения архиерейских облачений во множестве соседних сюжетов склоняют к упомянутой зрительской ассоциации, поскольку абстрактный солнечный знак наполняется значением непосредственно от знаменуемого живописного изображения, и очевидец в конце XVII в. опознавал светоживописный образ в родственном по смыслу ключе. В зримом преподнесении светозарного омофора сверху от купола, от символического неба, прямо в руки изображенному святителю проявлялась, в представлении очевидца, чудесность храмового пространства. Заметим, что именно в намеренном устройстве такого сочетания световой проекции и рисунка состоит иеротопический аспект исследовательского дискурса [12].

Для дальнейших наблюдений избран Воскресенский собор 1667 г. с росписями 1677–1678 гг. в Романове-Борисоглебске (ныне Тутаев), среди памятников своей эпохи сохранивший наиболее неизменными и живопись, и архитектурный порядок [2, с. 108–116; 10, с. 345–467; 21, с. 325–336; 25; 28, с. 33–36; 29, с. 203–205]. Наблюдения проведены в недели, близкие солнцестоянию, в период с 10.00 до 13.00, то есть между третьим и шестым богослужебными часами [18, с. 330–338]. Организация световых эффектов зодчим вполне традиционна и основана прежде всего на соотношении высотного пропорционального строя здания с двумя рядами окон, в барабанах и стенах четверика, с позициями годовой эклиптики солнца: такой вывод мы делаем исходя из сопоставления с результатами наблюдений в памятниках XII в. [18, с. 172–189]. В утренние часы световые абрисы окон южной стены четверика выстраиваются в зримую трехступенчатую световую дорожку по продольной оси центрального нефа от входа к алтарю. Эффект является следствием пропорционального соотношения высоты окон с высотой светила в указанное время наблюдений, аналогично эффекту в уже изученных памятниках [18, с. 30–37, 105–106]. Так же как архитекторы, выстраивающие пропорции, и живописцы при разметке росписей, очевидно, учитывали высотные пропорции здания и, соответственно, угол падения лучей, размещая композиционные кульминации сюжетов в расчете на выразительные акценты света на этих участках. В результате проникающие солнечные лучи, заметные в пространстве интерьера при задымлении каждением, воспринимаются очевидцем как световая указка, тем более выразительная в силу неочевидности источника освещения. Так, лучи из южного окна юго-западного светового барабана падают в пространство между главным западным входом и запад-

ными опорными столбами: при взгляде снизу на плафон свода зримо представляется, что лучи указывают на композицию «Распятие», а затем, примерно через час — здесь же на изображение Софии-Христа на херувимах («Премудрость созда себе дом»).

Основные, наиболее многочисленные и буквально изобразительные светоживописные эффекты создаются при совмещении светового абриса окна с живописно-композиционным строем росписей, а фигура световой проекции на стене становится изобразительной деталью сюжета. Световая иконография [21] здесь прослеживается по большей площади интерьера: на парусах, выше в основании барабанов, на столбах и на стенах. Организация таких эффектов основана на использовании повышенной архитектурной пластики стен и обыгрывании живописцем нюансов искажения световой проекции окон в продвижении абрисов по стенам и при урезании проекции арочными сводами [18, с. 219–226]. О предусмотренном авторами декорации соотношении пропорций росписей и архитектуры [18, с. 157–171] свидетельствуют наблюдаемые гармоничные по пропорциям светоживописные сочетания. Яркий пример светоживописного образа, обостряющего содержание живописного сюжета, фиксируем на западной стене к северу от главного входа в композиции «Страшный суд». Здесь в сюжете «Пророк Моисей порицает народ Израиля» представлено, как демоны узами тащат в ад грешников. Сюжет с Моисеем происходит из текста «Жития Василия Нового», наиболее ранний пример изображения известен по фрескам 1313 г. собора Рождества Пресвятой Богородицы Снетогорского монастыря во Пскове [23, с. 236, 243, 245, 254–257]. Эффект освещения состоит в том, что световая проекция абриса окна на плоскости стены искажается в длинную световую линию, точно совпадающую с рисунком дьявольских пут, теперь выглядящих буквально как огненные узы (Илл. 58). Полоса света образуется вследствие усечения падающего на стену потока лучей из окна юго-западного барабана аркой, перекинутой от юго-западного столба к западной стене наоса. Заметим, что споры о темах «Жития Василия Нового» известны по упоминаниям авторов середины XVII в., в частности по свидетельству Иоанна Иванова Милютина, переписчика и составителя Четых Минея [26, с. 66–67]. Для зафиксированной нами световой изобразительности художник должен был проследить проекцию абриса окна барабана на стене и создать предварительные отметки, а затем обыграть световую фигуру живописью, тем самым сделав ее деталью сюжета. На той же западной стене собора к югу от главного входа световой абрис окна верхнего света южной стены создает иной образ в композиции «Страшный суд»: ровные полосы солнечного света (таков абрис ближайшего западного окна южной стены) как сиятельные потоки озаряют сюжеты «Шествующие чины праведников» и «Море отдает мертвецы своя»: так всеобщее Воскресение символически провозглашается образом Божественного света.

В тот же период наблюдений в указанные утренние часы световые абрисы юго-восточного и южного окон центрального барабана продвигаются диагональным маршрутом по северной стене наоса, проявляясь в двухуровневых регистрах росписей, в целом светоживописные эффекты здесь проявляются около получаса. В простенке между окнами северной стены в композиции нижнего регистра абрис окна в виде световой полосы соединяет фигуру Христа, Его лик с группой апостолов в композиции «Чудесный улов рыбы на море Тивериадском»: создается образ светового потока, исходящего от

Христа (Илл. 59). Второй абрис на этом же простенке продвигается регистром выше, выделяя фигуру связанного Иисуса в страстной композиции «Заушение». Этот абрис сдвигается далее в амбразуру окна, в то время как следующий за ним продвигается в композицию «Уверение Фомы», при этом солнечная фигура легкой крестовидностью и крыловидностью напоминает традиционное изображение херувима (Илл. 60). В амбразуре окна на боковых откосах размещены изображения святителей, здесь два абриса своими вертикальными длинными полосами сначала вторят изображениям епитрахилей, а затем уже горизонтальными полосами размещаются в проеме окна наподобие складок ткани, раскинутого тканого покрывала. Эта световая фигура воспринимается как светозарный сакральный покров, как образ Покрова Богородицы или святительского омофора — такое понимание вызывают изображения велумов и драпировок в обильных сценах с архитектурными кулисами, а также изображения святителей в облачениях в разных участках интерьера: отдельными фигурами, в композициях «Семи Вселенских соборов» в цоколе южной стены наоса, в обширном цикле «Повести о белом клобуке» в галерее снаружи [2, с. 111; 31, с. 683]. Смещаясь на следующий простенок все той же северной стены наоса, абрисы продвигаются по сюжетам в виде слегка наклоненного от фигуры Христа сиятельного потока, создавая образ чудесного исхождения света, и ангел, указывающий на Христа, жестом будто подчеркивает световое проявление в сюжете.

Фиксируем в те же указанные утренние часы наблюдения светоживописные сочетания повышенной выразительности в парусах и на лобных частях подпружных арок центрального барабана. Искажения формы абрисов окон здесь обеспечивает архитектурная пластика: легкая выпуклость лобной части арок, изогнутость парусов. Продвигаясь по изображению ангела на лбе северной арки, световой абрис приобретает крыловидность в размер изображения. Когда в продвижении световой абрис достигает изображения горки возле евангелиста в северо-восточном парусе, световая форма утончается до размеров и формы горки, затем исчезает при уходе лучей из створа окна барабана — источника освещения в данном эффекте. Светоживописные сочетания в основаниях двух малых барабанов упрощенно повторяют эффекты в основании главного барабана.

Описанные выше изобразительная точность и ясность образного высказывания говорят о том, сколь много внимания живописцы уделяли уточнению световых акцентов в композиционном строе росписей. Все приведенные примеры зафиксированы при наблюдениях в неделю летнего солнцестояния, а значит, в солнечную погоду повторяются приблизительно в одно время — в течение третьего — шестого богослужебных часов (9.30–14.00) — ежедневно на протяжении не менее двух месяцев, что для литургического переживания и событийного содержания церковного календаря является очень длительным сроком. Столь мощная световая изобразительность в интерьере Воскресенского собора свидетельствует о том, что в последней трети XVII в. создатели декорации ориентировались на древнюю практику светового убранства храма, знали определенные декорационные приемы устройства эффектных сочетаний живописной композиции и световой проекции, позволяющие создать символическое смысловое наполнение абстрактных геометрических световых форм на стенах.

В русской культуре XVII столетия очевидны две главные тенденции — консервация традиции в рамках поствизантийского развития и порождение идеологических проектов, полярно отличающихся своей новизной. Известно активное проникновение европейской книжной графики в практику иконописания при существовавших нормах, определенных Стоглавым собором 1551 г., с ориентацией на старину и при необходимости получения архиерейской санкции на исполнение сакрального произведения [2, с. 86; 5, с. 522; 6, с. 31; 15, с. 130]. Роль образца в работе художников возрастает, консолидация усилий по консервации традиции проявляется в создании греческого и особенно русского «Иконописных подлинников» [7, с. 32, 138; 26, с. 61]. Первая причина обращения в XVII в. к средневековой традиции создания мистических эффектов храмовой декорации видится в стремлении противодействовать новаторским культурным влияниям.

Другой особенностью столетия является все большая роль низовых сословий в храмоздательстве. Так, в грамоте 1670 г. к митрополиту Ростовскому и Ярославскому Ионе Сысоевичу с просьбой о благословении нового строительства Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске обращаются «земский староста Микита Малодушкин с товарищи да мирские люди Захар Кузьмин сын Котлованов, Корнил да Матфей Федоровы дети Седуновы и вси Борисоглебской стороны крестьяне» [25, с. 13]. Очевидна обостренная реакция церковных иерархов и верхушки священства на демократизацию церковного общества, как можно заметить по характерным сочинениям того времени: так, Иван Спиридонов Соболев Могилевец, толмач, пересказал (ок. 1634 г.) со слов приезжих греков историю об иерее-вероотступнике, проклятие которого все же сильнее проклятия православного христианина, но не священника [26, с. 12–13]. В известной грамоте «Выписка от божественных писаний о благолепном писании икон и обличение на неистово пишущих оных» патриарха Иоасафа II (1667–1672) «всячески подчеркивается божественная природа иконописания, не допускающая рабов или пленников заниматься искусством, ибо “токмо благородных чада и советничии сынове тому художеству навькают”» [26, с. 81]. Церковные лидеры для сохранения кастовой обособленности привлекают высшую государственную власть, об этом свидетельствует указ 1668 г. царя Алексея Михайловича «О запрете на неискusstvenное иконное художество» [15, с. 83–84]. В этом же ряду стоит и обращение к средневековой практике устройства световых эффектов в храмовой декорации. Итак, второй побудительной причиной устройства мистической световой драматургии называем политическую реакцию высших клерикальных кругов на общую секуляризацию русского общества, на демократизацию храмоздательной практики и на призыв старообрядцев к отказу от церкви, подчиненной патриарху: противодействие выделось в повышении авторитета храма и храмовой эстетики.

Говоря об импульсах, стимулирующих практику устройства специфических эффектов света и светоживописных сочетаний в декорации храма, следует напомнить известную исследователям ментальную особенность человека XVII в. — его мистическое визионерство: описаниями видений пронизаны произведения старообрядцев, видения становятся программной частью мышления-высказывания [1, с. 229, 233, 236, 252, 236, 262; 4, с. 130–136; 17, с. 72–74], причем можно с уверенностью полагать, что лите-

ратура сохранила только часть визионерских свидетельств эпохи. Понятны устремления просвещенных лидеров церковной организации Московского царства к созданию особого чудесного пространства храмового интерьера, с удивляющими, но понятными именно визуальными живописно-световыми образами; пространства, в котором максимально проявлялись бы эстетические возможности декорации.

Подчеркивая эту причину внимания к световым эффектам, мы представляем обсуждения и богословские комментарии рассматриваемых нами светоживописных эффектов в среде интеллектуалов того времени — авторитетной корпорации справщиков книг, толмачей, авторов-составителей сборников — с их непосредственным обращением к древним текстам и к мнению авторитетных мыслителей. Так, священник Иоанн, автор сборной Клинцовской редакции 1679 г. «Подлинника иконописного», наставляет: «О том надобе иконописцем разсуждати, и изыскивати подлинно и истинно в житиях их, и искусных искательных людей добрых спрашивать, живописцов и книгочетцов, чтобы было безгрешно». Священник Иоанн Иванов Милютин, переписчик и составитель Четых Миней середины XVII в., утверждает полезность творческого прорыва мысли к истине [26, с. 68]. Интерес к теме света и огня в богословских толкованиях, в литургической практике и в новациях иконографии прослеживается на протяжении всего столетия [7, с. 3–4; 30, с. 475–488]. С исправлением богослужебных книг связана полемика в первой половине и середине XVII в. о Божественном свете — «огне просветительном» с участием крупнейших интеллектуалов Московского государства. В частности, когда справщики убрали выражение «и огнем» в тексте Третьяка о чине таинства освящения воды, это исправление послужило поводом к дальнейшим спорам 1618–1625 гг., к созыву двух церковных соборов 1618 и 1619 гг. и повторению их решений на Большом Московском соборе 1666 г. [31, с. 684; 32, с. 499–506; 34, с. 566–574]¹. Мистическому восприятию световых эффектов в декорации храма также способствовали споры о принципиальной возможности Теофании (Богоявления) [32, с. 504–505; 33].

Осмысление символики огня и света получило практическое воплощение в проекте Ново-Иерусалимского монастыря [3; 9, с. 507–537]. В ряду таких архитектурных проектов цезарепапистской идеологии мы как раз и рассматриваем храмы Ярославской земли, где проводились описанные в данной статье наблюдения световых эффектов. Сам митрополит Ростовский и Ярославский Иона Сысоевич (ок. 1607 – 1690), изначально единомышленник патриарха Никона, прославился активной строительной и храмоздатной деятельностью: ему, очевидно, близка идея изощренного светоживописного высказывания декорации храма. Известно, что на своей родине в селе Ангелово под Ростовом в начале митрополичьей деятельности Иона построил огромный деревянный храм, в котором было 365 окон, — вот свидетельство об интересе к различным эффектам освещения храмового интерьера в течение года [26, с. 94]. Именно митрополит Иона Сысоевич при строительстве Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске в ответ на упомянутую грамоту-прошение 1670 г. не только утвердил благословением строительство летнего храма, но и прислал мастеров из Ростова.

¹ Приношу благодарность ученому и другу Ольге Чумичевой за консультации при подготовке статьи.

После раскола на программу декорации храма влияют только официальные иерархии, то есть князья церкви, такие как Иона Сысоевич, и в их программном отношении к символической декорации продуманная и организованная чудесная красота света в сакральном пространстве призвана самостоятельно убеждать сомневающихся, тем самым становясь действенным оружием против антиэстетики старообрядцев, вернее против их «интериорной эстетики» [4, с. 135–151; 13, с. 490–491].

Для понимания актуальности световой тематики важно исследование Вл. Седова: ученый указывает наличие в источниках двух понятий — «светлости» и «пространства» как эстетической пары в архитектуре конца XVII в., и на понимание окна как символического образа [24, с. 433], а также прослеживает этапные перестройки интерьеров с намеренной переделкой окон в Софийском соборе в Новгороде в 1650 и 1690 гг., в Рождественском соборе в Суздале в 1680-е гг., в Успенском соборе в Ростове в 1690-е гг. и делает вывод о растущем внимании русских архитекторов и их заказчиков во второй половине XVII в. «к проблеме обильного и рационально организованного освещения храмов» [24, с. 434]. Лишь в самом конце столетия средневековое, с акцентом на таинственность световых сигналов в декорации, понимание освещения интерьера сменяется рациональным [14, с. 490; 24, с. 439]. В наблюдениях светоживописных эффектов в храмах Ярославской земли мы фиксируем, вероятно, последний всплеск средневековых устремлений к приданию декорации храма повышенной сакральности путем создания мистически явленных светом буквальных проповеднических высказываний.

Литература

1. Барсков Я. Л. Памятники первых лет русского старообрядчества. – СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1912. – 426 с.
2. Брюсова В. Г. Фрески Ярославля XVII – начала XVIII века. – М.: Искусство, 1983. – 147 с.
3. Бусева-Давыдова И. Л. Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука, 1994. – С. 174–181.
4. Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – 527 с.
5. Грабарь И. Э. История русского искусства. Т. VI. История живописи. Допетровская эпоха. – М.: Кнебель, 1915. – 536 с.
6. Евсеева Л. М. Афонская книга образцов. XV в. – М.: Индрик, 1998. – 381 с.
7. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное Дионисием Фурнографитом, 1701–1755 гг. / Пер.: еп. Порфирий (Успенский). – М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 1993. – 238 с.
8. Живоносный источник. Вода в иеротопии и иконографии христианского мира: материалы международного симпозиума. – Ярославль: Филигрань, 2014. – 217 с.
9. Зеленская Г. М. Концепция света в Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря // Иеротопия огня и света в культуре византийского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Феория, 2013. – С. 507–537.
10. История русского искусства. Т. IV / Ред. И. Э. Грабарь, В. Н. Лазарев. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – 760 с.
11. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. – М.: Феория. Троица, 2009. – 352 с.
12. Лидов А. М. Сияющий диск и вращающийся храм. Икона света в византийской культуре // Византийский временник. – Т. 72. – М.: Наука, 2013. – С. 277–292.
13. Муравьев А. В. Огонь и свет в сакральном пространстве старообрядческой церкви // Иеротопия огня и света в культуре византийского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Феория, 2013. – С. 489–498.
14. Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Индрик, 2009. – 910 с.
15. Православная икона. Канон и стиль. К Богословскому рассмотрению образа. – М.: Православный паломник, Глаголы жизни, 1998. – 495 с.
16. Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Индрик, 2011. – 702 с.

17. Робинсон А.Н. Жизнеописание Аввакума и Епифания: Исследование и тексты. – М.: АН СССР, 1963. – С. 139–178.
18. Рожнятовский В. М. Рукотворенный свет. Световые эффекты как самостоятельный элемент декорации восточнохристианского храма. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге – 480 с.
19. Рожнятовский В. М. Перфомативная иконография. Световые эффекты в пространстве восточнохристианского храма // Пространственные иконы. Перфомативное в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Индрик, 2011. – С. 393–442.
20. Рожнятовский В. М. Дневное освещение как самостоятельный элемент декорации древнерусского храма / Автореф. дис. канд. иск. – М.: НИИ АХ, 2007. – 32 с.
21. Розов Н. Н. Настенные росписи на сюжеты древнерусской литературы в Воскресенском соборе в городе Тутаеве // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XII. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 325–336.
22. Рыбин К. Г. Краткие сведения о монастырях и церквях ярославской епархии. – Ярославль: Тип. Губернской земской управы, 1908. – 550 с.
23. Сарабьянов В. Д. Иконографическая программа росписей собора Снетогогорского монастыря (по материалам последних раскрытий) // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара (1896–1990). – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. – С. 229–259.
24. Седов Вл. В. Проблема окна в древнерусской архитектуре: некоторые тексты // Иеротопия огня и света в культуре византийского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Феория, 2013. – С. 422–443.
25. Семенова С. Б. Воскресенский собор и храмы Романова-Борисоглебска. – Романов-Борисоглебск: Отчий дом, 2012. – 96 с.
26. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3. (XVII в.). Ч. 2. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. – 439 с.
27. Суслов А. И., Чураков С. С. Ярославль / Ред. В. А. Виноград. – М.: Гос. изд-во лит. по стр-ву, архитектуре и строит. материалам, 1960. – 276 с.
28. Суслов В. В. Древние церкви в Романове-Борисоглебске // Зодчий, 1885. № 5–6. – С. 33–36.
29. Титов А. А. Путеводитель по городу Ярославлю, с планом города. – М.: Нобель пресс, 1883. – 210 с.
30. Тычинская П. А. Огненный лик. Образ Божественного света в иконографии небесных сил // Иеротопия огня и света в культуре византийского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Феория, 2013. – С. 475–488.
31. Чумичева О. В. Большой Московский собор 1666–1667 // Православная энциклопедия. Т. V. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. – С. 679–684.
32. Чумичева О. В. «Огонь просветительный» в русской богословской полемике первой половины – середины XVII в. // Иеротопия огня и света в культуре византийского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Феория, 2013. – С. 499–506.
33. Чумичева О. В. «Послание о видимом образе Божиим» Ивана Бегичева: полемика, предшествовавшая Большому Московскому собору 1666–1667 годов // Филёвские чтения XI. Тезисы конференции 24–26 декабря 2012 года. – М., 2012. – С. 100–102.
34. Чумичева О. В. Споры об исправлении Требника в первой половине XVII в.: вопросы текстологии // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 56. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 566–574.
35. Iliadis I. The Panagia Kosmosoteira at Pherai (Vira): the natural lighting of the katholikon // Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik, 55. Wien: Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften. – 2005. – S. 229–247.
36. Potamianos I. Light into Architecture. Evocative aspects of natural light as related to liturgy in Byzantine churches. Ph. D. The University of Michigan. – Michigan, 1996. – 134 P.
37. Theis L. Lampen, Leuchten, Licht // Byzans. Das Licht ous dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich, vom 4. bis 15. Jahrhundert. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2001. – S. 53–64.
38. Ιακώβος Ποταμιάνος Το φως στη Βυζάντινη Εκκλησία. – Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000. – 398 p.

Название статьи. Светоживописные эффекты в интерьере ярославского храма с росписями XVII века и актуальность световой выразительности декорации в идейном контексте эпохи.

Сведения об авторе. Рожнятовский Всеволод Михайлович — кандидат искусствоведения, доцент. Институт телевидения, бизнеса и дизайна, Синопская наб., 64, литера А, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191187. rozhnatovskij@gmail.com

Аннотация. Цель статьи — введение в научный оборот новых сведений о возможности смыслового выражения символической декорации позднесредневекового храма через световые эффекты и светоживописные сочетания.

В ходе наблюдений световых эффектов в двух памятниках с росписями второй половины XVII в. — в церкви Николы Мокрого в Ярославле и в Воскресенском соборе в Романове-Борисоглебске (ныне Тутаев) — зафиксированы выразительные сочетания световых проекций окон на стенах и живописно-композиционного построения. Такие сочетания воспринимаются как изобразительные образы и внятное смысловое дополнение к живописному сюжетному высказыванию. Для создания таких образов живописец должен соотносить мерно-пропорциональное построение росписей с архитектурным строем, учесть пометками искажение световых проекций на плоскостях

стен в разные сезонные сроки и часы дня и, живописно обыграв характерные светопроявления, включить их в композицию как сюжетную деталь. Наблюдения автора как раз демонстрируют эти намеренные приемы по устройству светоживописных комбинаций.

Обнаруженные светоживописные образы выступают частью риторического высказывания символической храмовой декорации, и в этом автор усматривает продолжение практики устройства световых эффектов в интерьере храма в Византии и Древней Руси XI–XV вв. В письменных источниках рассматриваемой в статье эпохи автор находит свидетельства об интересе к символике света и огня, к обострению смысловой риторики храмовой декорации и поясняет этот интерес в аспектах полемики противостояния различных идеологических проектов в русском обществе XVII в.

Ключевые слова: древнерусское искусство; световые эффекты; храмовая декорация; архитектурные проекты; монументальная живопись; приемы мастеров.

Title. Luminous Effects in the Interior of the Church of St. Nikola The Wet in Yaroslavl' and the Church the Resurrection in the Town of Romanov-Borisoglebsk.

Author. Rozhniatovskii, Vsevolod Mihailovich — Ph. D., associate professor. Institute of Television, Business and Design in St. Petersburg, 64A Sinopskaja, 191187 St. Petersburg, Russia. rozhniatovskij@gmail.com

Abstract. This study is aimed at the possible symbolic meaning of various luminous effects, which were recently observed in the Church of St. Nikola The Wet in Yaroslavl and the Church the Resurrection in the town of Romanov-Borisoglebsk near Yaroslavl'. Several luminous combinations, which could be perceived as visual images in the semantic context of symbolic decorations, were recorded during this observation. The author comes to the conclusion that in order to create such an effect, an artist had to apply some special technics, bring his composition in correlation with the church structure and keep in mind during his work daily and seasonal changes in natural illumination inside the church.

Luminous effects were an integral symbolic part of the interior décor of Byzantine and Old Russian churches. The article also deals with numerous historical documents that contain different evidence of an ongoing interest for light and fire symbolism in the 18th-century Russia.

Keywords: Old-Russian art; luminous effects; temple decoration; architectural projects; monumental painting; the techniques of the masters.

References

- Barskov I. L. *The Monuments of the First Years of Russian Old Believers*. Saint Petersburg, Tipografia M. A. Alexandrova Publ., 1912. 426 p. (in Russian).
- Bichkov V. V. *2000 Years of Christian Culture Sub Specie Aesthetica, vol. 2*. Moscow — Saint Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1999. 527 p. (in Russian).
- Brusova V. G. *The Frescoes of the Yaroslavl 17th – Beginning of 18th century*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 147 p. (in Russian).
- Buseva-Daviidova I. L. The Ideological Conception of the “New Jerusalem” of Patriarch Nikon. *Jerusalem in Russian Culture*. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 174–181 (in Russian).
- Chumicheva O. Disputes about the Bugfix for Trebnik in the First Part of 17th c.: the Questions of Textual Criticism. *Transactions of Department of Early Russian Literature*. Saint Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 2004, vol. LVI, pp. 566–574 (in Russian).
- Chumicheva O. The Great Moscow Council 1666–1667. *The Orthodox Encyclopedia. vol. V*. Moscow, Pravoslavnyaya Encyclopedia Publ., 2002, pp. 679–684 (in Russian).
- Chumicheva O. “The Enlightening Fire” in the Russian Theological Polemics in the 17th Century. *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*. Moscow, Theoria Publ., 2013, pp. 499–506 (in Russian).
- Chumicheva O. “The Epistle about the Visible Image of God” by Ivan Begichev: the Polemic before the Great Moscow Council 1666–1667. *Fili Scientific Readings, XI. Abstracts*. Moscow, no Publ., 2012, pp. 100–102 (in Russian).
- Evseeva L. M. *A 15th Century Pattern Book from Mount Athos*. Moscow, Indrik Publ., 1998. 381 p. (in Russian).
- Grabar' I. E. (ed.). *History of Russian Art, vol. IV*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk USSR Publ., 1959, pp. 345–467 (in Russian).
- Iliadis I. The Panagia Kosmosoteira at Pherai (Vira): the Natural Lighting of the Katholikon. *Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik*. Wien, Osterreichischen Akademie der Wissenschaften Publ., 2005, vol. 55, pp. 229–247.
- Lidov A. (ed.). *New Jerusalem's. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*. Moscow, Indrik Publ., 2009. 910 p. (in Russian).
- Lidov A. (ed.). *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow, Indrik Publ., 2011. 702 p. (in Russian).
- Lidov A. M. *Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture*. Moscow, Theoria Trinity Publ., 2009. 352 p. (in Russian).
- Lidov A. M. Shining Disc and Rotating Temple. Icon of Light in Byzantine culture. *Vizantiiskii vremennik (BYZANTINA XRONIKA)*, 2013, vol. 72 (97), pp. 277–299. (in Russian)
- Muraviev A. Fire and Light within the Sacret Space of the Old Believer's Church. *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*. Moscow, Theoria Publ., 2013, pp. 489–498 (in Russian).

- Porfirij Uspensky (transl.). *Erminia or the Pattern in Art of Painting, Compiled by the Monk Dionysius Fourniagrafiot, 1707–1733*. Moscow, Svjato-Vladimirskoye bratstvo Publ., 1993. 238 p. (in Russian).
- Potamianos Iac. *Light into Architecture. Evocative Aspects of Natural Light as Related to Liturgy in Byzantine churches. Ph. D. thesis*. Michigan, The University of Michigan Publ., 1996. 134 p.
- Ribin K. G. *Summary about the Monasteries and Churches of Yaroslavl eparchy*. Yaroslavl', Tipografia Zemelnoi Upravi Publ., 1908. 550 p. (in Russian).
- Robinson A. N. *Hagiography of Avvakum and Epiphaniy: Research and Texts*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk USSR Publ., 1963, pp. 139–178 (in Russian).
- Rozhnyatovsky Vs. *The Daylight effects as an Independent Element of Decoration of Early Russian Temple*. Abstract of Ph. D., Moscow, Science Research Institute of Fine Arts Academy Publ., 2007. 32 p. (in Russian).
- Rozhnyatovsky Vs. *The Performative Iconography: Effects of Light in the Space of Eastern Christian Churches. Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow, Indrik Publ., 2011, pp. 393–442 (in Russian).
- Rozhnyatovsky Vs. *Hand-Made Light. The Light Effects as an Independent Element of Decoration of Byzantine Church*. Saint Petersburg, European University at Saint Petersburg Publ., 2012. 480 p. (in Russian).
- Rozov N. N. *Wall Painting on the Subjects of Early Russian Literature in Resurrection Cathedral in Tutaev. Transactions of Department of Early Russian Literature*. Moscow — Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk USSR Publ., 1956, vol. XII, pp. 325–336 (in Russian).
- Sarabianov V. D. *Iconographical Program of Wall-Painting in Cathedral of Snetogorsky Monastery (by the New Discovery)*. *Early Russian Art. Byzantium and Ancient Rus. For 100th-anniversary of A. N. Grabar (1896–1990)*. Saint Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 1999, pp. 229–259. (in Russian).
- Sedov VI. *The Light Window in Medieval Russian Architecture: some written sources. Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*. Moscow, Theoria Publ., 2013, pp. 422–443 (in Russian).
- Semenova S. B. *The Resurrection Cathedral and the Temples of Romanov-Borisoglebsk Town*. Romanov-Borisoglebsk, Otchiy dom Publ., 2012. 96 p. (in Russian).
- Strizhov A. M. (ed.). *From General Epistle about the icon painters and the noble icons (year 1551). The Orthodox icon. Canon and style. For Theological consideration*. Moscow, Russian Orthodox Pilgrim Publ., 1998. 495 p. (in Russian).
- Suslov A. I.; Churakov S. S., *Yaroslavl*. Moscow, Gos. Izdatel'stvo literaturi po stroitel'stvu i stroimaterialam Publ., 1960. 276 p. (in Russian).
- Suslov V. V. *Ancient Churches in Romanov-Borisoglebsk. Zodchiy*, 1885, no. 5–6, pp. 32–36 (in Russian).
- Theis L. *Lampen, Leuchten, Licht. Byzans. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich, vom 4. bis 15. Jahrhundert*. Mainz, Philipp von Zabern Publ., 2001, pp. 53–64 (in German).
- Titov A. A. *Yaroslavl Guidebook with the city plan*. Moscow, Nobel Publ., 1883. 210 p. (in Russian).
- Tychinskaya P. A. *Fiery Face. Divine Light in the Iconography of the Heavenly Powers. Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*. Moscow, Theoria Publ., 2013, pp. 475–488 (in Russian).
- Zelenskaya G. *The concept of Light within the Space of the Resurrection Cathedral in the New Jerusalem Monastery. Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*. Moscow, Theoria Publ., 2013, pp. 507–537 (in Russian).