

Калининградские мотивы в иконах современных мастеров

Статья посвящена исследованию иконографии произведений сакрального искусства Калининградской митрополии. Автор выявляет и описывает основные причины и смысловые акценты интеграции калининградских мотивов в православную иконопись. Особое внимание уделено анализу художественных средств формирования новой иконографии и способов введения дополнительных содержательных элементов в традиционные композиции церковной живописи.

Ключевые слова: Калининградская митрополия; традиция; современное церковное искусство; икона; иконография; композиция

Inna Apolonskaya

Kaliningrad Motifs in Icons of Contemporary Masters

The article is devoted to the study of the iconography of the works of sacred art of the Kaliningrad Metropolis. The author identifies and describes the main reasons and semantic accents of the integration of Kaliningrad motifs into the Orthodox icon painting. Special attention is devoted to the analysis of the artistic means of developing a new iconography and ways of introducing additional meaningful elements into traditional compositions of church painting.

Keywords: Kaliningrad Metropolis; tradition; contemporary church art; icon; iconography; composition.

Калининградское церковное искусство – одно из самых юных в России: грядущее сорокалетие православия на земле бывшей

Восточной Пруссии – младенчество в контексте тысячелетней истории русской культуры. В настоящее время происходит процесс активного становления регионального иконописания.

Помимо выполнения общих функций храмовой декорации, формирующийся феномен воспринял миссию маркирования включенности региона в каноническую территорию Русской православной церкви. В этой связи традиционность приобрела для калининградского иконописания концептуальный характер. В то же время немаловажным является и введение в образный строй иконы содержательных элементов, отражающих региональный культурно-исторический контекст.

В данной статье рассмотрены типы интеграции калининградской тематики в произведения современного церковного изобразительного искусства. Наиболее распространенным из них стало включение в традиционную иконографию местных архитектурных и пейзажных мотивов, что вполне характерно для христианского искусства. При этом в регионах, имеющих давнюю православную историю, появление в произведении сакральной живописи архитектурных сооружений, как правило, связано с изображением «фигуры святого (обычно крупно) на фоне пейзажа, который служит напоминанием о месте служения или попечительства святого» [2, с. 106]. В Калининградской митрополии, территория которой не связана с подвигами прославленных угодников Божиих, местные ландшафты становятся фоном для образов Божией Матери и Спасителя. Так, на иконе Свято-Георгиевского храма г. Правдинска у ног Богородицы Агиосоритиссы изображено церковное здание, для которого она написана. Калининградский художник Григорий Кузьмин с документальной точностью воспроизвел сооружение, представляющее собой памятник архитектуры XIV в. Стремление к натуралистичности в воспроизведении местного мотива тем более заметно, что сам образ Богородицы решен в древнерусской стилистике.

На иконе Спасителя, расположенной в храме Сошествия Святого Духа в г. Нестерове, местный иконописец Анатолий Леминский также изобразил приходские церковные постройки. Как

и Кузьмин, он стремился к узнаваемости архитектурных объектов. Допущенное упрощение форм связано не столько с попыткой художественного обобщения, сколько с особенностями творческой манеры изографа. Икона из Свято-Духовской церкви являет целую россыпь архитектурных сооружений одного из самых обширных приходов митрополии, включающего более десяти приписных часовен и храмов.

Еще один образ, иконография которого содержит элементы местного ландшафта, «Спас Гумбинненский», создан для Всехсвятского храма г. Гусева в московской мастерской преподобного Алипия Печерского. Название иконы апеллирует к довоенной истории города, а через нее – к месту знаменитого сражения Восточно-Прусской операции 1914 г. В нижней части композиции представлено Гумбинненское поле с пересекающей его мемориальной аллеей и памятным знаком. Рядом символически обозначено кладбище русских воинов. Икона стала одной из главных святынь храма, имеющего статус памятника жертвам Первой мировой войны.

Наиболее известными образами этой группы являются парные иконы алтарной преграды калининградского кафедрального собора. Их содержательная программа задана настоятелем храма митрополитом (ныне патриархом) Кириллом. По замыслу предстоятеля, иконы должны утверждать духовную связь «островка русской земли» с «большой Россией». С этой целью у подножия фигур Спасителя и Богородицы Александр Лавданский, которому было поручено выполнение заказа, изобразил узнаваемые здания Москвы и Калининграда. В качестве столичных архитектурных символов, размещенных на иконе Пантократора, выбраны Кремль и храм Христа Спасителя. Образ Богородицы дополнен калининградскими постройками, представленными домиками из красного кирпича, и кафедральным собором Христа Спасителя. Как и в правдинской Агиосоритиссе, в соборных иконах заложен стилизованный дуализм: византийская условность основных изображений сочетается в них с пространственной трактовкой архитектурных мотивов. Примечательно, что, когда потребовалась замена икон,

обусловленная их эстетическим несоответствием стенописи, иконография Лавданского была дословно воспроизведена бригадой Андрея Куркова. Причем сохранился и «полистилизм» [3, с. 255], в котором византийскую манеру сменила ориентация на русскую традицию.

Включение калининградских архитектурно-ландшафтных мотивов в иконографию обусловлено потребностью в «сакрализации пространства» [2, с. 107] воцерковляемой территории. Визуализация идеи покровительства небесных сил храму, городу или целому региону традиционно способствует самоидентификации края как части Святой Руси.

Введение объектов калининградской архитектуры в образный ряд произведений сакрального искусства получило необычную трактовку в творчестве Марины Бирюковой, основателя мастерской лицевого шитья иконописной школы Московской духовной академии. Родившаяся в Калининграде Бирюкова признается, что «никогда не прерывала связь с городом, а при любой возможности подчеркивает свою принадлежность Калининграду»¹. В 2003 г. в прориси, выполненной для большой храмовой пелены, автор изобразила Кёнигсбергский кафедральный собор XIV в. Голгофский крест, являющийся основным композиционным мотивом, Бирюкова поместила на фоне стен Иерусалима, за которыми среди традиционных палат возвышается узнаваемый шпиль собора, увенчанный флюгером-русалкой. Кажущаяся вольность имеет культурно-историческое обоснование, поскольку, как пишет И. В. Белинцева, при строительстве Кёнигсберга «в качестве идеала выступал утраченный христианами, еще совсем свежий в памяти многих рыцарей священный город Иерусалим и его чтимый небесный прообраз» [1, с. 26]. Пелена выполнена группой вышивальщиц для Свято-Тихоновского храма г. Московского Московской области. Введение элемента сакрального калининградского ландшафта в произведение, предназначенное для иного региона, по замыслу автора, имеет значение встречной интеграции региональной культуры в церковное искусство России.

Стремление видеть область полноправной участницей русской церковной истории побуждает отдельных исследователей и худож-

ников к поискам свидетельств православного присутствия на земле бывшей Восточной Пруссии. Плодом такого изыскания стала икона «Собор земли Порусской». Ее иконографическая программа составлена настоятелем Свято-Духовского храма в г. Нестерове протоиереем Георгием Бирюковым. Исполнителем замысла стал Анатолий Леминский. Наименование иконы отсылает к гипотезе происхождения названия Пруссия от более древнего Поруссия, предположительно свидетельствующего о русских корнях исконного населения.

Создатели иконы попытались выявить тех угодников Божьих, чьи стопы касались земли нынешней Калининградской области (или ближайших к ней территорий). Наряду с апостолом Андреем и русскими благоверными князьями, посещавшими эти земли в разные годы, разработчики иконографии дополнили ее образами святых, не имеющих общецерковного почитания. Так князья Игорь и Иоанн Константиновичи канонизированы в числе Алапаевских новомучеников лишь Русской православной церковью за рубежом. Но поскольку оба брата участвовали в боевых действиях Первой мировой войны на территории Восточной Пруссии, авторы сочли возможным включить их в собор порусских святых. Архидиакон Никифор также является местночтимым святым, на этот раз Украинской и Белорусской церковью. Священномученик жил в XVI в. и выполнял миссию экзарха Константинопольского патриархата в землях Западной Руси. В 1599 г. за непримиримую борьбу с унией Никифор был замучен поляками в Мальборкском замке, т. е. стал единственным православным святым, чей подвиг связан с территорией Пруссии.

Свидетельством особого присутствия благодати является наличие не только собственных святых, но и чудотворных икон. Создатели «Собора земли Порусской» учли и этот фактор, включив и включив в композицию два образа Богородицы, связанных с историей региона. Виленская икона, написанная, по преданию, евангелистом Лукой, находилась с 1657 по 1661 г. в монастыре Крулевец (Кёнигсберг), где во время русско-польской войны ее укрывали униатские монахи от войска Алексея Михайловича,

желавшего вернуть на Русь утраченную святыню [4]. Несмотря на то, что перенесение иконы в Кёнигсберг осуществлялось иноверцами, факт столь длительного ее пребывания в городе позволяет говорить об установленной связи между землей Восточной Пруссии и чудотворным образом.

Вторая икона, которую авторы предлагают рассматривать в качестве покровительницы Калининградской области, носит наименование Августовская. Она была написана в память явления Богородицы русским воинам в 1914 г. накануне битвы под г. Августовом Сувалкской губернии Российской империи (ныне территория Восточной Польши). Композиция иконы, помимо образа Царицы Небесной, включает изображение ландшафта и воинов, сподобившихся чудесного видения. Военные действия и свершившийся вскоре революционный переворот помешали своевременно завершить процесс прославления иконы. Установление празднования в честь Августовского образа состоялось лишь в 2008 г. по указу патриарха Алексия II. Тогда оказалось, что ближайшей к месту чудесного явления Богородицы российской территорией является именно Калининградская область.

Образ особенно почитают в восточной части региона. Практически в каждом храме Черняховской епархии можно встретить если не писанную, то печатную версию Августовской. Несколько списков выполнил Анатолий Леминский. На одном из них в природный ландшафт художник ввел изображение Свято-Духова храма в г. Нестерове. Хотя этот храм от места явления Богородицы отделяет более ста километров, стремление выразить духовную сопричастность событию оказалось важнее исторической достоверности.

Помимо механического соединения существующих иконных изводов и региональных ландшафтно-архитектурных мотивов, калининградское церковное искусство располагает и примерами разработки новой иконографии.

Первую попытку самостоятельного создания композиционной схемы представляет собой «Покров Кёнигсбергско-Балтийской Пресвятой Богородицы». В 2002 г. по заказу частного лица

его написала Светлана Олюнина-Анкенман. В произведении объединены несколько смысловых пластов. Центром образа стало ростовое изображение Богородицы, соответствующее иконографии Покрова. Фигуру Девы Марии фланкируют небесные заступники города – архангел Михаил и Николай Чудотворец. Среднюю часть нижнего регистра занимает изображение моря, символически указывающее на географическое положение региона. Правее, под фигурой архистратига Михаила, воспроизведено событие военной истории края. По рассказам очевидцев, на второй день штурма Кёнигсберга, совпавший с праздником Благовещения, на передовую привозили один из списков Казанской иконы Божией Матери. После отслуженного перед образом молебна, как свидетельствует Н. Бугаенко, произошло невероятное: «Фашисты вдруг побросали оружие... и с криком „Мадонна!“ побежали прочь...», а этот участок обороны удалось взять практически без единого выстрела [5, с. 403]. Антитетично сюжету кёнигсбергского молебна представлены наиболее значимые сакральные постройки современного Калининграда: кафедральный собор Христа Спасителя и Свято-Никольский храм. Выполненный позднее список с образа находится сегодня в Свято-Елисаветинском монастыре Черняховской епархии.

История явления Богородицы во время штурма Кёнигсберга до недавнего времени была исключена из сюжетного ряда сакрального искусства западной части митрополии, несмотря на то, что описанные события происходили именно на ее территории. Причиной игнорирования важной для региональной самоидентификации темы стал скепсис некоторых, в том числе церковных, историков. Как отмечает К. В. Цеханская, несмотря на множество свидетельств, ряд исследователей описанную историю «почему-то квалифицирует в качестве апокрифов, мифов, не имеющих ничего общего с правдой» [5, с. 401].

Актуализация событий апреля 1945 г. в информационном пространстве Калининградской епархии произошла в 2021 г., когда в дар храму Рождества Божьей Матери была передана икона «Кёнигсбергское чудо явления Пресвятой Богородицы». Создание

образа инициировано насельником Троице-Сергиевой лавры архимандритом Наумом (Байбородиним), который проходил воинскую службу в послевоенном Кёнигсберге. Созданием новой иконографии занималась Людмила Васильевна Новихина, художник декоративно-прикладного искусства, преподаватель Абрамцевского художественно-промышленного училища имени В. М. Васнецова.

Икона представляет собой тщательно разработанную композицию, в мельчайших подробностях воспроизводящую события штурма Кёнигсберга и явленного чуда. В сложнейшее повествование автор деликатно интегрирует традиционные иконные мотивы, насыщает его аллюзиями и символами известных сюжетов. В общей компоновке определенно читается знак креста. Единство заключенных в нем Жертвы и Спасения для человеческого сознания столь же невместимо, как и соединение «тяжёлой, мрачной сущности войны с радостью Чуда и возвышенностью духовного мира»².

Иконную доску, имеющую форму прямоугольника с полуциркульным навершием, Новихина композиционно делит на две части: вписанную в четырехгранник земную и обрамленную полукругом небесную. Граница между мирами обозначена традиционными иконописными горками. В небесах центральное место занимает величественная Богоматерь Оранта, фланкированная фигурами архангелов: сурового Михаила, смиренно склоняющего главу пред Царицей Небесной, и трепетного молитвенника Гавриила, обращенного к Деве Марии с жестом адорации. Присутствие именно этих представителей духовного мира не случайно. Образ архангела Гавриила возник на иконе «в знак того, что явление Божией Матери было в праздник Благовещения, а архистратига Михаила – в знак Победы Небесных и земных воинств»³.

Композиция штурма города имеет круговое расположение. На этот раз форма, символизирующая вечность, обоснована вполне земными кольцами обороны города-крепости, горделиво претендовавшего на неприступность. Объятый пламенем Кёнигсберг уподоблен на иконе геенне огненной. Апокалиптические ассоциации усиливает строй капитулирующих фашистов – их фигуры,

сливаясь, обращаются в «черную реку», которая напоминает извивающегося «змея греха» на иконе Страшного суда.

Из всех зданий столицы Восточной Пруссии огнем не затронуту лишь одно – расположенный на севере форт № 4 «Гнейзенау». В соответствии с законом обратной перспективы удаленное от зрителя сооружение оказалось самым крупным элементом композиции. Расследование, которое провела автор иконографии, показало, что именно у его стен мог состояться легендарный молебен. Чуть выше, за стенами форта, – бойцы и командиры Советской армии, собравшись в стройные группы, с благоговением встречают крестный ход. Среди них – узнаваемые фигуры маршала А. М. Василевского и участвовавших в штурме генералов А. П. Белобородова, Ф. П. Озерова, К. Н. Галицкого, И. И. Людникова и Н. И. Крылова. Венчает земную часть и одновременно соединяет ее с небесной группа священников и певчих. Их расположение вновь подчинено кругу, указывающему теперь на единство земного и небесного в Церкви Христовой. Центром группы стала Казанская икона Божией Матери в руках отрока-пономаря. Рядом с юношей два седовласых старца. Образы не поименованы, но в них без труда можно узнать архимандритов Наума (Байбородина) и Кирилла (Павлова), почивших в 2017 г. Людмила Васильевна Новихина так объясняет появление в иконе лаврских старцев: «Собирательные образы священников так или иначе получились бы на кого-то похожи, поэтому я предпочла, чтобы это были известные многим по всей стране старцы – участники Великой Отечественной войны»⁴.

Стремление к точности воспроизведения событий и локаций согласуется с документализмом, который Н. С. Кутейникова выделяет как одну из тенденций современного иконописания [3, с. 265]. В «Кёнигсбергском чуде явления Богородицы» документализм выходит за рамки архитектурных объектов и распространяется на форму советских и вражеских солдат, оружие и технические средства. В подтверждение достоверности воспроизводимых событий автор в нижней части иконы указывает дату чудесного явления – «7 апреля 1945 года».

Таким образом, можно выделить три способа интеграции калининградских мотивов в произведения иконописи. Наибольшее распространение получило включение ландшафтных и архитектурных элементов в качестве фона для икон Спасителя и Богородицы без существенного влияния на основную иконографическую схему.

Единичным примером представлена смысловая и визуальная компиляция существующих иконографических элементов на основе простейших законов архитектоники иконы, таких как ярусность симметрия и центричность («Собор Прусских святых»).

Наиболее интересен опыт создания принципиально новой иконографии, визуализирующей знаковое событие духовной истории региона. Новое содержание образа «Кёнигсбергское чудо явления Пресвятой Богородицы» полностью подчинилось принципам построения иконного пространства. Порядовая компоновка и иерархия в сочетании с обратной перспективой задали ощущение иконности пространства. Ненавязчивое, но последовательное введение традиционных символов и элементов устоявшейся христианской иконографии сообщили произведению должную меру каноничности, а документальная достоверность трактовки отдельных компонентов засвидетельствовала включение образа в современный процесс развития иконописания в России.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из личного архива автора статьи. Информация получена в частной беседе с М. В. Бирюковой 21.09.2018 г.

² Из личного архива автора статьи. Информация предоставлена Л. В. Новихиной.

³ Из личного архива автора статьи. Информация предоставлена Л. В. Новихиной.

⁴ Из личного архива автора статьи. Информация предоставлена Л. В. Новихиной.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Белинцева И. В.* Архитектура Восточной Пруссии: Факты и интерпретации. Калининградская область. Калининград : Живем, 2020. 400 с.

2. *Кутейникова Н. С.* Реальные и символические изображения архитектуры и природного ландшафта в иконах современных мастеров Санкт-Петербурга // География искусства: расширение горизонтов : сб. ст. / отв. ред. и сост. О. А. Лавренова М. : ГИТР, 2019. С. 105–117.

3. *Кутейникова Н. С.* Россия в иконах современных петербургских мастеров // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 60: Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С. Петерб. акад. художеств, 2022. С. 254–267.

4. *Пискун Ю. А.* Виленская Одигитрия икона Божией Матери // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/158626.html> (дата обращения: 03.09.2021)

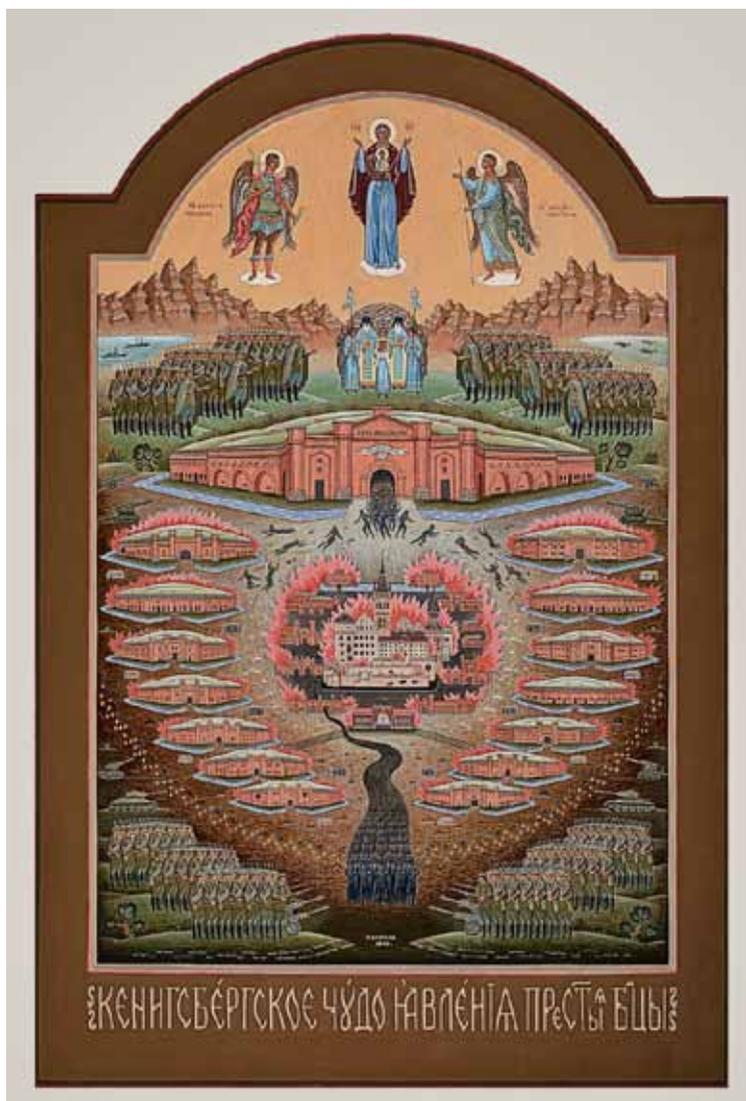
5. *Цеханская К. В.* Икона на войне // Икона в русской словесности и культуре : материалы XV междунар. науч. конф., 2019 / сост. В. В. Лепахин. М. : Дом русского зарубежья, 2019. С. 392–406.



1. Лавданский А. А. Парные иконы алтарной преграды кафедрального собора Христа Спасителя Калининграда «Спас Пантократор», «Богоматерь Одигитрия». 2006
Дерево, темпера, сусальное золото. 133,0×260,0



2. Бирюкова М. В. Подвесная пелена «Голгофский крест».
2003–2005. Ткань, шелковые и золотные нити, жемчуг, янтарь
в серебряных кастах, лицевое и жемчужное шитье. 96,0х79,0



3. Новихина Л. В. Икона «Кёнигсбергское чудо явления Пресвятой Богородицы». 2015–2020. Дерево, темпера. 60,0×90,0