

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Аполонская Инна Валерьевна

**СОВРЕМЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УБРАНСТВО ПРАВОСЛАВНЫХ
ХРАМОВ КАЛИНИНГРАДСКОЙ МИТРОПОЛИИ.
ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ, ОСНОВНЫЕ ИМЕНА**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное
и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

ТОМ I

Научный руководитель:
Кандидат искусствоведения,
профессор кафедры русского искусства
Кутейникова Нина Сергеевна

Санкт-Петербург
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ I

Введение.....	4
Глава 1. Стилистическое своеобразие современного церковного искусства Калининградской митрополии.....	32
1.1. Стилистические особенности храмовой архитектуры Калининградской митрополии.....	32
1.1.1. Культурно-исторический контекст становления церковного искусства Калининградской митрополии.....	32
1.1.2. Памятники западноевропейского культового зодчества в архитектурном облике Калининградской митрополии.....	39
1.1.3. Стилистические решения в современном храмостроении Калининградской митрополии	50
1.2. Стилистические особенности внутреннего убранства православных храмов Калининградской митрополии (иконостасный декор).....	68
1.2.1 Проблемы поиска стиля иконостасного декора в храмах довоенной постройки	68
1.2.2. Эволюция стиля внутреннего убранства новопостроенных храмов.....	80
1.3. Стилистические поиски в области церковного изобразительного искусства.....	100
Глава 2. Иконографические новации в церковном искусстве Калининградской митрополии.....	126
2.1. Иконографические особенности современной храмовой архитектуры Калининградской митрополии	126
2.2. Специфика программного содержания монументально-живописной декорации храмов Калининградской митрополии	134

2.3. Генезис иконографического своеобразия станкового изобразительного искусства Калининградской митрополии	154
Глава 3. Техника и технология в контексте формирования регионального своеобразия церковного искусства Калининградской митрополии.....	166
3.1. Специфика использования традиционных материалов в калининградском церковном искусстве.....	166
3.2. Керамическая икона Калининграда.....	181
3.3. Янтарь в церковном искусстве Калининградской митрополии.....	190
Заключение.....	199
Примечания.....	206
Список сокращений.....	209
Список литературы и источников.....	211
Список приложений.....	233
Приложения.....	234

ТОМ II

Список иллюстраций	3
Альбом иллюстраций	29

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено анализу процессов и явлений восточнохристианского сакрального искусства Калининградской митрополии. Храмостроение и церковное благоуукрашение самого западного региона России получили импульс к развитию в 1985 г., когда на территории бывшей Восточной Пруссии, а затем «самой атеистической» области Советского Союза, была зарегистрирована первая православная община. Анклавное положение региона и его история определили нетривиальный характер условий формирования нового феномена. Патриарх Московский и всея Руси Кирилл, под непосредственным управлением которого находится Калининградская митрополия, отмечает, что миссия расположенного на стыке цивилизаций региона «быть не просто оборонительным рубежом <...>, но творческой лабораторией синтеза материальных культур и притягательным маяком в духовной жизни».¹

За четыре десятилетия церковное искусство митрополии прошло значительный путь развития, в ходе которого выкристаллизовывался уникальный образ калининградского православия. Внушительный объем накопленных художественных фактов и их разнообразие побуждают к анализу и систематизации объектов визуальной образности храмов региона.

Актуальность исследования определяется назревшей необходимостью научного осмысления феномена «церковное искусство Калининградской митрополии». Несмотря на значительный и во многом уникальный опыт, сосредоточенный на территории области, до сего дня не существует ни одного системного труда, освещающего региональную специфику храмовой декорации. Настоящее исследование – первая попытка проанализировать и систематизировать процессы, происходящие в сфере церковного строительства и благоуукрашения на территории самого западного региона России.

¹ Из выступления патриарха Кирилла на I Калининградском форуме Всемирного русского народного собора 14 марта 2015 г.

Степень научной разработанности:

Современное церковное искусство Калининградской митрополии довольно редко получает освещение в печатных источниках. Первая публикация, фиксирующая происходящие процессы, относится к 2006 г., когда к двадцатилетию православия на Калининградской земле был выпущен подарочный альбом «Восстаньте!...».² На его страницах собраны материалы по истории становления Калининградской епархии, в числе которых помещены сведения о начальном этапе регионального храмостроения. Художественный альбом «От руин до иконы»³ (2007) выборочно публикует выполненные калининградскими художниками работы религиозного содержания, включая предметы богослужебного назначения. В сборнике «Православный Калининград. Путь начинающего паломника»⁴ (2013) впервые предпринята попытка систематизировать информацию, касающуюся храмов Калининградской митрополии. Помимо исторических фактов в книгу включены сведения по архитектуре и храмовому убранству. К сожалению, составители не вполне справились с поставленной задачей: многие материалы носят случайный характер, а данные не всегда точны и объективны. Следующий юбилейный альбом,⁵ вышедший в 2016 г., полнее репрезентует ситуацию в области калининградского церковного искусства. Его ценность, прежде всего, заключается в обширной подборке визуального материала, тогда как вербальные сведения довольно скупы.

Более развернутая информация содержится в ряде брошюр, посвященных отдельным храмам Калининградской митрополии. В большинстве из них представлены лишь исторические справки и сведения о жизни прихода. Исключение составляет издание «Собор Святых равноапостольных Кирилла и

² «Восстаньте!...» Двадцатилетию Православия на Калининградской земле посвящается / сост. П. Ширкова, Н. Пеньков. Калининград, 2006. – 240с.

³ От руин до Иконы. Духовное возрождение Запада России : художеств. альбом / сост. В. П. Лебедев-Шапранов. Калининград: Кладезь, 2007. – 266с.

⁴ Православный Калининград. Путь начинающего паломника. Сост.: Ю. В. Семёнова. Калининград: Смартбукс, 2013 – 208с.

⁵ Наследие: книга посвящена 30-летию православия на Калининградской земле / сост.: Т. Рутковская; ред.: священник Михаил Селезнев [и др.]. Калининград: Калининградская книга, 2016 г. – 176с.

Мефодия в Калининграде»,⁶ подготовленное кандидатом богословия прот. Георгием Урбановичем. Здесь, помимо исторического и фактического материала, имеется описание художественного убранства собора в семиотической парадигме.

Попытка искусствоведческого анализа убранства храма святых Богоотец Иоакима и Анны в п. Большое Исаково предпринята сотрудником Калининградского художественного музея П. Н. Попцовой. Комплексное описание объекта исследователь опубликовала в журнале «Мир музея» в 2021 г.⁷ Уникальной в своем роде является вышедшая в 2023 г. книга «Кёнигсбергское чудо».⁸ Её автор, Л. Новихина описала опыт создания новой иконографии на основе предания о явлении Богородицы во время штурма Кёнигсберга.

Информация о некоторых калининградских памятниках содержится также в изданиях, посвященных отдельным аспектам церковного искусства России XX–XXI вв. Альбом «Современная православная икона»⁹ (1994) представляет творчество В. Александрова (Сидельникова) фотографиями росписи Никольского собора г. Калининграда. В издании «Мастера иконописи и фрески»¹⁰ (2002) современная монументальная живопись проиллюстрирована убранством того же храма. В 2009 г. Н. В. Лайтарь в диссертационном исследовании, посвященном современному церковному зодчеству,¹¹ в качестве примера обновленного неорусского стиля указывает Кафедральный собор Христа Спасителя г. Калининграда. В 2020 г. Михаил Кеслер в «Заметках архитектора»¹² приводит этот же храм, как образец «современной практики храмостроительства».

В аналитической статье И. В. Белинцевой «Храмоздание конца XX – начала XXI вв. в Калининградской области» (2014) комплексно поднимаются вопросы

⁶ Урбанович Георгий, протоиерей. Собор святых равноапостольных Кирилла и Мефодия в Калининграде. Калининград: Страж Балтики, 2022. – 80с.

⁷ Попцова П. Н. Особенности внутреннего убранства Храма святых праведных Богоотец Иоакима и Анны в пос. Большое Исаково Калининградской области // Время Музея. Сборник статей. - Калининград, 2021. – С. 170-182.

⁸ Новихина Л. В. Кёнигсбергское чудо. М.: Сибирская Благовонница, 2023. – 254с.

⁹ Современная православная икона / сост. С. В. Тимченко. М.: Современник, 1994. – 303с.

¹⁰ Мастера иконописи и фрески./ Авт.-сост. К. А. Ляхова. М.: Вече, 2002. – 288с.

¹¹ Лайтарь Наталья Владимировна Проблема соотношения традиций и новаторства в русском церковном зодчестве (вторая треть XIX начало XX века) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №110. - С. 123.

¹² Кеслер Михаил, архитектор. Записки архитектора о православном храмостроительстве. М.: Синописис, 2020. – С. 362.

современной церковной архитектуры Калининградской митрополии.¹³ Однако большую часть работы автор отводит обзору памятников довоенной постройки, уделив современному храмостроению только две последние страницы.

В статье «Современный российский опыт создания янтарных предметов религиозной тематики»¹⁴ (2010) З. В. Костяшова рассматривает произведения калининградских мастеров-«янтарщиков» в метарегиональном дискурсе. Описание алтарной преграды калининградского храма Петра и Февронии Муромских содержится в монографии Е. Н. Румянцевой «Современный петербургский иконостас»¹⁵ (2018). Введение объекта в пространство современного искусства Северной столицы обусловлено тем, что его изготовлением руководил мастер из Санкт-Петербурга Ю. В. Волкотруб.

Заметным вкладом в исследование калининградского церковного искусства стала статья Н. С. Кутейниковой и А. И. Шаманьковой «Храмовые росписи С. Томилова. По следам путешествий. Калининград. 2019 год».¹⁶ Особое внимание авторы уделили художественному убранству Князь-Владимирского храма, росписью которого руководил петербургский живописец С. Томилов.

Отдельный корпус источников, важный для понимания региональной специфики условий формирования церковного искусства, составляют издания, посвященные довоенному культурному наследию. Впервые тема сакральной архитектуры Восточной Пруссии получила освещение в 1998 г. в немецкоязычном издании, которое в соавторстве подготовили Анатолий Бахтин и Герхард Долисен.¹⁷ С середины 2000-х гг. отдельные материалы начали печататься на русском языке. В 2004 г. вышла статья А. П. Бахтина «Состояние

¹³ Белинцева И. В. Храмознание конца XX – начала XXI века в Калининградской области // Современная архитектура мира. Вып. IV. М.–СПб.:Нестор-История, 2014. – С. 283–306.

¹⁴ Костяшова З. В. Современный российский опыт создания янтарных предметов религиозной тематики //Балтийский янтарь: Наука. Культура. Экономика: материалы международного научного симпозиума «Добыча и обработка янтаря в Самбии», Калининград, 12–14 мая 2010 г./ Ред. З. В. Костяшова. Калининград, 2011. С. 96–108.

¹⁵ Румянцева Е. Н. Современный петербургский иконостас. СПб.: 2018. - с.151.

¹⁶ Кутейникова Н. С., Шаманькова А. И. Храмовые росписи С. Томилова. По следам путешествий. Калининград. 2019 год.// Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб.: Ин-т имени И.Е.Репина, 2020. – С. 175–181.

¹⁷ Vergessene Kultur: Kirchen in Ostpreußen eine Dokumentation/ Anatolij Bachtin; Gerhard Doliesen/ - Husum: Husum, 1998 – 264р.

памятников истории и культуры в Калининградской области».¹⁸ В 2005-м опубликована монография И. Ф. Сюбаревой,¹⁹ посвященная культуре Восточной Пруссии и Калининградской области. Памятники довоенной архитектуры представлены в работах А. С. Пржездомского (2006),²⁰ А. М. Тарунова (2013),²¹ А. Б. Губина (2014),²² Кёстера Балдура (2014)²³ и др.

Наиболее системное научное исследование архитектурных объектов Восточной Пруссии выполнила И. В. Белинцева. В разные годы автором написан ряд статей, которые в 2020 г. объединены в сборник «Архитектура Восточной Пруссии: Факты и интерпретации. Калининградская область».²⁴ Значительное внимание исследователь уделяет изучению стилевых особенностей памятников архитектуры, а также градостроительным вопросам.

Несколько публикаций посвящено «Мемельскому иконостасу» середины XVIII в. – единственному элементу храмового убранства, исторически связанному с территорией Восточной Пруссии, который сегодня включен в контекст литургического пространства Калининградской митрополии. Особого внимания в этом ряду заслуживают системное исследование М. Т. Артамоновой (2010)²⁵ и статья К. В. Постернака (2015),²⁶ где автор уточняет атрибуцию произведения, опираясь на архивные данные.

Как можно заметить, опубликованные материалы не демонстрируют всей специфики и многообразия церковного искусства Калининградской митрополии. Например, в научном поле полностью отсутствуют монографии, посвященные

¹⁸ Бахтин А. П // На перекрестке культур: русские в Балтийском регионе. Вып. 7: в 2 ч./ под общ. ред. А. П. Клемешева. Калининград: Изд-во Калининградского Гос. Ун-та, 2004. – 206-215с.

¹⁹ Сюбарева И. Ф. Становление и развитие культуры в Восточной Пруссии и Калининградской области: Монография. Калининград: Калининградский юридический институт МВД России, 2005. – 152с.

²⁰ Кёнигсберг – Калининград, 1255 – 2005. Иллюстрированный энциклопедический справочник/ Под общ. ред. А. С. Пржездомского. Калининград: Янтарный чказ, 2006. – 800с.

²¹ Объекты культурного наследия Калининградской области. Иллюстрированный каталог – 2013/ сост. – гл. ред. А. М. Тарунов. Калининград, 2013. – 784с.

²² Губин А. Б. Церкви и конфессии в Кёнигсберге и Калининграде: церкви, капеллы, часовни.// Балтийский альманах: научно-популярный сборник. №13. Калининград, 2014. – С. 7-15

²³ Кёстер Балдур. Кёнигсберг. Сегодняшний Калининград. Архитектура немецкого времени/ пер. с нем. А. Шабунин. Калининград: Живем, 2014. – 272с

²⁴ Белинцева И. В. Архитектура Восточной Пруссии: Факты и интерпретации. Калининградская область. Калининград: Живем, 2020. - 400 с.

²⁵ Артамонова М. Мемель. Преображенский иконостас. Клайпеда, 2010. – 40с.

²⁶ Постернак К. В. «Мемельский иконостас» — творение Дмитрия Ухтомского и московских иконописцев XVIII века//Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2015- с56-65.

местным мастерам, выполняющим церковные заказы. В большинстве изданий, представляющих отдельные храмы, приведены лишь краткие сведения, а художники и архитекторы обычно не упоминаются. Поскольку источников, раскрывающих проблематику местного храмового убранства, для ведения исследования недостаточно, в качестве информационного ресурса привлечены работы, освещающие универсальные процессы современного церковного искусства.

Историография указанного блока материалов восходит к публикациям рубежа XIX–XX вв., когда исследователи впервые обратились к осмыслению текущего состояния храмостроения и иконописания. Так в 1901 г. Н. П. Кондаков опубликовал работу, посвященную современному положению русской народной иконописи.²⁷ В сферу внимания автора попали такие важные с точки зрения сохранения древних традиций иконописные центры, как Холуй, Палех и Мстёра. Особое внимание ученый уделяет проблеме качества создаваемых произведений, поднимает вопрос допустимости изготовления печатных икон, а также указывает на возможные дальнейшие пути развития «народного иконописания». Проблемы современного церковного искусства неоднократно поднимал в «Московских церковных ведомостях» В. Д. Фартусов. Его «Руководство к писанию икон святых угодников Божиих»,²⁸ вышедшее в 1910 г., стало попыткой приведения иконописных подлинников в соответствие исторической достоверности и православной традиции.

Немного раньше попытка стандартизации была предпринята в области церковной архитектуры. В 1899 г. опубликован сборник проектов, рекомендованных в качестве образцов при церковном строительстве.²⁹ Доклад

²⁷ Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи / «Памятники Древней Письменности и Искусства» СПб.: Типография Скороходова, 1901. – 67с.

²⁸ Фартусов В. Д. Руководство к писанию икон святых угодников Божиих в порядке дней года. Опыт пособия для иконописцев. М. 1910. [Репринт: М., Русский Хронографъ, 2002] – 452с.

²⁹ Атлас планов и фасадов церквей, иконостасов к ним и часовен, одобренных для руководства при церковных постройках в селениях. Издание Святейшего Синода. М.: Синодальная типография, 1899. – 55 с.

А. П. Аплаксина, прочитанный в 1911 г. на съезде русских зодчих,³⁰ выглядит своеобразным ответом на унификацию храмовой архитектуры. Автор критически оценивает доминирующие стили современного церковного строительства, указывая на необходимость творческого подхода при проектировании храмов. Одной из серьезных проблем Аплаксин называет намеренное удешевление реализуемых проектов. По мнению архитектора, такие, построенные по принципу «поскорее и подешевле», храмы есть «дикое совместительство бездарности, безвкусыя и рынка, <...> глубоко оскорбительное для идеи храма, религии и Бога».³¹ Таким образом, ещё до трагических событий начала XX в., прервавших естественное развитие храмостроительства и иконописания, исследователями была обозначена проблематика, с которой сегодня вновь столкнулись субъекты церковного искусства на новом историческом этапе.

Источники, отражающие ситуацию в иконописании конца XX – начала XXI вв., представлены четырьмя группами печатных изданий: каталоги выставок, материалы конференций, художественные альбомы и обобщающие труды. В этом контексте несколько особняком стоит вышедший в 1991 г. первый номер журнала «Храм»,³² целиком посвященный разным аспектам бытования искусства в православной церкви. Издание положило начало осмыслению процессов современного иконописания в России. Соответствующая времени установка на максимально точное воссоздание древней традиции иконописания находит отражение в текстах статей и в иллюстративном ряде. Авторы фактически отождествляют стиль с каноном, отказывая «неканоничным» иконам в способности явления мира Горнего.

Значимость выставочных каталогов определяется, прежде всего, представленным в них атрибутированным визуальным материалом. Первая

³⁰ Аплаксин. А. П. Русское церковное искусство и его современные задачи// Труды IV Съезда русских зодчих СПб.: Гос. типография, 1911. – с. 77 – 92.

³¹ Аплаксин. А. П. Русское церковное искусство и его современные задачи// Труды IV Съезда русских зодчих СПб.: Гос. типография, 1911. – с. 84.

³² Храм. Журнал, посвященный проблемам церковного искусства. [Изд. Независимого фонда Возрождения церковного искусства]. М., №1 1991. – 112с.

официальная выставка современной иконы была открыта в мае 1989 г. в Москве. С этого момента подобные экспозиции периодически организуются как в столице, так и в других регионах России. Заметным событием стала выставка «Преображение», состоявшаяся в Ярославле в 2002 г.³³ К последним проектам, увенчавшимся изданием каталогов, относятся международная выставка «Святые неразделенной Церкви»³⁴ (2020), которая объединила сто мастеров, вдохновившихся образами христианских святых первого тысячелетия, а также экспозиция «Имени твоему» (2022),³⁵ где были представлены работы церковных художников Дмитрия Мироненко и Дарии Джемс-Леви. Организаторы крупнейшей в России выставки современного церковного искусства «Дом Господень» (2023) ограничились изданием буклета. Сопоставление опубликованных фотоматериалов разных лет дает наглядное представление о происходящих изменениях и намечающихся тенденциях развития храмовой декорации. Экспозиции последних лет демонстрируют появление технических новшеств, более смелое иконографическое творчество, расширение выбираемых исторических аналогов, а также попытки поиска индивидуального стиля.

Сборники докладов научных конференций и стенограммы круглых столов, посвященные вопросам современного иконописания, ценны своей актуальностью, мобильностью и остротой рассматриваемых тем. Впервые проблемы церковной живописи конца XX – начала XXI вв. стали предметом обсуждения на московской конференции в 1996 г. Итоги ее работы опубликованы в материалах форума.³⁶ Особое внимание участники уделили вопросам подготовки новых иконописцев и необходимости централизованного контроля качества создаваемых для храмов произведений.

³³ Преображение. Современное храмовое искусство / отв. ред. А. А. Карих; авт. вступ. ст. М. А. Некрасова, А. У. Греков. Ярославль, 2005. – 208 с.

³⁴ Святые неразделенной Церкви: каталог / сост., вступ. ст.: С. Чапнин, И. Языкова. М.: Содружество "Артос", 2020. – 140 с.

³⁵ Имени твоему. Дмитрий Мироненко, Дария Джемс-Леви. – СПб.: Библикон, 2022. – 108с.

³⁶ Проблемы современной церковной живописи, её изучения и преподавания в русской православной церкви/Материалы конференции 6-8 июня 1996г. М., 1997. – 192с.

Подготовка к канонизации новомучеников на архиерейском соборе 2000 г. выявила проблему формирования иконографии святых XX в. Одна из первых статей, посвященных этому вопросу, написана О. В. Губаревой.³⁷ Впоследствии тема иконографического творчества станет одной из самых дискутируемых в контексте современного церковного искусства. Наиболее системно вопросы создания икон новопрославленных святых освещены в статье архимандрита Луки (Головкова).³⁸

В 2000 г. в Санкт-Петербурге издан сборник научных статей «Домовая церковь св. Екатерины Академии художеств в Санкт-Петербурге», в который включена статья Н. С. Кутейниковой, посвященная современному живописному наполнению интерьера.³⁹ Автор не ограничивается рассмотрением отдельных произведений, но поднимает комплексные вопросы развития церковного искусства, включая согласование исторического пространства и современного художественного убранства. Годом позже в Санкт-Петербурге опубликована стенограмма круглого стола, проведенного на базе выставки «Современная икона. Северо-Запад».⁴⁰ Дискуссия была посвящена основным тенденциям развития современного иконописания. В ней приняли участие искусствоведы, священники и художники.

Важными вехами в исследовании современного состояния храмовой декорации стали прошедшие в Санкт-Петербурге научные конференции «Церковное искусство: модернизм и традиция»⁴¹(2004) , «Современная икона в мире»⁴²(2011) и «Современная икона. Старые вопросы нового времени» (2014).

Крупнейшее событие начала третьего десятилетия XXI в. – Международный Культурный Проект «Современное церковное искусство: вопросы техники и

³⁷ Губарева О. В. Вопросы иконографии святых царственных мучеников. Къ всеросійскому прославлению Императора Николая II и Его Семьи. СПб., Издательский проект «Русский символ», 1999. — 20 с.

³⁸ Лука (Головков), архимандрит. Иконография новомучеников // Покров. Журнал духовно-нравственной культуры. Январь-март 2017. № 1/547.– С. 50 – 55.

³⁹ Кутейникова Н. С. Живописное убранство церкви святой великомученицы Екатерины// Домовая церковь св. Екатерины Академии художеств в Санкт-Петербурге. Сборник научных статей./ Сост. Н. С. Кутейникова. СПб., 2000. – С. 41 – 46

⁴⁰ Современная икона. Северо-Запад /Материалы круглого стола. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2001. – 30с.

⁴¹ Церковное искусство: модернизм и традиция. Материалы конференции 26 – 29 апреля 2004. СПб, 2005. – 192с.

⁴² Современная икона в мире. Тезисы конференции 9-11 ноября 2011 г. СПб., 2011. Б/стр

технологии» (2021), организованный АНО «Культурно-просветительский центр «Образ будущего» совместно с иконописной мастерской преподобного Иоанна Дамаскина Александро-Невской Лавры. На форуме освещались богословские, стилистические, иконографические и технико-технологические вопросы церковной живописи. Особая ценность проекта заключалась в том, что проблемы не только поднимались, но вырабатывались пути их решения. Ежегодно состояние современного церковного искусства обсуждается на одной из секций Рождественских чтений, где особое внимание уделяется рассмотрению философско-богословского аспекта иконописания. Статьи участников форума периодически публикуют в научном сборнике.⁴³

Первый художественный альбом, посвященный современной иконе, составлен С. В. Тимченко в 1994 г. Помимо иллюстративного материала автор включил в издание статьи о творческом и духовном пути наиболее значимых мастеров церковного искусства 80–90-х гг. XX столетия. В 2003 г. вышел в свет подготовленный Н. С. Кутейниковой альбом «Современная православная икона»,⁴⁴ в котором представлены работы мастеров петербургской школы иконописи. На этот раз, помимо биографических данных, статьи о художниках содержат описание стилистических и технико-технологических особенностей их творчества, а во вступительной статье приводится анализ общей картины развития современного иконописания в Санкт-Петербурге. С некоторыми дополнениями книга переиздана в 2007 г. С актуальным состоянием московского иконописания знакомят альбомы «Современная иконопись. Москва»,⁴⁵ вышедший в 2006 г., и «Современная православная монументальная живопись»,⁴⁶ опубликованный тремя годами позднее. По замыслу составителей, эти издания должны были открывать серию альбомов, посвященных церковному искусству XXI в., однако проект не получил продолжения.

⁴³ Церковное искусство в современном обществе: Сборник статей / Е. Д. Шеко [и др.]. М: Изд-во ПСТГУ, 2015. – 104с.

⁴⁴ Современная православная икона (Санкт-Петербург). [Альбом]/ авт. - сост. Н. С. Кутейникова. СПб.: Знаки, 2003. – 288с.

⁴⁵ Современная иконопись. Москва. [Альбом]/ авт.-сост. А. Л. Николаева. М, 2006. – 160с.

⁴⁶ Современная православная монументальная живопись[Альбом]/ Автор - сост. А. Л. Чукина. М, 2009. – 268с.

К концу первого десятилетия XXI в. возникла потребность в подведении итогов становления иконописных школ и крупных мастерских. В это время выходят юбилейные издания, первым из которых стало «Искусство церкви»⁴⁷ (2007), посвященное 15-летию факультета церковных художеств ПСТГУ. В 2010 г. был выпущен альбом «Традициям верны», рассказывающий о творчестве выпускников и преподавателей иконописной школы Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.⁴⁸ В 2012 г. появилось подарочное издание, посвященное деятельности иконописно-реставрационной мастерской Александро-Невской Лавры,⁴⁹ а также вышел альбом к 20-летию основания ПСТГУ «Пречистому образу Твоему поклоняемся, Благий».⁵⁰ Опубликованная в 2015 г. монография Л. А. Армеевой «Иконописная школа в Троице-Сергиевой лавре»⁵¹ представляет двухсотпятидесятилетнюю историю учебного заведения. В основу исследования положены не только архивные данные, но и личный опыт автора, стоявшего у истоков возрождения иконописной школы.

Художественный альбом «Современная икона»,⁵² подготовленный в 2013 г. Р. Джамалом и Е. Братчиковой, в основном рассказывает о палехских и шуйских мастерских. Деятельность этих иконописных центров неоправданно редко становится объектом исследований в контексте современного церковного искусства, тогда как именно здесь началось возрождение традиций русской иконы на рубеже XIX–XX столетий, а затем, уже в советское время, бережно сохранялись секреты ремесла.

Среди публикаций, посвященных персоналиям мастеров, следует отметить альбомы «Александр Соколов» (2009),⁵³ «Иконописец Георгий Гашев» (2009;

⁴⁷ Искусство церкви: факультет Церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 1992–2007. М.: Издательство ПСТГУ, 2007. – 384с.

⁴⁸ Традициям верны. [Альбом]/ Вступ. статья архим. Лука (Головков). М: МДА, 2010. – 240с.

⁴⁹ Свято-Троицкая Александро-Невская Лавра. Иконописно-реставрационная мастерская св. Иоанна Дамаскина. СПб, 2012. – 150 с.

⁵⁰ Пречистому образу твоему поклоняемся, Благий / сост. И. Самолыго. П. Малков, И. Щелкачева М.: Индрик, 2012. – 214с.

⁵¹ Армеева Л. А. Иконописная школа в Троице-Сергиевой лавре. История и современность: монография. М., 2015. – 225 с

⁵² Джамал Р. Братчикова Е. Современная иконопись. СПб.: Питер, 2013. – 96с.

⁵³ Александр Соколов. [Альбом]/ автор статьи И.К. Языкова. М.: Лето, 2009. – 128с.

2018),⁵⁴ «В поисках красоты и истины. Творчество Александра Чашкина» (2011),⁵⁵ «Мастерская иконописи Жаровых» (2021),⁵⁶ каталог «Искусство небесное и земное. Георгий Панайотов» (2009).⁵⁷

Отдельно можно выделить статьи и монографии непосредственных участников художественного процесса, которые дают понимание авторского взгляда на иконописное творчество. Несколько переизданий выдержали книги монахини Иулиании⁵⁸ и архимандрита Зинова.⁵⁹ Авторами многочисленных публикаций являются Д. Мироненко,⁶⁰ Ф. Давыдов,⁶¹ С. Ржаницына⁶² и др. В тонкости практической деятельности современного иконописца вводит учебно-методическое пособие «Основы иконописного рисунка», составленные Е. Д. Шеко и М. И. Сухаревой (2015).⁶³

Особое значение имеют публикации обобщающего характера. Первым в их ряду стало учебное пособие «Иконописание России второй половины XX века» Н. С. Кутейниковой, вышедшее в 2001 г. и переизданное с дополнениями в 2005-м.⁶⁴ Автор описывает пути становления иконописания второй половины XX в., указывает основные имена и художественные центры, связанные с этим процессом, анализирует проблемы и тенденции развития современной сакральной живописи. Отдельное внимание исследователь уделяет вопросам создания иконографии новопрославленных святых, а также зарубежной странице истории русского иконописания. Фактически, в издании заложен фундамент изучения современного иконописания в искусствоведческом дискурсе.

⁵⁴ Губарева О. В. Иконописец Георгий Гашев // Икона/Icon: альбом. СПб. Изд. «Русская классика», 2009. 142 с.

⁵⁵ В поисках красоты и истины. Творчество Александра Чашкина: альбом / авт. статей: И.К. Языкова, игум. Даниил (Ишматов), А. И. Чашкин. М., 2011. – 188с.

⁵⁶ Мастерская иконописи Жаровых: энкаустика, восковая темпера./ Сост. А. Жаров. СПб.: Библикон, 2021. – 80с.

⁵⁷ Искусство небесное и земное. Георгий Панайотов. Иконопись. Каталог. СПб: Коломенская ВЕРСТА, 2009. –16с.

⁵⁸ Иулиания (Соколова М.Н.), монахиня. Труд иконописца М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. — 352 с.

⁵⁹ Архим. Зинов (Теодор). Беседы иконописца/ предисл. С. С. Аверинцев. СПб.: Библиополис, 2017. – 152 с.

⁶⁰ Мироненко Д. Г. Образ святого Александра Невского в русском искусстве XVI - начала XXI вв. СПб.: Изд-во Свято-Троицкой Александро-Невской лавры, 2020. – 288 с.

⁶¹ Давыдов Ф. А. Об ответственности, лежащей на современных иконописцах // Русь Православная. История и современность. Сборник научных статей. СПб., 2000. С. 66-71.

⁶² Ржаницына С. Московская иконопись конца XX века. [Электронный ресурс]
URL:<http://nesusvet.narod.ru/ico/books/rzhan/diplom2.htm> (дата обращения 06.07.2022).

⁶³ Основы иконописного рисунка: уч.-метод. пособие/ Е. Д. Шеко, М. И. Сухарев. М.: Изд-во ПСТГУ, 2015. – 96с.

⁶⁴ Кутейникова Н. С. Иконописание России второй половины XX века. СПб.: Знаки, 2005. – 192с.

В 2002 г. свет увидела книга И. К. Языковой «Се творю всё новое»,⁶⁵ в которой продемонстрирован комплексный подход к исследованию церковного искусства XX в. Автор предлагает рассматривать его в историческом, искусствоведческом и философско-богословском аспектах. В том же году в «Историю иконописи»⁶⁶ была включена глава, посвященная сакральной живописи XX в. Материал в соавторстве подготовили И. К. Языкова и игумен Лука (Головков). Специфика представленного подхода заключается в интеграции новых научных данных в глобальную картину культурно-исторического процесса. В книге «Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII–XXI век» (2005)⁶⁷ Н. С. Кутейникова предлагает рассматривать убранство современных храмов в контексте непрерывного процесса развития мозаичного искусства северной столицы.

К середине 2000-х гг. современное церковное искусство надежно укореняется в сфере объектов научного изучения. В 2005 г. И. К. Языкова защищает диссертацию на соискание ученой степени кандидата культурологи по теме «Икона в духовной культуре России XX века».⁶⁸ В этом же году состоялись еще две защиты: научная работа А. В. Ивановой посвящена подготовке православных иконописцев в России (включая современный этап);⁶⁹ темой исследования Н. Н. Мухиной стала религиозная живопись ярославских художников рубежа XX–XXI вв.⁷⁰ В 2007 г. завершено диссертационное исследование Н. Ю. Лаврешкиной на тему «Иконопись Петербурга рубежа XX–XXI веков».⁷¹ Спустя пять лет работу по осмыслению ситуации в современном иконописании северной столицы продолжила А. С. Трапезникова. Особое внимание исследователь уделила включению актуальных процессов церковного

⁶⁵ Языкова И. К. «Се творю всё новое» Икона в XX веке. Итальянское издательство: LaCasadiMatriona, 2002. – 224с.

⁶⁶ История иконописи: Истоки. Традиции. Современность / Л.Евсеева, Н. Комашко [и др.]. М.: Арт-БМБ, 2002. – 288с.

⁶⁷ Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII–XXI века / Mosaic. St. Petersburg. XVIII–XXI. СПб.: Знаки, 2005. – 504с.

⁶⁸ Языкова И. К. Икона в духовной культуре России XX века. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологи. М., 2005. – 24с.

⁶⁹ Иванова А.В. Подготовка православных иконописцев в России: традиции и современность. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2005. –169 с.

⁷⁰ Мухина Н. Н. Религиозная живопись ярославских художников рубежа XX - XXI веков: вопросы формирования региональной школы: диссертация ... кандидата искусствоведения. М., 2005.- 172 с.

⁷¹ Лаврешкина Н. Ю. Иконопись Петербурга рубежа XX–XXI веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2007. – 154с.

искусства Санкт-Петербурга в исторический контекст.⁷² Опубликованная в 2012 г. докторская диссертация Л. В. Ширшовой отражает состояние современной церковной монументальной живописи, которую автор анализирует на материалах восстановления московского храма Христа Спасителя.⁷³ Современному иконостасному строительству Санкт-Петербурга посвящена монография Е. Н. Румянцевой, изданная в 2018 г.⁷⁴

О высоком интересе к актуальному церковному искусству свидетельствует научный сборник «В поисках образа. Восстановление, воссоздание, развитие»,⁷⁵ вышедший в 2015 г. Издание объединило исследователей из разных городов России и зарубежья, чьи статьи затрагивают различные аспекты церковного искусства XX–XXI вв. Публикации, отражающие проблематику храмовой декорации нашего времени, также регулярно появляются в «Научных трудах» Санкт-Петербургской академии художеств, в «Вестнике» ПСТГУ и других периодических научных изданиях.

Архитектура, как социально более значимый вид искусства, имеет выраженную регламентацию, обоснованную причинами практического характера. Осознание потребности в выработке современных нормативов сакрального зодчества произошло уже в 90-е гг. XX в. Ведущая роль в этом процессе принадлежит М. Ю. Кеслеру. К 2000 году с его участием был разработан свод правил по проектированию и строительству православных храмов.⁷⁶ Помимо требований к техническим характеристикам, свод включает описание символики церковного зодчества, а также советы по архитектурно-художественному проектированию культовых сооружений. Обращение к материалам свода способствует лучшему пониманию принципов, которыми руководствуются современные зодчие.

⁷² Иконописание в Петербурге на рубеже XX–XXI веков: традиции и современная практика Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2013. – 194с

⁷³ Ширшова Л. В. Современная монументальная живопись Русской православной церкви (по материалам восстановления Кафедрального соборного храма Христа Спасителя в Москве) [Автореферат]. СПб, 2012. – 50с.

⁷⁴ Румянцева Е. Н. Современный петербургский иконостас. СПб.: 2018. - 240 с.

⁷⁵ В поисках образа. Восстановление, воссоздание, развитие. Сборник статей. СПб.: Библикон, 2015, - 208 с.

⁷⁶ Свод правил по проектированию и строительству СП 31-103-99. Здания, сооружения и комплексы православных храмов/ М.Ю. Кеслер, А.Н. Оболенский, Л.А. Викторова и др. [Официальное издание ГОССТРОЙ РОССИИ]. М. – 34с.

Большой вклад в изучение и развитие современного храмостроения внес архимандрит Александр (Фёдоров), в работах которого тема получила освещение с конца 1990-х гг.⁷⁷ Наиболее широкий охват проблематики представлен в его монографии «Традиционный христианский храм: тенденции формообразования»,⁷⁸ куда вошли материалы диссертационного исследования на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Завершающая глава научной работы целиком посвящена современному положению церковного зодчества. Автор описывает общую картину современного храмостроения, обозначает проблемы и тенденции развития отечественного церковного строительства, уделяет внимание вопросам образования будущих зодчих.

Современному церковному строительству посвящен раздел коллективной монографии под редакцией А. С. Щенкова «Архитектура русского православного храма» (2013).⁷⁹ Авторы не ограничились рассмотрением технических и стилистических вопросов, но проследили, как сакральное содержание, структура и образные характеристики храма откликаются на формирующиеся в современной России нормы благочестия. Интерес представляет глава, касающаяся участия сакральных сооружений в формировании городского пространства XXI в.

С конца нулевых годов происходит расширение круга исследователей, обращающихся к проблематике современного храмостроительства. В 2009 г. стилистика церковной архитектуры XX–XXI вв. стала темой диссертации Н. В. Лайтарь.⁸⁰ Этим же вопросом занималась Н. Ю. Заварзина.⁸¹ Оба автора предприняли попытки классификации стилевых тенденций отечественного храмостроения. Диссертация О. В. Бика (2019) на соискание степени кандидата архитектуры затронула вопросы внутреннего устройства современного

⁷⁷ Александр (Федоров), игумен. Церковное искусство сегодня как комплекс проблем: богословских, практических, учебно-воспитательных и апологетических // Православие и культура. Мат. конф. СПб., 1997. – С. 9–10.; Александр (Фёдоров), игумен. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. СПб.: Сатисъ, 2007. – 224с. и др.

⁷⁸ Александр (Фёдоров), архимандрит. Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. СПб.: Библикон, Своё издательство, 2022. – 336с.

⁷⁹ Архитектура русского православного храма/ под ред. Щенкова А.С. М.: Памятники исторической мысли. 2013. – 528 с.

⁸⁰ Лайтарь Н. В. Современная православная церковная архитектура России. Тенденции стилового развития и типология храмов : дис. ... канд. искусствоведения / Институт им. И. Е. Репина. СПб., 2009. – 174 с.

⁸¹ Заварзина Наталья Юрьевна Современные стилистические предпочтения православного зодчества в России // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2008. №1. - С. 74-81.

православного храма.⁸² Исследователь не только осветил ключевые аспекты и принципы формирования церковного интерьера, но и выявил этапы его эволюционирования за последние тридцать лет. Разным проблемам современного храмостроения посвящали свои статьи В. А. Агранович и И. Л. Ильмуратова,⁸³ С. В. Борисов,⁸⁴ Н. С. Акчурина,⁸⁵ М. Э. Венгерова,⁸⁶ С. С. Левшеков⁸⁷ и др. Широкий спектр практических вопросов освещают опубликованные в 2020 г. «Записки архитектора о православном храмостроительстве»⁸⁸ Михаила Кеслера.

Альбомы, посвященные убранству отдельных православных храмов, демонстрируют специфику современного храма как архитектурно-художественного комплекса. В этом ряду следует отметить издания «Храм Христа Спасителя»,⁸⁹ «Храм Фёдоровской иконы Божией Матери. В память 300-летия Дома Романовых в Санкт-Петербурге»,⁹⁰ «Храм преподобного Силуана Афонского в поселке Новая Ляда»,⁹¹ «Святая Земля в пространстве храма. Новая церковь святых Вифлеемских младенцев в Барнауле»,⁹² «Жемчужина Паланги. Храм Иверской иконы Божьей Матери»⁹³ и др.

Группа источников, не ориентированных на современность, но важных для понимания исследуемой проблематики, представлена внушительным списком публикаций. Здесь упомянуты лишь некоторые из них.

⁸² Бик О. В. Интерьер православного храма: образы и тенденции развития (конец XX – начало XXI вв.): автореф. дис. ... канд. архитектуры / Московский архитектурный институт. М., 2019. – 28 с.

⁸³ Агранович В. А., Ильмуратова И. Л. Пространство Православного храма: история и современность // Академический вестник УралНИИпроект РААСХ. 2010. №4. – С. 50–56.

⁸⁴ Борисов С.В. О современном понимании аскетизма в храмовой архитектуре // Architecture and Modern Information Technologies. – 2017. – №4(41). – С. 201–218.

⁸⁵ Акчурина Н. С. Особенности объемно-планировочной организации современных православных деревянных храмов и комплексов для малых населенных пунктов // Баландинские чтения. 2018. №1. – с.373–375.

⁸⁶ Венгерова М.Э. Мир «видимый» и «невидимый» в анализе пластическо-колористических решений архитектуры XXI века и в геометрических пропорциях древнерусских храмов X-XV веков // Architecture and Modern Information Technologies. – 2018. – №4(45). – С. 67–88.

⁸⁷ Левшеков С.С. Особенности архитектурных и конструктивных решений современных храмов // Architecture and Modern Information Technologies. – 2019. – №2(47). – С. 109–121.

⁸⁸ Кеслер Михаил, архитектор. Записки архитектора о православном храмостроительстве. М.: Синописис, 2020. – 380с.

⁸⁹ Храм Христа Спасителя. [Альбом]/ Автор текста Е. Лебедева. СПб.: П2, 2011. – 160с.

⁹⁰ Храм Фёдоровской иконы Божией Матери. В память 300-летия Дома Романовых в Санкт-Петербурге./ Авт.-сост. прот. Александр Сорокин, А. Зимин. СПб., 2013. – 36с.

⁹¹ Авдеев В. М. Храм преподобного Силуана Афонского в посёлке Новая Ляда. Тамбовская епархия. СПб.: ИПК «КОСТА», 2016. – 256 с.

⁹² Святая Земля в пространстве храма. Новая церковь святых Вифлеемских младенцев в Барнауле / авторы А. М. Лидов, Ю.А.Крейдун. М.-Барнаул: Алтайский дом печати, 2018. – 112 с.

⁹³ Жемчужина Паланги. Храм Иверской иконы Божьей Матери. Сост. М. Артамонова. Клайпеда: Друка, 2020. - 132с.

Для осмысления сакрального искусства на мировоззренческом уровне интерес представляют работы Е. Н. Трубецкого,⁹⁴ отца Павла Флоренского,⁹⁵ Л. А. Успенского,⁹⁶ В. В. Бычкова,⁹⁷ В. В. Лепяхина,⁹⁸ И. К. Языковой,⁹⁹ О. В. Губаревой.¹⁰⁰ Теоретическим основам русского церковного искусства посвящены труды Г. К. Вагнера.¹⁰¹ При исследовании формирующегося церковного искусства молодой митрополии важную роль играют труды, раскрывающие догматические нормы в православной живописи и архитектуре. Вопросам канона в своих работах уделяют внимание И. Л. Бусева-Давыдова,¹⁰² архимандрит Александр (Фёдоров)¹⁰³ и др. Специфику преломления традиций иконописания в историческом дискурсе рассматривают М. В. Алпатов,¹⁰⁴ В. Н. Лазарев,¹⁰⁵ О. С. Попова,¹⁰⁶ В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова,¹⁰⁷ Л. И. Лифшиц¹⁰⁸ и др. На изучении истории восточноевропейской монументальной живописи сосредоточил внимание А. А. Комаров.¹⁰⁹

Особое значение в контексте осмысления развития современного церковного искусства имеют источники, посвященные иконографии христианской живописи. Основоположниками иконографического метода

⁹⁴ Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе, М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2011. – 158с.

⁹⁵ Флоренский П. Иконостаc. СПб.: Азбука-классика, 2010. – 224с.

⁹⁶ Успенский Л. Я. Богословие иконы Православной церкви. М.: Дарь, 2007. – 480с.

⁹⁷ Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М.: Ладомир, 1995. – 364с.

⁹⁸ Лепяхин В. В. Икона и иконичность. С-Пб.:Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002. – 398 с.

⁹⁹ Языкова И. К. Богословие иконы: Учебное пособие. М.изд-во Общедоступного Православного Университета, 1995. – 212с.

¹⁰⁰ Губарева О. В. Икона как искусство: Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура. СПб: Аргус СПб, 2022. – 356с

¹⁰¹ Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М.: Искусство, 1987. – 288 с.; Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1974. – 268 с.

¹⁰² Бусева-Давыдова И. Л. К проблеме канона в православном искусстве. // Искусствознание, № 2, 2002: Москва, 2002. – С. 269 - 278.

¹⁰³ Александр (Федоров), архимандрит. К вопросу о границах канона в зодчестве и изобразительном искусстве Церкви // Научные труды. Вып. 32. Проблемы развития отечественного искусства. Январь / март. 2015: Сб. статей / науч. ред. Лентяшин В. А. СПб.: Ин-т имени И. Е. Репина, 2015. – С. 3–15.

¹⁰⁴ Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Том 1. М.: Искусство, 1967 – 216с.

¹⁰⁵ Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. Москва, Издательство «Наука», 1978 г. – 336с.

¹⁰⁶ Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы = Problems of Byzantine art. Mosaics, frescoes, icons / О.С. Попова. – Москва: Северный паломник, 2006. – 1086с.

¹⁰⁷ Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Изд-во ПСТГУ, 2007. — 752 с. Стародубцев О. В. Русское искусство X – XX веков. М.: Лепта Книга, 2007. – 728с.

¹⁰⁸ Лифшиц Л. История русского искусства. Т.1. Русское искусство X-XVII веков. М.: Белый город, 2007. — 344 с.

¹⁰⁹ Комаров А. А. Стенопись: объем и пространство (эволюция систем изображения)/ Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2000. – 52с.

исследования в России являются архимандрит Христофор (Смирнов),¹¹⁰ Н. В. Покровский,¹¹¹ и Н. П. Кондаков.¹¹² Их работы по сей день не утратили своей актуальности. Из системно-обобщающих публикаций конца XX–нач. XXI вв., посвященных иконографии, важное место занимают труды Н. А. Барской¹¹³ и Ю. Г. Боброва.¹¹⁴ С. Г. Савина рассматривает иконографию с позиций мистического и догматического богословия.¹¹⁵ Частным вопросам иконографии посвящены работы М. И. Мильчика,¹¹⁶ З. В. Юровской,¹¹⁷ С. В. Ивановой,¹¹⁸ О. В. Поляковой,¹¹⁹ Д. Г. Мироненко,¹²⁰ Н. В. Регинской¹²¹ и др. Вышедшая в 2013–2014 гг. серия из 43-х книг «Русская икона: образы и символы»,¹²² может быть отнесена к этой же группе источников. Автор проекта О. В. Губарева объединила широкий круг исследователей, представивших комплексное прочтение выдающихся произведений иконописания, структурированное по иконографическому принципу.

Вопросы иконографии монументальной живописи православного храма раскрывает в своей монографии австрийский историк искусств Отто Демуса.¹²³ Исследования И. Н. Воейковой¹²⁴ отражают проблемы взаимосвязи живописного декора и архитектурного пространства русских храмов. Скульптурным изображениям Древней Руси, в том числе в пространстве храмов, посвящены

¹¹⁰ Христофор (Смирнов), архимандрит. Древнехристианская иконография, как выражение древнецерковного веросознания. М.: Унив типогр. (Каткова), 1886. – 284с

¹¹¹ Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии. С-Пб.: Типография Департамента Уделов, 1892. – 496с.

¹¹² Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Том 1 - 2. Петроград: Типография императорской Академии Наук, 1915. – 452с.

¹¹³ Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. – 223с.

¹¹⁴ Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб: Мифрил, 1995. — 256 с.

¹¹⁵ Савина С. Г. Иконография. Богословские очерки иконографического извода. СПб.: Церковь и культура, 2000. – 304с.

¹¹⁶ Мильчик М. И. Древнерусская иконография монастырей, храмов и городов XVI – XVIII веков: сборник статей, 1973 – 2017. СПб: Коло, 2017. – 376с.

¹¹⁷ Юровская З. В. Византия-Западная Европа. Иконография Сошествия Христа во Ад (IX-XI век). Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2006.

¹¹⁸ Иванова С. В. Традиция изображения Воскресения в русском христианском искусстве: иконография сюжета в историческом развитии. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. СПб., 2012

¹¹⁹ Полякова О. В. Образ Рождества Христова: иконография и местоположение в пространстве православного храма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2013. – 20с.

¹²⁰ Мироненко Д. Г. Иконография святого Александра Невского. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2013. – 26с.

¹²¹ Регинская Н. В. Иконография святых воинов. Традиция и современность. Монография. СПб.: СПбГПА, 2015. – 192с.

¹²² Русская икона: образы и символы : коллекция книг по русскому искусству в 43 т. / авторы: О. В. Губарева, В. В. Лепяхин, И. К. Языкова [и др.]; автор концепции и куратор серии О. В. Губарева. СПб.: Метропресс, 2013-2014. – 3268с.

¹²³ Отто Демус. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии/ Пер. с англ. Э. С. Смирновой, ред. и сост. А. С. Преображенский. М.: Индрик, 2001. – 160с.

¹²⁴ Воейкова И.Н. О приёмах взаимосвязи живописного декора и архитектурного интерьера в древнерусских памятниках XI - XVII вв.// Древнерусское искусство. М.: Наука, 1964.

исследования Г. К. Вагнера,¹²⁵ Н. Н. Померанцева,¹²⁶ А. Г. Ромма,¹²⁷ И. М. Соколовой¹²⁸ и др.

Вопросы иконографии храмовой архитектуры освещаются в трудах С. С. Ванеяна,¹²⁹ А. С. Щенкова,¹³⁰ С. С. Аванесова.¹³¹ Большое влияние на развитие исследовательского направления оказал выход сборника «Иконография архитектуры» под редакцией А. Л. Баталова.¹³² Издательский проект объединил работы широкого круга ученых, таких как С. С. Ванеян, А. М. Лидов, В. В. Седов, О. А. Медведкова и др.

Тему иконостасного строительства в разное время в своих работах поднимали Н. А. Сперовский,¹³³ Н. И. Троицкий,¹³⁴ отец Павел Флоренский,¹³⁵ Л. А. Успенский¹³⁶, В. Н. Лазарев¹³⁷ и др. Важным этапом в обобщении и систематизации накопленных знаний по вопросам семантики алтарной преграды стал международный симпозиум «Иконостас: Происхождение – Развитие – Символика»,¹³⁸ прошедший в 1996 г. в Москве. В сборник, изданный по итогам симпозиума, вошло 28 статей ведущих российских и американских исследователей. В начале нового века появились работы Т. Н. Кудрявцевой¹³⁹ и

¹²⁵ Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV - XV веков. М.: Искусство, 1974. - 268 с.

¹²⁶ Померанцев Н. Н. Русская деревянная скульптура [Альбом]. М.: Советский художник, 1967. – 132с.; Русская деревянная скульптура: Альбом/ Сост. Н. Н. Померанцев, С. И. Масленицын. М.: Изобр. Искусство, 1994. – 324с.

¹²⁷ Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М.: Искусство, 1953. – 208с.

¹²⁸ Соколова И. М. Русская деревянная скульптура XV-XVIII веков. Каталог. М: Московский Кремль, 2003. – 320с.

¹²⁹ Ванеян С. С. Символика, археология, иконография и архитектура: очерки классической методологии. М.: изд. Московского ун-та, 2006. – 323 с.

¹³⁰ Архитектура русского православного храма/ под ред. Щенкова А.С. М.: Памятники исторической мысли. 2013. – 528 с.

¹³¹ Аванесов С.С. Религиозная архитектура: визуально-семиотические аспекты//Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2014. 7 (148) - с. 59-63.

¹³² Иконография архитектуры. Сборник научных трудов./ под ред. А. Л. Баталова. М., 1990. – 212с.

¹³³ Сперовский Н. А. Старинные русские иконостасы// Высокий русский иконостас/ Сост. Т. Н. Кудрявцева, В. А. Фёдоров. М.: Пульс, 2004. – С. 9 - 134.

¹³⁴ Троицкий Н. И. Иконостас и его символика// Высокий русский иконостас/ Сост. Т. Н. Кудрявцева, В. А. Фёдоров. М.: Пульс, 2004. – С. 137 – 162

¹³⁵ Флоренский П. Иконостас. СПб.: Азбука-классика, 2010. – 224с.

¹³⁶ Успенский Л. Я. Богословие иконы Православной церкви. М.: Дарь, 2007. – 480с

¹³⁷ Лазарев В.Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон//Лазарев В. Н. Византийская живопись. Сборник статей. М.: Наука, 1971. С. 110-136.

¹³⁸ Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика/ Ред.-сост.А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 752 с.

¹³⁹ Кудрявцева Т. Н. О современных проблемах сооружения иконостасов// Высокий русский иконостас/ Сост. Т. Н. Кудрявцева, В. А. Фёдоров. М.: Пульс, 2004. – С. 179 - 195.

Т. В. Юрьевой.¹⁴⁰ В 2015 году состоялась защита диссертации П. В. Запаладовой, посвященная иконографии Царских врат.¹⁴¹

Вопросы синтеза искусств в церковной декорации затронуты в трудах отца Павла Флоренского,¹⁴² игумена Александра (Фёдорова),¹⁴³ А. М. Лидова,¹⁴⁴ предложившего выделить изучение сакральных пространств в отдельное искусствоведческое направление и использовать для его обозначения термин «иеротопия». Использование эффектов освещения при выстраивании храмовой декорации рассматривает в своей диссертации В. М. Рожнятовский.¹⁴⁵

Поскольку предпринимаемое исследование затрагивает плоскость пересечения западной и восточной культур, в качестве источников использованы труды, выходящие за рамки тематики православного церковного искусства. Системно-исторический анализ использования «готического стиля» в русской архитектуре Санкт-Петербурга представлен в работе М. Г. Барановой.¹⁴⁶ Взаимодействию русской культуры XVIII в. с западноевропейской эстетической традицией исследует С. В. Хачатурова.¹⁴⁷ Диссертация Н. Я. Трифоновой,¹⁴⁸ посвящена стенописи Восточной Белоруссии XVII–XVIII вв. Среди специфических черт региона автор отмечает взаимодействие «православных религиозно-эстетических традиций и западноевропейских влияний», что имеет аналогии с калининградскими условиями. Интересен в контексте диалога культур опыт польско-русского пограничья, где еще в XV в. четыре готические постройки

¹⁴⁰ Юрьева Т. В. Православный иконостас как культурный синтез. Ярославль: Изд-во ЯГПУ им. Ушинского, 2005. – 249с.

¹⁴¹ Запаладова П. В. Иконография древнерусских царских врат XVI – XVII веков. Происхождение, типология, символика. Автореферат на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. СПб., 2015. – 26 с.

¹⁴² Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С.199-215

¹⁴³ Александр (Фёдоров), игумен. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. СПб.: Сатисъ, 2007. – 224с.

¹⁴⁴ Лидов А. М. Иеротопия. Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006.; Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009. – 352с.

¹⁴⁵ Рожнятовский В. М. Дневное освещение как самостоятельный элемент декорации древнерусского храма: Дис. ... канд искусствоведения. М., 2007. – 322с.

¹⁴⁶ Баранова М. Г. «Готический стиль» в русской архитектуре 2-й полов. XVIII – нач. XX вв. (На примере памятников Санкт-Петербурга и его пригородов): Дис. ... канд искусствоведения. СПб., 2004. – 389с.

¹⁴⁷ Хачатуров С. В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М.: Прогресс-традиция, 1999. – 184с.

¹⁴⁸ Трифонова Н. Я. Стенопись Восточной Белоруссии XVII – XVIII вв.: Автореф. ... канд. искусствоведения. СПб., 1998. – 16с.

оказались расписаны в восточнохристианских традициях. Их анализу посвящены работы А. Ружицка-Брызек,¹⁴⁹ Н. В. Шамардиной¹⁵⁰ и др.

Таким образом, на фоне широкого спектра исследований, затрагивающих смежные области искусствоведения, корпус работ, посвященных специфике калининградского церковного искусства, выглядит неубедительным. Однако уникальность ситуации и накопленный за почти четыре десятилетия опыт предполагает более глубокое научное изучение формирующегося феномена.

Объект исследования: Современное церковное искусство Калининградской митрополии.

Предмет исследования: Художественно-стилистические, семантические и технико-технологические качества произведений современного церковного искусства Калининградской митрополии, составляющие его своеобразие.

Цель исследования: Формирование целостного научного представления о специфике современного церковного искусства Калининградской митрополии.

Для защиты в ходе исследования выдвигается следующая гипотеза:

Уникальность геополитических и культурно-исторических условий формирования церковного искусства Калининградской митрополии оказывает влияние на его художественно-стилистическое, семантическое и технико-технологическое своеобразие.

Задачи исследования:

1. Выявить корпус памятников и имен, релевантно репрезентующих специфику современного церковного искусства Калининградской митрополии.
2. Определить основные факторы влияния на формирование современного церковного искусства Калининградской митрополии.
3. Выявить наиболее значимые тенденции стилистической эволюции церковного искусства Калининградской митрополии.

¹⁴⁹Ружицка-Брызек А. Росписи капеллы Казимира Ягеллона на Вавеле // Древнерусское искусство : художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи / отв. ред. М. А. Орлова. М.: Северный паломник, 2008. – С.217–240.

¹⁵⁰Шамардина Н.В., Туристические дороги по путям средневековых мастеров: опыт культурного диалога в искусстве польско-русского пограничья (к 600-летию фрескового ансамбля в Люблинской часовне Святой Троицы) // Вестник Ассоциации вузов туризма и сервиса. №1, 2019. – с.29–43.

4. Исследовать основные направления иконографических экспериментов в церковном искусстве Калининградской митрополии.

5. Определить значение технико-технологических средств в формировании специфики церковного искусства Калининградской митрополии.

Хронологические рамки исследования соответствуют периоду с 1985 по 2024 годы. При этом нижняя граница определяется временем появления в Калининградской области первого православного прихода и, как следствие, создания необходимых условий формирования в регионе церковного искусства. Верхняя граница изучаемого периода совпадает со временем написания настоящего исследования, поскольку процесс развития церковного искусства в Калининградской области не остановлен.

Топографические границы исследования в своей основе совпадают с пределами Калининградской области. Однако для получения объективной картины, а также для определения значимости рассматриваемого материала привлекаются объекты, расположенные на территориальном удалении от основного ареала исследования в других регионах страны.

Источники исследования:

Поскольку опубликованные материалы, посвященные предмету настоящего исследования, крайне малочисленны, для получения научных знаний использованы следующие источники: натурное изучение объектов; материалы фотофиксации, в том числе разных этапов работы; эскизы и проекты храмов и храмовой декорации; архивные материалы; личные беседы с авторами и заказчиками произведений; научные труды, носящие обобщающий характер.

Методология исследования в своей основе опирается на сравнительно-исторический метод, разработанный Ф. И. Буслаевым.¹⁵¹ Выявление и оценивание источников, участвующих в генерировании своеобразия калининградского церковного искусства, базируются на принципах теории неоклассического

¹⁵¹ Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи. М.: Тип. Грачева и К^о, 1866. — 106 с.

диффузионизма, выдвинутой Н. П. Кондаковым.¹⁵² Исследование отдельных объектов осуществляется в парадигме разработанного М. В. Алпатовым образно-стилистического метода, основанного на принципах «структурного анализа произведения и экзистенциально-феноменологической рефлексии».¹⁵³

Методика исследования включает в себя:

- Формально-стилистический анализ, помогающий выявить художественную ценность и своеобразие отдельных произведений церковного искусства Калининградской митрополии.
- Иконографический и иконологический анализ, которые позволяют обнаружить возможные особенности семантики исследуемых памятников.
- Сравнительный анализ, который способствует установлению специфики церковного искусства Калининградского региона.
- Метод классификации, направленный на выявление основных тенденций развития церковного искусства Калининградской митрополии.

Разнообразие используемых методов, наряду с тщательным отбором и широтой охвата фактологического материала, способствует получению **достоверных результатов исследования.**

На защиту выносятся:

- Корпус произведений храмовой архитектуры, настенной живописи, иконописи и церковного декоративно-прикладного искусства, отражающих региональную специфику Калининградской митрополии.
- Классификация принципов соподчинения западноевропейской культовой архитектуры и восточнохристианского церковного искусства при организации православных храмов в довоенных постройках.
- Результаты исследования художественно-стилистических поисков в современных церковных архитектуре, живописи и декоративно-прикладном

¹⁵² Кондаков Н. П. О научных задачах истории древнерусского искусства // Памятники древней письменности и искусства. СПб.: В.С. Балашев и К^о, 1899. Вып. 132. С. 1–47.

¹⁵³ Губарева О. В. Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода // Временник Зубовского института. СПб, 2019. №1(24).

искусстве Калининградской митрополии, в сопоставлении с социокультурными условиями их осуществления.

- Результаты исследования иконографических экспериментов в области современных церковных архитектуры, живописи и декоративно-прикладного искусства Калининградской митрополии, обусловленных культурно-историческим и геополитическим контекстом.

- Описание специфики использования техник и технологий в церковном искусстве Калининградской митрополии.

Научная новизна диссертационной работы заключается в том, что церковное искусство Калининградской митрополии впервые становится объектом комплексного научного осмысления. Проводимое исследование выявляет закономерности формирования церковного искусства в особых геополитических условиях Калининградского региона, способствует определению места и роли изучаемого феномена в общероссийском контексте. Рассмотрение конкретных памятников современного церковного искусства позволяет обнаружить и ввести в научный оборот, как отдельные значимые артефакты, так и целостные системы организации храмового пространства.

Теоретическая значимость работы

В исследовании анализируются процессы, современные его написанию, что позволяет собрать наиболее полный и достоверный фактологический материал. Подобное документирование актуальных художественных явлений способствует накоплению объективных научных знаний, закладывает базис для дальнейших академических изысканий. Введение в научный оборот совокупности памятников архитектуры, настенной живописи, иконописи и декоративно-прикладного искусства Калининградской митрополии содействует формированию полноценной картины современного отечественного церковного искусства, а также способствует осмыслению общих процессов его развития.

Практическая значимость работы

Материалы исследования будут полезны как теоретикам, так и практиками современного церковного искусства. Выводы диссертации могут найти применение при формировании стратегии развития храмовой декорации Калининградской митрополии, а также в творческой деятельности отдельных мастеров. Полученные данные лягут в основу экспозиционной работы музея церковного искусства «Ковчег», функционирующего на базе Православной гимназии г. Калининграда. Кроме того, собранная информация будет использована для увеличения спектра городских экскурсий, углубления культурологической составляющей учебных программ регионального компонента образования. Расширение общероссийской картины развития храмовой декорации за счет включения корпуса калининградских памятников может найти отражение в программах и учебных пособиях по современному церковному искусству художественных ВУЗов страны.

Апробация результатов исследования.

Основные положения исследования были апробированы в ходе работы всероссийских и международных научных конференций и семинаров в период с 2016 по 2024 гг. Материалы представлены в виде докладов на следующих международных конференциях:

«Специфика декоративного убранства современных иконостасов Калининградской области» – XVI Международная научная конференция «Духовные начала русского искусства и просвещения» (Никитские чтения). 10–13 мая 2016 г. – Великий Новгород;

«Сотериологический аспект в формировании программы росписей Кафедрального собора Христа Спасителя г. Калининграда» – Международный научный семинар «Агиография в русском культурном пространстве». 7 октября 2016 г. – Калининград;

«Иконостас: Традиции и современность» – Научно-практический семинар «Рублёвские образовательные чтения - 2016». 8 октября 2016 г. – Клайпеда, Литва;

«Современное церковное искусство в контексте духовно-нравственного воспитания школьников» – Международная научно-практическая конференция «Православная святость на Литовской земле: история, словесность, искусство. 10–11 октября 2016 г. – Вильнюс, Литва;

«Вещи и вещества в композициях стенописи Кафедрального собора Христа Спасителя г. Калининграда» – XIII Международная научная конференция «Икона в русской словесности и культуре». 26–28 января 2017 г. – Дом Русского Зарубежья, Москва;

«Некоторые иконографические новации в современном церковном искусстве Калининградской области» – Международная научно-практическая конференция «Кирилло-Мефодиевская миссия и восточнославянский мир XX – XXI веков: история, культура, словесность, образование». 3–5 мая 2017 г. – Калининград;

«Специфика иконостасного декора соборных храмов Калининграда» – IX Международная научно-богословская конференция «Актуальные вопросы современного богословия и церковной науки». 27–29 сентября 2017 г. – Санкт-Петербургская Духовная академия;

«Образы святых в стенописи Калининградских храмов» – Международный научный семинар «Агиография в русском культурном пространстве». 9–10 октября 2017 г. – Калининград;

«Готика в контексте православного литургического пространства (К вопросу о региональной специфике церковного искусства Калининградской области)» – XIV Международная научная конференция «Икона в русской словесности и культуре». 25–27 января 2018 г. – Дом Русского Зарубежья, Москва;

«Современное церковное искусство в контексте образовательной деятельности музея «Ковчег»» – V Всероссийская научно-практическая конференция «Музейные образовательные программы в экспозициях византийского, древнерусского и средневекового искусства». 16–18 апреля 2018 г. – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва;

«Православный храм как современное образовательное пространство» – Международная научно-практическая конференция «Духовное наследие Кирилла и Мефодия: Словесность и образование». 3–5 мая 2018 г. – Калининград;

«Образы святых в стенописи Калининградских храмов» – Международный научный семинар «Агиография в русском культурном пространстве». 9–10 октября 2017 г. – Калининград;

«Некоторые иконографические новации в современном церковном искусстве Калининградской митрополии» – Международная научно-практическая конференция «XII Линтуловские чтения». 15 декабря 2018 г. – Санкт-Петербург;

«Монументальная декорация Кафедрального собора Христа Спасителя: Концептуальная идея и особенности воплощения» – Международные образовательные Рождественские чтения. Секция «Церковный художник: свобода и ответственность». 28 января 2019 г. – Музей Русской иконы, Москва;

«Янтарь в современном церковном искусстве Калининградской митрополии» – XV Международная научная конференция «Икона в русской словесности и культуре». 25–27 января 2019 г. – Дом Русского Зарубежья, Москва;

«Образы новомучеников и исповедников Российских в современном церковном искусстве Калининградской митрополии» – IV Международный научный семинар «Агиография в русском культурном пространстве». 8–9 октября 2019 г. – Калининград;

«Памятники западноевропейского культового зодчества в архитектурном образе Калининградского православия» – V Международный научный семинар «Агиография в русском культурном пространстве». 6–8 октября 2020 г. – Калининград;

«Объекты деревянного зодчества в пространстве современной сакральной архитектуры Калининградской митрополии» – XVII Международная научная конференция «Икона в русской словесности и культуре». 29–30 января 2021 г. – Москва;

«Современное храмостроение Калининградской митрополии. В поисках стиля» – Кирилло-Мефодиевские научные чтения с международным участием «Александр Невский и цивилизационный выбор России: к 800-летию со дня рождения». 13 – 14 мая 2021 г. – Калининград;

«Янтарь в церковном искусстве Калининградской митрополии» – Международный Культурный Проект «Современное церковное искусство: вопросы техники и технологии». 5–8 октября 2021 г. – Санкт-Петербург;

«Некоторые особенности программного содержания монументально-живописной декорации калининградских храмов» – VI Международный научный семинар «Агиография в русском культурном пространстве». 11–12 октября 2021 г. – Калининград;

«Иконографические эксперименты в церковном изобразительном искусстве Калининградской митрополии» – Научная конференция с международным участием «Кирилло-Мефодиевское наследие и словесность Петровской эпохи в

культурно-исторической ретроспективе и перспективе: к 350-летию со дня рождения Петра Первого». 17–18 мая 2022 г. – Калининград;

«Современная церковная живопись Калининградской митрополии. В поисках стиля» – VII Международный научный семинар «Агиография в русском культурном пространстве». 10–13 октября 2022 г. – Калининград;

«Орнамент в монументальной живописи православных храмов Калининградской митрополии» – Научная конференция с международным участием «Кирилло-Мефодиевское наследие: словесность, культура, образование». 18–20 мая 2023 г. – Калининград;

«Керамическая икона Галины Олоничевой» – VIII Всероссийский научный семинар с международным участием «Агиография в русском культурном пространстве». 9–12 октября 2023 г. – Калининград;

«Некоторые особенности программного содержания монументально-живописной декорации храмов Калининградской митрополии» – Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы монументального искусства». 15–16 марта 2024 г. – Санкт-Петербург.

Основные положения исследования изложены в ряде научных изданий.

Структура диссертации.

Работа состоит из введения, трех глав, содержащих 12 параграфов, заключения, библиографического списка общим объемом 294 наименования (из них 3 на иностранных языках), примечаний и 8 приложений. Общий объем работы составляет 259 страниц. Отдельным томом представлен альбом иллюстраций, включающий 269 иллюстрации.

Глава 1. Стилистическое своеобразие современного церковного искусства Калининградской митрополии

1.1. Стилистические особенности храмовой архитектуры Калининградской митрополии

1.1.1 Культурно-исторический контекст становления церковного искусства Калининградской митрополии

Приступая к исследованию церковного искусства Калининградской митрополии, необходимо обозначить специфику условий его формирования, связанную с культурно-историческим и геополитическим положением региона.

В состав России территория бывшей Восточной Пруссии вошла после Второй мировой войны по решению Потсдамской конференции. Тогда «за очень короткий срок была осуществлена смена населения целого региона, а жителями новой российской области стали выходцы практически из всех уголков страны».¹⁵⁴ Прибывших в область представителей разных регионов многонационального государства объединяло только одно: место, которое им предстояло обживать, для всех было в равной степени чуждым. Основным «маркером», акцентирующим «чуждость» места для первых переселенцев, стало, по словам И. Белинцевой, «сохранившееся архитектурное немецкое наследие». Его предстояло «переосмыслить как свое, встроить в свой мир, дополнить исконно своим».¹⁵⁵

Необходимость преодоления негативного отношения к довоенному наследию не сразу была осознана новыми жителями региона. Архитектура, выступавшая «зримым маркером культурной идентичности»¹⁵⁶ недавнего врага, в сложившихся исторических обстоятельствах не могла быть присвоена новым

¹⁵⁴ Васильев Д. М. Новое исследование по истории Калининградской // Новый исторический вестник. 2011. №27. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novoe-issledovanie-po-istorii-kaliningradskoy-rets-kostyashov-yu-v-sekretnaya-istoriya-kaliningradskoy-oblasti-ocherki-1945-1956-gg> (дата обращения: 21.07.2019).

¹⁵⁵ Белинцева И. В. Архитектура Восточной Пруссии в Калининградской области: проблемы осмысления и сохранения // Историческая экспертиза. 2016. №3. – С.124.

¹⁵⁶ Белинцева И. В. Архитектура Восточной Пруссии в Калининградской области: проблемы осмысления и сохранения // Историческая экспертиза. 2016. №3. – С.127.

населением в качестве бесспорной ценности. Несомненным достоинством, с точки зрения тех, кто обживал и возрождал этот край, обладала лишь сама территория, с её природными богатствами и близостью Балтийского моря. Долгие годы основным содержанием планово формируемого регионального «культурного текста» оставались морская и рыбацкая тематика, а также мотив Янтарного края. Именно поэтому вместо попыток «переосмысления как своего» и «встраивания в свой мир», происходило разрушение или реконструирование архитектурных объектов с целью лишения их исторической специфики.

Хотя германская архитектура вызывала отторжение уже на эмоциональном уровне, причины, побуждавшие к борьбе с немецким наследием, были не столь поверхностны. Как пишет Белинцева, «большинство сооружений Восточной Пруссии, созданных на протяжении почти 700 лет, носили подчеркнуто выраженный этнический, конфессиональный и идеологический характер».¹⁵⁷

Так пришедшие на земли древних пруссов рыцари-тевтонцы, возводя соборы и оборонительные сооружения в готическом стиле, заботились не только о практической пользе, но формировали «эталонные образцы нормативного сознания и поведения».¹⁵⁸ Осознанная после наполеоновских войн потребность в декларировании идентичности Восточной Пруссии через архитектурные образы заставила кёнигсбергских градостроителей вновь обратиться к средневековым реминисценциям. С этого момента готика приобретает значение «ведущего государственного стиля»,¹⁵⁹ наиболее ярко проявляясь при возведении общественно значимых зданий, в том числе (и прежде всего) культового назначения. В 30-е годы XX в. идеологическая ангажированность архитектурного облика города оказалась обусловлена уже иными факторами. Со ссылкой на М. Поделя, Е. С. Митина пишет, что следование традициям архитектурного

¹⁵⁷ Белинцева И. В. Архитектура Восточной Пруссии в Калининградской области: проблемы осмысления и сохранения // Историческая экспертиза. 2016. №3. – С.125.

¹⁵⁸ Белинцева И. В. Архитектура Восточной Пруссии в Калининградской области: проблемы осмысления и сохранения // Историческая экспертиза. 2016. №3. – С.125.

¹⁵⁹ Белинцева И. В. Архитектура Восточной Пруссии в Калининградской области: проблемы осмысления и сохранения // Историческая экспертиза. 2016. №3. – С.127.

наследия Восточной Пруссии представлялось нацистам «важным фактором исторической связи между Тевтонским орденом и Третьим рейхом».¹⁶⁰

Неудивительно, что «такой идеологический контекст восприятия советскими властями архитектурного наследия Кёнигсберга и Восточной Пруссии послужил одной из причин его уничтожения».¹⁶¹ Особенно бесцеремонным было отношение к постройкам культового назначения, как наиболее ярким носителям «враждебного» стиля. По данным А. П. Бахтина, к окончанию Второй мировой войны из находившихся в северной части Восточной Пруссии 223-х кирх не менее 133-х оставались полностью сохранными.¹⁶² Основное уничтожение памятников архитектуры произошло в период с 1946-го по 1990-й годы, когда были снесены или подверглись саморазрушению 159 церковных построек.¹⁶³

До начала 1990-х гг. взамен уничтоженных зданий не появлялись и златоверхие православные храмы, способные маркировать российскую идентичность. С точки зрения советского руководства, образ идеального города будущего, каким виделся Калининград, должен быть свободным не только от неприемлемой идеологии недавнего врага, но и от ментальных «пережитков» собственного народа. А потому на протяжении сорока лет на территории области запрещалось не только строить новые храмы, но и регистрировать общины.¹⁶⁴ О наличии же у новых жителей религиозных потребностей свидетельствуют архивные документы – многочисленные запросы об открытии приходов и выделении помещений для молитвы, направлявшиеся инициативными группами в разные инстанции. Самые ранние из них датированы 1946-м годом.¹⁶⁵

Хотя полностью лишить религиозного общения жителей нового советского города не удалось (собираясь в частных домах, верующие совершали обедни, а

¹⁶⁰Митина Е. С. Градостроительство в Восточной Пруссии в межвоенный период // Вестник БФУ им. Канта, 2013. Вып. 6. С. 133.

¹⁶¹Там же.

¹⁶²Бахтин А. П. Культовые сооружения // Калининградская область – пам. истории и культуры. М.: Лето-пресс, 2005. – С. 53.

¹⁶³Бахтин А. П. Состояние памятников истории и культуры в Калининградской области // На перекрестке культур: русские в балтийском регионе. Вып. 7: в 2 ч./ под общ. ред. А. П. Клемешева. Калининград, 2004. С. 211-212.

¹⁶⁴Георгий Бирюков, протоиерей. Православие в Пруссии после 1945 года. Калининград: Красный клён, 2023. – С. 109–144.

¹⁶⁵«Восстаньте!..» Двадцатилетию Православия на Калининградской земле посвящается. / Сост. П. Ширкова, Н. Пеньков. Калининград, 2006. – 240с.

для участия в таинствах, ездили в Литву),¹⁶⁶ наличие «проблемы» открыто не артикулировалось. Попытки ее преодоления были направлены на трансформацию идентичности переселенцев в сторону унификации, в том числе посредством обезличивания архитектурной среды. Первая уступка верующим была сделана в 1985 г., ровно через 40 лет после присоединения территории Восточной Пруссии к Советскому Союзу. В этом контексте напрашивается аналогия с 40-летним странствованием «народа избранного» по пустыне, с той разницей, что в случае с Калининградом народ был не выведен, а введен (точнее, ввезен) на территорию области из разных уголков страны и затворен в пустыню не физическую, а духовную. Срок вынужденного «заточения» символически соотносим с периодом перерождения и очищения. За это время выросло поколение потомственных калининградцев, которые, с одной стороны, свободны от связанных с православным вероисповеданием визуальных стереотипов, а с другой – воспринимают и принимают эстетику довоенной культовой архитектуры вне идеологического контекста, как с позитивной, так и с негативной коннотацией.

В 1985 г. было получено официальное признание православного присутствия в регионе: 23 апреля решением Совета по делам религий состоялась регистрация первого в Калининградской области «религиозного общества Русской православной церкви».¹⁶⁷ Новая структурная единица РПЦ, возникшая на излете советской власти в отдаленном от центральной России регионе, не сразу оформилась в самостоятельную епархию. При регистрации первого в области православного прихода церковным руководством было принято решение о включении его в состав Смоленской, а не ближайшей Виленско-Литовской, епархии.¹⁶⁸ Геополитическая дальновидность этого шага стала очевидна после распада Советского Союза. Вхождение калининградских приходов в состав

¹⁶⁶ Архимандрит Софроний (Колосов), первый священнослужитель Калининградской области. Из личной беседы с автором исследования 03.08.2019.

¹⁶⁷ Справка о регистрации религиозного общества Русской православной церкви от 23.04.1985 г. Находится в Музее церковного искусства «Ковчег».

¹⁶⁸ Георгий Бирюков, протоиерей. Православие в Пруссии после 1945 года. Калининград: Красный клён, 2023. – С. 145.

Смоленской епархии (с 1989 г. – Смоленско-Калининградской епархии; с 1991 г. – Смоленско-Калининградской митрополии) не только подтверждало российскую идентичность, а значит и неотделимость региона от Российской Федерации, но стало фактором влияния на развитие локального храмового искусства.

Новое церковное образование под свое архипастырское окормление принял архиепископ Смоленский и Вяземский Кирилл (Гундяев). Таким образом, нынешний Патриарх Московский и всея Руси оказался у истоков становления православия на калининградской земле. Впервые владыка Кирилл посетил область в сентябре 1985 г.¹⁶⁹ С тех пор он не оставляет руководство религиозной жизнью региона. Даже после избрания на патриарший престол святейший не сложил с себя обязанности правящего архиерея и до настоящего момента сохраняет титул митрополита Калининградского [см. примеч. 1]. Святейший неоднократно признавался в особом отношении к региону, где «Православная Церковь начала с нуля свою жизнь» и совершила невероятный взлет, который превзошел «самые смелые мечты, имевшие место 30 лет тому назад, и самые смелые ожидания».¹⁷⁰

Легализация православия по времени совпала со снятием запрета на изучение довоенной истории края. Хотя и в том и в другом случае послабление носило характер не вполне желаемой уступки, стало очевидным, что попытки государственной машины уничтожить память места и память предков не увенчались успехом. Их тщательно сокрытые зерна начали прорастать, как только ослабело идеологическое сдавливание, а молодые побеги, сплетаясь, принялись формировать облик калининградского православия. Организация восточно-христианского литургического пространства в стенах готических кирх и костелов нередко вызывает недоумение, а иногда и протест у иногородних верующих, посещающих регион, тогда как для большинства жителей области такая ситуация

¹⁶⁹ Георгий Бирюков, протоиерей. Православие в Пруссии после 1945 года. Калининград: изд-во «Красный клён», 2023. – С. 146.

¹⁷⁰ Проповедь Патриарха Московского и всея Руси Кирилла в Кафедральном соборе Христа Спасителя г. Калининграда 7 декабря 2014 года, в Неделю 26-ю по Пятидесятнице // Официальный сайт Московского Патриархата. <http://www.patriarchia.ru/db/text/3868804.html>. (Дата обращения: 10.01.20).

вполне органична. Различия в эстетических концепциях христианских конфессий воспринимаются местным населением менее остро, в сравнении с антагонизмом атеистической и религиозной образности.

Ситуация *приятя* иноконфессионального культурного наследия церковным сообществом была заложена уже на старте утверждения православия в регионе. Её определил выбор помещения для создания первого в области православного храма: 4 сентября 1985 г. под нужды молодой общины было передано здание средневековой кирхи Юдиттен, находившейся на окраине Калининграда.¹⁷¹ Не пострадавшее в процессе боевых действий, но ещё в 1950-е гг. заброшенное сооружение, к моменту перехода в ведение православной церкви представляло собой заросшие деревьями руины (илл.1). В качестве местной легенды, рассказывают, что процесс подписания бумаг о передаче кирхи православной общине сопровождался иронической фразой: «Сорок лет просили, а теперь сорок лет восстанавливать будете...».¹⁷² Но на восстановление здания понадобилось менее полутора лет: 19 декабря 1986 г. храм был освящен в честь святителя Николая Мирликийского.¹⁷³ Выбор небесного патрона связан с верой в его особое покровительство мореплавателям, что актуально для портового города. Близость Балтийского моря также может быть отнесена к факторам влияния на специфику развития регионального церковного искусства.

Свидетели восстановления Никольского вспоминают о том периоде, как о времени «небывалого пассионарного подъема», «горячей веры», «реальных чудес, сопоставимых по своей концентрации с эпохой раннего христианства»¹⁷⁴ [см. примеч. 2]. Всё, что связано с деятельностью православной церкви в регионе, «выросло» из стен кирхи Юдиттен: первый храм, первая воскресная школа, первые художественные мастерские (швейная, иконописная, краснодеревная...).

¹⁷¹ Наследие: книга посвящена 30-летию православия на Калининградской земле/ Сост.: Т. Рутковская; ред.: священник Михаил Селезнев [и др.]. Калининград: Калининградская книга, 2016 г. – С 10-11.

¹⁷² Правдивость этой легенды подтвердил архимандрит Софроний (Колосов), первый священнослужитель Калининградской области. Из личной беседы с автором исследования 03.08.2019.

¹⁷³ Официальный сайт Свято-Никольского храма Подворья женского монастыря иконы Божьей Матери «Державная»// <http://nikolaos.pravorg.ru/istoriya-xrama-i-monastyrua/>. (Дата обращения: 28.12.19).

¹⁷⁴ Иерей Иоанн Терентьев, архимандрит Софроний (Колосов), М. В. Бирюкова и др. Из личных бесед с автором исследования.

При Никольском была организована первая кузня, в его стенах появилась первая монументальная роспись, а в настоящее время на его территории размещается подворье первого в области монастыря. Приведение пространства западноевропейского культового сооружения в соответствие традициям православной литургической практики также впервые произошло именно в Юдиттен-кирхе. Никольский храм стал своего рода эталонным объектом, оказавшим значительное влияние на последующее развитие храмового искусства Калининградской области.

Таким образом, можно предположить, что к наиболее значимым социокультурным факторам формирования специфики церковного искусства Калининградской митрополии относятся следующие:

1. Изначально сформированное у населения региона отношение к историческому наследию как к чуждому.
2. Сорокалетнее лишение жителей области возможности церковного общения.
3. Интеграция православного содержания в западноевропейские архитектурные пространства.
4. Онтологическая связь со Смоленской митрополией, обусловленная двадцатитрехлетним вхождением калининградских приходов в состав Смоленско-Калининградской епархии.
5. Личность патриарха Кирилла, сыгравшего решающую роль в становлении православия на Калининградской земле и оставившего митрополию под своим прямым управлением.
6. Прибалтийское месторасположение области.
7. Позиционирование региона, как Янтарного края.

В 1991 году возникло еще одно обстоятельство, сообщившее региону дополнительную геополитическую специфику. После распада СССР область была отрезана от исторической части России несколькими границами и оказалась в

положении анклава. Территориальная обособленность края стала важнейшим условием формирования церковного искусства Калининградской митрополии.

1.1.2. Памятники западноевропейского культового зодчества в архитектурном облике Калининградской митрополии

В настоящем разделе рассматривается вопрос *«присятия»* довоенных культовых построек православным сообществом Калининградского региона. Выбранный термин подразумевает как физическую передачу зданий в собственность Русской православной церкви, так и принятие иноконфессиональных храмов новыми «пользователями» на ментальном уровне. Ракурс исследования направлен на выявление основных стилистических и конструктивных особенностей объектов довоенного архитектурного наследия, а также этапов и специфики их введения в актив церковной недвижимости.

С позиции взаимодействия с историческими культовыми постройками, тридцатисемилетний период истории Калининградского православия имеет отчетливо выраженную трехступенчатую структуру, характеризующуюся разной интенсивностью и общественной значимостью актов передачи недвижимости в собственность Церкви. Стартовый этап освоения довоенного культового наследия можно ограничить рамками **1985–1992 гг.**, приняв за точку отсчета передачу православной общине руин Юдиттен-кирхи. Окончание этапа связано со строительством первого на территории области храма в русских традициях. Указанный период характеризуется постепенным нарастанием интенсивности процесса, а также широким резонансом по поводу каждого акта передачи. Второй интервал хронологически вписывается в **1993–2009 гг.** и связан с началом строительства храмов восточнохристианского типа. При этом общественная значимость и плотность процесса передачи довоенных построек заметно снизились. Третий этап стартовал в **10-х гг. XXI в.** после принятия Федерального закона РФ от 30 ноября 2010 г. № 327-ФЗ «О передаче религиозным организациям

имущества религиозного назначения, находящегося в государственной или муниципальной собственности». Основной характеристикой периода стало инициированное государственными структурами одномоментное поступление в ведение митрополии большого количества архитектурных объектов.

Наиболее значимым для формирования специфики калининградского церковного искусства стал первый этап, поскольку именно тогда было заложено отношение к довоенным культовым постройкам, а также принципы их приятия и маркирования, как православных храмов. За первые семь лет Русской Православной Церкви было передано 18 довоенных объектов, что составляет половину от всех введенных на настоящий момент в эксплуатацию. Из них лишь два изначально не имели культового назначения: в г. Знаменске (до 1947 г. – Велау) под нужды общины выделили здание немецкой конюшни, а храм г. Мамоново (до 1947 г. – Хайлигенбайль) разместился в помещении бывшей партийной школы.

Здания, перешедшие в собственность православной церкви на рубеже 1980–1990-х гг., относятся к разному времени постройки, имеют отличные друг от друга размеры, стилистику и степень сохранности. Как было отмечено, первый православный храм Калининградского региона, размещенный в восстановленном из руин здании средневековой кирхи Юдиттен, был освящен в 1986 г. в честь святителя Николая (илл.2). Он же оказался и самым ранним по времени строительства. Начало возведения храма датируют XIII в. Стилистически здание относят к северогерманской готике, характерными чертами которой называют использование кирпича, «умеренную масштабность, откровенный практицизм, функциональную простоту и лаконизм форм»,¹⁷⁵ а также «некоторую суровость форм» при полном отсутствии «какого-либо декора».¹⁷⁶ Камерная постройка Юдиттен полностью соответствует предложенным характеристикам. Здание кирхи состоит из одного нефа, хора и сужающейся кверху башни. Своеобразие

¹⁷⁵ Белинцева И. В. Становление неоготики в архитектуре Кёнигсберга в первой половине XIX века // Архитектурное наследство. Вып. №49 – М.: КомКнига, 2008. – С. 236.

¹⁷⁶ Ротенберг Е. И. Искусство Готической эпохи: Система художественных видов. М.: Искусство, 2001. – С. 55.

облику придает фактура стен и нижнего яруса колокольни, сложенных из необработанных валунов. Одной из главных особенностей постройки стали уникальные «прыгающие» своды, которые появились около середины XIV в.¹⁷⁷ (илл.3). К моменту передачи здания в ведение православной общине перекрытия были полностью утрачены. Несмотря на значительные разрушения, новые собственники приняли решение восстановить храм в прежних формах. Внешний облик сооружения был реконструирован довольно убедительно, изменения коснулись лишь внутреннего пространства: вместо нервюрных сводов в храме устроен деревянный потолок. Однако лишение интерьера главной готической характеристики обусловлено не идеологическими, а исключительно экономическими причинами – молодая община не имела ресурсов для выполнения сложных инженерных работ. Восстановлением Юдиттен-кирхи в качестве православного храма был создан прецедент приятия довоенного памятника в качестве легитимного сакрального пространства.

Фридландская кирха (храм Георгия Победоносца, г. Правдинск, илл.4) стала вторым подлинно готическим сооружением, переоборудованным под нужды Православной церкви. Одно из крупнейших в области культовых зданий было заложено в 1313 г., и построено в 1360–1380 гг. В отличие от кирхи Юдиттен, во Фридланде сохранились все характерные стилистические признаки: стрельчатые арки, контрфорсы и даже частично нервюрные своды, которые удалось восстановить. Типологически постройка относится к той же кирпичной готике, реализованной в данном случае без использования природного камня.

Несмотря на то, что построек тевтонского периода до второй половины XX в. дошло довольно много (из 223-х кирх северной части Восточной Пруссии 56 возведены в XIII–XV вв.),¹⁷⁸ корпус средневековых культовых строений, используемых в качестве православных храмов, долгое время не пополнялся.

¹⁷⁷Кёстер Балдур. Кёнигсберг. Сегодняшний Калининград. Архитектура немецкого времени/ пер. с нем. А. Шабунин. Калининград: Живем, 2014. – С. 58.

¹⁷⁸Бахтин А. П. Состояние памятников истории и культуры в Калининградской области// На перекрестке культур: русские в балтийском регионе. Вып. 7: в 2 ч./ под общ. ред. А. П. Клемешева. Калининград, 2004. С. 208.

Из сооружений XVI–XVII вв. на рубеже 1980–1990-х гг. церкви передано всего одно здание, что коррелирует с их общей малочисленностью. После принятия учения Реформации возведение объектов культового зодчества на севере Восточной Пруссии значительно сократилось (за два столетия их появилось 23).¹⁷⁹ С наступлением Нового времени изменилась не только активность строительства храмов, но и их облик, что обусловлено «как спецификой протестантского богослужения, так и стилистическими предпочтениями» эпохи.¹⁸⁰ Возведенная в 1694 г. кирха Тапиау (храм Иоанна Крестителя, г. Гвардейск, илл.5), представляет собой оштукатуренное здание, вытянутое по оси запад–восток, без хора. Над западным входом возвышается тридцатиметровая башня с восьмигранной, изначально черепичной, крышей. Архитектура храма довольно аскетична и функциональна. Стилистически нейтральное здание органично вписалось в число действующих православных храмов области.

Несмотря на то что XVIII в. оставил богатое архитектурное наследие (по данным Бахтина, в этот период на севере Восточной Пруссии возведено 47 храмов),¹⁸¹ на раннем этапе становления православия в Калининграде ни одно здание этого времени не было передано РПЦ. Единственной культовой постройкой первой половины XIX в., перешедшей в собственность православной церкви в 80-е годы двадцатого столетия, стала Иудейская кладбищенская часовня Тильзита (храм Святой Троицы, г. Советск, илл. 6.А). Здание имеет симметричную планировку, крестово-купольную конструкцию, увенчанную полусферическим куполом с фонарем, что согласуется с традициями православного храмового зодчества. Стилистически постройка соотносима с актуальным на тот момент неоренессансом северного типа. Об этом

¹⁷⁹Бахтин А. П. Состояние памятников истории и культуры в Калининградской области// На перекрестке культур: русские в балтийском регионе. Вып. 7: в 2 ч./ под общ. ред. А. П. Клемешева. Калининград, 2004. С. 208.

¹⁸⁰Белинцева И. В. Архитектура храмов Калининградской области XIV – первой половины XX в.: проблемы сохранности, реставрации и приспособления// Реставрация и исследования памятников культуры. Вып.7 – М.; СПб: Коло,2014.—С. 198.

¹⁸¹Бахтин А. П. Состояние памятников истории и культуры в Калининградской области// На перекрестке культур: русские в балтийском регионе. Вып. 7: в 2 ч./ под общ. ред. А. П. Клемешева. Калининград, 2004. С. 211-212.

свидетельствуют сочетание в кладке красного кирпича и белого камня, образующее контрастные полосы и окантовки, а также традиционная для Возрождения композиция порталов и сдвоенных полуциркульных окон.

Наибольшее количество довоенных храмов, переданных православным приходом на рубеже 80–90-х гг. прошлого столетия, построены во второй половине XIX–начале XX вв., когда в актуальном стилистическом пространстве господствовали разнообразные средневековые реминисценции. Два строения относятся к 60-м годам XIX в. – периоду зарождения историзма в западноевропейской архитектуре. Кирха Росситтен (храм прп. Сергия Радонежского, п. Рыбачий), выполненная по проекту Фридриха Августа Штюлера (илл.7) и кирха Пиллау (кафедральный Свято-Георгиевский Морской собор, г. Балтийск, илл.8) представляют собой небольшие кирпичные здания без башен с простой планировкой, включающей один неф и хор на востоке. Но если в архитектуре Балтийского храма преобладают готические реминисценции (стрельчатые арки, контрфорсы, каскадные фронтоны), то полуциркульные формы арочных проемов и планов в храме п. Рыбачий выдают влияние романской архитектуры.

1870–1880-е гг., на которые в западноевропейском зодчестве приходится расцвет историзма, в пространстве калининградского церковного искусства также представлены двумя сооружениями. К этому периоду относятся кирха Хазельберга (храм апп. Петра и Павла, г. Краснознаменск) и Реформистская кирха Инстербурга (кафедральный собор Архангела Михаила, г. Черняховск). Оба сооружения значительно крупнее, чем более ранние постройки, а их стилистические черты выражены ярче. Кирха Хазельберга (илл.9.А), построенная в 1875–1877 гг., аккумулирует признаки готики: система многогранных хоров, стройная башня с довольно высоким шпилем, стрельчатые арки, контрфорсы, каскадные фронтоны. При этом нервюрными сводами отмечена лишь апсида, тогда как неф имеет деревянное потолочное перекрытие (илл.9.Б). Кирха Инстербурга (илл.10) возведена в 1883–1890 гг. по проекту Фридриха Адлера.

Массивное строение, с развитой системой разновеликих хоров, двумя восточными и одной западной башней, доминирующими циркульными формами представляет собой памятник неороманской архитектуры.

К рубежу XIX–XX столетий относятся пять зданий, переданных Православной церкви в рассматриваемый период: кирха Пальмникена (храм Казанской иконы Божьей Матери, п. Янтарный, илл.11), кирха Понарт (храм Рождества Богородицы, г. Калининград, илл.12), кирха Раушена (храм прп. Серафима Саровского, г. Светлогорск, илл.13), католическая капелла святого апостола Андрея в Кранце (храм Андрея Первозванного, г. Зеленоградск, илл.14), а также кирха Розенау (храм Покрова Пресвятой Богородицы, г. Калининград, илл.15). Как отмечает Белинцева, «неоготика и неороманика в конце XIX в. были успешно синтезированы с модерном, что сказалось в создании живописных планировочных и объемно-пространственных асимметричных композиций со стилизованными готическими деталями»¹⁸² [Приложение А].

Из восточнопрусских храмов, находящихся в собственности православных общин с рубежа 1980–1990-х гг., к межвоенному периоду постройки относятся: Лютеранская кирха Гумбиннена (храм Успения Пресвятой Богородицы, г. Гусев), католическая капелла Сердца Иисуса Шталлупёнена (храм Сошествия Святого Духа, г. Нестеров) и Кройц-кирха на острове Ломзе в Кёнигсберге (собор Воздвижения Креста Господня, г. Калининград). По мнению Белинцевой, облик храмов этого периода «связан с формальными исканиями функционализма или ар-деко».¹⁸³ Действительно, стилистика всех трех построек в значительной степени отошла от историзма и обрела выраженные индивидуальные черты. Кирха Гумбиннена, возведенная в 1926 г., (илл.16.А) представляет собой невысокий восьмерик с шатровым перекрытием и небольшим фонарем, увенчанным полусферическим куполом. По своим конструктивным особенностям

¹⁸² Белинцева И. В. Архитектура храмов Калининградской области XIV – первой половины XX в.: проблемы сохранности, реставрации и приспособления// Реставрация и исследования памятников культуры. Вып.7 – М.; СПб: Коло,2014.— с.198.

¹⁸³ Белинцева И. В. Архитектура храмов Калининградской области XIV – первой половины XX в.: проблемы сохранности, реставрации и приспособления// Реставрация и исследования памятников культуры. Вып.7 – М.; СПб: Коло,2014.— с.198.

она ближе русскому, нежели западноевропейскому церковному зодчеству. Шталлупёненская капелла, построенная в 1927–1928 гг., (илл.17.А) – пример авангардной архитектуры, решенной в духе функционализма. При традиционной базиликальной планировке, все конструктивные и декоративные элементы здания ограничены прямыми углами и жесткой симметрией, а единственную башню вместо привычного шпиля изначально венчал трехступенчатый «зиккурат». Последней культовой постройкой довоенного Кёнигсберга стала Кройц-кирха, возведенная в 1930–1933 гг. по проекту Артура Киктона (илл. 18.А). Здание представляет собой довольно необычное сооружение, сочетающее стилистические черты ар-деко с элементами готики и восточнохристианской культовой архитектуры. Основной конструктивной особенностью кирхи стало объединение в планировочном решении композиций базилики и ротонды [Приложение Б].

Таким образом, к середине 1990-х гг. корпус православных церковных зданий Калининградской области оказался представлен семью столетиями истории культового зодчества Восточной Пруссии. Стилистическая хронология прерывается лишь восемнадцатым веком: в число православных храмов региона не вошли довоенные постройки, относящиеся к стилистическим направлениям барокко и классицизм, наиболее индифферентным к конфессиональным различиям Западного и Восточного христианства. Готика же, в формах которой идеологическая специфика Западной церкви нашла наиболее яркое выражение, напротив, оказалась широко представлена среди строений, принятых в пользование православными общинами. Её стилистические проявления обнаруживают себя в десяти из шестнадцати рассмотренных построек. Несмотря на идеологическую ангажированность стиля, большинству готицизирующих храмовых зданий были сохранены исторические формы. Лишь в случае полной утраты архитектурных элементов они могли быть опущены при реставрации (например, шпиль кирхи Понарт). Но подобные случаи, скорее, являются исключением из общей практики. Даже руинированным или перестроенным

прежними владельцами зданиям, как правило, возвращался первоначальный облик. Так, из руин воздвигнута кирха Юдиттен в Калининграде. У Кройц-кирхи воссозданы снесенные в советское время купола, демонтирован надстроенный в те же годы третий этаж и боковые пристройки, восстановлен первоначальный угол откоса крыши, раскрыто и отреставрировано керамическое панно (илл. 18.Б,В). Даже купольные кресты воспроизведены в прежних формах. Впрочем, последнее обстоятельство обусловлено изначальным соответствием указанных элементов восточнохристианским традициям. В большинстве случаев знаком конфессиональной идентичности здания становилась только форма креста, в редких случаях соединяясь с миниатюрными «маковками» (кирха Понарт в Калининграде, кирха Юдиттен, капелла в Кранце).

Принципиальным изменениям подверглись лишь три строения: Католическая капелла Шталлупёнена, Иудейская кладбищенская капелла Тильзита и Лютеранская кирха Гумбиннена. Их стилистическая и конструктивная трансформация имела разные мотивы. Католическая капелла Сердца Иисуса в Шталлупёнене (илл.17.Б) сохранила свое конструктивно-планировочное решение. Изменения затронули стилистическое своеобразие постройки – новые владельцы постарались нивелировать проявления функционализма. Трехступенчатое венчание башни заменено на более традиционный четырехгранный шатер, плавно переходящий в небольшую луковичную главку. Трансформации подверглась и форма оконных проемов, обретших циркульное завершение. Присущий некогда строению дух строгой геометрии отчасти различим лишь на западном фасаде храма, где портал и вытянутая по вертикали ниша сохранили свои прямоугольные очертания.

Иудейская капелла приобрела недостающую апсиду, лишившись характерного неоренессансного портала, выходившего на восток. Фонарь получил дополнительный ярус с луковичным навершием и кокошниками у основания (илл.6.Б). Кирха Гумбиннена своей планировки не изменила. Ее модернизация произошла за счет разного рода надстроек и элементов декора, преобразивших

храм до неузнаваемости. Некогда скромная, стилистически нейтральная постройка обрела ярко выраженные черты русского зодчества, в его самом радикальном проявлении – узорочье XVII в. (илл.16.Б).

Примечательно, что во всех подвергшихся преобразованиям зданиях конфессиональные признаки западноевропейского культового зодчества не были выражены активно. В Шталлупёнене в зону отторжения попали черты, указывающие на внерелигиозные традиции. Два других трансформированных объекта изначально не спорили с нормами православного церковного зодчества и даже более других этим нормам соответствовали.

Таким образом, за первые семь лет существования Православия на Западе России собственностью Калининградской епархии стал значительный корпус объектов довоенного архитектурного наследия. Тогда же были намечены основные типы их прития.

1. Сохранение и восстановление архитектурных объектов в исторических формах.
2. Консервация и реставрация сохранных архитектурных объемов, без восстановления утраченных элементов.
3. Маркирование конфессиональной принадлежности здания через введение отдельных архитектурных элементов, свойственных русскому зодчеству, при сохранении основной конструкции и общей узнаваемости постройки.
4. Конструктивные преобразования, направленные на приспособление здания к новым функциям.
5. Реновация внешнего облика сооружения с целью изменения стилистики.

Несмотря на то что после начала строительства новых церковных зданий, интенсивность передачи довоенных объектов заметно снизилась, с 1993 по 2009 гг. еще семь немецких построек культового назначения перешли в собственность православных общин. [Приложение В.] Большинство из них относится к рубежу XIX–XX вв. и либо не имеет ярко выраженных стилистических признаков, либо решены в духе историзма с романо-готической

ориентацией. Примечательно, что все постройки, стилистически тяготеющие к западному средневековью, также введены в эксплуатацию по первому типу прития – «Сохранение и восстановление архитектурных объектов в исторических формах». Стилистически же нейтральные здания оказались трансформированы. Таким образом, во второй период освоения довоенного архитектурного наследия, вариативный ряд прития переданных РПЦ культовых сооружений не был расширен.

Третий период введения в православное сакральное пространство западноевропейских культовых сооружений обусловлен подписанием Федерального закона РФ от 30 ноября 2010 г. № 327-ФЗ «О передаче религиозным организациям имущества религиозного назначения, находящегося в государственной или муниципальной собственности». После его принятия в течение короткого времени из муниципальной, областной и федеральной собственности Калининградской епархии было передано 250 исторических объектов¹⁸⁴ [см. примеч. 3].

Впечатляющая цифра включает в себя:

1. здания, находящиеся в эксплуатации;
2. здания, находящиеся в процессе реставрации;
3. руинированные постройки, подлежащие восстановлению;
4. руинированные постройки, не подлежащие восстановлению;
5. полностью утраченные постройки (участки земли, на которых некогда располагались культовые сооружения).

При этом новые владельцы фактически лишены возможности использовать наиболее сохранные сооружения первой группы. Расширение актива церковной недвижимости оказалось потенциально возможным лишь за счет объектов второй и третьей групп, нуждающихся в серьезной реставрации. Среди них фигурируют здания, датированные временем от XIII до XX вв., имеющие разный функционал:

¹⁸⁴ Из доклада архиепископа Калининградского и Балтийского Серафима на собрании духовенства Калининградской митрополии 9.12.2019.

капеллы, костелы, кирхи, дома общин, дома пасторов и даже средневековые замки. Восстановление всего объема руинированных сооружений требует значительных материальных и временных затрат. К тому же большинство строений расположены в малонаселенных районах, что ставит вопрос их дальнейшей эксплуатации [Приложение Г.].

Важным аспектом третьего этапа передачи РПЦ объектов довоенной культовой архитектуры стало присвоение им в 2007 г. статуса памятников истории и культуры. Новое положение храмов явилось дополнительным стимулом качественного выполнения реставрационных работ, а также аргументом для привлечения инвестиций. Одним из ярких примеров, демонстрирующих специфику третьего этапа притя митрополией довоенных памятников культовой архитектуры, стала кирха Арнау XIV в. (храм вмц. Екатерины, п. Родники, илл.19). В ходе восстановительных работ применен научный подход к воссозданию исторической конструкции и элементов декора. С участием реставраторов были осушены стены, демонтированы поздние межэтажные перекрытия, восстановлены заложенные проемы окон, а также музеефицировано несколько сохранившихся фрагментов фресок XIV в.¹⁸⁵

Первоначальный облик также возвращен кирхам Хайлигенвальде XIV в. (храм свт. Николая, п. Ушаково) и Гросс Роминтена 1880 г. (храм свв. Адриана и Наталии, п. Краснолесье). Восстановительные работы завершаются в здании католической капеллы св. Адальберта в Кёнигсберге 1902–1904 гг., арх. Ф. Хайтманн (г. Калининград, илл.20). Данный памятник архитектуры эпохи модерна был основательно перестроен в советские годы. Помимо пинаклей и шпиля зданию возвращено единство внутреннего пространства, восстановлена форма оконных проемов, вставлены витражи.

Среди переданных в последние годы довоенных храмов принцип точного воспроизведения исторического облика был нарушен лишь однажды. Над башней кирхи Ной Аргенингкен (Храм Входа Господня в Иерусалим, п. Новоколхозное,

¹⁸⁵Историческая справка предоставлена Калининградской епархией Русской православной церкви.

илл.21А) установлен довольно массивный золоченый купол луковичной формы. Но вольность не кажется вызывающей, при сопоставлении с довоенным обликом здания. Возведенная в 1902 г. необарочная постройка изначально имела восьмигранный купол, переходящий в шпиль (илл.21.Б). Утраченное навершие заменила конструкция, в нижней части повторяющая довоенный вариант, но лишенная характерного шпиля и несколько уступающая оригиналу в диаметре.

Таким образом, довоенные культовые постройки составили значительный корпус церковной недвижимости Калининградской митрополии, который имеет потенциал к дальнейшему расширению. Уже сегодня в числе тридцати пяти введенных в эксплуатацию объектов представлены все семь веков истории архитектуры Восточной Пруссии. При этом количественно преобладают здания, так или иначе ориентированные на кирпичную готику. Несмотря на то что именно в готическом стиле наиболее отчетливо выразился мировоззренческий разрыв между западным и восточным христианством, Калининградская митрополия продемонстрировала безусловное приятие иноконфессиональных архитектурных традиций, что способствует формированию неповторимого образа православия на Западе России и является своеобразным камертоном для дальнейшего развития регионального церковного искусства.

1.1.3. Стилистические решения в современном храмостроении Калининградской митрополии

Приятие довоенных культовых построек калининградским православным сообществом не устранило необходимости возведения «настоящих» православных храмов, поскольку появление в регионе традиционных для русского менталитета церковных зданий связывалось не только с удовлетворением религиозных потребностей, но и с выявлением российской идентичности региона. Строительство храмов, соответствующих нормам православного зодчества, в Калининградской области началось в 1991 г. и по

времени совпало с распадом СССР. В первое десятилетие темпы церковного строительства были довольно сдержанными, но с началом «нулевых» храмоздание в регионе приобрело значительный размах. К настоящему времени в эксплуатацию введено свыше шестидесяти культовых сооружений, соответствующих нормам православного зодчества.

В качестве первого церковного здания, построенного в русских традициях, исследователь калининградской архитектуры И. Белинцева ошибочно указывает храм иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радость»,¹⁸⁶ возведенный в 1994 г. в Светлогорске. На самом же деле, за два года до этого в городе Светлом уже появился храм Благовещения Пресвятой Богородицы (илл.22). Его освящение в апреле 1992 г. стало важным событием в истории края.¹⁸⁷

Здание имеет небольшие размеры и легкие пропорции. Его конструкция напоминает тип храма «кораблем», но без трапезной части, конструктивные функции которой взял на себя вытянутый притвор. По одной оси расположены: увенчанная шатровой башней и расширенная за счет пристроек входная группа, бесстолпный однокупольный четверик и низкая апсида. Хотя строительство храма завершилось после распада СССР, его можно отнести к тому виду сакральных сооружений советского периода, о которых А. Щенков пишет, как о «скромных утилитарных постройках, не пытавшихся решать какие-то задачи художественной образности».¹⁸⁸ Здание почти лишено декора. Исключение составили обрамленные архивольтами ниши, призванные имитировать отсутствующие закомары. Их очертания образуют волнообразную линию – бесхитростный намек на расположение храма в прибалтийском регионе. Программная ориентация на русские традиции и попытка обнаружить местную специфику, проявившиеся в архитектуре Благовещенского храма, получают статус основных тенденций развития церковного зодчества в регионе.

¹⁸⁶ Белинцева И. В. Храмоздание конца XX – начала XXI века в Калининградской области // Современная архитектура мира. Вып. IV. М.–СПб.:Нестор-История, 2014. С. 303.

¹⁸⁷ О готовящемся освящении храма упоминается в новостной заметке газеты «Калининградская правда» за 28 апреля 1992 г.

¹⁸⁸ Архитектура русского православного храма /под общ. ред. А. С. Щенкова. М.: Пам-ки историч. мысли, 2013. С. 393.

Скорбященская церковь стала вторым храмом митрополии, соответствующим православным канонам. Построена она по проекту А. М. Архипенко в 1994 г. (илл. 23. А.). По мнению Белинцевой, возведенная в Светлогорске церковь «представляет собой едва ли не единственный пример православного сакрального здания Калининградской области, не связанного с традициями древнерусского храмоздания». Автор находит, что в ее облике «стилизованы приметы архитектуры особняков эпохи модерна, которые составляют основной корпус застройки бывшего немецкого курорта Раушен».¹⁸⁹

Облик Скорбященского храма действительно необычен, но справедливее говорить не об отсутствии связи «с традициями древнерусского храмоздания», а о творческом переосмыслении этих традиций. И увенчанный луковичной главкой кубообразный четверик, и сдвоенные полуциркульные апсиды, и смещенная к юго-западу шатровая звонница имеют исторические аналоги в русском средневековом зодчестве. Стилистические же особенности постройки обусловлены не только желанием художника вписать здание в архитектурный контекст курортного городка. Свойственные модерну выразительность и метафоричность Архипенко использовал для выявления мемориального назначения храма, возведенного на месте трагедии, произошедшей в мае 1972 г. Тогда, в результате падения военного самолета на здание детского сада, оборвались жизни двадцати трех детей и троих взрослых. Храм во имя иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радость» возведен на месте катастрофы спустя 22 года, как памятник печальному событию.

Помимо интеграции средневековых традиций в эстетику модерна, стилистическая специфика здания выразилась в легкости пропорций, подчеркнутым аскетизме и вертикальной устремленности объемов. Указанные средства визуализируют дух скорби и уединенной молитвы, соответствующие месту гибели младенцев. Эту цель автор проекта также указывает, как

¹⁸⁹ Белинцева И. В. Храмоздание конца XX – начала XXI века в Калининградской области // Современная архитектура мира. Вып. IV. М.–СПб.:Нестор-История, 2014. – С. 303.

первостепенную при работе над образом Скорбященского храма.¹⁹⁰ Что же касается подмеченных Белинцевой «примет архитектуры особняков эпохи модерна», они наиболее ощутимы в облике поздней пристройки, возведением которой руководил уже другой архитектор, Ю. Кузнецов (илл.23.Б).

Спустя чуть более десяти лет Алексей Архипенко проектирует ещё одно сакральное сооружение на месте памяти и скорби – храм Святого Апостола Андрея Первозванного (2005–2007) на ул. Комсомольской в Калининграде. Здание возведено в пространстве мемориального сквера, доминантой которого является братская могила советских воинов, погибших при штурме городо-крепости Кёнигсберга. На этот раз Архипенко предложил совершенно иной образ храма-памятника: приземистый, устойчивый, мощный (илл.24.). По словам самого автора, «брутальный», соответствующий месту упокоения воинов. Почти квадратная в плане ярусная конструкция словно вырастает из-под земли, апеллируя к исконной силе русского ратного духа. Стилистически здание ориентировано на псково-новгородскую архитектуру, вобравшую черты крепостных сооружений, что подчеркнуто в облике здания-спутника, соединяющего функции дома причта и звонницы.

Архитектор предполагал, что строительный материал также будет усиливать «мужественность» храма, для возведения которого был выбран кирпич. К тому же, по замыслу Архипенко, терракотовый цвет кладки позволил бы новому зданию органично вписаться в историческую застройку кёнигсбергского района Хуфен. Однако при реализации проекта храм решено было оштукатурить, поскольку «кирпичные постройки в сознании жителей области прочно связаны с восточно-прусской храмовой архитектурой, в то время как белый цвет ассоциируется с русским зодчеством».¹⁹¹

Строительству Андреевского храма предшествовал ряд проектов, в которых постепенно выкристаллизовывалась идея маркирования пространства, как

¹⁹⁰ Архипенко А. М. Из личной беседы с автором исследования 30.06.2019.

¹⁹¹ Архипенко А. М. Из личной беседы с автором исследования 30.06.2019.

канонической территории Русской православной церкви. Одним из самых заметных среди них стало здание церкви во имя Веры, Надежды, Любви и матери их Софии в приграничном г. Багратионовске (1993–1997, арх. С. В. Конев, О. В. Копылов, илл.25.А). Хронологически этот храм стал третьим культовым сооружением региона, возведенным в соответствии с традициями православного зодчества. Но именно Багратионовску принадлежит первенство в создании храма, который не просто вписывается в городскую среду, а трансформирует ее, смещая градостроительные акценты.

Белинцева справедливо отмечает, что храм четырех мучениц «почти досконально воспроизводит облик московских церквей середины — третьей четверти XVII в. <...>, построенных в стиле «дивного узорочья»».¹⁹² Подчеркнутая национальная самобытность указанного архитектурного направления послужила для настоятеля храма протоиерея Дмитрия Крутиня главной причиной стилистического выбора. По его мнению, на земле бывшей Восточной Пруссии, вблизи границы с Польшей, важно через облик сакрального сооружения «показать всему миру, что это Россия».¹⁹³ По своим конструктивным особенностям здание относится к типу Московского бесстолпного храма. При этом от средневековых прототипов храм Веры, Надежды, Любви и матери их Софии отличается подчеркнутым преобладанием вертикали, как в общих пропорциях, так и в формах каждого отдельного элемента.

Поскольку в реализацию замысла вмешался экономический кризис, на этапе проектирования пришлось значительно сократить размеры постройки. Чтобы не потерять «полезную площадь», с севера и с юга четверик был дополнен невысокими выступами барочной формы. Таким образом, несмотря на кажущуюся аутентичность здания, духа эклектики избежать не удалось (илл.25.Б).

Большое значение в восприятии багратионовского храма принадлежит организованной пространственной среде. Помимо изысканного озеленения, на

¹⁹² Белинцева И. В. Архитектура Восточной Пруссии в Калининградской области: проблемы осмысления и сохранения // Историческая экспертиза. 2016. № 3. С. 132–133.

¹⁹³ Прот. Дмитрий Крутинь. Из личной беседы с автором исследования 11.08.2019.

территории храма сформирован величественный архитектурный ансамбль, включающий комплекс разнофункциональных зданий и малых архитектурных форм (илл.25.В). Появившийся в историческом центре приграничного городка, храм не мимикрировал под общую застройку, но преобразил ее, став новой архитектурной доминантой населенного пункта.

Строительство храмов, как важных градостроительных центров, вскоре началось по всей области. Главный объект в этом ряду – кафедральный собор Христа Спасителя, возведенный на центральной площади областного центра (илл.26). Если в Багратионовске преобразование городской среды посредством «по-настоящему русского храма» стало личной инициативой священника, то цель строительства калининградского собора, как маркера российской идентичности, была официально артикулирована на самом высоком уровне. Идея создания храма в центре Калининграда принадлежала лично митрополиту Калининградскому и Смоленскому (ныне патриарху) Кириллу. Ее появление обусловлено произошедшими в стране геополитическими изменениями. В результате распада СССР, область оказалась отделена от основной территории страны несколькими границами. О ее дальнейшей судьбе высказывались различные предположения.

Во время одного из своих визитов в епархию святейший вспоминал, что в начале 90-х «многие не верили, что смогут долго прожить на этой земле, ходили нелепые слухи, что нужно уезжать из Калининградской области, что у этой земли нет будущего <...>. Люди обращались к нам: «Сделайте что-то, чтобы мы могли почувствовать, что это наша земля навсегда, что это наша родина». Именно в то время, когда экономическое положение страны было чрезвычайно трудным, мы задумали построить в центре Калининграда пятиглавый собор...».¹⁹⁴

На этот раз предстояло не просто построить храм на месте архитектурной паузы, но полностью реорганизовать центральную площадь города, композиционным ядром которой в советские годы являлся памятник Ленину с

¹⁹⁴Слово Святейшего Патриарха Кирилла после Божественной литургии в кафедральном соборе Христа Спасителя г. Калининграда 23 декабря 2012 года// Официальный сайт Московского патриархата// URL:<http://www.patriarchia.ru/db/text/2668624.html>. (Дата обращения: 21.06.2020).

примыкающей к нему системой трибун. Значимым этапом подготовки стал конкурс проектов храма, проведенный в 1994–1995 гг. Здесь уместно вспомнить состоявшееся ранее в Москве «первое крупное проектное мероприятие в этой области – <...> конкурс на храм, возведение которого должно было стать памятником тысячелетия крещения Руси (конкурс 1989–1990 гг.)».¹⁹⁵ Несмотря на то, что грандиозный замысел так и не был реализован, его результаты, по мнению А. Щенкова, во многом определили тенденции развития храмовой архитектуры в России «на протяжении последовавших двадцати лет».¹⁹⁶ Все проекты, «допущенные к участию во втором туре конкурса, ориентировались на традиционную иконографию большого православного храма», а новшества в каждом из них применялись «достаточно деликатно».¹⁹⁷ По итогам калининградского конкурса был утвержден и реализован проект, в полной мере соответствующий магистральному направлению, заданному московским состязанием зодчих. В образе храма, предложенном О. В. Копыловым, отчетливо прослеживается ориентация на столичный проект-победитель, разработанный группой А. Т. Полянского (илл.27.А). Калининградский собор также имеет пять куполов, установленных над основным объемом, высокий стилобат и пятичастное членение фасадов. Но всю конструкцию Копылов «собирает», гипертрофируя вертикаль, как ранее это было осуществлено в багратионовском храме. Углы четверика автор усекает, превращая его в октогон, а барабаны придвигает друг к другу, добиваясь монолитности объемов.

Шлемовидная форма куполов также роднит калининградский и московский проекты-победители. Это особенно заметно на примере рабочих материалов, где силуэты наверший практически идентичны (илл.27.Б). При этом выбор формы куполов для калининградского храма обусловлен не только следованием

¹⁹⁵ Щенков А. С. Методологические проблемы анализа современного православного храмостроения // Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. А. С. Щенкова. М.: Памятники исторической мысли, 2013. – С. 395.

¹⁹⁶ Щенков А. С. Методологические проблемы анализа современного православного храмостроения // Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. А. С. Щенкова. М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 398.

¹⁹⁷ Щенков А. С. Методологические проблемы анализа современного православного храмостроения // Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. А. С. Щенкова. М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 396.

признанному образцу: заложенная в «шлеме» воинская тематика корреспондирует месту возведения храма на площади Победы. Кроме того, своим лаконизмом шлемовидные навершия, во-первых, «напоминают шпили восточно-прусских сакральных сооружений», а во-вторых, лучше, нежели «луковицы», «согласуются с современными архитектурными формами».¹⁹⁸ Но более всего на художественно-стилистическое решение главного храма Калининграда повлиял принцип соединения традиции и новации, признанный решением московской конкурсной комиссии в качестве эталонного. Традиции, воплощенные в облике собора, роднят его с владими́ро-суздальским зодчеством. На этот стиль указывают крестово-купольная планировка, всё те же шлемовидные купола, полуциркульные закомары и общие пропорции здания. К архитектурным новациям относятся обширная площадь остекления собора (более 1000 кв. м.)¹⁹⁹ и минимализм декоративной отделки. Важным новшеством архитектурного облика собора стал технический этаж, который изначально отсутствовал в проекте. Введение дополнительного объема обусловлено эксплуатационными потребностями здания, в конструкцию которого встроены самые современные на тот момент технические средства.²⁰⁰ Подчинение архитектурного решения инженерным требованиям повлекло за собой формирование нового силуэта собора, четверик которого, вместо привычного позакомарного перекрытия, получил систему прямоугольных выступов в духе конструктивизма. Одновременно новообразование позволило органичнее вписать собор в историческую застройку площади, большая часть которой соответствует популярному в предвоенной Германии стилю «функционализм».

Появление собора потребовало преобразования центральной площади города: памятник Ленину был демонтирован, а на прилегающей территории возведен ряд строений, составивших с собором единый комплекс. Среди зданий-спутников

¹⁹⁸ Копылов О. В. Из личной беседы с автором исследования 7.08.2019.

¹⁹⁹Официальный сайт Кафедрального собора Христа Спасителя г. Калининграда//URL: <http://soborkld.ru/istoriya-sobora/> (Дата обращения 03.06.2020).

²⁰⁰Официальный сайт Кафедрального собора Христа Спасителя г. Калининграда//URL: <http://soborkld.ru/technicheskie-sistemy-sobora/> (Дата обращения 03.06.2020).

особое место занимает уникальный в своём архитектурном решении венчальный храм святых благоверных Петра и Февронии Муромских (2009–2011, арх. О. В. Копылов, илл.28.А). Главная его особенность – сдвоенные купола, призванные символически выразить суть христианского таинства брака.

Что касается стилистики постройки, можно отметить развитие тенденций, заданных в архитектуре кафедрального собора. Так, продолжая следовать курсу минимализма, художник полностью отказывается от декора. Важнейшим элементом, составляющим своеобразие храма Петра и Февронии, стало остекление. Оконные проемы, которые и в кафедральном соборе занимают значительную часть стен, в новом церковном здании превалируют над светонепроницаемыми перегородками. Остекление здесь начинается прямо от пола, а несущие конструкции визуально играют роль обрамляющей окно арки.

Обширное применение стекла в конструкции храма-спутника автор связывает с собственным увлечением идеями Фрэнка Ллойда Райта и видит в этом проявление принципов органической архитектуры, изобретенной именитым архитектором, с ее открытой планировкой и перетеканием внешнего и внутреннего пространств.²⁰¹ Впрочем, масштабные площади остекления вписываются и в тенденции современной церковной архитектуры. Указанный прием используется как в нереализуемых футуристических проектах, так и в ряде уже состоявшихся построек. К числу последних относится храм Георгия Победоносца, входящий в Комплекс памятника Победы на Поклонной горе (1982–1991, арх. А. Т. Полянский, илл.28.Б.) Найденный при его проектировании принцип остекления довольно близок тому, который использован в архитектурном решении храма Петра и Февронии.

Как и в случае с куполами кафедрального собора, заимствованному приему автор сообщает дополнительное звучание. Огромные витражи являются аллюзией на готическую архитектуру, характерную для территории Восточной Пруссии.

²⁰¹Копылов О. В. Из личной беседы с автором исследования. 7.08.2019.

Аналогия подчеркнута формами стрельчатых арок, образованных на боковых фасадах здания парным пересечением арок циркульных (илл.28.В.).

Таким образом, в облике храма Петра и Февронии получила развитие намеченная при проектировании кафедрального собора идея интеграции древнерусской, готической и современной интернациональной архитектуры. Каждая из аллюзий, вплетенных в художественно-стилистическое решение архитектурных объектов, привнесла свою ноту в концептуальную идею главного в регионе храмового ансамбля: традиции древнерусского зодчества акцентируют принадлежность региона «большой» России; элементы западно-европейской архитектуры выявляют местную специфику, способствуя встраиванию православного храма в историческую застройку; современные мотивы раскрывают исторический контекст, связывая православие с периодом строительства храмового комплекса. Однако заметный импульс к развитию в пространстве калининградского храмостроения получил лишь вектор, ориентированный на отечественное средневековое зодчество.

Преобладание в калининградской церковной архитектуре реминисценций древнерусского зодчества отмечает и Ирина Белинцева. «Все храмовые сооружения, построенные в конце XX – начале XXI веков отличаются формами, в которых стилизуются строительные и декоративные приемы древнерусских храмов XII–XVII веков»,²⁰² – пишет исследователь. Спорным в приведенном утверждении является лишь категоричное «все», оставляющее без внимания постройки, в которых использованы элементы архитектурных традиций других периодов и современные экспериментальные решения.

Помимо объектов соборного комплекса, стилистику русского средневековья не воспроизводят ориентированные на барокко храмы Великомученика и целителя Пантелеимона в п. Лесной на Куршской косе (2000–2001, архитектор не установлен, илл.29) и Сретения Господня на ул. Интернациональной в

²⁰²Белинцева И. В. Храмовое зодчество конца XX – начала XXI века в Калининградской области // Современная архитектура мира. Вып. IV. М.–СПб.:Нестор-История, 2014. – С. 304.

Калининграде (2009–2020, ООО «Архпроект Калининград», илл.30), классицизирующий собор благоверного князя Александра Невского в Балтийске (2007–2011, арх. С. А. Гулевский, илл.31), а также расположенная в морском торговом порту Калининграда часовня Святителя Николая (2014, архитектор не установлен, илл.32.А), являющаяся примером современного художественного решения. О православной принадлежности часовни уверенно свидетельствует увенчанный луковичной главкой восьмигранный шатер. Контрфорсы намекают на историческую связь места с готикой. При этом сочетание элементов заставляет прочитывать форму здания, как усеченную пирамиду, что отсылает к образу храма Николая Чудотворца в Севастополе, построенному по проекту А. А. Авдеева в 1870 г. (илл.32.Б). Горизонтальное членение фасадов и обращенные на четыре стороны ризолиты подчеркивают ориентацию сакрального сооружения на знаменитый памятник архитектуры. Барабан часовни решен в форме световой камеры маяка, что связывает ее облик с пространством порта. Это третье православное культовое сооружение, в архитектуре которого произошло соединение нескольких стилистических импульсов. Так же, как здания соборного комплекса, часовня призвана решать репрезентативные задачи, поскольку первой встречает и провожает входящие в гавань корабли.

Удаленное от центра расположение двух барочных построек освобождает их от выполнения представительских функций – выбор стилистических ориентиров как для миниатюрной ярусной конструкции Пантелеимоновской церкви, так и для организованного кораблем двухкупольного Сретенского храма, объясним личными мотивами заказчиков. В отличие от них, храм Александра Невского в г. Балтийске играет заметную роль в городском ландшафте и, к тому же, обладает статусом патриаршего подворья. Это одно из немногих сооружений, в котором стилистические принципы выбранного ориентира раскрываются столь последовательно и определенно. Компактная конструкция принадлежит типу вписанного креста, звучание которого усиливают полуциркулярная апсида и три четырехколонных дорических портика, обрамляющие основной объем здания.

Облик классицизирующей постройки завершает хороших пропорций купол, увенчанный фонарем. Впрочем, обращение к стилю в данном случае не связано с поиском региональной специфики. Автор проекта ориентировался исключительно на посвящение храма, который в 2007 г., был заложен как морской собор во имя святого праведного воина Феодора (Ушакова). Поскольку прославленный флотоводец жил на рубеже XVIII–XIX вв., архитектор отдал предпочтение классицизму, получившему распространение в период земного пути святого.²⁰³

Осуществлению первоначального замысла воспрепятствовали внешние обстоятельства. «На заседании Священного Синода от 31 мая 2010 года было одобрено предложение <...> Фонда Андрея Первозванного освятить возводимые Уральской горно-металлургической компанией <...> храмы во имя <...> Александра Невского».²⁰⁴ По замыслу, они должны были появиться на рубежах России – так, чтобы «по окончании реализации проекта местонахождение построенных храмов на карте страны» образовывало «символический крест, оберегающий святую Русь от посягательств извне».²⁰⁵ Вследствие принятого решения морской собор был переименован на этапе строительства, а его ориентация на классицизм утратила хронологическое обоснование. Тем не менее, облик балтийского собора оказался вовлечен в выполнение сразу нескольких концептуальных задач. Прежде всего, он визуализирует связь с важнейшим этапом истории Русской церкви – рубежом XVIII–XIX вв., который характеризуется как национальным духовно-патриотическим подъемом, так и активным церковным строительством. Кроме того, совместно с ориентированными на барокко Пантелеимоновским и Сретенским храмами, Александро-Невский собор компенсирует недостающую в регионе страницу архитектурной истории русского православия. И, наконец, он восполняет облик традиционного русского города, который, по словам С. Аванесова, издавна

²⁰³ Гулевский С. А. Из личной беседы с автором исследования 22.11.2016.

²⁰⁴ Официальный сайт Храма св. Александра Невского. URL: <http://балтийскийхрам.рф/o-hrame/istoriya> (Дата обращения: 18.08.2019).

²⁰⁵ Официальный сайт Храма св. Александра Невского. URL: <http://балтийскийхрам.рф/o-hrame/istoriya> (Дата обращения: 18.08.2019).

формировался как «визуальный текст, фиксирующий и транслирующий определенные – прежде всего сакральные – смыслы».²⁰⁶ Поскольку выстраивание городской среды, как правило, растянуто во времени, в «визуальном тексте» практически любого города запечатлена смена эстетических идеалов. В современном калининградском храмостроении, совершающемся с беспрецедентной интенсивностью, описанная градосозидающая закономерность также нашла свое воплощение.

Подобное генерирование значимого с сакральной точки зрения пространства согласуется с иеротопической теорией А. Лидова,²⁰⁷ в фокусе которой находится формирование «среды <...> общения с высшим миром».²⁰⁸ Но если в других случаях моделью воссоздаваемого топоса обычно выступает Иерусалим или Царьград, то в Калининграде, где важно подчеркнуть легитимность русского православия, сакральным идеалом стал обобщенный образ среднерусского города. Процесс его воссоздания может быть охарактеризован, как иеротопия Святой Руси. При этом геополитическая ангажированность выбора модели не ведет к ее маргинализации, поскольку корреспондирует многовековой идее ««вселенской» миссии Святой Руси как центра «спасения»».²⁰⁹ Этим объясняется и обращение калининградских церковных архитекторов к русскому зодчеству XII–XVII вв. – периоду, который устойчиво ассоциируется с расцветом русской духовности и самобытной национальной культуры. При этом буквальные повторения средневековых принципов строительства в Калининградской митрополии довольно редки. В областном центре единственным объектом, достоверно реконструирующим образ древнерусской архитектуры, должен был стать храм прп. Сергия Радонежского (проект 2015, арх. А. А. Анисимов,

²⁰⁶ Аванесов С. С. Сакральная топика русского города (6). Семантика надвратного храма // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики 2019, № 1 (19). С. – 122.

²⁰⁷ Лидов А. М. Иеротопия: создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исследования // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2009. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ierotopiya-sozdanie-sakralnyh-prostranstv-kak-vid-tvorchestva-i-predmet-issledovaniya> (дата обращения: 15.06.2020).

²⁰⁸ Лидов А. М. Иеротопия: создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исследования // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2009. №2. С.61. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ierotopiya-sozdanie-sakralnyh-prostranstv-kak-vid-tvorchestva-i-predmet-issledovaniya> (дата обращения: 15.06.2020).

²⁰⁹ Вятчанина Т. Н. Храмостроение в XVII веке // Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. А. С. Щенкова. М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 192.

А. С. Тихановская, Н. Ю. Бледнова, илл.33). Здание спроектировано как новая доминанта привокзальной площади и ориентировано на образцы раннемосковского зодчества XV в. Несмотря на стратегическую значимость, в настоящее время стройка заморожена, поскольку проект, предполагавший применение аутентичных технологий, оказался непривычно затратным.

Единственная завершенная постройка, представляющая собой убедительную реплику русского средневекового зодчества – храм Всех святых в г. Гусеве (2010–2016, арх. И. П. Канаев, илл.34.А). Здание расположено на центральной площади города и является уникальным в России храмом-памятником жертвам Первой мировой войны. Необычный статус связан с тем, что в августе 1914 г. именно в окрестностях Гумбиннена состоялось знаменитое сражение, в котором «русская армия одержала победу над войсками Кайзера».²¹⁰ Выбранная стилистика согласуется с поводом строительства храма: поскольку с 23 августа 1915 по 2 марта 1917 гг. верховным главнокомандующим российской армии являлся Николай II, создатели «попытались предположить, какой храм построил бы сам российский император».²¹¹ Известная симпатия Николая Александровича к русскому стилю XVII в. повлияла на решение заказчиков. Стремление к достоверному воспроизведению специфики позднесредневекового зодчества вызвано просветительской миссией собора, которую настоятель храма прот. Георгий Матвеев считает магистральной.²¹² Стилистической основой для гусевского собора стал образ ярославских и костромских храмов XVII в. Архитектурные принципы выбранного направления реализованы в каждой его детали, начиная с технологии изготовления кирпича и заканчивая воплощенной в камне «хилиастической настроенности», свойственной мировоззрению жителей позднего русского средневековья.²¹³ «Ориентация на «райские» категории»

²¹⁰ И. Канаев. В сердце альянса НАТО построен самый русский храм.//Официальный сайт Национально-освободительного Движения. URL: http://rusnod.ru/novosti/v-rossii/kultura/novosti/2016/12/01/novosti_26030.html (Дата обращения: 19.06.2020).

²¹¹ Прот. Георгий Матвеев. Из личной беседы с автором исследования. 05.07.2020.

²¹² Прот. Георгий Матвеев. Из личной беседы с автором исследования. 05.07.2020.

²¹³ Вятчанина Т. С. Храмостроение в XVII веке//Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. доктора архитектуры А.С. Щенкова. М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 212.

«веселия», «радости» и «духовного наслаждения»²¹⁴ обозначила себя как в живописном объемно-пространственным решении, так и в «сугубом, доходящем до фантастического узорочья декоративизме».²¹⁵ Помимо основных стилеобразующих элементов, таких как шатровые перекрытия, ряды кокошников, килевидные сандрики, сдвоенные арки с гирьками, стены Всехсвятского храма украшают росписи (Сергей Петров, илл.35.А), мозаики (Андрей Фехнер, илл.35.Б) и копии древнерусских изразцов (Евгений Тарабин, илл.35.В). Хотя Всехсвятский храм напрямую не копирует ни один из аналогов, создатели программы выделяют объект, который сильнее других повлиял на облик сооружения. Со слов отца Георгия, «размеры постройки заимствованы у Троицкого собора Ипатьевского монастыря»²¹⁶ (илл.34.Б). Идея такого калькирования объяснима связью костромского храма с историей рода Романовых. Конструктивное влияние прототипа проявилось в общих пропорциях окруженного галереями четверика и вынесенном на север главном портале.

Несмотря на концептуально обоснованную аутентичность, уже на подготовительном этапе произошло нарушение выбранного принципа, связанное с установкой патриарха на организацию бесстолпного пространства. С середины нулевых в Калининградской митрополии это требование становится практически обязательным. В Гусеве опорные столпы оказались вычеркнуты из уже готового проекта, что потребовало применения железобетонных конструкций и сложного инженерного решения, изменившего традиционную систему сводов (илл.36). Несмотря на стилистическую инаковость, гусевский храм не диссонирует с исторической застройкой площади, благодаря точно найденным пропорциональным и колористическим отношениям.

Выдержанная в гусевском храме последовательность реализации древнерусских архитектурных принципов нетипична для современного

²¹⁴Вятчанина Т. С. Храмостроение в XVII веке//Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. доктора архитектуры А.С. Щенкова. М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 212.

²¹⁵Вятчанина Т. С. Храмостроение в XVII веке//Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. доктора архитектуры А.С. Щенкова. М.: Памятники исторической мысли, 2013. – С. 213.

²¹⁶ Прот. Георгий Матвеев. Из личной беседы с автором исследования. 05.07.2020.

калининградского храмоостроения. Как правило, обращение к историческим аналогам сопряжено с более свободным осмыслением традиционных форм. Одним из самых убедительных объектов в этом ряду является храм Кирилла и Мефодия в Калининграде (2006–2020, арх. С. А. Гулевский, илл.37). Четырехстолпный пятикупольный в основном объеме собор с ярусной колокольной над входом имеет симметричную планировку, организованную кораблем. Немаловажным фактором при выборе стилового ориентира стало соседство с евангелическо-лютеранской церковью Воскресения (1996–1999, арх. П. М. Горбач), представляющей собой здание красного кирпича со слабо выраженными романо-готическими чертами, переосмысленными в духе модернизма. Иноконфессиональной постройке Гулевский противопоставил архитектурный образ, решенный в традициях русского зодчества. В указанной антитезе объекту, маркирующему российскую идентичность региона, отведена роль безусловной доминанты, как с точки зрения аттрактивности, так и в пространственном положении – Кирилло-Мефодиевский храм замыкает перспективу нескольких городских артерий, выполняя важную градостроительную функцию. При разработке проекта автор обратился к типу большого собора XVI в., в образе которого произошло, как пишет Вятчанина, обобщение «тектонического языка с целью «приведения к общему знаменателю» разнообразия местных русских школ».²¹⁷ Особую эффектность и праздничность зданию придает разноуровневая компоновка луковичных глав. Завершающим аккордом в формировании облика собора стали масштабные мозаичные панно (2022-2023, В. Борисенко), покрывающие внешние стены четверика.

В последние годы наметилась тенденция обращения к древнерусским традициям не напрямую, а опосредованно – через образы храмового зодчества рубежа XIX–XX вв. На завершающем этапе строительства находится храм Успения Пресвятой Богородицы в Калининграде (проект 2016 г., арх.

²¹⁷ Вятчанина Т. В. Духовно-религиозная жизнь Руси второй половины XV – XVI в. и ее архитектурное отражение в традиции храмоздания // Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. доктора архитектуры А.С. Щенкова. М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 149.

О. А. Лукашевич, А. А. Клименко, илл.38.А), апеллирующий к русско-византийской стилистике XIX в. За его основу взят «Проект соборной церкви в Богородицкий монастырь» (илл.38.Б) из «Атласа Планов и Фасадов церквей, иконостасов к ним и часовен», 1899 г. издания.²¹⁸ Причем художественная специфика Владимирского собора Задонского Рождество-Богородицкого мужского монастыря, построенного в 1845–1853 гг. по проекту К. Тона, вполне узнаваемо воспроизведена в облике пятикупольного четырехстолпного калининградского храма. Внесенные же коррективы не оказали принципиального влияния на его пространственно-стилистическое решение.

Еще один объект, ориентированный на образцы рубежа XIX–XX вв. – храм Константина и Елены на ул. Левитана в Калининграде (2017–2023, арх. И. Авраменко, О. Лукашевич, илл.39.А). В качестве камертона для создания художественного образа выбраны постройки модерна. Хотя прямого повторения в данном случае не произошло, влияние Покровского собора Марфо-Мариинской обители (1908-1912, арх. А. В. Щусев), как в форме конструктивных элементов (килевидное обрамление портала, треугольные закомары), так и в декоре (надвратная мозаика, рельефные композиции), угадывается довольно отчетливо. Принципиальным отличием от аналога стала несвойственная стилю симметрия и аскетизм планировки: по одной оси выстроены увенчанная трехпролетной звонницей входная группа, квадратный в плане четверик и трёхчастная апсида.

Привлекательность модерна совсем недавно оценили в Калининграде, причем он начал доминировать в установках заказчиков. Увлеченность этим стилем характерна и для общероссийского контекста. Так, Н. С. Кутейникова отмечает, что модерн «все чаще и чаще сегодня заявляет о себе в творчестве петербургских мастеров всех видов изобразительного искусства...».²¹⁹ В Калининграде Константино-Еленинский храм оказался первым реализованным

²¹⁸ Атлас планов и фасадов церквей, иконостасов к ним и часовен, одобренных для руководства при церковных постройках в селениях. Издание Святейшего Синода. Москва, синодальная типография, 1899. - С.19.

²¹⁹ 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. 107.

проектом, обнаруживающим реминисценции модерна, причем изменения в его облик были внесены уже после начала строительства (илл.39.Б,В).²²⁰

Таким образом, с 1991 г. калининградское церковное зодчество прошло определенный путь стилистических исканий, в котором могут быть выделены следующие, последовательно заявлявшие о себе тенденции:

- Спонтанное стремление привнести на землю бывшей Восточной Пруссии дух Православия, через создание построек, внешне удовлетворяющих принципам русского средневекового зодчества. (Явилось катализатором начала православного храмостроительства.)

- Фиксация идеологического значения древнерусской стилистики, как маркера российской идентичности региона. (Появление вызвано распадом Советского Союза. Официально артикулирована в связи с началом возведения кафедрального собора. Не утратила значения при возведении статусных строений.)

- Привнесение региональной специфики. (Во всех случаях сопряжено с обращением к принципам современной архитектуры. Представлено единичными объектами, имеющими репрезентативную функцию. Развития в настоящее время не получило.)

- Снижение идеологического пафоса и архитектурной выразительности построек. (Связано с началом массового храмостроительства в 2000-е гг. По сей день актуально для небольших построек в удаленных районах.)

- Обращение к историческим аналогам разных периодов русского зодчества. (Происходит на протяжении всей истории калининградского храмостроения, носит программный характер)

- Воспроизведение аутентичных приемов средневекового зодчества (Единичные образцы вызывают позитивный отклик в общественном

²²⁰ Лукашевич О. А. Из личной беседы с автором исследования 22.08.2020.

пространстве. Редкость использования объясняется сложностью и высокой стоимостью воплощения.)

- Попытки приблизить к современности стилистику калининградского храмоустройства через обращение к аналогам начала XX в. (Тенденция проявилась в последние годы. В настоящее время выглядит наиболее перспективной.)

Интеграция современных культовых объектов в городскую среду в большинстве случаев строится на противопоставлении новых зданий исторической застройке, а при наличии возможности, через подчинение окружающего пространства новой доминанте. Последовательное и повсеместное введение в архитектурное пространство храмовых построек, ориентированных на разные периоды русского зодчества, может быть трактовано, как попытка иеротопии Святой Руси на новоприобретенной российской территории.

1.2 Стилистические особенности внутреннего убранства православных храмов Калининградской митрополии (иконостасный декор)

1.2.1 Проблемы поиска стиля иконостасного декора в храмах довоенной постройки

С первых шагов формирования церковного искусства Калининградская митрополия оказалась в особой ситуации. Необходимость организации православного литургического пространства в зданиях, соответствующих нормам западноевропейского культового зодчества, вынуждала искать нестандартные решения. Главным, а нередко и единственным элементом интерьера, позволяющим привести пространство западноевропейского культового зодчества в соответствие требованиям православного богослужения, стала алтарная преграда. Очевидно, что архитектурная ситуация кёнигсбергских храмов не предполагала появления в их стенах иконостасов. А потому перед разработчиками храмовой декорации встала непростая задача согласования новых смысловых компонентов и исторического пространства. Поскольку икона, ввиду своего

особого сакрального значения, достаточно консервативна, миссия примирения архитектурных форм с их новым содержанием была возложена на иконостасный декор.

У непростой задачи отсутствовал заданный алгоритм решения. Столь масштабных прецедентов интеграции православного содержания в западноевропейские архитектурные формы прежде не существовало. А потому при выборе художественного решения иконостаса заказчики и исполнители в большинстве случаев действовали интуитивно. В результате, независимо друг от друга, сформировались три принципа решения нестандартной задачи, более или менее удачных как в эстетическом, так и в догматическом плане.

Самый ранний стационарный иконостас Калининградской области появился в 1991 г. в храме Андрея Первозванного г. Зеленоградска, расположенном в здании неоготической капеллы 1904 г. (илл. 14.). Художественные работы по оформлению алтарной преграды осуществили мастера школы церковных ремесел А. Б. Запруднова из Твери. Творческий метод тверичей отмечен бережным отношением к русским средневековым традициям, что со всей очевидностью раскрывается в облике Андреевского иконостаса. Он представляет собой трехрядную тябловую конструкцию, дополненную в центральной части пятью фигурными навершиями с изображениями Богородицы, херувимов и серафимов (илл.40.А).

Алтарная преграда почти лишена декора. Незатейливый орнамент исполнен в технике плоско-выемчатой резьбы, которая украшает горизонтальные тябла, фланкирует диаконские двери и слегка касается разделительных колонок праздничного чина. Орнаментальные мотивы не отличаются разнообразием: их основу составляют незамысловатые плетенки, кресты в круге и простейшие крины. Немногим более активен декор композиции царских врат, в коруне которых происходит усложнение орнамента за счет введения мотивов пальметт и хризмы (илл.40.Б). Иконостас педантично повторяет стилистику алтарных преград XV в., без учета специфики постройки, для которой спроектирован.

Впрочем, готические черты в архитектуре Андреевского храма выражены довольно слабо, а потому алтарная преграда, решенная в древнерусских традициях, не вызывает ощущения диссонанса.

Несколькими годами позже аналогичный по своей конструкции и декору четырехъярусный иконостас был установлен в храме Покрова Пресвятой Богородицы г. Калининграда (илл.15.), расположенном в здании кирхи Розенау 1926 г. постройки. Декоративное убранство Покровского иконостаса стало одной из первых работ, выполненных резчиками епархиальной столярной мастерской, открытой в 1994 г. Несмотря на определенное сходство двух алтарных преград в трактовке резных элементов присутствует ряд отличий: в Покровском храме они выглядят объемнее, тогда как декор Андреевского иконостаса более разнообразен и насыщен семантически. Фактически калининградскими мастерами многократно повторен мотив травных завитков, «наружный контур которых как бы очерчен по циркулю, а стебли каждого нового <...> выходят один из другого»²²¹ (илл.41). Соболев описывает подобный орнамент, как самый распространенный мотив «фряжской резьбы», популярной в XVII в. При этом калининградская трактовка элементов уступает позднесредневековой по степени пышности, за счет чего производит архаичное впечатление.

Примечательно, что простые тябловые иконостасы в храмах довоенной постройки воздвигали лишь в первое десятилетие становления православия на Западе России. Состояние духовного подъема, которое в XV столетии переживала освободившаяся от ига Русь, оказалось близко романтизму конца XX века, связанному с радостью обретения веры. В убранстве иконостасов второй половины 1990-х гг. заметно желание выразить торжество православия и красоту утверждаемой веры. Алтарным преградам, которые по-прежнему ориентированы на русские традиции, в это время придают репрезентативные качества. Первый из иконостасов этого типа установлен в 1997 г. в храме Рождества Богородицы, обустроенном в здании неоготической Понарт-кирхи конца XIX в. (илл.12).

²²¹ Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.: Сварог и К, 2000. – С. 195.

Эскизный проект выполнили А. Новиков и Н. Байкин, резные работы осуществили учащиеся ПТУ № 5 г. Калининграда под руководством Г. Зубакова (илл.42.А). Несмотря на наличие стилистических реминисценций позднего XVII и даже XVIII вв., общая структура рамочного иконостаса получила трехрядную метрическую компоновку. Лишь в навершии появляются пять отдельно стоящих, ритмически организованных икон. Принцип взаимодействия декора и конструкции соответствует традиции XVIII в. – отдельно изготовленные резные элементы прикреплены к поверхности монолитного тела иконостаса. При этом разница между конструкцией и декором подчеркнута за счет отделки древесины: основа иконостаса окрашена в белый цвет, тогда как резные детали – позолочены (илл.42.Б). Декоративные элементы также ориентированы на барочную эстетику, хотя и уступают ей в виртуозности исполнения. Рокайльные мотивы, картуши, гребешки, витые колонки и растительные гирлянды соединяются в сложные многочастные композиции. Особая их концентрация наблюдается в более значимых частях алтарной преграды: надвратная сень (илл.42.В), пространство над диаконскими воротами, верхний ряд иконостаса. Помимо чисто декоративных элементов в навершии размещены семантически активные изображения: короны, указывающие на присутствие Небесного Царя; фигурки херувимов; распятие. Смысловые и декоративные детали в венчающей части иконостаса формируют единую композицию, волнообразно нарастающую к центру. Подобно описанным выше тябловым алтарным преградам, барочный Рождество-Богородичный иконостас инсталлирован в интерьер неоготической постройки без учета ее архитектурного своеобразия.

В регионе довольно рано наметился и противоположный принцип согласования алтарных преград с пространством западноевропейских культовых сооружений, который предполагает подчинение декора стилю постройки. Впервые идея создания иконостаса, ориентированного на западноевропейское средневековье, была реализована в Никольском соборе Калининграда, расположенном в кирхе Юдиттен – памятнике северогерманской готики XIII в.

(илл.2). На выбор стиля внутреннего убранства повлияла уникальность сооружения. Первую алтарную преграду Никольского, стилистически соотносимую с русскими традициям XV в., в 1993 г. решено было заменить на новую – готическую (илл.43.А). Причем трактовка выбранного стиля оказалась довольно прямолинейной – трехрядный каркасный иконостас предстояло уподобить устремленному ввысь готическому собору. Смелую идею с изяществом воплотили резчики из города Сафоново Смоленской области [см. прим. 4]. Резной декор вместил все возможные атрибуты готики. Перспективными порталами со стрельчатым завершением оформлены царские и диаконские врата, над ними возвышаются вимперги с вписанными в них ажурными орнаментами, характерными для пламенеющей готики (илл.43.Б). Входы фланкированы четырехгранными резными столбиками с пинаклями. Над каждыми вратами отдельные архитектурные объемы формируют замысловатую конструкцию, включающую в себя увенчанные «прорастающими крестами» вимперги, пинакли и краббы, которые в Никольском иконостасе отличаются изрядным разнообразием. Объемы иконостасного декора постепенно нарастают, вознося венчающий центральную арку крест под самые своды собора (илл.43.В).

Семантика декора не осталась индифферентной к изменению его стилистики. Вместо гармонии Царствия небесного, которая свойственна православному иконостасу, алтарная преграда Никольского храма приобрела взволнованные готические очертания, выражающие не само Небо, а лишь стремление к нему, сопряженное с «глубокой тоской по недостижимому Горнему миру».²²² Прототипом смелого решения стал интерьер храма Петра и Павла в Парголово, архитектора А. П. Брюллова (илл.44.). Но если Петропавловский иконостас вторит общему образу постройки, то в Калининграде декор алтарной преграды значительно превосходит «готичность» архитектуры. Для «примирения» храмового пространства с новой алтарной преградой

²²²Буткевич Л. М. История орнамента: учебное пособие для вузов. М.: ВЛАДОС, 2010 – С. 177.

потребовалось разместить выполненные в той же стилистике древорезные элементы по периметру молельного зала.

В конце 1990-х обсуждалась идея возможности введения готических реминисценций в образ еще одной алтарной преграды, однако она не была реализована. Проект иконостаса для средневекового Свято-Георгиевского собора в Правдинске (кирха Фридланда, XIV в., илл.4) разработал Александр Солдатов. Готические аллюзии звучат здесь менее нарочито: автор не форсирует введение стилеобразующих элементов, но использует в композиции алтарной преграды отсыл к архитектурным формам самой Фридландской кирхи. Что же касается декора, то его стилистика, заимствованная в раннехристианском искусстве, одинаково родственна как восточной, так и западной традициям (илл.45.А). Аскетичный образ двухрядной тябловой преграды не нашел отклика у заказчиков. Через несколько лет появился выполненный Григорием Кузьминым проект трехъярусного рамочного иконостаса, где идеи готики были проигнорированы (илл.45.В). Хотя новый эскиз прошел процедуру утверждения ещё в 2003 г., но и его реализация по сей день не завершена (илл.45.Б).

Вторая готицизирующая алтарная преграда появилась в митрополии в 1999 г. Она установлена в храме Сошествия Святого Духа г. Нестерова (католическая капелла Сердца Иисуса в Шталлупёнене, 1927–1928 гг.), находящегося у восточной границы области. Хотя двухъярусный иконостас обладает сдержанным декором, его очертания не позволяют усомниться в основном стилистическом ориентире. При этом в облик алтарной преграды введены ордерные элементы классицистического характера, несколько смягчившие звучание готики (илл.46). Использование пространственной конфигурации, свойственной барочным иконостасам, также не нарушило общего готического звучания. Примечательно, что выбранная стилистика в данном случае никак не соотносится с конструктивистской архитектурой самого храма (илл.17А). Факт обращения к готике вне заданного архитектурой контекста стал своеобразной декларацией готовности принятия европейского средневекового

стиля в качестве локальной специфики всего калининградского церковного искусства. Однако периферическое расположение храма и отсутствие репрезентативных начал оставили высказывание незамеченным.

Долгое время Никольский и Свято-Духов храмы оставались единственными на территории Калининградской области культовым сооружением, в интерьере которых господствовала западноевропейская средневековая эстетика. Проблема стилистического согласования иконостаса и западноевропейской архитектуры была актуализирована, когда в десятых годах XXI века прошла очередная волна передачи в ведение Русской православной церкви культовых сооружений довоенной постройки. На этом фоне вновь оказалась востребована идея использования готических реминисценций в иконостасном декоре. Третья алтарная преграда, ориентированная на стиль европейского средневековья, появилась в монастырском храме св. вмц. Екатерины (кирха Арнау, XIV в.) расположенном в поселке Родники (илл. 19). Обращение к готике для этого проекта не было случайным: поскольку здание является памятником архитектуры федерального значения, перед новыми собственниками встала задача не только качественно выполнить реставрационные работы, но и выдержать художественное своеобразие постройки. По сохранившимся довоенным фотографиям и рисункам были изготовлены приближенные к оригинальным двери и предметы мебели, отреставрированы фрагменты средневековых фресок. Православный иконостас требовалось деликатно вписать в существующую ситуацию, не нарушая общего единства.

Разработчикам не сразу удалось найти нужное решение. Первый вариант алтарной преграды был выполнен по проекту О. Лукашевич мастерами епархиальной столярной мастерской в 2014 г. Авторы попытались примирить восточную и западную концепции декора. Для этого была снижена концентрация стилеобразующих элементов, а цвет древесины уступил место привычной для восточного христианства позолоте (илл. 47). После монтажа конструкции стало заметно, что рама иконостаса в узловых участках несколько перегружена

детальями, а получившийся образ вступает в диссонанс с остальными элементами интерьера кирхи. Спустя девять лет, в 2023 г. алтарная преграда была заменена. Теперь заказчики, как и в кирхе Юдиттен, обратились к иконостасу храма Петра и Павла в Парголово (илл.44А.), однако на этот раз отказались от попыток его модификации. Однорядная алтарная преграда А. П. Брюллова воспроизведена в Свято-Екатерининском храме с изменениями, обусловленными лишь физическими параметрами храмового пространства (илл. 48). Резные работы выполнены на станке с числовым программным управлением.

Третий принцип согласования иконостасного убранства с западноевропейской архитектурой также заявил о себе в начале 1990-х годов. Этот метод не предполагает ни повторение древнерусских образцов иконостасного строительства, ни навязывания православной алтарной преграде готических реминисценций. Сутью метода является создание принципиально нового, авторского декора, не подчиняющего один стиль другому, но примиряющего их. Одним из наиболее удачных примеров алтарных преград этой группы стал иконостас храма Серафима Саровского в г. Светлогорске (Кирха Раушен, 1903–1907, илл.13), установленный в 1993 г. Характерная черта интерьера неоготической с элементами модерна постройки – выделенная стропильная часть перекрытия, что составляет особенность не готической, а раннехристианской архитектуры. Балки перекрытия расположены достаточно низко, что создает ощущение камерности интерьера и, вместе с тем, некоторой его суровости. Автору проекта и главному исполнителю работ, калининградскому художнику Евгению Емельяновичу Козлову удалось органично вписать трехрядную алтарную преграду в заданное архитектурное пространство (илл.49.А). Влияние балочной конструкции на образ иконостаса проявилось как в общем стилевом решении последнего, так и в пропорциях отдельных частей. Например, толщина разделительных полуколонн соотносима с объемами балочных элементов, а несколько огрубленный стиль резьбы гармонично сочетается с увесистой стропильной системой. В обобщенной трактовке резных

орнаментов, которые состоят преимущественно из крупных элементов, лишенных тонкой пластической моделировки, угадывается характерное для модерна обращением к архаике (илл.49.В). Доминирующим орнаментальным мотивом стала виноградная лоза. Ее побеги оплетают колонки, ложась на них мощными пластическими массами, пробегают по карнизам, бережно касаются обрамления царских врат и, наконец, сплетаясь в причудливом узоре, заполняют всё пространство центральных частей врат диаконских. Из других элементов растительного декора обращают на себя внимание травяные мотивы, основным средоточием которых являются поля царских врат (илл.49.Б). В форме травяных завитков обнаруживаются аналогии с популярной в XVI в. разновидностью «фряжской» резьбы, которую Бибикова называет «травы размётные».²²³ Еще одним и, пожалуй, главным мотивом, замыкающим на себе смысл всего иконостасного декора, является равноконечный крест. Тему задает ажурный квадрифолий, вписанный в пространство между трехлопастным архивольтом и вогнутым очертанием верхней грани самих царских врат. Мотив креста поддерживают элементы травяного орнамента, которые складываются в крестообразную композицию; он получает продолжение в розетках орнамента, украшающего иконостасные тумбы, организует заполнение нижних частей диаконских врат. Помимо орнаментальной резьбы, в декор включены изображения херувимов, расположенные над иконами местного ряда. В качестве композиционного центра верхнего тябла использован треугольник с вписанным в него словом «БГЪ» - типичный элемент храмовой декорации XVIII в.

Несмотря на явное подчинение убранства алтарной преграды особенностям интерьера, декор не диссонирует и с иконным рядом, что достигается грамотным применением позолоты. Из неиконописных элементов золото покрывает лишь торцовые поверхности архивольтов – единственных деталей, не украшенных резьбой. Это довольно необычное решение, поскольку традиционно при

²²³ Бибикова И. М. Монументально-декоративная резьба по дереву// Русское декоративное искусство. Том I/ под ред. А. И. Леонова. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – С. 82.

оформлении алтарных преград позолоту используют для усиления декоративного звучания рельефных частей. Контраст темных объемных деталей и позолоченных плоскостей создает ощущение затененности резного декора, в то время как золотые фоны икон находят в архивольтах поддержку и средство объединения. Идеи, выраженные в декоре иконостаса, нашли продолжение в напольных киотах, что сообщило интерьеру завершенность.

Еще один иконостас, декор которого напрямую не повторяет классических стилевых решений, установлен в кафедральном Свято-Георгиевском Морском соборе г. Балтийска в 1996 г. Собор расположен в здании бывшей реформистской кирхи г. Пиллау 1866 года постройки, в облике которой угадываются готические черты (илл. 8). Конфигурация конструктивных элементов алтарной преграды не подчиняется стрельчатым формам храмовой архитектуры. Проемы врат и иконные ниши иконостаса следуют традиционному для православного зодчества полуциркулю, а в интерпретации элементов прослеживается ориентация на иконостасное строительство XVII в. При этом алтарную преграду Георгиевского собора нельзя упрекнуть в полной индифферентности к особенностям архитектурной ситуации. Килевидные надстройки архивольтов представляют собой своеобразный компромисс между стрельчатой и циркульной формами, а очертание сени царских врат корреспондирует с линиями оконной расстекловки собора, повторяющей популярный в готике мотив вписанного в арку сдвоенного окна. Если конструкция алтарной преграды в целом опирается на традиции русского церковного искусства, одновременно подчиняясь архитектурной ситуации, то резной декор – совершенно самостоятельный проект. Замысел оказался нестандартным не только с точки зрения стилистики, но и семантической интерпретации декора. Его идея заключалась в создании образа Вселенной, прославляющей своего Творца, в зримом выражении известных слов Псалмопевца: «Всякое дыхание да хвалит Господа» [Пс.150:6].

С этой целью убранству иконостаса планировалось придать трехчастную структуру, которая указывает на трехсоставность физического мира,

включающего воздух, землю и воду. Обрамлению пророческого и пророческого рядов должны были соответствовать образы небесного (воздушного) пространства. Орнамент, символизирующий мир земной, предполагалось разместить на уровне Деисусного ряда. Нижним рядам – местному и примыкающему к нему праздничному был определен декор, имитирующий водную стихию. Оригинальная концепция принадлежит настоятелю собора – игумену Софронию (Колосову), ее разработкой и воплощением занимались, со свойственной им виртуозностью, резчики из города Сафоново, уже зарекомендовавшие себя при работе над интерьером Никольского собора.

К сожалению, замысел создателей не был до конца реализован. Возведенными оказались лишь два нижних яруса (местный и праздничный), в оформлении которых использованы водные мотивы (илл.50.А). Своеобразие концепции можно оценить на примере царских врат, в декор которых включены «цитаты» каждой из смысловых частей (илл.50.Б,В).

Ярким примером третьего типа согласования православной алтарной преграды и архитектурного пространства западноевропейского образца стал иконостас калининградского Крестовоздвиженского собора (Кройц-Кирха в Кёнигсберге, 1930–1933 гг., илл.18), установленный в 1998 г. (илл.51.А) Декору иконостаса придавалось особое значение, поскольку в 1990-е храм имел статус кафедрального собора. Известность объект получил как «первый в мире янтарный иконостас», однако в контексте данного раздела ракурс исследования направлен не на материал, а на его стилистику. Проект алтарной преграды выполнил калининградский иконописец Алексей Новиков (илл.51.Б). По словам художника, он «вдохновлялся» образом иконостаса церкви Спаса Милостивого в Иваново-Вознесенске²²⁴ (1899, арх. Ф. Шехтель, илл.51.В), который Е. Кириченко относит к раннему проявлению «национально-романтической версии модерна».²²⁵ Поскольку здание собора также содержит черты «молодого искусства» (хотя и в

²²⁴ Новиков А. А.. Из личной беседы с автором исследования. 02.07.2021.

²²⁵ Кириченко Е. И. Ф.О. Шехтель. Жизнь. Образы. Идеи. М.: Прогресс Традиция, 2011. — С. 260.

позднем своем проявлении), автор счел возможным сопоставить две версии стиля. Из явных заимствований можно отметить решение арок и разделительных полуколонн нижнего ряда, форму надвратного креста, а также композицию Деисиса. При этом Новиков не ограничился формальным повторением художественно-стилистических особенностей прототипа, но соотнес их с архитектурой собора. В результате иконостас получил четырехрядную каркасную, ритмически организованную конструкцию. Его навершие, состоящее из трех икон, органично вписалось в форму цилиндрического свода. В значительной степени на убранство иконостаса повлиял экстерьер собора. Так, при общем преобладании полуциркульных форм, в очертаниях икон трижды встречаются стрельчатые завершения, что апеллирует к абрису большой ниши на главном фасаде здания. К объединяющим элементам можно отнести мотив декора в оформлении надвратного пространства центральной части иконостаса: примененный здесь рисунок крестовидной клетки (илл.52.А) является реминисценцией облицовки стен собора (илл.52.Б). Свое отражение в оформлении иконостаса нашла и доминанта фасадного декора – большой крест кадинской майолики, расположенный в нише над входом (илл.52.В). В алтарной преграде он также оказался связан с входом, разместившись на створах царских врат. Крест образован пересечением центрального нащельника и карниза, отделяющего навершие врат от нижних частей створ. Примечательно, что в проектом варианте врата имеют едва заметную стреловидность, усиливающую сходство с главным элементом внешнего облика собора (илл.52.Г).

По-своему уникальна алтарная преграда храма свв. Адриана и Наталии в п. Краснолесье (Кирха Гросс Роминтена, 1880). Однорядный иконостас, полуциркулем обрамляющий камерное пространство алтаря, создан силами прихода в 2016–2020 гг. (илл.53.А). Это единственный в Калининградской митрополии пример обращения к современному интернациональному стилю в интерьере довоенной культовой постройки. Настоятель храма иерей Олег

Демьяненко²²⁶ признается, что идея белой минималистичной алтарной преграды, состоящей из нарастающих к центру арок, заимствована в сети интернет, а её проект выполнен с применением компьютерных технологий. Получившийся образ соотносим с иконостасом антиохийского храма св. Павла во Флориде (илл.53.Б), конструкция которого типична для современного церковного интерьера православной Греции. Идея оказалась органична новому пространству: полуциркульные арки коррелируют с формой оконных проемов кирпичи, а архаичный орнамент сквозной резьбы, заменившей в Краснолесье ордерные элементы, созвучен дороманскому характеру архитектуры.

Приведенные выше примеры не исчерпывают всего многообразия, но представляют типичные пути решения проблем согласования западноевропейской культовой архитектуры и интерьера, отвечающего задачам православного богослужения. Выявленные типы интеграции соответствуют разным по стилю и времени возведения храмам. Так, все случаи установки иконостасов, игнорирующих специфику архитектурной ситуации, относятся к зданиям поздней постройки, ориентированных на западно-европейское средневековое условно. При организации же интерьера в подлинно готических сооружениях устроители стремятся перенести специфику здания на стилистические особенности алтарной преграды. Наиболее оправданным видится путь, связанный не с прямым повторением существующих стилистических решений, а с поиском уникального образа алтарной преграды, учитывающим как особенность постройки, так и характер ее нового использования.

1.2.2. Эволюция стиля внутреннего убранства новопостроенных храмов

Поскольку массовое возведение храмов, отвечающих традициям православия, началось в Калининграде лишь с середины 1990-х гг., история

²²⁶ Олег Демьяненко, иерей. Из личной беседы с автором исследования. 18.06.2022.

создания иконостасов для них также охватывает несколько меньший период. На первом этапе, как и при организации интерьеров исторических построек, выбор чаще происходил в пользу простых тябловых иконостасов. Так, четырехрядная алтарная преграда, полностью лишенная декора, появилась в первом новопостроенном храме в г. Светлом, освященном в честь Благовещения Пресвятой Богородицы в 1992 г. (В. И. Лагутин, илл.54). Аналогичная двухъярусная конструкция установлена в малом кафедральном соборе Христа Спасителя, построенном в 1996 г. на территории, прилегающей к месту возведения главного храма региона (школа церковных ремесел А. Б. Запруднова г. Твери, илл.55). Большая часть его декора выполнена живописными средствами, а резные детали использованы лишь в обрамлении врат и в основании местного ряда.

Несколько особняком стоит алтарная преграда храма иконы Божьей Матери «Всех Скорбящих Радость», возведенного в Светлогорске на месте гибели детского сада (илл.23). Традиционный по композиции однорядный иконостас имеет нестандартное для середины 1990-х художественное решение, включающее значительное количество кованных элементов (илл.56.А). Митрополит Меркурий (Иванов), выступавший в роли заказчика, так объясняет причину выбора образа. «Храм был маленький, поэтому пошли по такому пути – написать иконы и вырезать доски с именами погибших, а сам иконостас выполнить из металла на просвет. Потому что, если его сделать в таком помещении сплошным, то пространство просто исчезнет».²²⁷ Для решения особых задач требовался индивидуальный подход, поэтому на создание проекта иконостаса Скорбященского храма в г. Светлогорске²²⁸ был объявлен конкурс. Победители – мастера школы церковных ремесел А. Б. Запруднова из Твери – предложили воздушную, почти невесомую конструкцию, в которой всё пространство между тяблами заполняют изящные кованные завитки, соединенные в нехитрую, но эффектную композицию. В текстуру узоров вплетаются легких пропорций иконы

²²⁷ Митрополит Меркурий (Иванов). Интервью И. Петровскому по просьбе автора исследования 15.03. 2021.

²²⁸ Митрополит Меркурий (Иванов). Интервью И. Петровскому по просьбе автора исследования 15.03. 2021.

местного ряда с трехлопастными навершиями. На уровне иконостасных тумб декоративные элементы обрамляют медальоны с именами детей и воспитателей, чьи жизни унесла катастрофа (илл.56.В). Эти детали составляют главную особенность Скорбященского иконостаса. Царские врата имеют традиционную композицию и декор (илл.56.Б). Их изящная форма в сочетании со сквозной резьбой органична воздушному образу алтарной преграды. Комбинация традиционных и новаторских элементов в соединении с кованым декором родственны модерну. На протяжении длительного времени Скорбященский иконостас оставался единственным в регионе объектом сакральной пластики, выполненным с применениемковки. Возвращение к этой технике произойдет позже, с иными задачами и стилистическими импульсами.

Традиция возведения тябловых иконостасов прервалась в 1997 г., когда в багратионовском храме Веры, Надежды, Любви и матери их Софии была смонтирована пышно декорированная каркасная алтарная преграда (илл.57). Автором ее художественного решения стал архитектор и реставратор из Москвы А. А. Ивлиев. Столярные, дереворезные и позолотные работы выполнили московские мастера высшей категории.²²⁹ Определяющую роль в формировании облика иконостаса сыграл настоятель храма протоиерей Дмитрий Крутинь. Конструкция и декор пятирядной, ритмически организованной алтарной преграды подчинены архитектурному своеобразию багратионовской церкви, решенной в стилистике московского бесстолпного храма XVII в. (илл.25). Сквозная резьба, накладные элементы, колонки, увитые виноградной лозой, акантовые листья, картуши, натурализм трактовки растительных элементов – всё это свидетельствует о следовании традициям «флемской» резьбы, получившей распространение во второй половине XVII в. Рокайльные мотивы, легкая асимметрия отдельных частей, а также венчающие иконостас смылосодержащие

²²⁹ Прот. Дмитрий Крутинь. Из личной беседы с автором исследования 11.08.2019.

элементы (посох Аарона, скрижали, чаша, Евангелие, крест) указывают на барочные реминисценции (илл.58).

В декоре иконостаса багратионовского храма заметны аналогии с убранством храма Рождества Богородицы, описанном в предыдущем разделе. Обе алтарные преграды установлены в 1997 г. Их появление предвосхитило следующий этап иконостасостроения. Время аскетичных алтарных перегородок, стремящихся к раскрытию исключительно литургического содержания, завершилось к середине 2000-х. На смену им пришли иконостасы, акцентирующие идею торжества Православия на территории бывшей Восточной Пруссии.

Впрочем, тенденция к повышению репрезентативных качеств иконостасов во второй половине 2000-х гг. затронула не только Калининград. Единство происходящих процессов подтверждают многочисленные факты заказа типовых алтарных преград в российских и зарубежных центрах иконостасного строительства. Высокий уровень качества, соответствие православным канонам, а также возможность заранее получить четкое представление о будущем иконостасе привлекают заказчиков. Наличие же в крупных мастерских копировального оборудования заметно удешевляет процесс производства. Важной причиной популярности привозных иконостасов стала информационная доступность.

Первый иконостас, созданный за пределами области, установлен в храме святой великомученицы Варвары в г. Светлом в 2007 г. (илл.59). Пятирядная алтарная преграда выполнена в Троицкой иконописной мастерской (г. Москва). За счет доминирования вертикали иконостас производит впечатление легкости и возвышенности. Указанную характеристику задает архитектурный строй Варваринского храма, имеющий ярусную композицию и непропорционально тонкие столпы, поддерживающие барабан. Стилистически активный, грамотно скомпонованный декор позволил визуальнo минимизировать проблемы архитектурной ситуации. Иконостас имеет рамочную конструкцию, однако композиционнo соотносим с тябловыми алтарными преградами. Иконы обрамляют легкие арочки, поддерживаемые тонкими полуколонками с

шаровидными утолщениями по центру. Доминантой декоративного убранства стала композиция царских врат, с массивной сенью, опирающейся на парные полуколонны. Главной особенностью декоративного убранства Варваринского иконостаса является его полихромность. Помимо позолоты, здесь применена роспись «цветными лаками», имитирующими технику эмали и уподобляющими алтарную преграду драгоценной шкатулке. Такой способ декора имел распространение в иконостасном убранстве XVII в. В росписи использован традиционный для этой техники колорит,²³⁰ построенный на сочетании красно-розовых и светло-синих оттенков. Вместе с обилием золота они придают иконостасу праздничное звучание. Технические приемы резьбы также родственны первой половине XVII в. Все элементы виртуозно выполнены в плоском рельефе. Несмотря на принадлежность Варваринского иконостаса корпусу алтарных преград, произведенных в крупных художественных центрах, он не вполне соответствует признакам указанной группы. Для его создания был разработан индивидуальный проект, учитывающий параметры храма, а многие стилистические ходы и технические приемы были впервые применены художниками мастерской именно в светловском храме.²³¹

Невозможно без оговорок отнести к типовым иконостасы храма Всех святых г. Гусева, также произведенные вне Калининградской области. Схожие по стилистике с Варваринским, они были установлены спустя десятилетие. Если в иконостасе храма города Светлого reminiscences XVII в. отчасти случайны, то в гусевском – это программное направление художественных поисков всей храмовой декорации и архитектуры (илл. 34). Три иконостаса Всехсвятского храма стилистически связаны, однако отличаются конструкцией, декором, семантическим наполнением и авторством. Центральный иконостас – выполнен в творческих мастерских А. В. Фехнера «Глитика» (илл.60.А). За основу взят образ

²³⁰Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции.// Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика/ Редактор-составитель А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 632.

²³¹ Иконописная Троицкая мастерская. Официальный сайт. URL: <http://www.icons-trinity.ru/> (дата обращения 03.10.2014).

пятирядной каркасной, метрически организованной алтарной преграды начала XVIII в., находившейся в храме Преображения на Песках в Москве и уничтоженный в 1930-е гг. XX в. (илл.60.Б, В). В начале 2000-х Фехнер принимал участие в воссоздании утраченного иконостаса, а потому глубоко проник в художественно-стилистические особенности прототипа. При этом автор не стал повторять образец, но создал новое произведение, включив в него черты знаковых объектов позднего русского средневековья. Так, например, композиция центральных врат воспроизводит оформление царских дверей северного придела костромского храма Воскресения на Дебре (илл.61.А,Б). Всехсвятский иконостас стал редким примером заимствования не только отдельных стилеобразующих элементов, но и самого принципа их композиционной организации. Отказавшись от симметрии, практически обязательной в калининградских храмах, автор придал отдельным композиционным модулям индивидуальную трактовку. В единой стилистике с центральным иконостасом выполнена алтарная преграда северного, Никольского, придела (илл.62). Разработку ее архитектурно-художественного решения А. В. Фехнер осуществлял совместно с ктиторм храма Н. Н. Цукановым. Несмотря на камерность, Никольский иконостас получил четырехъярусную конструкцию, дополненную декоративными главками, не только визуализирующими идею храма как образа Рая, но и сообщающими алтарной преграде праздничность.

В создании миниатюрного иконостаса Георгиевского придела (илл.63.А) ведущая роль принадлежала настоятелю храма, протоиерею Георгию Матвееву. Конструктивно-художественное решение однорядной алтарной преграды объединило стилистические импульсы нескольких объектов. Так форма шатра заимствована у царского места ярославского храма Николы Мокрого XVII в. (илл.63.В). Наиболее же ошутимо влияние образа алтарной преграды храма равноап. Владимира в Марианске Лазне Чехии (илл.63.Г). Знаменитый кузнецовский керамический иконостас является ярким образцом неорусского стиля начала XX в. Подбор аналогов неслучаен. Стилистическая установка

заставила разработчиков осуществлять поиск примеров среди алтарных преград предреволюционного времени, а поскольку в России сохранилось мало объектов этого периода, выбор пал на зарубежные образцы. Среди уникальных мотивов, привнесенных авторами проекта, следует отметить вплетенный в орнамент стилизованный георгиевский крест (илл.63.Б), указывающий на посвящение придела. Детальную разработку проекта Георгиевского иконостаса и его изготовление выполнили мастера иконописной мастерской во имя прп. Алипия Печерского при храме иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радость» на Большой Ордынке в Москве.

На первый взгляд, бесспорным представителем группы иконостасов, произведенных в крупных художественных центрах по типовым проектам, является алтарная преграда, установленная в храме равноап. Князя Владимира (микр. Чкаловск, г. Калининград). Иконостас выполнен в 2010 г., в одном из самых значительных центров ксилоглиптики, расположенном в греческих Фессалониках. Большая часть резных деталей создана машинным способом. При выполнении резьбы использованы типовые модели, которые при этом собраны в уникальную композицию, разработанную для Владимирского храма руководителем фессалоникийской мастерской художником Георгиосом Икономидисом.²³² Владимирский иконостас представляет собой трехрядную алтарную преграду, включающую местный, праздничный и деисусный чины. Он имеет рамочную конструкцию, не нарушающую метрической композиции (илл.64.А). Основным мотивом резьбы является популярный в XVII в. растительный орнамент «травы размётные», с включенными в его композицию простыми шестилепестковыми цветами. При этом трактовка резных элементов заставляет видеть в них реминисценции западноевропейского барокко XVII в. Из семантически наполненных элементов в декоре иконостаса можно обнаружить: чашу с инжиром – упоминаемыми в Евангелии плодами смоковницы, (илл.64.Б); виноградную лозу – имеющую литургическое обоснование, а также кресты,

²³² Иерей Владимир Максимов. Из личной беседы с автором исследования. 2017.

расположенные на иконостасных тумбах и рёпьях. Помимо деталей, выполненных машинным способом, в декор включены резные элементы ручной работы: небольшие сюжетные рельефы, расположенные под иконами местного ряда, тематически связаны с теми образами, которые они сопровождают (илл.64.В, Г).

Два иконостаса, производства российских художественных мастерских, появились в Калининградской области в 2013 г. Один из них создан в крупнейшем центре по изготовлению алтарных преград Свято-Троицкого братства г. Щигры Курской области. Другой – произведение палехских мастеров. Оба иконостаса в полной мере отражают групповые признаки типовых алтарных преград, поскольку в основе каждого лежит стандартный проект. Пятирядная рамочная, ритмически организованная конструкция щигровской работы украшает храм Александра Невского в Калининграде (илл.65). Её отличают свойственные мастерской профессионализм и виртуозность исполнения, а также ориентация на алтарные преграды раннего XVII в. Ярусная композиция иконостаса органично вписана в интерьер. Пространственную «живописность» алтарной преграде придают фланкирующие ее кувуклии. Их шатровые навершия повторяют очертания архитектурных форм самого храма Александра Невского и являются наиболее характерной деталью его внутреннего убранства.

Иное художественное решение получила алтарная преграда производства мастерской «Палехский иконостас», установленная в храме свв. бессребр. Космы и Дамиана в п. А. Космодемьянского. Хотя резных деталей здесь не так много, образ трехрядного каркасного иконостаса довольно выразителен (илл.66). Декоративный эффект во многом достигается за счет сложной пространственной композиции. Иконостас не повторяет ни один из существующих стилей, но представляет собой эклектичное соединение элементов от позднего средневековья до классицизма.

На фоне тенденции, связанной с приобретением типовых алтарных преград за пределами области, начался процесс по удешевлению и стандартизации

местного производства иконостасов. В 2010-х годах в митрополии были организованы две столярные мастерские, оборудованные станками с ЧПУ. Программы графического дизайна во многих случаях стали альтернативой работе художника. Довольно часто за основу берутся готовые проекты, которые привязываются к размерам храма. Причем, как и в случаях с привозными иконостасами, на первом этапе в качестве идеального аналога принималась стилистика XVII в.

В контексте легитимизированного эпигонства, интересны алтарные преграды, выполненные по индивидуальным проектам с использованием известных аналогов. Так иконостас храма во имя иконы Божьей Матери «Знамение» в Знаменске, созданный местным резчиком Владимиром Вениаминовичем Горбанем (2011–2012, илл.67.А), ориентирован на алтарную преграду храма Иверской иконы Божьей Матери в Паланге (илл.67.Б).²³³ Иверский иконостас, который «изготовили в греческом городе Солоники»,²³⁴ всего на десятилетие старше Знаменского, но виртуозностью резьбы он снискал широкую известность. Очевидно, что конструктивных заимствований в указанной паре не произошло – камерное помещение Знаменской церкви позволило вместить лишь местный и праздничный ряды. Мотивы резьбы, в которых действительно угадывается влияние прототипа, собраны мастером в авторские раппорты, а зооморфные элементы получили самостоятельное звучание. Относительно специфики резных деталей можно заметить, что произошло их уплощение и упрощение. При этом силуэты резных элементов выявлены за счет тонирования углубленных частей.

Аналогичная трансформация прототипа применена и при создании алтарной преграды храма Тихвинской иконы Божьей Матери в г. Пионерском (2018, илл.68.А). На этот раз за основу взят проект профессора Н. Никонова из альбома

²³³ Иерей Олег Михалев, настоятель храма иконы Божьей Матери «Знамение». Из личной беседы с автором исследования 15.08.2020.

²³⁴ Артамонова М. Т. История православных храмов Паланги. // Жемчужина Паланги. Храм Иверской иконы Божьей Матери. Сост. М. Артамонова. Клайпеда: Друка, 2020. – С. 35.

«Мотивы русской архитектуры» 1878 г. (илл.68.Б). При сопоставлении объектов, очевидно, что композиция исторического аналога воспроизведена довольно точно: однорядный в своей основе Тихвинский иконостас, как и исторический прототип, имеет высокое, сложно организованное навершие, вместившее помимо декоративных элементов несколько икон. При этом объемные детали аналога в Пионерске трактованы плоско, а для выявления декора произведено их контрастное окрашивание. Древорезные работы пионерского иконостаса выполнены машинным способом. Заданный иконостасом активный стилистический импульс не нашел отклика в других деталях интерьера Тихвинского храма, что вызывает ощущение его случайности.

Появление Тихвинской алтарной преграды предвосхитило тенденцию калининградского иконостасостроения 2020-х гг. Обращение к «русскому стилю» рубежа XIX–XX вв. сегодня набирает популярность. Зачастую выбор происходит без учета архитектуры церковного здания. Так в 2021 г. пышно декорированная однорядная алтарная преграда и напольные киоты с чертами историзма установлены в небольшом деревянном храме Похвалы Божьей Матери в Калининграде (илл.69.А). Контраст между внешним обликом постройки и её интерьером усиливает колорирование элементов декора. Выбранная бело-голубая гамма апеллирует к богородичному посвящению храма. Иконостас стал первым примером использования разнотонового окрашивания, имитирующего керамику.

Аналогичная по технологии трехрядная алтарная преграда в том же году установлена в храме Преподобных Антония и Феодосия Печерских Екатерининского монастыря (илл.70). На этот раз элементы барокко органично интегрированы в стилистику XVII в., доминирующую в образе иконостаса. Не возникло противоречий и с архитектурными формами деревянного здания, которое представляет собой реплику неорусского стиля. Большое внимание разработчики уделили цветовой гармонии деталей интерьера: деревянная облицовка стен и полов, оттенки окрашенных декоративных элементов и даже фоны икон составляют единый утонченный колорит.

Наиболее эффектное применение найденная технология получила в образе однорядной алтарной преграды Константино-Еленинского храма (2022, илл.39), где элементы резьбы не просто тонированы, а расписаны в полный цвет акриловыми красками (илл.71). Храм представляет собой редкий для Калининграда пример реализации единого замысла строительства и благоуукрашения. Идейное руководство его созданием осуществлял московский живописец И. Авраменко, определивший общую ориентацию на эстетику модерна. Эскиз художественного решения алтарной преграды, предложенный Авраменко, детально разрабатывали А. В. Дегтярев и А. В. Курков. Заданный стилистический импульс органично соединился в облике иконостаса с неорусским стилем, в свою очередь убедительно реконструирующим убранство ростовских алтарных преград XVII в. В отличие от позднесредневековых прототипов, декоративные элементы представлены в Константино-Еленинском иконостасе более разреженно, резьба изобилует флоральными мотивами, а разбеленные цвета придают конструкции визуальную легкость. Несмотря на применение машинной резьбы, иконостас получил индивидуальную трактовку, подчеркнутую художественной росписью, выполненной вручную.

Отказ от использования дерева в декоре алтарных преград, как правило, происходит в храмах, требующих решения особых репрезентативных задач. Первый и главный в этом ряду – иконостас кафедрального собора Христа Спасителя г. Калининграда (илл.72.А). Специфика конструктивного, технико-технологического и стилистического решения соборной алтарной преграды, установленной в 2006 г., связана с выявлением родственности московскому Храму Христа Спасителя. Идея визуально связать калининградский собор с главным храмом страны появилась изначально и должна была свидетельствовать о нерасторжимом единстве территориально оторванного региона и «большой России». Именно этим продиктована ориентация на русско-византийский стиль, причем в контексте калининградского собора акцентирована его византийская составляющая, предполагающая возведение однорядной алтарной преграды.

Установка высокого иконостаса не согласовывалась с низкой абсидой кафедрального собора. По рекомендации митрополита (ныне патриарха) Кирилла, в калининградском соборе также был использован опыт организации сакрального пространства санкт-петербургских храмов. Особое значение имел иконостас Троицкого собора (1790, илл.72.Б), представляющий собой не плоскую стену, но сложную архитектурную конструкцию с прогнутой триумфальной аркой и выступами правого и левого крыльев в сторону наоса. Ее конструктивная особенность использована в алтарной преграде калининградского собора, с применением меньшего угла откоса. Иконостасу Казанского собора (1836, илл.72.В), калининградский храм обязан композиционным решением триумфальной арки.

Параллельно с изучением убранства петербургских алтарных преград, осуществлялся и поиск аналогов в интерьерах Храма Христа Спасителя. Поскольку основной алтарь настолько специфичен, что рассматривать его в качестве примера не представлялось возможным, образец был найден в Свято-Никольском приделе, расположенном на уровне клироса (илл.72.Г). Фактически именно этот белокаменный иконостас лег в основу декоративного оформления алтарной преграды калининградского кафедрального собора. Идеи, воплощенные в трех различных произведениях, виртуозно соединил в облике нового объекта художник-монументалист, профессор Е. Н. Максимов (илл.73). Техническую разработку алтарной преграды выполнило научно-проектное реставрационное предприятие «Симаргл», представители которой занимались воссозданием декоративного убранства Храма Христа Спасителя по оригинальным чертежам К. А. Тона.²³⁵

Получившееся сооружение представляет собой однорядную алтарную преграду, которая меньше чем наполовину перекрывает абсиду. В композиционном центре возвышается полуциркулярная арка, увенчанная крестом.

²³⁵ Протоиерей Владимир Кузьмин, ключарь КСХС в 1999 – 2009 гг. Из личной беседы с автором исследования. Март 2013.

Конструктивно именно в ней выразилась родственность с алтарной преградой Никольского придела Храма Христа Спасителя. При этом арка калининградского иконостаса не отделена от проема Царских врат архитравом, что делает ее по-настоящему «триумфальной». Ориентация на московский прототип наиболее заметна в орнаментальных композициях, которые разработаны на основе эскизов К. А. Тона. Основной орнаментальный декор объединяет геометрические и растительные элементы, где геометрия отвечает за регулярность и упорядоченность, а флоральные мотивы приносят изящество. Связующим элементом всех декоративных частей иконостаса является П-образный меандр. Колорит орнамента построен на сочетании жемчужно-серого, стального и оттенков охры, что вместе с белым фоном и обилием золота на иконах, придает убранству торжественный характер. Единство интерьеру сообщает согласованность всех элементов каменного декора, включающего киоты, отделку стен и пола собора.

Из-за высокой цены и сложности обработки материала каменные иконостасы для Калининграда довольно редкое явление. Тем не менее, помимо собора, камень применен в декоре еще трех алтарных преград митрополии. В интерьере храма равноапостольной Ольги (п. Прибрежный) каменный иконостас оказался неоправданно высоким (2011, илл.74.А). Как правило, этот материал соотносим с одно-двухрядными перегородками византийского или классицистического образца. Четырехъярусный, напоминающий по композиции тябловый, иконостас к тому же почти лишен декора. Мозаичные орнаментальные бордюры (илл.74.Б,В), пробегающие вдоль откосов алтарных дверей и опоясывающие по периметру стены храма, в совокупности с декоративным оформлением цоколя иконостаса (илл.74.Г) предполагают дальнейшее развитие темы. Впрочем, сами мозаичные композиции, созданные калининградским художником П. Н. Тороповым, довольно гармоничны по цвету, имеют легкую, уравновешенную компоновку и могут быть соотнесены со стилистикой модерна.

Появление каменного иконостаса в калининградском соборе равноапостольных Кирилла и Мефодия (2020) закономерно и обосновано (илл.75.А). В проектировании внутреннего убранства храма принимал участие кандидат богословия протоиерей Георгий Урбанович. По замыслу священника, алтарная преграда, как и общий художественный строй интерьера, апеллирует к посвящению храма и стилистически соотносится с византийскими образцами. Причем «идейный материал для оформления храмового пространства» заимствован «в археологических музеях».²³⁶ Так прототипом престола и жертвенника (илл.75.Б) стал «христианский каменный алтарь середины первого тысячелетия, экспонирующийся в Национальном музее Средних веков в Париже».²³⁷ В образе двухрядной алтарной преграды византийское происхождение имеют «сдвоенные колонны, характерные капители и орнамент».²³⁸ Мотив полосатой арки, использованный в обрамлении верхнего ряда, имел распространение в средневековой Болгарии – месте проповеди равноапостольных братьев. Тем же обоснованная балканская плетёнка не только украшает иконостас, но играет объединяющую роль во всем храмовом убранстве: замысловато свивающиеся линии покрывают грани престола и жертвенника, проникают в живописную декорацию и даже снаружи опоясывают стены (илл.75.В,Г). При общей согласованности декора, случайными выглядят лишь незаполненные каменные плоскости алтарной преграды между рядами икон.

Наиболее органичным, композиционно и стилистически выверенным является каменный иконостас храма святых. Богоотец Иоакима и Анны (2019–2020), выполненный по проекту И. Н. Чередникова (илл.76.А,Б.). Это в полной мере авторское произведение, созданное не путем компилирования аналогов, а посредством творческого осмысления семантических и художественных задач

²³⁶ Урбанович Георгий, протоиерей. Собор святых равноапостольных Кирилла и Мефодия в Калининграде. Калининград: Страж Балтики, 2022. – С. 31.

²³⁷ Урбанович Георгий, протоиерей. Собор святых равноапостольных Кирилла и Мефодия в Калининграде. Калининград: Страж Балтики, 2022. – С. 32.

²³⁸ Урбанович Георгий, протоиерей. Собор святых равноапостольных Кирилла и Мефодия в Калининграде. Калининград: Страж Балтики, 2022. – С. 31.

организации конкретного литургического пространства. Идея декоративного убранства алтарной преграды для храма, посвященного родителям Девы Марии, а значит, и самой святой Младенце, прозрачна – она выражает чистоту и непорочность Богоизбранной Отроковицы. Тело однорядного иконостаса покрывает римская мозаика. При этом орнаментальные мотивы в декоре почти не встречаются, а неровные тессеры природного камня близких оттенков подчеркивают и одновременно облегчают архитектурную часть иконостаса (илл.77.А). Линии конструкции алтарной преграды закруглены и смягчены. Здесь полностью отсутствуют острые углы, как в доме, где есть «маленький». Единственные изобразительные элементы, проникшие в декор, – это рыбы и птицы, которые украшают иконостасные тумбы (илл.77. Б,В). Раннехристианские символы имеют выразительную трактовку – они словно обращены к самым юным прихожанам храма. Животные «не умещаются» в предназначенных для них обрамлениях, они полны движения и даже наделены характером. Найденный принцип мозаичного декора не замыкается внутри алтарной преграды, но распространяется по всему интерьеру через расположенные по периметру храма киоты и обрамления дверных проемов (илл.78.А,Б). Достигая притвора, мозаичное убранство сосредотачивается в оформлении большого подсвечника, вынесенного из основного пространства для предотвращения оседания копоти на стенах (илл.78.В). Современная тенденция устройства места для возжигания свечей во внебогослужебных помещениях получила в храме Иоакима и Анны эффектное воплощение.

Идея чистоты и непорочности является доминирующей и в иконостасе храма святых благоверных Петра и Февронии (2009-2011, илл.79. А), входящем в архитектурный ансамбль Кафедрального собора. Посвященный Муромским покровителям семьи, храм был задуман как венчальный. Для формирования образа алтарной преграды, соответствующего предназначению постройки, заказчики выбрали фаянс. Проектирование и изготовление однорядного иконостаса осуществлялось специалистами керамической мастерской «Гильдия

мастеров» под руководством Ю. В. Волкотруба. Стилистика алтарной преграды храма Петра и Февронии нетипична для Гильдии, как правило ориентирующейся на неорусское убранство. Однако насыщенность декором и многоакцентность, свойственные керамическим преградам начала XX в., вступили бы в явное противоречие со свойственными венчальному храму лаконизмом и открытостью. Юрию Волкотрубу удалось найти образ иконостаса, соответствующий архитектурной ситуации и характеру посвящения храма. Созданная им алтарная преграда представляет собой невысокую однорядную конструкцию, решенную, как отмечает Е. Н. Румянцева, «в неоклассицистическом вкусе», с элементами «русско-византийских мотивов».²³⁹ Цветовое решение иконостасного убранства венчального храма получило монохромную трактовку и даже некоторую графичность (илл. 79.Б,В,Г). В декоре иконостаса применены два наиболее семантически обоснованных цвета: золотой, традиционно понимаемый как «символ Божественного света»,²⁴⁰ и белый, который связан с символикой самого Иисуса Христа. «Высокая светоотражающая способность»,²⁴¹ белой глазури, в сочетании с обилием позолоты, заставляют поверхность иконостаса блестеть даже при минимальном внешнем источнике освещения, что подчеркивает праздничность и светоносность, необходимые венчальному храму.

Второй керамический иконостас Калининградской области установлен в 2011 г. в классицизирующем храме Александра Невского (г. Балтийск, илл. 31.), возведенном Уральской горно-металлургической компанией и имеющим статус патриаршего подворья. На этот раз иконостас, предположительно выполненный уральским мастером А. Г. Савицким, не поддерживает заданную архитектурой стилистику, но ориентирован на русский стиль, а через него – на алтарные преграды XVII в. (илл. 80.А). Зато присутствующая в архитектуре храма ярусность нашла свое продолжение в силуэте иконостаса. Высота алтарной

²³⁹ Румянцева Е. Н. Современный петербургский иконостас. СПб.: 2018. – с.151.

²⁴⁰ Винницкий М. В. Керамические иконостасы Товарищества М. С. Кузнецова в архитектуре православных храмов конца XIX – начала XX веков. Дис. на соиск. Уч. степени кандидата архитектуры. Екатеринбург, 2002. – С. 82.

²⁴¹ Иконостасы// Благоукрашение храмов// Гильдия Мастеров [Электронный ресурс] URL:http://www.guild-master.ru/blagoukrashenie_hramov/eglise/ (дата обращения 23.04.2015).

преграды постепенно нарастает: от одного ряда в боковых крыльях – к трем рядам в средней ее части. Причем высота икон праздничного и деисусного рядов также увеличивается по мере приближения к центру, благодаря чему достигается плавность увеличения объемов. В композиции подобных иконостасов Винницкий видит способ достижения «зримой устойчивости», свидетельствующей «о незыблемости потустороннего мира», а также устремленность к небу, с целью выражения идеи «постепенного восхождения».²⁴² Помимо ярусности, согласовать облик иконостаса с архитектурой храма помогает многократное повторение циркульной формы. Тему полукруга задают своды здания. В иконостасе она находит развитие в проемах Царских и диаконских врат, в форме икон и наверший местного ряда, которым вторят венчающие киоты. Повторяющаяся циркульная форма словно сдерживает вертикальную устремленность иконостаса, заставляет взгляд, скользящий по дуге, постоянно возвращаться вниз, но лишь для того, чтобы найти новую опору и продолжить восхождение. Центральная икона деисусного ряда, единственная во всём иконостасе приобретшая килевидное завершение, внезапно дает выход этому устремлению. Подобно куполу или пламени свечи, она становится зримым воплощением молитвы, достигающей Небес. В отличие от иконостасов рубежа XIX – XX вв., одной из черт которых Винницкий называет «высокую насыщенность... декором»²⁴³, алтарная преграда храма Александра Невского имеет декор довольно разреженный. Среди мотивов преобладают растительные элементы: пальметты, крестоцветы, лепестковые розетки, а также всевозможные вариации травных завитков. Доминантой декора являются парные изображения павлинов, размещенные в надвратной композиции и в центральном киоте деисусного ряда (илл.80. В). Легкость декоративных и конструктивных элементов алтарной преграды поддержана цветовыми характеристиками. Колорит выстроен на сочетании белого с очень светлым

²⁴² Винницкий М. В. Керамические иконостасы Товарищества М. С. Кузнецова в архитектуре православных храмов конца XIX – начала XX веков. Дис. на соиск. Уч. степени кандидата архитектуры. Екатеринбург, 2002.– С.64.

²⁴³ Винницкий М. В. Керамические иконостасы Товарищества М. С. Кузнецова в архитектуре православных храмов конца XIX – начала XX веков. Дис. на соиск. Уч. степени кандидата архитектуры. Екатеринбург, 2002.– С. 80.

оттенком бирюзы, а тонкая золотая наводка деликатно акцентирует орнаментальные элементы.

Царские врата храма Александра Невского имеют кованный декор (илл.80.Б). При этом сочетание хрупкой керамики с тяжелым, и по массе, и по способу обработки, металлом не создает ощущения диссонанса, но подчеркивает специфику каждого материала. Особенностью убранства Царских врат, определяющей своеобразие всего иконостаса, стал монументальных размеров крест. Бело-золотой символ контрастно выделяется на фоне черной ковки. Строгий, холодный, аскетичный, он врывается в пространство иконостаса, словно рассекая его. В форме креста с заостренными лучами и высоко поднятой перекладиной явственно читается образ меча. Своеобразная трактовка главного христианского символа напоминает, что он есть «оружие нашего спасения», и, одновременно, апеллирует к воинским подвигам патронатного святого.

В последние годы кованный декор активно проникает в иконостасостроение. Как правило, это происходит при устройстве алтарных преград в небольших храмах. Причем иконы обычно располагают на стационарных конструкциях, а из металла выполняют врата. Обращение к ковке связано с наметившейся тенденцией создания «открытого» алтаря, доступного для созерцания молящимися. Новое веяние нашло воплощение в алтарных преградах разного стилового звучания. И состоящий всего из четырех икон классицизирующий иконостас нижнего придела Кирилло-Мефодиевского собора (2021, илл.81), и вполне модернистская однорядная алтарная преграда храма Владимирской иконы Божьей Матери в п. Донском (2020, илл.82), и византизирующий двухъярусный иконостас храма иконы «Живоносный источник» в п. Ласкино (2022, илл.83) дополнены ажурными металлическими вратами. Единственное, что объединяет указанные объекты, помимо использованной технологии – стремление к минимализму, проявляющееся как в сокращении количества икон, так и в отказе от орнаментов, их обрамляющих. Если в двух первых случаях аскетизм повлиял на конструкцию иконостасов, то в Ласкино алтарная преграда получила более

сложную компоновку, а установка на минимализм проявилась в колористическом решении: выполненные в гризайле иконы по цвету совпадают с телом иконостаса.

Техникаковки применена и в двухрядной алтарной преграде храма иконы Божьей Матери «Одигитрия» на Куршской косе (И. Чернова, И. Скупченко, 2022, илл.84.А). Деревянная церковь расположена в п. Морском, у границы с Литвой, что усиливает значение репрезентативности объекта. Проектное задание, по свидетельству авторов, включало воплощение «идеи русского государства» (актуальной для приграничной зоны), введение морской тематики (связанной с названием поселка) и следование современной тенденции создания «открытого алтаря».²⁴⁴ За основу художественного решения иконостаса авторы взяли византийский императорский венец, поскольку «русская государственность унаследована от Византии» (илл.84.Б). При этом тябло апеллирует к венечному ободу, в котором орнаментальные раппорты чередуются с иконками-дробницами, а опорные элементы уподоблены рясам. Заимствование идей иконостасного декора в иерархических головных уборах имеет свои исторические аналоги. Так с композицией венца соотносимо навершие царских врат из Благовещенского монастыря в Муроме (илл.84.В). Его влияние заметно в оформлении иконостасного тябла в п. Морском. Концептуальная идея определила технику реализации замысла – образу ювелирного изделия в наибольшей степени соответствоваликовка и чеканка. Однако, в процессе работы над проектом, чеканку по металлу решено было заменить имитацией из современных материалов, что не только удешевило проект, но и облегчило дальнейшую эксплуатацию иконостаса.

Творческий поиск авторов проекта не ограничился реализацией установок заказчика. На одном из эскизных вариантов заметно, что в процессе работы возникла идея уподобить стоечные элементы фонарным столбам (илл.84.Г.). Нестандартный ход призван был актуализировать основоположный для христианства концепт света, а также создать отсылку к образу маяка, как

²⁴⁴ Ирина Чернова. Из личной беседы с автором исследования 21.08.2023.

проявление локальной специфики. Для реализации замысла надлежало значительно сократить размер иконы, в пользу декоративной составляющей. Впоследствии от натуралистической трактовки фонарей решено было отказаться, возвратив доминанту сакральным образам. Функции источников света при этом оказались возложены на сами иконы, что внесло в семантическую структуру новую грань прочтения. Умозрительную концепцию материализует контурная подсветка, установленная позади выполненных на оргстекле икон.

Как можно заметить, стилистические решения алтарных преград, применяемые в Калининградской митрополии, в разнообразии не уступают храмовой архитектуре. Причем наблюдается процесс ускоренного проживания всех периодов истории иконостасостроения от простого тяблового до минималистичного, соответствующего духу модернизма. Наибольшее распространение получили реминисценции иконостасного убранства XVII в. – времени, когда декор алтарных преград достиг вершин виртуозности, не утратив связь с духовной высотой искусства русского средневековья. При этом интенсивность резьбы, в большинстве калининградских памятников значительно снижена в сравнении с прототипами.

Самым распространенным материалом в иконостасостроении Калининградской митрополии на всем протяжении его истории остается дерево. Камень и керамику, как правило, избирают в связи с особым статусом храма. Иногда их визуальные качества имитируют при помощи отделки древесины. В последние годы, в русле тенденции к созданию «открытых» алтарей, особую актуальность получилаковка. В настоящее время подход к разработке образа алтарной преграды претерпевает значительные изменения. Если в 2010-х годах прослеживалось стремление к стандартизации: заказывались типовые иконостасы, копировались проверенные временем аналоги, – то начало третьего десятилетия XXI в. ознаменовалось решимостью экспериментировать со стилем и семантикой иконостасного декора. При этом, как и прежде, стилистика внутреннего убранства новопостроенных храмов редко корреспондирует образу архитектуры.

Положительным моментом в контексте синтеза искусств стало стремление к стилистическому единству всех декоративных элементов интерьера.

1.3. Стилистические поиски в области церковного изобразительного искусства

Понятие «церковное изобразительное искусство» объединяет монументальную живопись и молельные (аналойные, настенные, иконостасные) иконы. Все они имеют разную степень вовлеченности в процесс формирования храмового пространства. Образы, лежащие на аналоях, почти не участвуют в решении задач синтеза искусств, в то время как размещенные в иконостасе, серьезно влияют на общий строй интерьера. Определяющая же роль в этом контексте принадлежит монументальной декорации. Владимир Александрович Сидельников, автор первой церковной росписи в Калининграде, считает, что для синтеза искусств монументальная живопись имеет даже большее значение, чем архитектура. «Абсолютно любое пространство может быть организовано цветом, – утверждает художник, – <...> и организовано совершенно по-новому».²⁴⁵

Отмеченная разница принятых к рассмотрению видов живописи не препятствует выявлению закономерностей их стилистической трактовки, однако заставляет по-разному оценивать ее значимость. Как отмечает И. К. Языкова, сегодня «единого стиля или хотя бы единого направления поисков в российском иконописании нет».²⁴⁶ Сидельников более остро формулирует проблему: «Сейчас главное направление – это «в разные стороны»».²⁴⁷ «Сторонам», в которые направлены стилистические поиски калининградских церковных живописцев, посвящен настоящий параграф.

Как и в случае с декором алтарных преград, отправной точкой стилистических экспериментов церковного изобразительного искусства в

²⁴⁵ В. А. Сидельников. Из личной беседы с автором исследования. 19.04.2018.

²⁴⁶ Языкова И. К. «Се творю всё новое» Икона в XX веке. Италия: LaCasadiMatriona, 2002. – С. 135.

²⁴⁷ В. А. Сидельников. Из личной беседы с автором исследования. 19.04.2018.

Калининграде стала русская иконопись XV в. Указанной тенденции полностью соответствуют образы первого иконостаса Никольского храма (кирха Юдиттен, XIV в.), установленного в 1986 году (авторы не выявлены, илл.85.А); иконы и монументальные росписи придела Всех Русских Святых того же собора, созданные в 1988 году В. А. Сидельниковым совместно с В. О. Шумиловым (ныне протоиереем Виталием, руководителем иконописной школы Алипия Печерского, илл.85.Б,В); иконы алтарной преграды Троицкого храма г. Советска, написанные в 1988 г. (авторы не выявлены, илл.86.А,Б,В); образы четырех иконостасов мастерской А. Б. Запруднова из Твери, созданные в 1991–1994 годах (илл. 40;55;56;87); иконы местного ряда из храма Казанской Иконы Божьей Матери в п. Янтарном кисти В. З. Алексеева (илл.88).

Единодушное стремление разных мастеров к общему ориентиру во многом определено авторитетом монахини Иулиании (М. Н. Соколовой), в середине XX в. поднявшей «иконопись <...> на профессиональный уровень в России».²⁴⁸ Описанные ею идеи и методы для художников, обращавшихся к церковному искусству в позднесоветский период, служили эталоном. Главным же принципом матушки Иулиании являлось бережное отношение к традиции, поскольку, пользуясь ее словами, «язык иконы вырабатывался разумом Церкви, народов и истории под благодатным водительством Святого Духа».²⁴⁹ Наиболее отчетливо родственность идеям прославленной художницы выразилась в росписи северного придела Свято-Никольского храма (илл.89.А). При сопоставлении ее с монументальной декорацией западной стены Покровского академического храма, восстановленной в 1987–1989 гг. учениками М. Н. Соколовой (илл.89.Б), заметно, что и колорит, и аскеза в применении орнаментального декора, а также мера в сочетании динамики и статики, отрешенности и эмоциональности собранных в группы святых корреспондируют друг другу.

²⁴⁸ Кутейникова Н. С. Иконописание России второй половины XX века. СПб.: Знаки, 2005. – С. 8.

²⁴⁹ Иулиания (Соколова М.Н.), монахиня. Труд иконописца. М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. — с.50.

В Никольском соборе Сидельников убедительно продемонстрировал готовность к преобразению цветом «абсолютно любого пространства». Придел Всех русских святых расположен в поздней пристройке – небольшом, вытянутом по оси восток-запад помещении без окон. Живописная декорация полностью видоизменила интерьер придела, сообщив ему дух исконно русского литургического пространства. Сегодня соседство придела с основной частью Никольского храма выглядит символично: утрированно готический декор центрального нефа и убедительная реконструкция стилистики русского средневекового храма в пристройке визуализируют специфику калининградского церковного искусства. Но стилистическое противостояние появилось не сразу: в 1988 г. убранство обоих помещений соответствовало русской средневековой эстетике.

На раннем этапе становления церковного искусства Калининградской митрополии приверженность древним образцам была нарушена лишь единожды. Академические образы для иконостаса и напольных киотов храма Серафима Саровского г. Светлогорска (кирха Раушена, 1907) созданы членом Союза художников И. С. Сорочкиной в 1994 г. (илл.90). Выбранный стиль стал компромиссом между пространством западноевропейской культовой архитектуры и его новым наполнением. Впоследствии иконы были заменены на образы, ориентированные на русско-византийскую эстетику (Е. Зинина, А. Жмак, 2007–2008, илл.49).

Обращение к академизму для калининградского храмового искусства – явление нетипичное и не всегда принимаемое церковным сообществом. Так, созданные Е. Н. Максимовым в 2005 г. образы Спасителя и Богородицы (илл.91) не были установлены в иконостас кафедрального собора, для которого предназначались, поскольку, по мнению заказчиков, общеевропейский стиль слабо справляется с маркированием программной для главного храма митрополии российской идентичности.

Тем не менее, в регионе есть заказчики и авторы, чьи симпатии связаны с академизмом. Внимания заслуживают иконы калининградского художника В. И. Лагутина, соединяющие иконописные традиции с особенностями светской живописи. Академически трактованные образы Лагутина украшают иконостасы храмов Веры, Надежды, Любви и матери их Софии в Багратионовске (1997, илл.92) и преподобномученицы Великой Княгини Елисаветы в соименном монастыре (2015, илл.93). Интенсивность звучания академических нот в обоих случаях смягчена флемской резьбой в оформлении иконостасов, стилистически связанной с поздним русским средневековьем. В Елисаветинском храме академизм поддержан монументальной декорацией апсиды (илл.94), которую выполнили в 2020 г. художники живописно-альфрейной мастерская «Сфера» С. В. и А. С. Саксоновы. Иллюзорная трактовка объемов материализует догматические композиции алтарного убранства, зримо свидетельствуя о присутствии Божиим. Чувственность созданных мастерами образов взывает к эмоциональной сфере зрителя, заставляя сопереживать участвующим в богообщении персонажам.

Торжество академизма являют и росписи храма святителя Тихона в Полесске, выполненные в 2013–2014 гг. московскими художниками творческих мастерских «Китеж» (илл.95.А). В их исполнении евангельские сюжеты получили почти натуралистическую трактовку. Многофигурные композиции в мельчайших подробностях воспроизводят события священной истории, делая зримыми знакомые тексты. При этом они буквально утопают в пышных орнаментах. Но если повествовательные сцены стилистически едины, то окружающий декор представляет затейливое смешение разных художественных импульсов. Наиболее узнаваемы византийские орнаментальные мотивы, состоящие из характерных связок с вплетенными в них виноградными лозами, райскими птицами, розетками и крестоцветами. С ними неожиданно соседствует почти японская «каракуса», в завитки которой вторгаются мулюры, изображающие драгоценные камни и огненноликих серафимов (илл.95.Б). Орнаментальное великолепие подчеркнуто обильной позолотой. Вся эта пышная праздничность сосредоточена в

центральной части сводов, тогда как в обрамлении плафона и на стенах насыщенность декора снижается, он приобретает черты модерна (илл.95.В). Замысел разработчиков не был реализован до конца: проект предполагал установку алтарной преграды и напольных киотов, стилистически приближенных к русско-византийской эстетике (илл.96.).

Таким образом в чистом, «неразбавленном» виде академизм почти не участвует в формировании храмовых интерьеров Калининградской митрополии, а бóльшая лояльность к нему прослеживается в храмах, удаленных от областного центра. В отличие от академизма, для эстетики средневековой восточно-христианской живописи не существует географических барьеров на территории области. На протяжении почти сорока лет она повсеместно остается доминирующим ориентиром. При этом избираемый в качестве аналога период древнерусского искусства не является постоянным. Если художники, работавшие во второй половине 1980-х – начале 1990-х гг., видели идеал исключительно в творчестве Андрея Рублева, то ближе к рубежу тысячелетий список аналогов прирастает произведениями XVII в., с одновременным снижением точности их воспроизведения.

Новые веяния связаны с созданием в 1995 г. епархиальной иконописной мастерской. Выпускники смоленского худграфа²⁵⁰ А. Новиков и Н. Байкин, а также присоединившийся к ним позднее калининградец Г. Кузьмин на момент создания мастерской не имели опыта написания икон [см. примеч. 5]. Оказавшись перед необходимостью выполнения большого объема работ, художники стремились, прежде всего, соответствовать ожиданиям заказчика. Григорий Кузьмин признается, что при копировании образцов XV в., «трудно сделать так, чтобы иконы понравились» – специфические приемы, которые использовали древние мастера, в современном воспроизведении выглядят как «искажение образа».²⁵¹ Стилистику же XVII в., по мнению Кузьмина, значительно проще

²⁵⁰ Художественно-графический факультет Смоленского государственного педагогического института

²⁵¹ Г. Кузьмин. Из личной беседы с автором исследования. Январь 2019.

сделать привлекательной для заказчика. Хотя изначально обращение к позднему средневековью для иконописцев епархиальной мастерской носило спонтанный характер, после перехода к самостоятельной работе Кузьмин вновь увлекся живописью XVII в. Наиболее последовательно стиль оказался воплощен в иконостасе храма Иоанна Воина на мемориальном кладбище в п. Медведевка (2019, илл.97). Светоносность ликов и тонкая орнаментика стали главными чертами иконописного ансамбля. Особой детализировкой отличается образ небесного покровителя храма (илл.97.Б,В). В соответствии с традициями позднего русского средневековья икона изобилует декоративными элементами: св. Иоанн представлен в пышно орнаментированных доспехах, палаты на заднем плане обращены в сказочные терема, а землю у ног святого украшают процветшие травы. Контрастом к великолепному узорчю выступает исполненный светлой грусти лик святого и простой крест в его правой руке, напоминающий о мученической кончине.

На идеи московской школы иконописи XVII в. опирается в своем творчестве и О. А. Бабакова. В основном художник создает выставочные образцы, экспериментируя с технологическими приемами. Единственная работа Бабаковой, выполненная для церкви, – местный ряд алтарной преграды Знаменского храма (иконы Божьей Матери «Знамение», п. Знаменск), написанный в 2011–2012 гг. (илл.98). В качестве прототипа автор выбрала иконостас Вознесенского собора Московского Кремля.²⁵² Художник-прикладник по образованию, Бабакова особое внимание уделяет орнаментальным мотивам, щедро украшая ими одежду и нимбы святых. Декоративное звучание усиливает использование чеканки по левкасу, а также обильное лакирование икон.

Наиболее последовательно идеи церковного искусства XVII в. реализуются в храме Всех Святых г. Гусева, где они носят концептуальный характер. В настоящее время в храме выполняются монументально-живописные работы, которые станут завершающим аккордом в формировании его убранства (илл.99).

²⁵² После революции перенесен в церковь Двенадцати апостолов Московского кремля.

Непосредственным ориентиром росписи стала монументальная декорация Троицкого собора Данилова монастыря г. Переславля Залесского, выполненная в 1662-1668 гг. артелью Гурия Никитина. Над программой работают настоятель храма протоиерей Георгий Матвеев и руководитель московской иконописной мастерской «Образ» диакон Иоанн Коваленко. Мастерская уже заслужила доверие заказчика при написании икон центральной алтарной преграды (2017, илл.100). Выбор мастерской «Образ» протоиерей Георгий объясняет следующими причинами: «Прежде всего, это строгие молитвенные лики, без признаков модерна, без всяких «красивостей» и живописности, которые отвлекают от молитвы. Во-вторых – очень хорошая, красивая цветовая гамма. И третье – тщательно проработанные одежды и мелкие детали», что является «особенностью конца XVII века».²⁵³

Несмотря на концептуально обоснованную увлеченность поздним русским средневековьем, для Георгиевского придела заказчик выбрал иконы, стилистически ориентированные на Византию (илл.101). Образы выполнены в мастерской прп. Алипия Печерского при храме иконы Божией Матери «Всех Скорбящих Радость» на Большой Ордынке (Москва). Нарушение стилистического единства обусловлено просветительской миссией собора – наличие икон, выполненных в разных художественных традициях, позволяет продемонстрировать «многообразие христианского искусства».²⁵⁴

Византийская эстетика – еще одна «сторона» стилистических поисков калининградского церковного искусства. Хотя идеологически она обоснована не больше, чем академизм, византиизирующие образы в последние полтора десятилетия появились в нескольких храмах митрополии. Впервые осознанный выбор в пользу указанного направления был сделан в светлогорском храме Серафима Саровского в 2007–2008 гг. Он связан с личным представлением заказчика иерея Евгения Бокши и художников Е. Зининой и А. Жмак о

²⁵³ Протоиерей Георгий Матвеев. Из личной беседы с автором исследования 5.07.2020.

²⁵⁴ Протоиерей Георгий Матвеев. Из личной беседы с автором исследования 5.07.2020.

визуализации молитвенного опыта (илл.102). Кроме того, архаичный стиль иконостасного декора оказался созвучен аскезе поздневизантийской живописи.

В монументальной декорации первооткрывателем византийских стилистических аллюзий для калининградского церковного искусства стали авторы внутреннего убранства храма великомученицы Варвары в г. Светлом. Роспись выполнена в 2007 г. Троицкой иконописной мастерской под руководством Евгения Евтюхова (Москва). В стенописных композициях узнаваема ориентация на константинопольские образцы XIV в. (илл.103), однако орнаменты представлены обильнее и иногда трактованы по-ренессансному свободно. Примечательно, что для иконостасного декора те же авторы предпочли стилистику русского XVII в.

Византийские аллюзии читаются в интерьере храма равноапостольного Князя Владимира (микр. Чкаловск, г Калининград), расписанного в 2017–2021 гг. Автор монументальной декорации художник из Санкт-Петербурга Сергей Томилов за основу взял стилистику балканских провинций Византии (илл.104). Выбор, с одной стороны, связан с личным увлечением настоятеля храма, протоиерея Владимира Максимова церковной культурой Греции, с другой – учитывает небольшой размер храма и его расположение на окраине города (ввиду чего столичный стиль оказался бы не вполне уместен). Кроме того, провинциальное церковное искусство располагает к более свободной трактовке живописного убранства, что немаловажно для художника, зарекомендовавшего себя, как отмечает Н. С. Кутейникова, «неординарными решениями храмовых росписей».²⁵⁵

Композиции, находящиеся в сакрально более значимых местах, довольно точны в воспроизведении выбранного стиля. Автор лишь варьирует близкие по времени и художественным характеристикам образцы, наполняя их дополнительной экспрессией. Так, например, расположенные в барабане «лики

²⁵⁵ Кутейникова Н. С., Шаманькова А. И. Храмовые росписи С. Томилова. По следам путешествий. Калининград. 2019 год.// Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб.: 2020 – С. 176.

Серафимов напоминают смелую моделировку форм живописи Феофана Грека»²⁵⁶ (илл.105.А,Б), а написанный в конхе образ Сошествия Святого Духа восходит к стенописи церкви св. Димитрия в Косовской Пече XIV в. (илл.105.В,Г). В западной же части, где сосредоточены персональные изображения святых, художник допускает стилистические эксперименты: опыт светского живописца вторгается в сакральное искусство, сообщая ликам портретное звучание. Интегрируя живописные средства в иконопись, Томилов не ограничивается обращением к академическим традициям, но использует приемы авангардного искусства (илл.106.А). При этом трактовку одежд он оставляет в рамках основного стилевого направления, соединяя идеи неотмирности подвига святых и их реального участия в судьбах мира. Реалистическая интерпретация прежде всего коснулась образов тех угодников Божьих, чья жизнь приближена по времени к нашим дням (илл.106.Б). Наиболее живоподобные, выходящие за пределы иконописной эстетики и апеллирующие к фотографическим портретам фигуры размещены на стенах лестничного проема (илл.107). Это образы преподобных, подвизавшихся на Православном Востоке в XX в. Их почти монохромные изображения даны в эскизной манере. «Религиозное почитание недавно прославленных монахов до конца не оформлено, есть люди, в памяти которых святые живы в своем земном облики», – звучит месседж художника.

Важную роль в росписи играет орнамент (илл.108). Он не только выполняет объединяющую функцию, но и корректирует сложное пространство с множеством конструктивных выступов. Орнамент оказывает «влияние на визуальное увеличение высоты барабана, на придание всему внутреннему объему церкви стройности».²⁵⁷ Несмотря на то, что все орнаментальные мотивы полностью согласуются с балканскими оригиналами XIV в., Томилов наполняет их новым образно-семантическим звучанием. Так на уровне барабана автор

²⁵⁶ Кутейникова Н. С., Шаманькова А. И. Храмовые росписи С. Томилова. По следам путешествий. Калининград. 2019 год.// Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб.: 2020 – С. 179-180.

²⁵⁷ Кутейникова Н. С., Шаманькова А. И. Храмовые росписи С. Томилова. По следам путешествий. Калининград. 2019 год.// Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб.: 2020 – С. 179-180.

использует геометрический орнамент (меандры, ромбы, зигзаги...), поясняя, что «в небесной сфере всё составляют кристаллы».²⁵⁸ В среднем ярусе строгая геометрия сменяется растительными мотивами, и вновь не случайно: ««всё живое тянется к небу» — объясняет автор проекта».²⁵⁹ Внизу же «находится твердь, «камень, на котором мы стоим»»,²⁶⁰ — место традиционных для русского искусства «полотенец» занимает живописная имитация каменной облицовки.

Учитывая культурно-историческую специфику региона, можно предположить, что одним из источников стилистических заимствований окажется западноевропейское искусство, тем более что на уровне иконостасного декора готические реминисценции заявили о себе вполне уверенно. Действительно, интерес к проторенессансу художники епархиальной иконописной мастерской испытывали еще в 1990-е гг., однако в тот момент идея использовать в живописной храмовой декорации мотивы итальянского дученто осталась нереализованной.²⁶¹ Первый опыт соединения европейского прошлого территории с современным церковным изобразительным искусством появился в 2006 г. в кафедральном соборе Христа Спасителя. После отказа от размещения в иконостасе академических образов Е. Н. Максимова, заказ был передан мастерской А. Лавданского, известного своей приверженностью Византии. В условиях ограниченного времени (на написание икон было отведено всего шесть месяцев) к созданию образов были привлечены трое московских мастеров. Если программа и колорит были согласованы авторским коллективом, то художественное решение участники проекта вырабатывали самостоятельно.

Образы Спасителя и Богородицы (илл.109.А,Б), созданные самим А. Лавданским, а также иконы праздничного ряда (илл.109.В,Г), исполненные Ф. Стрельцовым и Т. Лавданской, как и предполагалось, ориентированы на

²⁵⁸ Кутейникова Н. С., Шаманькова А. И. Храмовые росписи С. Томилова. По следам путешествий. Калининград. 2019 год.// Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб.: 2020 – С. 179-180.

²⁵⁹ Кутейникова Н. С., Шаманькова А. И. Храмовые росписи С. Томилова. По следам путешествий. Калининград. 2019 год.// Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб.: 2020 – С. 179-180.

²⁶⁰ Кутейникова Н. С., Шаманькова А. И. Храмовые росписи С. Томилова. По следам путешествий. Калининград. 2019 год.// Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб.: 2020 – С. 179-180.

²⁶¹ Алексей Новиков. Из личной беседы с автором исследования 2.07.2021.

византийские аналоги. Их отличает свойственные раннепалеологовскому периоду молитвенная сосредоточенность ликов в сочетании с напряженностью линий и возвратом к эллинистическим принципам трактовки объема. За рамками стилистического единства оказались четыре иконы местного ряда, написанные А. Лукашиным (илл.110): храмовый образ Рождества Христова, антитетично ему расположенная икона Успения Богородицы и изображения святых перводиаконов на северных и южных вратах. Художник «с большим воодушевлением отнесся к возможности поработать на территории Восточной Пруссии», поскольку его давнее увлечение раннеготическим искусством в Калининграде обрело историко-культурное обоснование.²⁶² Художнику предстояло соотнести православную иконографию многофигурных композиций, излюбленный стиль и вытянутый по вертикали формат доски, заданный конфигурацией иконостаса. Наиболее виртуозно поставленные задачи решены в иконе Успения. В исторических аналогах композиция этого праздника, как правило, имеет выраженную горизонтальную ориентацию. Чтобы вписать сюжет в заданные параметры, автор расположил одр Богородицы по диагонали, тем самым развернув сцену к зрителю и сделав каждого смотрящего соучастником событий. Созданию эффекта присутствия способствуют также свойственная проторенессансу трактовка объема и введение специфических восточно-пруссских мотивов, таких как черепичные крыши окружающих построек. Черепица использована и для визуализации связи Горнего и дольного: одна из кровельных пластин пересекает границу миров, обозначенную опушью. Помимо специфики передачи объема, с раннеготической живописью икону роднит трактовка образов: несколько утрированная эмоциональность апостолов прерывается лишь фигурой Христа, принявшего на руки душу Своей Матери. Примечательно, что в образе Спасителя отсутствует привязка к западноевропейскому искусству. Христос Лукашина надмирен и надконфессионален, а взгляд Его преисполнен трансцендентной любви, милосердия и сострадания.

²⁶² А. А. Лавданский. Из личной беседы с автором исследования. Февраль 2017 г.

Несмотря на то что автор достойно справился с поставленными задачами, ранняя готика так и не вошла в число доминирующих стилей изобразительного искусства Калининградской митрополии: очевидно, что западноевропейские аллюзии не только противоречат миссии маркирования российской идентичности региона, но и диссонируют духовному опыту участников богослужения. Тем не менее, иконы мастеров круга Лавданского более десяти лет находились в иконостасе главного храма митрополии, пока в 2018 г. их не заменили на образы, отвечающие специфике русского средневекового искусства, выполненные бригадой А. Куркова (илл.111).

Хотя готические реминисценции не были легитимизированы в живописном убранстве главного храма митрополии, вскоре они вновь напомнили о себе в Георгиевском соборе г. Правдинска (кирха Фридланда, XIV в.).— Автором новационных работ стал калининградский иконописец Г. Кузьмин. Попытки интеграции в православные иконы элементов европейского средневекового стиля художник осуществляет с 2019 г. Нововведения, как правило, касаются декоративных элементов и иконографии, тогда как в живописной трактовке образов превалируют византийские черты. К настоящему моменту художником выполнены: иконостасная Голгофа, представляющая собой вариацию на тему Распятия Чимабуэ из церкви Сан Доминико в Арещи (1268-1271); жертвенник (илл.112) с Распятием, легко соотносимым с работой мастера св. Франциска из Лувра (1265-1270) и оригинальными композициями на тему «Шестоднева», а также храмовая икона Георгия Победоносца (илл.113). Перечисленными объектами полностью исчерпываются западноевропейские средневековые реминисценции в церковном изобразительном искусстве Калининградской митрополии.

Несмотря на разнообразие стилистических вариаций, ориентация на русскую средневековую живопись по сей день остается наиболее востребованной в церковном изобразительном искусстве Калининграда. Русским традициям соответствует монументальная декорация храмов Успения Пресвятой Богородицы

в г. Гусеве (2003–2005, илл.114.А), апостолов Петра и Павла в п. Железнодорожном (2014–2015, илл.114.Б), преподобного Сергия Радонежского в г. Черняховске (2017–2020, илл.115). Все росписи в этих храмах выполнены бригадой С. Н. Петрова из Витебска. Стилистическое решение объектов представляет собой интерпретацию живописи XV–XVI вв. В свое время Петров учился у Владимира Сидельникова, автора первой церковной росписи в регионе. Однако от работ учителя композиции Петрова отличаются большей условностью и схематизмом.

Черты русской средневековой эстетики сообщены и убранству храма Казанской иконы Божьей Матери в п. Янтарном (2015–2020, илл.116.А), расположенном в кирхе Пальмникена (1892). Выпускник Белорусской государственной академии искусств А. Червонец выбрал для росписи авторскую стилизацию Московской школы иконописи XV в. Дабы не фиксировать стилевые противоречия исторической архитектуры и нового живописного наполнения, Червонец минимизировал орнаментальный декор, используя для разделения композиций лишь терракотовые бордюры. В некоторых эпизодах, где позволяла иконография, художник вовсе отказался от членения плоскости стен. Так в житийном цикле Пресвятой Богородицы сюжеты земной жизни Девы Марии перетекают друг в друга (илл.116,Б). Мотив течения при этом подчёркнут изображением реки, которая берет исток в сцене приношения даров Иоакимом и Анной, а завершается рядом с «Успением Матери Божьей». В отсутствии орнаментального декора объединяющие функции приняли на себя шрифтовые композиции, которые, помимо традиционных именованных, широко представлены на свитках (илл.117). Манускрипты имеют разнообразную пространственную трактовку: художник оплетает ими столпы, перебрасывает от одного персонажа другому, заставляет развешиваться и вступать в безмолвный диалог. Использование надписей в качестве значимого визуального мотива согласуется с тенденцией, получившей распространение в современной церковной живописи последних

полутора десятилетий: онтологически свойственное иконописи объединение образа и слова обретает новый уровень интеграции в каллиграфии.

Важную роль в Казанском храме играет колорит росписи, построенный на сочетании «янтарных оттенков», апеллирующих к названию поселка и близости крупнейшего в мире месторождения «солнечного камня». Второй живописной особенностью стала специфическая трактовка фона, созданного посредством авторского наложения нескольких оттенков штукатурки. Полученный эффект, с одной стороны, призван имитировать древность стенописи, а с другой – создавать впечатление дымки, из которой выкристаллизовываются сюжеты и фигуры. По замыслу Червонца, композиции не просто разворачиваются на стенах, перенося взор молящихся в Горнии обители, но мир Небесный сам приоткрывает себя земному. Поэтому там, где иконография допускает, художник отказался от изображения горок, позема и других фоновых элементов, сосредоточив внимание исключительно на иерофании (илл.117.Б). Примечательно, что в алтарной части, откуда началась роспись, композиции выглядят значительно более упорядоченными – в Царствии Небесном, которое символизирует алтарь, всё на своих местах и всё иерархически организовано (илл.118.А).

Смелость авторского подхода (илл.118.Б) к художественному осмыслению исторических образцов позволяет отнести роспись Казанского храма к разряду работ, выполненных для церкви светскими художниками. Если иконописцу свойственно отрешение от собственных мудрований, погружение в традицию, которая «сама по себе есть ученичество в глубинном смысле слова»,²⁶³ то художник, работающий во внерелигиозной парадигме, стремится к выражению собственного замысла. В Калининградской области черты авторской интерпретации стилистических норм обнаруживаются в росписях собора Архистратига Михаила г. Черняховска (1993–2007, А. Милованов), храма Державной иконы Божьей Матери соименного монастыря (2000-2003, И. Чередников), церкви Бориса и Глеба п. Новоселово (начата в 2017,

²⁶³ Языкова И. К. «Се творю всё новое». Икона в XX веке. Итальянское издательство: LaCasadiMatriona, 2002. – С. 140.

Б. Булгаков). Всем перечисленным объектам свойственно стилистическое единство, обобщенная трактовка, подчеркнутая монументальность и почти плакатная ясность композиций. При этом работы Булгакова отличает гармоничный, построенный на нюансах колорит и эмоциональная выразительность образов (илл.119). Композиции Чередникова характеризует упрощенная трактовка ликов, декоративность и использование локальных цветов (илл.120). Свое вхождение в церковное искусство художник начал с мозаичных работ и свойственные этому виду искусства принципы перенес в стенопись.

А. Милованов выполнял росписи в соборе Черняховска на протяжении четырнадцати лет. За это время манера мастера претерпела определенные изменения. Если первые композиции «Лепта вдовицы» и «Христос и грешница» (илл.121.Б,В), расположенные в притворе, имеют выраженные черты советской монументальной живописи, то позднее его фрески начинают тяготеть к средневековой иконописной традиции (илл.121.А). Смена художественного ориентира, вероятно, произошла под влиянием работы в Пскове, где, параллельно с черняховским храмом, художник расписывал церковь Константина и Елены. Образам Милованова свойственна по-псковски строгая, даже несколько суровая, трактовка.

Стилистическому плюрализму, стихийно сложившемуся в церковном изобразительном искусстве Калининградской митрополии, в 2014 г. был впервые противопоставлен концептуально обоснованный выбор. Триггером активизации поиска стилистического решения, соответствующего региональной специфике, стала начавшаяся подготовка к росписи Кафедрального собора Христа Спасителя г. Калининграда (илл.122.А). Социокультурная значимость главного храма митрополии не позволяла положиться на волю случая в определении стиля монументальной декорации. Подбор художественных аналогов осуществлял лично настоятель собора – патриарх Кирилл, уделявший стилистике самое

пристальное внимание.²⁶⁴ Классицистические аллюзии были отвергнуты еще на этапе создания иконостаса в 2006 году. Западноевропейские средневековые традиции, акцентированные во второй редакции иконного состава алтарной преграды, также не получили одобрения. Монументальная декорация столь значимого объекта должна была визуализировать основную идею постройки, связанную с маркированием российской идентичности региона. При этом воспроизведение древних стилистических решений в пространстве собора, имеющего выраженные черты современной архитектуры, выглядело бы неоправданным с точки зрения синтеза искусств.

В этой ситуации было решено обратиться к опыту палехских иконописцев конца XIX в., выработавших, после не вполне удачного уклонения во «фрязь», стиль, в котором оказалось «достаточно и старины, и нового ее приспособления».²⁶⁵ Для руководства работами пригласили московского художника-реставратора высшей категории А. В. Куркова. Выбор исполнителя, прежде всего, связан с наличием у него опыта работы в указанном направлении. Одним из крупных предыдущих проектов художника было восстановление храмовой декорации Спасо-Преображенского собора Николо-Угрешского монастыря (илл.122.Б). Росписи, выполненные в 1885–1894 гг. палехской бригадой Н. М. Софонова по рисункам А. С. Каминского,²⁶⁶ к началу XXI столетия оказались в значительной степени утрачены. Андрею Куркову, который прежде много работал над реставрацией памятников рубежа девятнадцатого-двадцатого столетий, на этот раз пришлось заново воссоздавать монументальную декорацию по сохранившимся эскизам. Именно здесь в 2008 г. будущий патриарх познакомился с работой Куркова, которому позднее предложил возглавить роспись в главном храме Калининградской митрополии. Первоначальную основу

²⁶⁴ Курков А. В. Из личной беседы с автором исследования 8.08.2016.

²⁶⁵ Бакушинский А.В. Софоновское дело// Дергачев В.В. Иконописная мастерская Н.М. Софонова. Палех. М.: ГЛАСНОСТЬ, 2010. – С. 457.

²⁶⁶ Дергачев В.В. Иконописная мастерская Н.М. Софонова. Палех. М.: ГЛАСНОСТЬ, 2010. – С. 116.

бригады составили носители современной палехской традиции, но вскоре внушительное пространство собора выявило необходимость расширить состав артели за счет включения в нее местных художников, имеющих опыт иконописания [см. примеч. 6].

Задача, поставленная патриархом перед творческим коллективом, была не вполне стандартной. В новом пространстве предстояло объединить несколько стилистических импульсов. Ряд аналогов палехской живописи рекомендовано было расширить образами храма Живоначальной Троицы в Рогожской слободе, обратив внимание на специфику личного письма (илл.123). За выявление программной родственности калининградского собора Храму Христа Спасителя в Москве отвечал орнамент. Если сюжетные сцены главного храма страны выполнены в академической манере, то орнаментальные композиции поддерживают заданную архитектурой русско-византийскую стилистику. Выбор связующего звена не случаен – орнамент, как отмечает Т. Астраханцева, «был одним из ключевых элементов стилеобразующей системы эпохи историзма»,²⁶⁷ что обусловило особую тщательность его разработки. В свое время в создании эскизов орнаментального декора Храма Христа Спасителя принимали участие ведущие архитекторы страны К. А. Тон, А. И. Резанов и Л. В. Даль.

Еще одна заданная патриархом характеристика касалась колорита росписи. Вместе с орнаментами цвет служит выявлению связи калининградского собора с московским прототипом. Найденное некогда для декорации храма Христа Спасителя цветовое решение святейший охарактеризовал, как одно из «проявлений гениальности К. Тона». Патриарх Кирилл настаивал, чтобы колорит строился на сочетании «пасхального красного» с небесным, «приближенным по цвету к аквамарину». При этом предстоятель подчеркнул, что «цвет должен быть не голубым (поскольку храм не Богородичный), а иметь зеленоватый оттенок».²⁶⁸ Вместе с тем роспись храма, по настоянию святейшего, следовало сделать легкой,

²⁶⁷ Астраханцева Т. Орнамент Храма Христа Спасителя как часть храмового синтеза.// Церковное искусство: модернизм и традиция. Материалы конференции 26 – 29 апреля 2004. СПб, 2005. – С. 76.

²⁶⁸ Курков А. В. Из личной беседы с автором исследования 8.08.2016.

соответствующей духу архитектуры, но без использования пастельных тонов. Кроме того, главному храму региона необходимо было сообщить атмосферу нарядности и праздничности, не допустив, однако, чтобы «декор создавал ощущение «терема»». ²⁶⁹

Совмещение заданных параметров не сразу далось художнику. Эскизы несколько раз возвращались патриархом на доработку. Больше всего замечаний было связано с орнаментами. Курков признается, что «пытался как-то адаптировать их к новой архитектуре, что-то поменять, но оказалось, что этого делать не следовало». Орнаментам, по мысли святейшего, надлежало стать «документом, подтверждающим родственность храмов», ²⁷⁰ а значит относиться к ним нужно с документальной точностью (илл.124).

Если рекомендации патриарха по колориту и орнаментальному декору были воплощены полностью, то палехские аллюзии в процессе работы всё же подверглись трансформации. При сохранении общей ориентации на указанный священноначалием стиль, визуальное пространство росписи оказалось дополнено художественными инклюзами, ориентированными как на средневековые памятники, так и на академизм. К примеру, сцена «Сошествия Святого Духа на апостолов» имеет традиционную для древнерусского искусства трактовку, с развернутой на зрителя плоскостью пола и изображенными в обратной перспективе палатами (илл.125.А). Расположенный же в непосредственной близости от «Пятидесятницы» сюжет «Явление Христа Марии Магдалине» помещен на фоне пейзажа, подчиняющегося академическому способу отображения пространства (илл.125.Б). Живописное исполнение отдельных элементов включает даже импрессионистические приемы. Так горки в сцене «Крещение Господне» неожиданно наполнились радостной вибрацией разноокрашенных мазков (илл.126.А). Но если в евангельской сцене нестандартное цветовое решение интегрировано в многовековую традицию, то

²⁶⁹ Курков А. В. Из личной беседы с автором исследования 8.08.2016.

²⁷⁰ Курков А. В. Из личной беседы с автором исследования 8.08.2016.

стенописная композиция жития прп. Серафима Саровского целиком выполнена в пленэрной манере (илл.126.Б). Такое разнообразие отчасти связано с изменением в составе бригады. Если на первом этапе большую часть росписи составляли носители палехской традиции, то позднее на смену им пришли мастера, чьи вкусы и умения формировались в сфере светского изобразительного искусства. Впрочем, немаловажным в этой ситуации являлся и выбор иконографических аналогов, которые, по замечанию А. Куркова, «довольно сложно отделить от той манеры, в рамках которой они сложились».²⁷¹

Палехский стиль конца XIX в., получив высочайшее одобрение, оказался востребован в церковном искусстве Калининградской митрополии. Когда параллельно с росписью кафедрального собора началось благоустройство храма Александра Невского в Калининграде (2016–2018), проблема стилистического поиска не вставала. Максимально приближенная к современности реинкарнация древнерусской живописи полностью отвечала специфической задаче регионального церковного искусства. Главная идея внутреннего убранства храма, посвященного благоверному князю и воину, – воплощение победы русского духа. Руководителем стенописных работ стал выделившийся из бригады А. В. Куркова выпускник Палехского художественного училища С. С. Шахалин. При очевидном следовании принципам соборных росписей, общая стилиевая ориентация обнаруживает ряд существенных отличий. Стенописные композиции Александроневского храма обладают бóльшим стилистическим единством (илл.127.А). Не вступают они в противоречие и с декоративными обрамлениями, также решенными в русском стиле (илл.127.Б). Историческим аналогом росписи выбрана монументальная декорация Грановитой палаты Московского Кремля, выполненная мастерами софоновской мастерской – братьями Белоусовыми в 1882 году.²⁷² Заметные отличия от прототипа обнаруживаются в цветовой гамме, концентрации декоративных элементов, а также в качестве проработки фона

²⁷¹ Курков А. В. Из личной беседы с автором исследования 8.08.2016.

²⁷² Дергачев В.В. Иконописная мастерская Н.М. Софонова. Палех. М.: ГЛАСНОСТЬ, 2010. – С. 116.

(илл.128). Как отмечает сам Шахалин, «в Грановитой палате горки решены значительно более живописно, тогда как у нас они написаны хоть и грамотно, но довольно условно».²⁷³ Это же замечание может быть отнесено к растениям и другим второстепенным изображениям. Фигуры выполнены более тщательно, хотя и в них степень живописности несколько снижена в сравнении с прототипом.

Определенное влияние палехской манеры можно заметить и в стенописи храма святых Богоотец Иоакима и Анны (п. Большое Исаково, 2018-2020). Над созданием живописного убранства здесь трудилась бригада А. В. Куркова. На сегодняшний день в храме создан один из наиболее гармоничных церковных интерьеров митрополии (илл.129). Несмотря на то что в его создании задействованы творческие импульсы разных художников (помимо Андрея Куркова, заметный вклад в формирование внутреннего убранства внесли пришедшие из светского искусства Игорь Чередников и Василий Васин), ни один элемент не вступает в противоречие с остальными. В согласовании деятельности художников ведущую роль сыграл настоятель храма, иерей Роман Варламов. Одной из определяющих специфику интерьера установок стала светоносность храма. По замыслу отца Романа художникам следовало выразить присутствие «Тихого Света», пришедшего в мир через Богородицу, родителям которой посвящен храм. Поэтому как роспись, так и иконостасный декор выглядят легкими, почти невесомыми. Колорит живописного убранства построен на сочетании теплого белого и голубого с золотистыми всполохами оттенков охры. Художественный язык не апеллирует к конкретному образцу, но является авторским осмыслением стиля XVI в. в духе усвоенной палехской манеры. На этот раз Куркову удалось выдержать стилистическое единство. Стройные силуэты фигур, мягкие линии, источающие свет одухотворенные лики наполнены тишиной молитвенного пения или даже колыбельной, ассоциации с которой кажутся уместным в храме, посвященном детству Богородицы. Значительную роль в росписи играют орнаментальные мотивы. При этом автор демонстрирует

²⁷³ С. С. Шахалин. Из личной беседы с автором исследования. Февраль 2017.

тонкое чувство гармонии в сочетании сюжетных и декоративных композиций. Легкие узоры, не привлекая к себе внимания, создают в храмовом пространстве радостную визуальную вибрацию. В росписи использованы два типа орнамента: растительный и «архитектурный». Растительный узор вполне традиционен, как с эстетической, так и с семантической точек зрения. В основном он состоит из вьющихся стеблей с вплетенными в них крупными бутонами (илл.130).

Вторая группа представляет собой имитацию выписанных с барочной иллюзорностью архитектурных элементов и направлена на реализацию задач синтеза искусств. Тема живописного воспроизведения каменных конструкций стартовала в нижнем ярусе росписей: поскольку привычные полотна вступили бы в диссонанс с каменной облицовкой алтарной преграды, место их расположения решено было декорировать под мрамор, что также не лишено традиционной основы. Нарисованные тонкие колонки в бесстолпном храме служат визуальной опорой парусам. Они же выступают разделительными элементами, «укрепляют» углы храма, «поддерживают» своды. Изображение балясин и резных карнизов стало удачным способом обыграть вентиляционный короб, вторгшийся в пространство западной стены (илл.131.Б). Тема архитектурной имитации получила развитие в основании восьмерика. Цоколь расположенного по периметру балкона стараниями живописцев обрел «резной» карниз, «опирающийся» на изящные консоли (илл.129.А). В пространстве шатра художник повторил прием, использованный на уровне четверика: «мраморная» облицовка украшает стены нижней его части. В углах ее прорезают уже знакомые полуколонны, которые устремляются ввысь, преодолевают ярус пророческого чина, поддерживают архитектурно выделенные «небеса», где находят новую опору, чтобы подняться еще выше и замереть у скуфьи купола. Обрамляющий ее ромбовидный орнамент, вызывает ассоциации с огранкой драгоценных камней. Он единственный не имеет повторений в храмовой декорации – семантическая и пространственная связь с образом Пантократора не позволяет сопоставлять декоративный мотив с другими сюжетами. Что касается остальных элементов

«архитектурного» орнамента, они не только многократно дублированы в разных композициях, но находят продолжение в фонах сюжетных сцен (илл.131). Единая трактовка иконного и литургического пространства призваны свидетельствовать о реальности переживаемого в богослужении мистического опыта. Усиленное звучание архитектурных форм имеет семантику, связанную с богородичной тематикой храма: рожденная Иоакимом и Анной святая Младеница именуется "храмом одушевленным" и "скинией богоукрашенной".²⁷⁴

Усвоенная храмом светоносность достигается не только живописными средствами. Большую роль в его интерьере играет освещение. Причем как естественное, рассчитанное на луч утреннего (или вечернего) солнца, выхватывающего из полумрака лики святых, так и талантливо срежессированное искусственное. Традиционные паникадила и уже привычные бра здесь отсутствуют. Их заменили современные приемы скрытого освещения, когда источник прячется за архитектурными выступами, создавая ощущение «света из ниоткуда», и тем самым визуализирует идею Божественного света (илл.132).

Еще один объект, в стенописи которого семантика света играет заметную роль – храм Кирилла и Мефодия в Калининграде. Роспись выполнена бригадой Куркова в 2020–2021 гг. (илл.133.А) Специфика колорита, определенная заказчиком, как «сочетание коричневого и персикового», в художественном осмыслении руководителя стенописных работ трансформировалась в образ «отблесков заходящего солнца». В сопоставлении со словами гимна Спасителю: «...пришедше на запад солнца, видевшe свет вечерний...»²⁷⁵ – заданное цветовое решение обрело смысловое обоснование.

Стилистика росписи, по настоянию духовенства собора, объединила черты двух не дошедших до нашего времени соборов конца XIX в.: Владимирского в Херсонесе (восстановлен в начале 2000-х) и Александрo-Невского в Варшаве.²⁷⁶

²⁷⁴ Стихира 2-я на «Господи, воззвах» Великой вечерни праздника Введения.

²⁷⁵ Свете тихий. Неизменяемое песнопение вечерни// Азбука веры [Электронный ресурс] URL: <https://azbyka.ru/svete-tixij> (Дата обращения: 8.08.2022).

²⁷⁶ Курков А. В. Из личной беседы с автором исследования 26.02.2021.

Первому из них, возведенному на месте крещения князя Владимира, Кирилло-Мефодиевский храм обязан орнаментальным декором. В стенописи прототипа, выполненной А. Корзухиным, орнаменты имеют доминирующее значение (илл.133.Б). Хотя в калининградском варианте декор не столь интенсивен, его общий характер и отдельные элементы сообщают интерьеру узнаваемость. Выбор прототипа призван установить трансцендентную связь Кирилло-Мефодиевского храма с местом служения его патронатных святых: равноапостольные братья побывали в Корсуни в 860 г. и именно там обрели таинственные «русские письма», ставшие отправной точкой к созданию славянской азбуки.

Влияние мозаик варшавского собора, выполненных по эскизам В. Васнецова, проявилось на уровне трактовки фонов стенописных композиций.²⁷⁷ Следование прототипу наиболее заметно в барабане, на уровне пророческого чина (илл.134.Б), где художники убедительно повторили световоздушную среду одного из васнецовских картонов (илл.134.А). Нехарактерные для иконописи детализация и глубина заднего плана, воспроизведенные в росписи четверика (илл.135), вероятно, восходят к другим работам Васнецова, поскольку среди сохранившихся фрагментов мозаик Александро-Невского храма²⁷⁸ аналогов выбранному принципу не выявлено. Образы святых, как и в прежних калининградских проектах Куркова, соотносимы скорее с палехской традицией конца XIX в., нежели с модерном Васнецова.

Попытка последовательного воплощения идей модерна предпринята в убранстве Константино-Еленинской церкви г. Калининграда. На уровне экстерьера заказчикам удалось выдержать стилистическое единство, важной частью которого стала мозаичная икона «Спас Нерукотворный» (илл.136.А, Б). Мозаика выполнена в творческих мастерских А. Анисимова под руководством В. О. Борисенко в 2023 г. Аналогом для нее послужил надвратный образ Покровского собора Марфо-Мариинской обители, созданный по эскизу Михаила

²⁷⁷ Курков А. В. Из личной беседы с автором исследования 26.02.2021.

²⁷⁸ Хранятся в храме Покрова Пресвятой Богородицы г. Барановичи. Белоруссия.

Нестерова (илл. 136. В, Г). Калининградская икона не является копией работы прославленного мастера, но представляет собой творчески осмысленную реплику. Если нестеровский образ сохраняет связь с академизмом, то Борисенко сообщает изображению свойственную иконописи условность. При этом автор не лишает лик Спасителя выразительности, но противопоставляет открытым эмоциям внутреннее напряжение. Заметно отличаются от прототипа и технические характеристики иконы: мозаичисты XXI века более предсказуемы как в формировании рисунка, так и в наборе смальты. Контуры изображения тщательно выверены, укладка тессер определена строгими направляющими, а орнаментальные элементы подчинены жесткой симметрии. Педантичная организованность всех компонентов производит впечатление некоторой механистичности, что можно отнести к проявлению современной манеры.

Последовательное воплощение «нового стиля» оказалось нарушено во внутреннем пространстве храма (илл.137). И если алтарная преграда ещё корреспондирует с модерном через современный ему неорусский стиль, то стенопись (2022–2023 гг.; А. В. Курков) откровенно цитирует фрески Ферапонтова монастыря. Единственным принципиальным отличием от знаменитого прототипа стала степень вовлеченности орнамента в визуальное пространство: Дионисий довольно сдержан в применении узоров, тогда как калининградские мастера отводят им значительную часть поверхностей. Орнаменты покрывают около трети высоты стен, взбираются на своды, обрамляют дверные и арочные проемы (илл.138.А,Б, В). Несмотря на заметную связь со средневековым аналогом, сюжетные сцены также обнаруживают собственную специфику. Причем на восточных столпах, в апсиде и на сводах авторы максимально приближают манеру к Дионисиевой (илл.139.А,Б), в менее же значимых частях разностилевые компоненты соединяются даже в рамках одной композиции. Так в сцене «Поцелуй Иуды» деревья внезапно обретают почти академическую трактовку (илл.140.А), а иконография Рождества пополняется фигурой пастушка, ракурс, пропорции и светотеневая моделировка

которой соотносимы с Палехом XIX в. (илл.140.Б). Наиболее парадоксально эклектичность проявилась в трактовке земли некоторых сцен: иконописные горки, словно прорастают сквозь почву, визуальную связанную с физическим миром. Таким образом, принципы современной модерну живописи проникли в храмовое пространство инкогнито, маскируясь под русское средневековье. Специфику модерна поддерживает и ряд элементов стенописного орнамента (илл.138.А). Организующие начала «нового стиля» проявляют себя в обрамлении арок, в розетках, имитирующих небесные тела на своде, а также в конхе центральной апсиды, где два неожиданно крупных бутона фланкируют Богородичную композицию (илл.141).

За без малого сорокалетнюю историю Православия на Калининградской земле при формировании храмовых интерьеров осуществлялись попытки применения довольно широкого спектра стилистических решений. В соответствии с выбранными ориентирами, поиски могут быть разделены на следующие направления:

- Древнерусское искусство (XV–XVI вв.).
- Позднее русское средневековье (XVII в.).
- Условно «Византийское искусство» (искусство балканских провинций Византии XIII–XIV вв.; Константинопольское искусство XIII–XV вв.).
- Раннеготическая живопись.
- Академизм.
- Светское искусство (авторская стилизация, плакатный стиль).
- Палехский стиль конца XIX в.
- Модерн.

Указанные группы не равны по своей распространенности и интенсивности социокультурного обоснования. Приведенный порядок соответствует хронологии их вхождения в калининградское церковное искусство.

Среди мотивов выбора художественного решения преобладают:

- Визуализация российской идентичности региона.
- Соответствие молитвенному опыту заказчика (художника).
- Стремление видеть в храме лучшие достижения искусства с позиции социокультурного опыта заказчика (художника).
- Выявление региональной специфики.
- Творческий импульс художника.

Наибольшее распространение получила ориентация на искусство Древней Руси и позднее русское средневековье. Их применение может быть интерпретировано как визуализация российской идентичности региона и, одновременно, соответствие молитвенному опыту. Довольно популярный выбор академической эстетики обоснован не идеологическими мотивами, а пониманием красоты, сформированным социокультурным опытом заказчика.

Схожими мотивами руководствуются и почитатели византийской стилистики: помимо стремления создать пространство, генерирующее молитвенный настрой, выбор византизирующих образцов продиктован модой на «истоки», которая в 2000-е гг. проникла в церковное искусство.

Единственное направление, претендующее на выявление региональной специфики, – реминисценции раннеготической живописи. Несмотря на интерес многих субъектов церковного искусства к указанному стилю, широкого распространения он не получил. Случаи создания произведений церковной живописи светскими художниками в соответствии с собственным видением также довольно редки в Калининграде. Как правило, обращение к иконописанию побуждает мастеров погрузиться в ту или иную традицию.

Наиболее вероятной тенденцией ближайшего развития является палехский стиль конца XIX в., с интегрированными в него чертами модерна. Сочетая в себе потенциал визуализации российской идентичности, способность аккумулировать молитвенный настрой и соответствие эстетическим запросам современного человека, он претендует на доминирование в региональном церковном искусстве.

Глава 2. Иконографические новации в церковном искусстве Калининградской митрополии

2.1. Иконографические особенности современной храмовой архитектуры Калининградской митрополии

Основным носителем смысла в сакральном искусстве, будь то живопись, скульптура или архитектура, является система символов, за распределение которых в произведении отвечает иконография. Гораздо теснее, чем стиль, она связана с каноном, а потому меньше подвержена изменениям. Несмотря на устойчивость, иконография способна к определенной трансформации под воздействием социокультурных факторов. В данной главе предпринята попытка выявить иконографические новации в современном церковном искусстве Калининградской митрополии. Анализ архитектурных модификаций, возникших в ответ на местную культурно-историческую ситуацию, открывает обозначенное направление исследования.

Несмотря на то что архитектура, по замечанию С. Ванеяна, лишена «прямой изобразительности и потому не обладает привычным «предметным», т. е. буквальным, «подражательным» смыслом»,²⁷⁹ ее «можно рассматривать как своего рода язык, предназначенный для выражения, передачи тех или иных идей, прежде всего сакрального свойства».²⁸⁰ Спектр семантических линий, инсталлируемых в архитектуру восточнохристианского храма, в своей основе сложился в Византии к IX в., объединив идеи храма, как «Царства Небесного на земле» и «образа вселенской Церкви».²⁸¹ Базовые иконографические «лексемы» составили визуальный код православного храмостроения, считаваемый, как маркер «своего», без дешифровки полного содержания. В появлении таких кодов православное сообщество Калининграда испытало потребность после легализации

²⁷⁹ Ванеян С. С. Архитектура и иконография// Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 2007 – № 2 – С. 92.

²⁸⁰ Ванеян С. С. Архитектура и иконография// Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 2007 – № 2 – С. 99.

²⁸¹ Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы: Пособие по проектированию и строительству (к СП 31-103-99). МДС 31-9.2003/АХЦ «Арххрам». - М.: ГУП ЦПП, 2003. – С. 16.

в области церковной жизни. Вскоре после распада СССР, превратившего регион в эксклав, аналогичные задачи возложила на церковное зодчество и светская власть.

Отсутствие у местных архитекторов опыта возведения церковных зданий не стало препятствием для осуществления особой миссии калининградского храмостроения: выверенная иконографическая схема способна работать даже при формальном ее применении. Как отмечает А. Щенков, «сложившийся канон при необходимости компенсирует недостаток богословского образования или мистического опыта отдельных мастеров, обеспечивая соответствие сооружений определенным вероучительным нормам и традициям».²⁸² При этом жесткая регламентация касается совсем немногих положений и определяет лишь «ориентацию здания храма по оси восток–запад», «венчание храма Крестом», «отделение алтаря от части храма, где стоят молящиеся», и «приподнятость здания храма над поверхностью земли».²⁸³ Очевидно, что перечисленным правилам в полной мере соответствуют и западноевропейские постройки, вошедшие в актив сакральной недвижимости Смоленско-Калининградской митрополии.²⁸⁴ Однако их облик с горизонтальной протяженностью и моновекторными шпилями далёк от принятого в православии образа благочестия.

За регулирование смыслообразующих принципов храмостроения отвечает не столь категоричная, но устойчивая «каноническая традиция». Одним из самых значимых иконографических элементов православного храма является купол, получивший символическое осмысление в контексте «основной идеи – что здесь небо снисходит на землю».²⁸⁵ Сформировавшаяся на Руси луковичная форма главы визуализирует «энергетическую и смысловую наполненность» храма,²⁸⁶ связанную со встречным устремлением к небу и «молитвенным горением». Изменение вектора оказалось сопряжено с сокращением размера куполов: если

²⁸² Щенков А. С. Проблемы иконографии храма // Об иконографии и тектонике православного храма. М., 1996. С. 20.

²⁸³ Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы: Пособие по проектированию и строительству (к СП 31-103-99). МДС 31-9.2003/АХЦ «Арххрам». - М.: ГУП ЦПП, 2003. – С. 38.

²⁸⁴ Самостоятельность Калининградская епархия получила в 2009 г. С 2017 г. – приобрела статус митрополии.

²⁸⁵ Щенков А. С. Проблемы иконографии храма // Об иконографии и тектонике православного храма. М., 1996. С.16.

²⁸⁶ Щенков А. С. Проблемы иконографии храма // Об иконографии и тектонике православного храма. М., 1996. С.17.

сходящее на землю Небо априори огромно (о чем свидетельствуют купола византийских храмов), то возносимая молитва может смиренно отождествляться с миниатюрным огоньком свечи. Со временем пламевидные главки стали наиболее устойчивым признаком русской православной архитектуры. В начале 1990-х именно они оказались обязательным элементом новопостроенных храмов калининградской митрополии. Иные формы оглавий в Калининграде встречаются нечасто и, как правило, имеют дополнительное обоснованное. Так шлемовидные купола кафедрального собора корреспондируют с воинской тематикой площади Победы (илл. 26), а полусферическая глава Князь-Владимирского храма (илл.142) соотносится с церковными наверхиями времени земной жизни патронатного святого.

Определенные иконографические акценты венчанию придает количественная символика. В соответствии с общероссийской тенденцией, большинство приходских храмов митрополии увенчано одним куполом, выражающим «образ единства Церкви, возглавляемой Христом».²⁸⁷ Четверики более крупных зданий ожидаемо украшает пятиглавие, отсылающее к образу «Христа и четырех Евангелистов».²⁸⁸ Общее число куполов нередко расширяется за счет установки дополнительных главок, над апсидой и звонницей. Образованные с их участием трех- (храм Вознесения Господня, г. Гурьевск, илл.143) шести- (кафедральный собор Христа Спасителя, г. Калининград, илл. 26) и семикупольные постройки (храм Кирилла и Мефодия, г. Калининград, илл. 37; храм Космы и Дамиана, п. А. Космодемьянского, илл. 144) получают трактовку, символически соединяющую их с троичностью Божества, шестодневом и количеством совершаемых в храме таинств. Впрочем, появление дополнительных глав у Калининградских храмов, как правило, обусловлено решением не семантических, а композиционных задач. Такой подход соотносится с историческим генезисом

²⁸⁷ Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы: Пособие по проектированию и строительству (к СП 31-103-99). МДС 31-9.2003/АХЦ «Арххрам». - М.: ГУП ЦПП, 2003. – С. 16.

²⁸⁸ Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы: Пособие по проектированию и строительству (к СП 31-103-99). МДС 31-9.2003/АХЦ «Арххрам». - М.: ГУП ЦПП, 2003. – С. 26.

многоглавых храмов, происхождение которых Щенков объясняет «стремлением отразить многослойность, иерархичность Горнего мира (решив попутно какие-то композиционные или технические задачи)».²⁸⁹ Редкими примерами концептуального обоснования количественных характеристик являются храмы Петра и Февронии Муромских в Калининграде и Иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радость» в Светлогорске. В обоих случаях применена двухкупольная система, символика которой выведена за рамки традиционной трактовки (см. стр. 126, 128).

Второй сакральный центр, который также является важным элементом семантической системы храма, – алтарная апсида, призванная своей полуциркульной формой «свидетельствовать о небесном содержании этого места».²⁹⁰ В ряде калининградских построек семантически обоснованная планировка алтаря уступила место форме многоугольника. Так апсида в храме Целителя Пантелеимона на Куршской косе имеет пятигранное членение, а в церкви Святой Равноапостольной Нины она вписана в прямоугольник. В обоих случаях модификация направлена на упрощение инженерного решения. Апсида Владимирского храма в Чкаловске при общем стремлении к округлости, получила четырехгранный выступ в восточной части. На этот раз преобразование обусловлено практическими потребностями, связанными с эксплуатацией здания. Единственное в митрополии церковное здание новой постройки, в конструкции которого апсида отсутствует, – храм Петра и Февронии в Калининграде (илл.158). Здесь изменение также не преследовало цель трансформировать семантику, но явилось уступкой её художественной выразительности.

Наос, ассоциируемый с образом земной церкви, в большинстве калининградских храмов ограничен наиболее семантически оправданной формой четверика. Однако нередки случаи восьмигранной планировки центральной части. Как правило, это шатровые (храм св. блгв. Александра Невского, г. Калининград,

²⁸⁹ Щенков А. С. Проблемы иконографии храма // Об иконографии и тектонике православного храма. М., 1996. – С.18.

²⁹⁰ Щенков А. С. Проблемы иконографии храма // Об иконографии и тектонике православного храма. М., 1996. – С.10.

илл.145.А; храм свв. Богоотец Иоакима и Анны, п. Большое Исаково, илл.145.Б и др.) или ярусные постройки (храм влмц. Варвары, г. Светлый, илл.146.А; храм иконы Божьей Матери «Неупиваемая Чаша», п. Нивенское, илл.146.Б и др.). Основная идея их иконографии связана с вертикальной компоновкой, выражающей молитвенную устремленность к Небесам в первом случае и духовное восхождение – во втором. За счет «срезанных» углов восьмигранную форму получил и основной объем кафедрального собора, имеющего крестово-купольную конструкцию. Для храма, посвященного Рождеству Христову, восходящая к форме Вифлеемской звезды планировка обретает иконографически обоснованное звучание (илл.26).

В последние годы распространение получили крестообразные очертания планов церковных строений. Как важнейший иконографический знак, крест лежит в основе любого крестово-купольного храма. В ситуации, когда образующие перекрестие опорные столпы исключаются из церковных проектов (см. стр. 62), конфигурация зданий компенсирует утраченный символ. Крестообразную планировку сегодня имеют девятнадцать новопостроенных храмов Калининградской митрополии (храмы равноап. кн. Владимира, микр. Чкаловск, илл.142; мц. Лидии, г. Калининград, илл.147 и др.). Популярным в регионе композиционным решением стало устройство храма «кораблём» (храмы равноап. Кирилла и Мефодия, г. Калининград, илл.148; Сретения Господня, г. Калининград, илл.149 и др.). Выстраивание по одной оси звонницы, трапезной части, четверика и апсиды получило распространение в русском зодчестве начиная с XVII в. Обращаясь к образу корабля спасения, иконография храмов этого типа акцентирует сотериологическую миссию Церкви.

Несмотря на то, что канон предоставляет зодчим значительную свободу, случаи внесения в традиционную иконографию корректив для Калининграда довольно редки. Как правило, они обоснованы миссией постройки. Одним из немногих примеров создания уникального визуального текста средствами архитектуры, стала церковь иконы Божьей Матери «Всех Скорбящих Радость» в

г. Светлогорске (1993, арх. А. М. Архипенко, илл. 23). Причиной наделения здания новыми смыслами стало расположение храма-памятника на месте гибели детского сада, произошедшей в результате падения военного самолета (подробнее на стр. 51). Облик Скорбященского храма предельно лаконичен: нет ни закомар, ни позолоты на куполах, ни элементов декора. Вербализуемое обоснование программной сдержанности, связанное с выражением скорби, не позволяет рассматривать указанную специфику как сугубо стилистическую. Помимо аскетизма к иконографическим лексемам Скорбященского храма принадлежит пространственная организация постройки. Смена ракурса несколько раз трансформирует образ здания, акцентируя разные грани трагедии. При восприятии часовни с запада зрению открывается асимметричная композиция стремительно нарастающих объемов (илл150.А). Образующий ими силуэт воскрешает в памяти взмывающий в небо самолет и менее миметический образ рвущейся к небесам материнской молитвы. С востока взгляду предстает необычной формы апсида, составленная из двух разновеликих частей (илл150.Б). По замыслу автора, этот прием должен символически указывать на мать и дитя, чья связь не исчезает перед лицом вечности.²⁹¹ Тот же образ прочитывается и в главах храма-памятника: стройное шатровое завершение колокольни ассоциируется с женским образом, крошечная главка над четвериком – с младенцем.²⁹² Южный обзор являет высокую, почти глухую стену (илл.150.В), которая вызывает отчетливые ассоциации со Стеной плача. Несмотря на принадлежность символа иной культуре, образ кажется релевантным месту трагедии. Еще отчетливее в прорезанном окнами-«бойницами» фасаде угадывается идея стены крепостной. При сопоставлении образа с посвящением храма, рождается стойкая ассоциация с «Нерушимой стеной» – знаменитым Богородичным образом, воплощенным в мозаике киевского Софийского собора (илл.150.Г). С противоположной, северной, стороны находится скрытая от

²⁹¹ Архипенко А. М. Из личной беседы с автором исследования 30.06.2019.

²⁹² Архипенко А. М. Из личной беседы с автором исследования 30.06.2019.

посторонних глаз полукруглая в плане пристройка – детская воскресная школа (илл.23.Б). Она производит впечатление миниатюрного сказочного домика, игрового пространства, находящегося под надежной защитой Матери Божьей.

Иконографическое своеобразие кафедрального собора Христа Спасителя г. Калининграда (1996–2006, арх. О. В. Копылов, илл.26) обусловлено его статусом. Стартовавшее в первое десятилетие после распада СССР строительство собора стало делом политической важности, направленным на утверждение территориальной принадлежности Калининграда Российской Федерации. Связь региона с Москвой утверждает уподобление калининградского собора столичному Храму Христа Спасителя (илл.151.А,Б), ориентация на который проявилась именно на уровне иконографии. От московского прототипа, калининградский собор воспринял строгую симметрию, пятиглавие основного объема, высокий стилобат и белокаменную облицовку. В интерьере главным связующим звеном стал алтарь, устройство которого перекликается с конструкцией алтаря-часовни Храма Христа Спасителя. При этом в Калининградском соборе алтарь расположен не в кувуклии, а в низкой апсиде, увенчанной собственной миниатюрной главкой. Изнутри храма, через большое, расположенное над конхой окно, купол хорошо просматривается, завершая образ алтаря как особого пространства (илл.152.А, Б).

Наиболее смелой инновационной иконографией обладает храм Петра и Февронии Муромских (2009–2011, арх. О. В. Копылов, илл.28), входящий в архитектурный ансамбль кафедрального собора Христа Спасителя (илл.153). Главной, не имеющей аналогов особенностью храма стали сдвоенные купола. Их семантика связана с визуализацией таинства венчания, для совершения которого предназначено здание. Идею строительства столь необычного храма поддержал Патриарх Московский и Всея Руси Кирилл. «Пусть замечательный двуединый храм со сращенными куполами свидетельствует о том, что через христианский

брак два человека соединяются в плоть единую»,²⁹³ – произнес предстоятель в день малого освящения церковного здания. Новационная форма получила несколько граней прочтения. Двуглавие в храмовой архитектуре рассматривается, как напоминание о божественной и человеческой природах Спасителя. В этом контексте сращивание куполов может быть трактовано как визуализация нераздельности и неслиянности Божества и человечества во Христе.

Мотив сдвоенности находит продолжение в попарно пересекающихся застекленных арках, образующих северную и южную стены четверика. Причем традиционные для православного зодчества циркульные проемы в местах пересечения образуют стрелчатые формы, более свойственные западноевропейской средневековой архитектуре. В игре объемов читается намек на характерный для региона диалог культур. Таким образом, ансамблевый спутник кафедрального собора стал редким примером использования иконографических средств архитектуры для визуализации локальной специфики.

Помимо храма Петра и Февронии, попытки введения регионального аспекта через иконографию архитектуры предпринимались трижды. Декор храмов Благовещения г. Светлого (1991–1992, архитектор не установлен, илл.22) и Тихвинской иконы Божьей Матери г. Пионерского (1993–2015, арх. Кудинов(?), илл.154) включает мотив волны, указывающий на прибалтийское расположение храмов. Характерной особенностью часовни святителя Николая в Морском торговом порту (2014, архитектор не установлен, илл.32) стал барабан в форме световой камеры маяка. Хотя трансформация обусловлена местом расположения часовни, произошедший мимесис оправдан и в богословском дискурсе, поскольку корреспондирует евангельскому «Аз есмь Свет миру» [Ин. 8: 12].

Как можно заметить, вносимые в архитектуру калининградских храмов изменения довольно редко преследуют цель корректировки иконографической программы. В большинстве случаев трансформация семантически значимых

²⁹³ РИА Новости [15:51 03/10/2010] URL: <http://ria.ru/religion/20101003/281757959.html#ixzz3Z2yPucUm> (Дата обращения 02.05.2015).

элементов вызвана причинами технологического, эксплуатационного или художественного характера, без учета возможных смысловых метаморфоз. Программные иконографические новации в церковной архитектуре Калининграда носят несистемный характер. Их появление обусловлено тремя причинами:

1. Потребностью выразить общерегиональную специфику;
2. Желанием визуализировать особое социокультурное значение объекта;
3. Попытками связать облик храма с его посвящением.

В то же время, применение известных иконографических схем в новой геополитической ситуации создает дополнительные парадигмы их прочтения, связанные с маркированием российской идентичности региона и утверждением православного присутствия на его территории. Особая миссия побуждает работающих для Калининграда архитекторов деликатно относиться к каноническим традициям, не допуская вольных интерпретаций.

2.2.Специфика программного содержания монументально-живописной декорации храмов Калининградской митрополии

Если храмовая архитектура, не обладающая широким арсеналом изобразительных средств, редко участвует в формировании регионально окрашенных текстов, то церковная живопись имеет объективную предрасположенность к генерированию нарративов. Два последующих раздела посвящены иконографическим новациям в церковном изобразительном искусстве митрополии. Дифференцированное рассмотрение монументальной и станковой живописи обусловлено их разной вовлеченностью в иконографические эксперименты. Обладая меньшей сакральной значимостью стенопись располагает к более активным смысловым поискам, а ее взаимодействие с архитектурой создает условия для формирования новых смысловых корреляций. В то же время неотделимая от литургического пространства монументальная

декорация сильнее зависит от соборного мнения и подчиняется «принципу пространственно-символической иерархии храмового интерьера».²⁹⁴

М. Г. Давидова выделяет три содержательных плана в программе монументально-живописной декорации, отличающиеся разной мерой свободы истолкования. Основу росписи составляет «общая богословская идея храмового здания как такового». Указанный пласт содержания связан исключительно с типом декорируемого архитектурного сооружения и обладает наибольшей устойчивостью. Вторая семантическая линия «определяется более индивидуально» и представляет собой «круг богословских тем, связанных в основном с раскрытием догматов о Святой Троице и Боговоплощении». И, наконец, «третий план содержательного наполнения живописного ансамбля» определяется местной ситуацией и может быть обусловлен «пожеланиями заказчика». В качестве возможных изменений, вносимых под действием местных факторов, Давидова называет «особое внимание к определенным святым», образную фиксацию «поминального значения церкви», а также выбор того или иного «аналога для иконического подражания».²⁹⁵

В данном разделе исследуются особенности трансформации каждого из содержательных слоев, обусловленной специфическими калининградскими факторами. Первая в регионе храмовая роспись выполнена в 1988 г. в приделе Всех святых в земле Российской просиявших Свято-Никольского собора (кирха Юдиттен, XIV в., илл.155.А). Камерное помещение с низким потолком расположено в поздней пристройке, лишенной специфических черт храмовой архитектуры. Единственная характеристика, которая могла повлиять на программу – это незначительная вытянутость по оси восток–запад, свойственная базиликальным постройкам. Руководитель стенописных работ В. А. Сидельников взял за основу принцип живописного убранства ранневизантийской базилики,

²⁹⁴ М. Г. Давидова. Значение термина «программа росписей» для церковного монументального искусства//Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства 2015. Вып. 3 (19). С. 120.

²⁹⁵ М. Г. Давидова. Значение термина «программа росписей» для церковного монументального искусства//Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства 2015. Вып. 3 (19). С. 121.

которая, как отмечает Давидова, «несет в себе идею пути в Небесный Иерусалим» и предполагает воплощение «темы шествия».²⁹⁶ Отличием от древних аналогов стала бóльшая концентрация образов и подбор святых, связанных с месторасположением и посвящением храма.

Центральная, наиболее важная, композиция размещена на западной стене. Здесь представлены святые, сыгравшие самую заметную роль «в формировании русской государственности»²⁹⁷ (илл.155.Б). Равноапостольные Владимир и Ольга, благоверные Андрей Боголюбский, Александр Невский, Даниил Московский, страстотерпцы Борис и Глеб, святители Петр и Алексей, преподобный Сергей Радонежский объединены вокруг тронного образа Богородицы. Понимание, что «Царица Небесная должна быть только в виде «Державной»»²⁹⁸, обусловлено историей и иконографией образа, в котором звучит идея покровительства Божьей Матери нашему Отечеству. Изокефалию в этом ряду нарушает лишь фигура самой Богородицы, которая значительно выше остальных персонажей. Святые западной стены изображены строго фронтально – вместе с Царицей Небесной они предстоят Небесному Царю. При этом каждый представитель «земной государственности» имеет индивидуальную трактовку, выраженную через атрибуты и едва уловимую специфику пространственного положения. «Таким образом, – утверждает Сидельников, – на западной стене возникает государственность, которая сопоставляется в храмовом пространстве с иконостасом – символом Небесного Государства»: иерархия земная уподобляется иерархии Небесной.²⁹⁹

Расположение святых на южной и северной стенах, имеет иной характер. Здесь почти не встречается фигур во фронтальном положении. Изокефалия выражена слабее: есть фигуры более и менее высокие, одни из них склоняют, другие поднимают главы; присутствуют детские изображения (илл.156.А).

²⁹⁶ Давидова М. Г. Значение термина «программа росписей» для церковного монументального искусства//Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства 2015. Вып. 3 (19). – С. 121.

²⁹⁷ Сидельников В. А. Из личной беседы с автором исследования. 19.04.2018.

²⁹⁸ Сидельников В. А. Из личной беседы с автором исследования. 19.04.2018.

²⁹⁹ Сидельников В. А. Из личной беседы с автором исследования. 19.04.2018.

Большинство фигур «сгруппированы по духовному родству»³⁰⁰ и составляют своеобразные мини-сюжеты. Интересно, что и принцип работы над образами боковых стен отличался от метода написания центральной композиции. Если западную стену художники расписывали по предварительно утвержденным эскизам, то на севере и юге «Сидельников выполнял рисунок от руки, привязав уголь к длинной палке», и руководствуясь исключительно вдохновением.³⁰¹ Несмотря на сопутствующую работе стихийность, композиции подчинены убедительной логике. Порядок задан делением персонажей на группы, соответствующие ликам святости. В западной части северной стены до двери размещены благоверные, а ближе к алтарю – «князья церкви, святители». Антитетично им, на юге, изображены преподобные и «примкнувшие к ним юродивые». Эти две большие группы представляют принципиально разные типы святости: с одной стороны – «молитва, аскеза и нестяжание», а с другой – «собрание, просвещение, строительство (государственное и церковное)».³⁰² Состав каждого чина формировался в процессе создания храмовой декорации и развивался с запада на восток без предварительного согласования и утверждения. Особое внимание уделялось угодникам Божьим, исторически связанным с территорией Калининградской области. Прежде всего, это Смоленские святые (поскольку в 1988 г. единственный в городе приход входил в состав Смоленской епархии) и Виленские мученики, наиболее близкие к Калининграду территориально (илл. 156.Б). Роспись придела близилась к завершению, когда состоялся Поместный собор Русской Православной церкви, на котором были канонизированы девять христианских подвижников. Событие внесло коррективы в программу росписи – композиция Собора русских святых пополнилась новопрославленными угодниками Божьими. При отсутствии образцов художники самостоятельно разработали иконографию вводимых персонажей (илл. 156.В).

³⁰⁰ Сидельников В. А. Из личной беседы с автором исследования. 19.04.2018.

³⁰¹ Протоиерей Виталий Шумилин. Из личной беседы с автором исследования 24.11.2017.

³⁰² Сидельников В. А. Из личной беседы с автором исследования. 19.04.2018.

Творческое проживание создаваемого визуального текста нашло отражение в естественности и абсолютной смысловой ясности организуемого пространства. Автор живописного убранства так формулирует основную идею росписи: «На западе – государство земное, на востоке – Небесное, а север-юг – стены. Ты предстоишь Спасителю, а вокруг тебя – Церковь и ты в ней, как за оградой такой мощной».³⁰³ Несмотря на камерность помещения, роспись оказалась созвучна мощной стихире престольного праздника «Земле Русская...», слова которой окаймляют храмовое пространство легким шрифтовым бордюром.

Принцип живописного убранства, выработанный в приделе Свято-Никольского храма, сохраняет актуальность до сего дня. Определенное влияние он оказал на программу монументальной декорации храма Рождества Богородицы (кирха Понарт, 1897, илл.12) – единственного церковного здания Калининградской митрополии, интерьер которого полностью украшен мозаикой (В. Янчевская, 2017–2022). При разработке художественного решения протоиерей Марьян Позунь рекомендовал автору обратить внимание на росписи собора свт. Николая.³⁰⁴ Хотя столь же насыщенная и динамичная композиция не могла быть реализована в мозаичной технике, идея заполнения стен персональными изображениями святительского и преподобнического чинов заимствована именно в Никольском (илл.157.А,Б). Рождество-Богородичный храм заметно отличается от придела Русских святых масштабом, поэтому новая программа не ограничилась одной повествовательной линией. На западной стене развернута догматическая сцена «О Тебе радуется» (илл.158). Впрочем, пророки композиционно поддерживают тему шествия, направляя свои стопы к Исполнительнице пророчеств, а образ Богородицы на Престоле соотносится с Державной иконой в программе Никольского храма. Независимым включением являются сцены «Рождество Богородицы» и «Рождество Христово» (илл.159.А,Б), расположенные на антрвольте триумфальной арки.

³⁰³ Сидельников В. А. Из личной беседы с автором исследования. 19.04.2018.

³⁰⁴ Янчевская В. А. Из личной беседы с автором исследования 4.06.2019.

Помимо темы шествия, размещенной в наосе, реализации общей богословской идеи храма подчинены мозаики алтаря. Однако камерная апсида, прорезанная на востоке большим готическим окном, не позволила реализовать полную программу убранства этой части. В запрестольном пространстве Янчевская ограничилась изображением двух святителей из «Службы святых отцов» и пары серафимов, им сослужащих (илл.160. А,Б). Чуть ниже введены орнаментально-символические и шрифтовые композиции, намекающие на главное христианское таинство. Справа от окна размещена Агничная просфора и картуш с надписью: «Приимите, ядите: сие есть Тело Мое...». Антитетично расположены Чаша и надпись: «Пейте от нея вси: сия есть Кровь Моя...» [Мф. 26:26–28]. При этом источающее свет окно работает как символ Самого Христа («Аз есмь Свет миру» [Ин. 8:12]). Представленная в традиционной иконографии сцена «Причащение апостолов» оказалась смещена на примыкающие к триумфальной арке участки опорной стены. Описанные элементы догматической идеи храмовой декорации в равной степени свойственны базиликальным и центрическим постройкам. На воплощение же концепции живописного убранства крестово-купольного храма в неоготическом пространстве авторы мозаик не претендовали.

Противоположный подход к живописному освоению интерьера довоенной постройки продемонстрирован в храме Покрова Пресвятой Богородицы (кирха Розенау, 1914–1926, илл.15), где задействовано большинство элементов традиционной программы росписи русского православного храма (илл.161.А). Центральная часть свода декорирована крупным медальоном с изображением Пантократора (илл.161.Б). Его обрамляют неправильной формы четырехгранники с вписанными в них фигурами евангелистов. Восточнее, на одной оси с фигурой Спасителя, размещен образ Богородицы, иконографически связанный с праздничной иконой Покрова. Образ Девы Марии одновременно отсылает к посвящению храма и программному содержанию конхи алтаря, где традиционная Оранта не могла быть изображена из-за рельефного свода.

В Михайловском кафедральном соборе Черняховской епархии (реформистская кирха Инстербурга, 1883–1890, илл.10) автор монументально-живописной декорации Александр Милованов использовал иной способ реализации «каноничной» идеи росписи. Максимальная концентрация догматически активных композиций перенесена им в алтарное пространство (илл.162.А): здесь и Деисис, поднятый до уровня конхи, и «Благовещение», вписанное между окнами апсиды, и расположенная ниже композиция «Сошествие во ад», и Страстной цикл, фланкирующий центральный ярус росписи, и расположившаяся в нижнем ряду отсылка к редуцированной до «Собора» «Службе святых отцов». Для образов евангелистов место выделено на внутреннем своде триумфальной арки (илл.162.Б). В основном пространстве нефа изобразительные элементы представлены более разреженно и не имеют выраженной программной организации. Активнее проработана западная стена, где большая ниша отведена под догматическую композицию «О Тебе радуется» (илл.163). Соотнесенная с соответствующим элементом храмовой архитектуры сцена прославления Богородицы может расцениваться как фрагмент композиции «Страшного суда», в которой тронный образ Царицы Небесной, окруженной святыми и ангелами, противопоставляется страданиям грешников. Но, исключив иные апокалиптические мотивы, Милованов использовал ее для акцентирования райского блаженства праведников.

Если в черняховском соборе сюжет «Страшного суда» представлен лишь в виде намека, то в росписи храма Казанской иконы Божьей Матери п. Янтарного (кирха Пальмникен, 1892, илл.11), выполненной в 2015–2020 гг., он приобрел доминирующее звучание, фактически подчинив себе всё сакральное пространство. Не имея возможности уместить сцену на западной, прорезанной хорами и дверными проемами стене, автор росписи Александр Червонец распространил апокалиптический сюжет в центральную часть нефа. Так весь южный свод базиликальной постройки занимает композиция верхнего регистра «Страшного суда» (илл.164). По замыслу художника такое расположение

призвано «напугать входящего», поскольку «каждый должен ощутить себя по левую сторону Спасителя, т. е. в числе грешников».³⁰⁵ Антитетично «Суду» изображена «Церковь Небесная», представленная образом окруженной архангелами Оранты и группами святых, собранными в соответствии с чинами, что также апеллирует к «Страшному суду», но визуализирует возможность его благоприятного исхода. Западная стена целиком посвящена апокалиптическим событиям, однако пафос мучений здесь минимизирован (илл.165).

Из остальных компонентов базового программного содержания в центральной части храма представлены лишь образы евангелистов (илл.166). Для них выбраны северные грани антрвольтов разделительной аркады, максимально коррелирующие с парусами крестово-купольной постройки. Убранство алтарного пространства автор попытался приблизить к традиционному. Помехой для реализации известных иконографических схем, как и в описанных выше случаях, стал большой оконный проем в центре восточной стены. Над ним художник изобразил «Этимасию в ангельском предстоянии» (илл.167). Окно фланкируют группы святых и архангелов, в традиционных для Деисиса позах. Их ряд продолжают святители, выше и ниже которых изображены праздники и ветхозаветные события, имеющие прообразовательное значение (илл.168). Неоправданным выглядит смещение сцен «Причащения апостолов» на крайнее положение в нижнем регистре.

Храм Успения Пресвятой Богородицы г. Гусева (лютеранская кирха Гумбиннена, 1926, илл.16; роспись – С. Петров, 2003–2005, илл.169) представляет собой редкий пример довоенной культовой постройки с центрической организацией пространства. Несмотря на то что восьмигранное, увенчанное куполом здание конструктивно ближе к форме православного храма, авторы отказались от попыток инсталлировать в него полную программу росписи крестово-купольного сооружения. Живописное убранство включило лишь те

³⁰⁵ А. Червонец. Из личной беседы с автором исследования 08.01.2017.

сюжеты, которые релевантны имеющимся архитектурным конструкциям. Так, например, Успенский храм – одно из немногих церковных зданий, в программе росписи которого отсутствуют изображения евангелистов.

В миниатюрную скуфью купола вписан равноконечный крест на фоне звездного неба, которое «выплескивается» на своды шатра (илл.170.А). Главный христианский символ обрамлен легкими фигурками серафимов. На почтительном расстоянии от них – чин Архангелов, которые предстоят тронному образу Царицы Небесной (илл.170.Б). Центром среднего регистра стали три Богородичных праздника: «Рождество Девы Марии», «Благовещение» и «Успение». С севера и юга их фланкируют фигуры пророков со свитками в руках. Западные грани отведены под развернутую сцену «Страшного суда», которая распространяется в пространство хоров и прилегающие к ним участки стен (илл.171.А.Б.В). Нижний ярус росписи Успенского храма составляют угодники Божии, принадлежащие к разным ликам святости. Специфика их трактовки сопоставима с росписью придела Никольского храма, но изображения представлены менее концентрированно.

Проблема согласования традиционной программы росписей и нестандартной архитектурной ситуации выходит за рамки антагонизма «европейское–русское» («католическое–православное»; «довоенное–современное»...). Возведенные в последние годы храмы, нередко получают далекое от средневековых аналогов конструктивное решение, вынуждая художников приспособлять нормы живописной декорации к новым условиям.

Так, возведенный в 2006–2010-х гг. храм первоверховных апостолов Петра и Павла в п. Железнодорожном (роспись 2014–2015), представляет собой ярусную постройку на укороченной базиликальной основе. При этом во внутреннем пространстве венчающей частью является четверик второго яруса, тогда как барабан отделен от интерьера перекрытием. В этой ситуации руководитель живописных работ Сергей Петров в композицию потолка второго яруса вписал равноконечный крест, в центр которого поместил имитирующий скуфью купола

медальон (илл.172.А.). Главным изображением этой схемы стал «Спас Нерукотворный», обрамленный по углам фигурами Серафимов. Стены второго яруса заполнены фигурами четырех архангелов, которые перемежаются медальонами со святыми праотцами. Для евангелистов выделено место по углам свода первого яруса (илл.172.Б).

Скуфья крошечного купола в ярусном храме великомученицы Варвары (илл.146.А, роспись – Е. Евтюхов, Троицкая иконописная мастерская, 2007, илл.173) вместила лишь миниатюрный равноконечный крест. Его форму художники повторили на своде второго яруса, расположив в рукавах креста фигуры Серафимов. Изобразить Архангелов единым чином не представилось возможным: четверо из них заняли места в простенках под окнами второго яруса, остальные – на сводах первого. Образы евангелистов также разместились на сводах, оказавшись при этом позади опорных столпов. Сами столпы, диаметр которых соотносим с размером водосточных труб, вместили лишь орнаментальные мотивы.

Полное исчезновение центральных опор в храме равноапостольного князя Владимира в Чкаловске (роспись – С. Томилов, 2017–2021, илл.174.А,Б) не слишком повлияло на реализацию основной программы: и купол, и световой барабан, и даже паруса сохранили свое положение и максимально приближенную к традиционной программу росписи. В большей степени ситуацию изменило введение дополнительных элементов. Так, вторгшийся в восточную часть апсиды четырехгранный выступ определил появление в конхе сцены «Сошествия Святого Духа на апостолов» (илл.175.). Сегодня этот сюжет редко используют при оформлении алтаря, несмотря на убедительное обоснование: в апсиде совершается таинство Евхаристии, во время которого «повторяется Пятидесятница, и Божественная благодать снова подается всем последователям Христа».³⁰⁶ Композиция идеально вписалась в отведенный участок: нестандартный архитектурный элемент занял в живописной композиции место

³⁰⁶ Давидова М. Г. Сошествие Святого Духа на апостолов. СПб.: Метропресс, 2014. – С. 28-31.

дверного проема, а дугообразное сидалище апостолов превратилось в его декоративное обрамление. При этом из привычной иконографии оказался изъят «затемненный грехом Космос»,³⁰⁷ а его место заняла перспектива открывающегося служебного пространства. Размер и форма глухой восточной стены определили появление на ее поверхности Оранты – наиболее распространенного сюжета в оформлении конхи апсиды. Хотя изображения Пятидесятницы и молящейся Богородицы находятся в разных плоскостях, с определенного ракурса они визуальнo соединяются в общую композицию. При этом Оранта оказывается на месте «Космоса» или (в более ранней иконографии) «народов, <...> воспринявших благодать Святого Духа».³⁰⁸ Сложившееся сопоставление сюжетов может быть обосновано тем, что, по слову преподобного Иоанна Дамаскина, «Пресвятая Богородица есть Церковь, и Церковь есть Пресвятая Богородица»³⁰⁹, а значит, рождающийся в Сошествии Святого Духа «Богочеловеческий организм» синонимичен образу Матери Божьей.

Кафедральный собор Христа Спасителя (илл. 26, роспись – А. Курков, 2014–2018; мозаика – мастерская храма Покрова в Ясенево, 2018) имеет крестово-купольную конструкцию, включающую все необходимые элементы (илл.176). Для здания, которое строилось как главный маркер российской идентичности региона, традиционность является концептуальным качеством. Тем не менее, собор не избежал архитектурных новаций, ставших препятствием к реализации основной богословской идеи росписи. Проблема, как и в Чкаловске, возникла в алтарном пространстве. Низкие стены апсиды прорезаны четырьмя крупными окнами, оставившими для росписи лишь конху и нишу за царским местом. Если в запрестольный участок стены органично по смыслу и композиции вписался «Спас – Великий Архиерей» (илл.177), то для алтарного полукупола подходящая композиционная схема нашлась не сразу. Сложность состояла в том, что конха разделена декоративными выступами на пять сегментов, что не позволяло

³⁰⁷ Кирпичников А. И. К иконографии Сошествия Св. Духа. М., 1893 – С.15.

³⁰⁸ Давидова М. Г. Сошествие Святого Духа на апостолов. СПб.: Метропресс: 2014. – С.—28.

³⁰⁹ Давидова М. Г. Сошествие Святого Духа на апостолов. СПб.: Метропресс: 2014. – С.—32.

воплотить ни одну из традиционных композиционных схем. Решение подсказал патриарх Кирилл – в каждом из секторов он предложил поместить мозаичное изображение Серафима. Их местоположение семантически соотносимо с образами на рипидах, которые «знаменуют собой проникновение ангельских сил в тайну спасения <...> и участие небесных чинов в богослужении».³¹⁰

Оставшаяся часть базового программного содержания росписей собора реализована в наиболее распространенной и семантически обоснованной редакции (илл.178.А). В зеркале центрального купола – Пантократор. Восемь Архангелов размещены в простенках между окнами барабана, а в его основании нашлось место для Херувимов (илл.178.Б). Евангелисты заняли положение в предназначенных для них парусах, а апостолы – в подпружных арках (илл.179). На западных гранях восточных столпов, в верхнем регистре, как и положено – «Благовещение», знаменующее «начало истории человеческого спасения и в этом смысле – дверь в Царство небесное».³¹¹ Ниже – святые, чей подвиг связан с утверждением веры. На сводах в рукавах креста – Господские праздники, в которых явила себя Божественная природа Спасителя («Крещение», «Преображение», «Вознесение»), а также догматическая композиция «Предстояние святых у Престола Божия» (илл.178.А). Единственным отступлением от традиции стал отказ от изображения «Страшного суда». Причина игнорирования данного сюжета связана с общей идеей росписи: в кафедральном соборе региона, пережившего период «победившего атеизма», живописному убранству следовало, прежде всего, свидетельствовать о торжестве православия.³¹²

Основной композицией западной стены стал поддерживаемый ангелами «Спас на Убресе» (илл.180.А.). Именно к нему, по замыслу художника, «должны обращать взгляды стоящие на амвоне священники».³¹³ Вместе с тем, сам «убрус»,

³¹⁰ Настольная книга священнослужителя. М.: Изд. Московской Патриархии, 1983, т. 4 – С. 106.

³¹¹ Щенков А.С. Проблемы иконографии храма // Об иконографии и тектонике православного храма. М., 1996. – С. 15.

³¹² Курков А. В. Из личной беседы с автором исследования 27.05.2016

³¹³ Курков А. В. Из личной беседы с автором исследования 27.05.2016

в значении полотенца, ставшего материальной основой для совершившегося чуда, встроился в систему предметов, имеющих архетипическое значение в храмовой декорации. В росписи собора они образуют отдельную смысловую линию, в которой тканям принадлежит особое значение. Лидов возводит их присутствие в церковном пространстве к образу завесы ветхозаветного храма, которая, в соответствии с иудейской традицией, трактуется как «символическая репрезентация вечности» и «сакрального времени».³¹⁴ В традиции христианского богословия образ завесы, «разорвавшейся в момент Распятия», истолковывается как «Плоть» и «искупительная Жертва» Христа.³¹⁵ Центральным образом-концептом в этом ряду, несомненно, является катапетасма. Антитетично ей расположенный Мандилион вступает в безмолвный диалог с завесой, усиливая звучание идеи Боговоплощения. Сцена «Покрова Пресвятой Богородицы», находящаяся на одной оси с «Убрисом», также встраивается в общее смысловое поле: мафорий, возлежащий на руках Девы Марии, уподобляется литургическому плату, коррелируя с евхаристической семантикой (илл.180.Б).

Кафедральный собор стал одним из немногих храмов Калининградской митрополии, в живописном убранстве которого, помимо основной богословской идеи, раскрываются локальные догматические линии, имеющие концептуальное обоснование и последовательную реализацию. Первая и основная из них обусловлена посвящением храма Рождеству Христову. Рассматриваемый содержательный слой призван прославить Родившегося Спасителя – Творца Неба и земли, умалившегося до принятия тленной человеческой природы. Идея раскрывается в нескольких иконографических циклах. Это, прежде всего, образы Спасителя, размещенные в важнейших частях храмовой архитектуры: апсида, зеркало центрального и двух малых куполов, люнет над центральными хорами. В программе росписей храма нашли воплощение практически все типы иконографии Спасителя, даже столь редкие, как «Спас Эммануил» (илл.181.А.) и

³¹⁴ Лидов А. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре 2009: С.297.

³¹⁵ Лидов А. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре 2009: С. 217.

«Ангел Великого Совета» (илл.181.Б.). Основа содержательной линии раскрывается через цикл, посвященный событиям земной жизни Спасителя, первое из которых – Рождество Христово. В традиционной иконографии праздника присутствует прообраз будущих страданий и смерти Рожденного, выраженный в ряде символов: форма яслей, трактованная как Гробный камень; пеленки Младенца, напоминающие погребальные пелены; Агнец как символ Жертвы; купель, имеющая очертания евхаристического сосуда и прообразующая «Жертвенную чашу».³¹⁶ В сцене «Рождества Христова», расположенной в южном люнете собора, иконографически заложенная идея соединилась с духом праздничности, акцентированным художественными средствами (илл.182). Полярно окрашенные мотивы не вступают в противоречие, но указывают на Пасхальную радость, неизменно следующую за Страстной седмицей. Соотношение идей Жертвы и торжества, найденное Курковым в Рождественской композиции, легло в основу программы росписи восточных компартиментов. Северный из них, максимально приближенный к жертвеннику алтаря, посвящен Страстному циклу (илл.183).

Несмотря на оправданное пренебрежение хронологией (в Царствии Небесном нет времени), последовательность расположения сюжетов в этой части подчинена восходящему движению. Вектор соотносится с основной темой цикла – восхождением Христа на Голгофу. Развитие мотива достигает кульминации в сцене «Распятия», размещенной в наиболее иерархически значимом месте – центре верхнего регистра. Непосредственно под «Распятием», в центре всего цикла – «Тайная вечеря». Причем смысловым и композиционным центром самой апостольской трапезы является благословляемая Спасителем Чаша, аккумулирующая евхаристическую семантику.

В стенописи собора активно использованы пространственные сопоставления сюжетов. Так расположение чаши Тайной вечери на одной оси с

³¹⁶ Лосский В. Н. Смысл икон/ В. Н. Лосский, Л. А. Успенский; пер. с фр. В. А. Рещиковой, Л. А. Успенской. – М.: ПСТГУ: Эксмо, 2014. – с. 239.

Крестом из сцены «Распятия» визуализирует связь евхаристической Жертвы с Жертвой Крестной. Отчетливо читаются параллели между сценами Страстного и Пасхального циклов, расположенных антитетично. Самым ярким примером визуального диалога композиций являются центральные сцены верхних регистров – «Распятие» и «Воскресение Христово» (илл.184.А,Б). Впрочем, их акцентирование как «двух ключевых точек христологического цикла» представляет собой «традиционное правило» храмовой декорации, довольно рано закрепившееся в церковном искусстве.³¹⁷ Подобно тому, как последовательность композиций Страстного цикла подчинена восходящему движению, в цикле Пасхальном определяющим стало движение вниз (илл. 185). Вектор задают две композиции – «Сошествие во ад» и «Сошествие Святого Духа на апостолов». Программное расположение композиций являет суть миссии Христа о спасении человечества через восхождение к Жертве и низведение Благодати. Оказавшись между двумя циклами, молящийся автоматически включается в семантику образов совершаемого над ним Божественного Домостроительства.

Программное содержание росписи собора, определяемое местной ситуацией, связано с выявлением духовного единства региона и канонической территории России. Его реализация осуществляется через ориентацию пространственно-изобразительного комплекса собора на главный храм страны. Для адекватного прочтения этой содержательной линии необходимо актуализировать концепцию живописного убранства московского прототипа. Главная идея этого храма-памятника, возведенного в честь Победы над наполеоновскими захватчиками, изложена в Манифесте Александра I: «...в ознаменование благодарности нашей к Промыслу Божию, спасшему Россию от грозившей ей гибели».³¹⁸ Визуализация Промысла Божия о России раскрывается в программе монументальной декорации Храма Христа Спасителя, воспроизводящей «историю Вселенской (...до принятия Христианства на Руси) и

³¹⁷ Отто Демус. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии/ Пер. с англ. Э. С. Смирновой. – М.: Индрик, 2001. – с. 44.

³¹⁸ Официальный сайт Храма Христа Спасителя URL: <http://www.xxc.ru/history/> (Дата обращения 2.08.2016).

Русской Православной Церквей».³¹⁹ В трагический период русской истории храм разделил судьбу верных Господу, удостоившись именоваться «храмом-мучеником». Его воссоздание в 1990-е годы стало символом покаяния и восстановления исторической справедливости. В этом контексте принципиальное значение имела точность воспроизведения всех элементов внешнего и внутреннего убранства. Однако с момента строительства первообраза в конце XIX в. духовная история нашей страны обрела новую главу, свидетельствующую о подвиге веры русского народа. В системе росписей возрожденного Храма она, по указанным причинам, не могла найти отражение, но и без нее репрезентация Божественного Домостроительства не является полной. Калининградскому собору, как храму-побратиму, надлежало восполнить недостающий период, представив в стенописи русских подвижников XX столетия.³²⁰ Образы священномучеников (илл.186.А,Б), помимо духовной родственности с московским храмом, призваны выразить единство небесной и земной иерархии. Образы епископов, принявших в лихолетье мученическую кончину, помещены в одном из наиболее значимых мест храмовой декорации – на западных гранях восточных столпов.

Изображения новопрославленных святых встроены в программное содержание монументальной декорации многих калининградских церквей. Чаще других в росписи появляются образы священномучеников. Традиционно они пополняют ряд святителей, расположенный в апсиде (храм равноап. Владимира, илл.187; храм свв. Богоотец Иоакима и Анны, илл.188), или в основном пространстве (храм Рождества Пресвятой Богородицы, илл.157; храм равноап. Константина и Елены, илл.189 и др.). Широко представлены образы страст. Николая II (илл. 190.А,Б) и прмц. Елисаветы (илл.190.В.,Г.). Появление св. прп. Симеона Псковопечерского (+1960) в программе росписи Кафедрального собора (илл.191.А.) произошло по личной просьбе патриарха Кирилла. По мысли

³¹⁹ Лебедева Е. Храм Христа Спасителя. СПб.: «П2», 2011. с.115.

³²⁰ А. В. Курков. Из личной беседы с автором статьи 19.12.2018.

святейшего, тот факт, что кто-то из прихожан мог застать святого старца в его земной жизни, иметь общение с ним, должен свидетельствовать о непрекращающемся попечении Бога о спасении человечества. В пространстве храма псковопечерскому подвижнику выделено место в нижнем регистре восточной грани юго-западного столпа. Антитетично ему расположен образ прп. Серафима Вырицкого (+1949) (илл.191.Б.), годы жизни которого также близки к нашему времени.

Выделение темы новопрославленных в отдельную семантическую линию не является типичным для Калининградского церковного искусства. Исключением стал храм свт. Тихона, Патриарха Московского в г. Полесске. Посвящение побудило авторов уделить особое внимание патронатному святому – ядром программы стали события Священной истории, с празднованием которых совпали важные эпизоды земного пути святителя (илл.192): на Введение во храм пришелся день интронизации патриарха, а на Благовещение выпало обретение его мощей. Сам свт. Тихон изображен на западной стене в составе сонма святых (илл.193.А), среди которых выделена семья последнего русского императора. Сцена является частью организованной как диптих редуцированной композиции «Страшного суда» (илл.193.Б).

Особое место новопрославленным отведено в соборе равноапостольных Кирилла и Мефодия, где стены диаконника украшены медальонами с иконами святых диаконов, пострадавших в XX в. Фон между образами заполняют реалистически трактованные среднерусские пейзажные мотивы – сама земля разделяет мученический подвиг святых избранников Божьих (илл.194). Тему скорби подчеркивает колорит: это единственная часть монументальной декорации собора, выполненная в холодных тонах.

Широко и нестандартно представлены образы святых XX века в росписи храма равноапостольного Владимира. Помимо священномучеников, размещенных в алтаре, прмц. Елисаветы и свт. Луки Крымского, изображенных в четверике, а также блж. Матроны, которая, словно продолжая свое земное служение, встречает

входящих в притворе (илл.195), еще четыре образа запечатлены на стенах ведущего на хоры лестничного проема (илл.196). Прпп. Гавриил Ургебадзе, Иосиф Исихаст, Паисий Святогорец и Нектарий Эгинский – молитвенники и отшельники, подвизавшиеся в XX веке на Православном Востоке, они и в храмовом пространстве оказались «в затворе». Выполненные в гризайльной манере образы напоминают старую фотографию, что согласуется с выявленной Н. С. Кутейниковой тенденцией документализма в современном церковном искусстве.³²¹ Хотя выбор святых формально относится к третьему плану программы, определяемому локальными факторами, в случае с новопрославленными он обретает догматическое обоснование: введение в стенопись образов подвижников XX века способствует утверждению временной целостности и непрерывности Промысла Божьего о спасении человечества.

Семантическая линия монументальной декорации, определяемая местной ситуацией, в митрополии, как правило, представлена сценами из жизни патронатных святых. Развернутую трактовку житийные циклы получили в храмах свв. апп. Петра и Павла в п. Железнодорожном (илл.197), прп. Сергия Радонежского в г. Черняховске (илл.198), Казанской иконы Божьей Матери в п. Янтарном, а также равноапп. Кирилла и Мефодия в Калининграде.

Уникальную пространственную композицию представляет собой Богородичный цикл, украшающий южный неф Казанского храма (илл.199). На своде автор разместил «Житие Девы Марии», при этом он отказался от сюжетного разграничения сцен, организовав их как перетекающие одна в другую. Мотив течения аккумулирует образ реки, ограничивающей нижний край росписи. Начиная развитие в сцене «Приношение даров», река плавно несет свои воды до «Успения», где огибает композицию, обращаясь к вечности. Найденный прием указывает и на годовой богослужебный круг, в котором мистически проживаются изображенные события. На северных гранях антрвольтов

³²¹ Кутейникова Н. С. Россия в иконах современных петербургских мастеров//Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 60: Проблемы развития отечественного искусства. СПб: Академия художеств им. Ильи Репина, 2022. — С. 265.

разделяющей нефы аркады, представлена история Казанской иконы (илл.200.). Наиболее оригинальное убранство получила восточная стена бокового нефа. Размещенная здесь инсталляция являет синергию земного и небесного, выраженную в соединении материальных и живописных объектов: смысловым центром стенописной композиции Предстояния бесплотных сил Деве Марии стал вполне реальный резной киот с чтимой иконой (илл.201).

Особый интерес, в контексте местноориентированной содержательной линии росписей, представляют стенописные композиции калининградского Кирилло-Мефодиевского собора. Поскольку многие эпизоды жития равноапостольных братьев прежде не были визуализированы, их иконография для калининградского храма разрабатывалась впервые. Созданием новых композиций занимались в сотворчестве художник Андрей Курков и кандидат богословия, протоиерей Георгий Урбанович. Научный подход позволил не только грамотно воспроизвести события агиографического повествования, но и обеспечил историческую достоверность фоновой среды. Отдельное внимание авторы уделили вещественному ряду: одежды, предметы быта и богослужебного обихода, а также многочисленные книги выступают документальными свидетельствами эпохи (илл. 202, 203,135).

Ещё одно локальное направление стенописного содержания – это введение местных пейзажных и архитектурных мотивов. Несмотря на концептуальную ясность и простоту воплощения идеи, широкого распространения в монументальном декоре калининградских храмов она не получила. Единственный пример, где изображение узнаваемых построек носит репрезентативный характер, – композиция «Покрова Пресвятой Богородицы», расположенная под западными хорами кафедрального собора Христа Спасителя (илл.180.Б). Семантика иконографической схемы достаточно очевидна: мафорий Девы Марии распростерт над пространством Святой Руси, где, наряду с узнаваемыми московскими и Санкт-Петербургскими храмами, представлены значимые объекты Калининградской митрополии. Менее декларативны элементы местного

ландшафта в росписи Кирилло-Мефодиевского храма. Скорее, как легкое художественное озорство выглядит воспроизведение видов Балтийского побережья в качестве фона для евангельской сцены (илл.204) или появление в нарисованном окне ели, реально растущей за церковной стеной (илл.203.Г). Иную коннотацию имеет изображение местного престола (илл.75.Б) в житийной композиции «Служение литургии на славянском языке в храме апостола Петра в Риме» (илл.205). Здесь использование узнаваемого мотива указывает на трансцендентную суть евхаристии. Эти, на первый взгляд, незначительные элементы играют важную роль инкорпорирования новообретенной территории Русской православной церкви в сакральное пространство христианской истории.

Как можно заметить, наиболее значимым фактором, оказывающим влияние на трансформацию программы росписей, стали не отвлеченные геополитические или исторические условия, а вполне конкретные физические свойства архитектуры. Выявлено два принципиально разных типа обстоятельств, определяющих необходимость корректирования содержания программы монументально-живописной декорации:

1. Организация православного литургического пространства в храмах довоенной постройки, соответствующих принципам западноевропейского культового зодчества.
2. Благоукрашение храмов современной постройки, в которых произошло конструктивное видоизменение традиционных форм.

При этом творческий поиск художников, как правило, нацелен на адаптацию основной смысловой линии к нетипичным условиям.

Работа с программным содержанием второго уровня в калининградском церковном искусстве явление довольно редкое. Фактически концептуально обоснованное выстраивание дополнительных смысловых линий догматического характера произошло лишь единожды – в монументальной декорации кафедрального собора. Как правило, для раскрытия вероучительных смыслов художники используют готовые схемы, не прибегая к их осознанным изменениям.

Самым распространенным импульсом для создания визуальных текстов, определяемых локальными мотивами, становится посвящение храма. Калининградские пейзажные и архитектурные аллюзии сравнительно редко проникают в храмовую декорацию. Игнорирование местного содержания Курков объясняет желанием художников присоединить церковное пространство «не к месту и времени, а к бесконечности и вечности».³²²

2.3 Генезис иконографического своеобразия станкового изобразительного искусства Калининградской митрополии

Не связанная с конкретным местом пребывания станковая икона легче, чем стенопись, откликается на общерегиональные смысловые запросы. Важнейшим из них, как ранее уже отмечалось, является маркирование включенности края в каноническую территорию Русской Православной Церкви, а также визуализация локального культурно-историческим своеобразия.

Одна из объективных особенностей – прибалтийское расположение области. Именно этим обусловлен выбор небесного покровителя региона, коим с основания первого прихода почитается Николай Чудотворец, известный своей заботой о мореплавателях. В монастыре Державной иконы Богородицы находится ростовая икона святителя, созданная в 90-е гг. калининградцем Юрием Машковым (илл.206.). Иконография образа восходит к Можайской и Зарайской иконам святого, которые обладают схожими композициями, но отличаются атрибутами. На Можайской иконе в левой руке святителя изображен город (иногда храм), а в правой – меч, что подчеркивает охранное значение образа. Никола Зарайский имеет традиционную святительскую иконографию с книгой в левой руке и благословляющим жестом правой. На калининградской иконе Николай Чудотворец изображен, как и в Зарайском образе, с книгой – символом слова Божия, которое несет людям святитель. При этом правая рука поддерживает

³²² Курков А. В. Из личной беседы с автором исследования 26.02.2021.

корабль, что напоминает о покровительстве святого городу моряков и, одновременно, символизирует Церковь – «корабль спасения». Эта деталь сближает Калининградского Николу с Можайским. Сопоставление атрибутов позволяет, наряду с символикой заступничества, видеть в образе идею христианского просвещения русской Прибалтики, релевантную периоду становления Православия в регионе.

Вторым способом трансляции региональной специфики стало включение в традиционную иконографию местных архитектурных и пейзажных мотивов, что вполне традиционно 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».³²³ В Калининградской митрополии, территория которой не связана с подвигами прославленных угодников Божиих, местные ландшафты становятся фоном для образов Божьей Матери и Спасителя. Так на иконе Свято-Георгиевского храма г. Правдинска у ног «Богородицы Агисоритиссы» изображено церковное здание, для которого она написана (илл.207.А). Калининградский художник Григорий Кузьмин с документальной точностью воспроизвел сооружение, являющееся памятником архитектуры XIV в. (илл.207.Б,В). Натуралистичность трактовки местного мотива тем очевиднее, что сам образ Богородицы решен в древнерусской стилистике.

На иконе Спасителя, находящейся в храме Сошествия Святого Духа г. Нестерова, местный иконописец Анатолий Леминский также изобразил приходские церковные постройки (илл.208.А,Б). Как и Кузьмин, он стремился к узнаваемости объектов. Допущенное упрощение форм связано не столько с

³²³ 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. 106.

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», созданный для Всехсвятского храма г. Гусева в московской мастерской преподобного Алипия Печерского (илл.209). Название иконы апеллирует к довоенной истории города, а через него – к месту знаменитого сражения Восточно-Прусской операции 1914 года. 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 кафедрального собора г. Калининграда (илл.210). Их содержательная программа задана 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 исполнявший заказ Александр Лавданский 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 условными домиками из красного кирпича, и кафедральным собором Христа Спасителя (илл.211). Как и в правдинской «Агиосоритиссе», в соборных иконах заложен стилевой дуализм: византийская условность основных изображений сочетается в них с пространственной трактовкой архитектурных мотивов. Примечательно, что, когда потребовалась замена алтарных икон, обусловленная их стилевым несоответствием более поздней стенописи, иконография Лавданского была воспроизведена бригадой Андрея Куркова (илл.212). Причем

сохранился и «полистилизм»,³²⁴ в котором византийскую манеру сменила ориентация на русскую традицию. Включение калининградских мотивов в иконографию обусловлено потребностью в «сакрализации пространства»³²⁵ воцерковляемой территории. Визуализация идеи покровительства Небесных Сил храму, городу или целому региону способствует идентификации края как части Святой Руси.

Введение объектов калининградской архитектуры в образный ряд произведений сакрального искусства получило необычную трактовку в творчестве Марины Бiryukовой, основателя мастерской лицевого шитья Иконописной школы МДА. Родившаяся в Калининграде, Бiryukова признается, что «никогда не прерывала связь с городом, а при любой возможности подчеркивала свою принадлежность Калининграду».³²⁶ В 2003 г. в прориси, выполненной для большой храмовой пелены, Бiryukова изобразила Кёнигсбергский кафедральный собор XIV века. Голгофский крест, являющийся основным композиционным мотивом, автор поместила на фоне стен Иерусалима, за которыми, среди традиционных палат, возвышается узнаваемый шпиль собора, увенчанный флюгером-русалкой (илл.213). Кажущаяся вольность имеет культурно-историческое обоснование: как пишет 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».³²⁷ Пелена выполнена группой вышивальщиц для Свято-Тихоновского храма г. Московского Московской области. Введение элемента сакрального калининградского ландшафта в произведение, предназначенное для

³²⁴ Кутейникова Н. С. Россия в иконах современных петербургских мастеров//Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 60: Проблемы развития отечественного искусства. СПб: Академия художеств им. Ильи Репина, 2022. — С. 255.

³²⁵ 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. 107.

³²⁶ Бiryukова М. В. Из личной переписки с автором исследования 21.09.18.

³²⁷ Белинцева И. В. Идея Небесного Иерусалима в архитектуре и градостроительстве Кёнигсберга// Белинцева И. В. Архитектура Восточной Пруссии: факты и интерпретации. Калининград: Живём, 2020 – С.26.

иногo региона, по замыслу автора, имеет значение интеграции региональной культуры в церковное искусство России.

Стремление видеть область полноправной участницей русской церковной истории побуждает отдельных исследователей и художников к поискам свидетельств православного присутствия на земле бывшей Восточной Пруссии. Плодом такого изыскания стала икона «Собор земли Порусской» (илл.214). Ее иконографическая программа составлена настоятелем Свято-Духовского храма г. Нестерова протоиереем Георгием Бирюковым. Исполнителем замысла стал Анатолий Леминский. Наименование иконы отсылает к гипотезе происхождения термина «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, авторы дополнили ее образами святых, не имеющих общецерковного почитания. Так князья Игорь и Иоанн Константиновичи канонизированы в числе Алапаевских новомучеников лишь Русской зарубежной церковью. Но, поскольку оба брата участвовали в боевых действиях Первой мировой войны на территории Восточной Пруссии, авторы включили их изображения 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 в композицию два образа Богородицы,

связанных с историей региона. Віленская икона, происхождение которой предание возводит к евангелисту Луке, находилась с 1657 по 1661 гг. в монастыре Крулевец (Кёнигсберг), где во время русско-польской войны ее укрывали униатские монахи от войска Алексея Михайловича, желавшего вернуть на Русь утраченную святыню.³²⁸ Несмотря на то что перенесение иконы в Кёнигсберг осуществлялось иноверцами, факт ее длительного пребывания в городе позволяет говорить о связи земли Восточной Пруссии с чудотворным образом. Вторая икона, предложенная авторами в качестве покровительницы митрополии, 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. Боевые действия и свершившаяся вскоре революция помешали своевременно завершить прославление святыни. Установление празднования в честь Августовской иконы состоялось лишь в 2008-м г., по указу Патриарха Алексия II. Тогда оказалось, что ближайшей к месту чудесного явления Богородицы российской территорией является Калининградская область. Образ особенно почитают на востоке региона. Практически в каждом храме Черняховской епархии можно встретить если не писанную, то печатную версию Августовской (илл.215). На одном из списков, который по заказу прот. Георгия Бирюкова выполнила Светлана Молчанова, в природный ландшафт введено изображение Свято-Духова храма г. Нестерова (илл.215.Б,В). Хотя от места явления Богородицы постройку отделяет более ста километров, желание выразить духовную сопричастность событию оказалось важнее исторической достоверности.

Стремление обрести собственную «икону-покровительницу» нашло воплощение в образе Пресвятой Богородицы «Приезерная» (илл.216.А) – еще

³²⁸ Ю. А. Пискун. ВИЛЕНСКАЯ ОДИГИТРИЯ ИКОНА БОЖИЕЙ МАТЕРИ// Православная энциклопедия [Электронный ресурс] URL: :<https://www.pravenc.ru/text/158626.html> (дата обращения: 03.09.2021).

одном произведении Леминского. На этот раз автором создана совершенно новая иконография. В ее основу положено видение настоятельницы Свято-Елисаветинского монастыря игуменьи Елисаветы (Кольцовой), произошедшее 25 июля 2004 г. во время литургии. По свидетельству матушки, новый образ «проявился на иконе “Утоли моя печали”, расположенной на храмовом иконостасе».³²⁹ Икона получила двойное наименование: «Приезерная» (по названию ближайшего населенного пункта) и «Яко мы с Тобою». Игуменья Елисавета ощущает связь между образом, явленным ей, и Леушинской чудотворной иконой (илл.216.Б). Ставшие названием образа слова, матушка воспринимает как ответ Богородице на Ее «Аз есмь с Вами». Визуально связь выражена в цветовых сочетаниях, трактовке одежд и влас Богоматери и Младенца. В отличие от Леушинского образа, где Дева Мария являет своего Сына людям, на Приезерной иконе Мать и Дитя обращены друг ко другу.

Попытку создания новой иконографии, отражающей региональную специфику, представляет собой и «Покров Кёнигсбергско-Балтийской Пресвятой Богородицы» (илл.217.А). В 2002 г. эту икону по заказу частного лица 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 Божьей Матери. После отслуженного перед образом молебна, как свидетельствует Н. Бугаенко, «произошло невероятное. Фашисты вдруг побросали оружие <...> и,

³²⁹Официальный сайт Свято-Елисаветинского монастыря Черняховской епархии. URL: <https://elisavetinskiy.ru/omonastyre/svyatyni/> (Дата обращения: 04.09.21).

с криком: «Мадонна!», побежали прочь...», а этот участок обороны удалось взять практически «без единого выстрела».³³⁰ Антитетично сюжету кёнигсбергского молебна представлены наиболее значимые сакральные постройки Калининграда: Кафедральный собор Христа Спасителя и Свято-Никольский храм. Примечательно, что в период написания иконы строительство собора еще не было завершено, и автор использовала проектные материалы. Внесенные в процессе строительства изменения учтены Леминским в списке, выполненном позднее для Свято-Елисаветинского монастыря Черняховской епархии (илл.217.Б).

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».³³¹

Актуализация событий апреля 1945 года в информационном пространстве Калининградской епархии произошла в 2021 г., когда в дар храму Рождества Божьей Матери была передана икона «Кёнигсбергское чудо явления Пресвятой Богородицы» (2015–2020, илл.218). Написание 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. Икона представляет собой тщательно разработанную композицию, детально воспроизводящую события штурма Кёнигсберга и

³³⁰ Цеханская К.В. Икона на войне// Материалы XV международной научной конференции «ИКОНА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ И КУЛЬТУРЕ», 2019. / Сост. В.В. Лепахин. М.: Дом русского зарубежья, 2019. – С. 403.

³³¹ Цеханская К.В. Икона на войне// Материалы XV международной научной конференции «ИКОНА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ И КУЛЬТУРЕ», 2019. / Сост. В.В. Лепахин. М.: Дом русского зарубежья, 2019. – С. 401.

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 неуместимо, как и «совмещение тяжелой, мрачной сущности войны с радостью Чуда и возвышенностью духовного мира».³³² Иконную доску, имеющую форму прямоугольника с полуциркульным навершием, Новихина композиционно делит на две части: вписанную в четырехгранник земную и обрамленную полукругом небесную. Предел между мирами обозначен традиционными иконописными горками. В небесах центральное место занимает величественная 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».³³³ 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 (илл.219.Б). 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 затронуто 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 произвела автор иконографии, показало, что

³³² Информация предоставлена автору Навихиной Л. В.

³³³ Информация предоставлена автору Навихиной Л. В.

именно у его стен мог состояться легендарный молебен.³³⁴ Чуть выше, за стенами форта, бойцы и командиры советской армии, собравшись в стройные группы, с благоговением встречают крестный ход. Среди них узнаваемы 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 группа священников и певчих. Расположение их фигур вновь подчинено кругу, указывающему теперь на единство земного и небесного в Церкви Христовой (илл.219.А). Центром группы стала Казанская икона Богородицы в руках отрока-пономаря. Рядом с юношей два седовласых старца. Образы не поименованы, но в них без труда можно узнать лаврских архимандритов Наума (Байбородина) и Кирилла (Павлова), почивших в 2017 году. Новихина так объясняет их появление в иконе: «собираательные 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».³³⁵

Стремление к точности воспроизведения событий и локаций согласуется с документализмом, который Н. С. Кутейникова выделяет как одну из тенденций современного иконописания.³³⁶ В «Кёнигсбергском чуде явления Богородицы» документализм выходит за рамки архитектурных объектов и распространяется на форму советских и вражеских солдат, оружие и технические средства (илл.220). В подтверждение достоверности воспроизводимых событий автор в нижней части иконы указывает дату чудесного явления – «7 апреля 1945 года».

Образ «Кёнигсбергского чуда» стал наиболее значимым откликом на региональный смысловой запрос, как с идеологической, так и с художественной точек зрения. При этом новое содержание полностью подчинилось принципам

³³⁵ Информация предоставлена автору Новихиной Л. В.

³³⁶ Кутейникова Н. С. Россия в иконах современных петербургских мастеров//Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 60: Проблемы развития отечественного искусства. СПб: Академия художеств им. Ильи Репина, 2022. — С. 265.

иконного построения. Порядовая компоновка и иерархия в сочетании с обратной перспективой задали ощущение иконности пространства, а ненавязчивое, но последовательное введение элементов традиционной иконографии сообщили произведению должную меру каноничности. Отмеченная же документальная достоверность засвидетельствовала включение образа в современный процесс развития иконописания в России.

Калининградское иконописание оказалось в стороне от столь важного направления современного иконографического творчества, как создание образов новопрославленных святых. Поскольку на территории бывшей Восточной Пруссии не был явлен подвиг новомучеников, святые XX в. здесь сравнительно редко становятся объектами особого почитания. Исключение составляют св. блж. Матрона, св. прмц. Елисавета, свт. Лука Крымский и свв. Царственные Страстотерпцы. Однако иконография этих угодников Божьих уже приобрела устойчивые формы, а потому работа над их образами не отличается от работы над иконами других святых. Единственный известный пример принципиально новой композиции, посвященной новопрославленным святым, находится в иконостасе Кафедрального собора Христа Спасителя. Икона выполнена бригадой А. Куркова в 2018 г. (илл.221). Нестандартное решение образа новомучеников обусловлено тем, что настоятелем храма является предстоятель Русской православной церкви, а потому в иконе акцентирована тема архиерейского подвига. Центром композиции избран патриарх Тихон в окружении священномучеников. При этом образы Царственных страстотерпцев, традиционно являющиеся ядром архитектоники иконы, перенесены во второй регистр и смещены влево. Из персонифицированных святых, помимо императорской четы, в икону вошли лишь великая княгиня Елисавета и инокиня Варвара, представленные во втором регистре справа. О многочисленности подвижников начала XX в. свидетельствуют несколько непоименованных образов, а также здание Храма Христа Спасителя, разделившего в годы лихолетья мученический подвиг русского народа.

В целом иконографические новации в станковом изобразительном искусстве Калининградской митрополии не являются системно организованными. Большой смелостью отличаются представители удаленной от областного центра Черняховской епархии – они чаще решаются на эксперименты, связанные с визуализацией региональных особенностей. Субъекты церковного искусства западной части митрополии более осторожны при внесении корректив в известные композиционные схемы, а осуществляемые ими эксперименты в основном направлены на демонстрацию единства региона с «большой Россией».

Тем не менее, при анализе иконографического своеобразия станкового изобразительного искусства Калининградской митрополии могут быть выделены следующие направления визуализации местной специфики:

- введение символических элементов, напоминающих о приморском положении региона (прием не получил широкого распространения);
- включение местных ландшафтных и архитектурных элементов в известные иконографические схемы (наиболее распространенный способ свидетельства о покровительстве высших сил региону);
- смысловая и визуальная компиляция существующих иконографических элементов (богородичных икон и образов святых), связанных с территорией региона (направление в настоящее время представлено единичным примером, но имеет потенциал развития);
- попытки создания местночтимых икон Богородицы (представлены, как разработкой новой иконографии, так и поиском релевантного прототипа);
- создание принципиально новой сюжетной композиции, отображающей историческое событие, связанное с «вторжением в зримую реальность <...> ирреального небесного знамения»³³⁷ (имеет потенциал развития, в качестве новой исторически и сакрально обоснованной иконографии).

³³⁷ Цеханская К.В. Икона на войне// Материалы XV международной научной конференции «ИКОНА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ И КУЛЬТУРЕ», 2019. / Сост. В.В. Лепахин. М.: Дом русского зарубежья, 2019. – С. 402.

Глава 3. Техника и технология в контексте формирования регионального своеобразия церковного искусства Калининградской митрополии

3.1. Специфика использования традиционных материалов в калининградском церковном искусстве

Одной из ключевых особенностей новой канонической территории Русской православной церкви стало отсутствие вещественных свидетельств восточно-христианской истории. Но человек, вмещающий материю и дух, стремится и во внешнем мире обнаружить связь земного и метафизического. В Калининграде это стремление реализовалось в попытках видимым образом, через материал, соединить православие с окружающим пространством.

Уже на самом раннем этапе становления православия на калининградской земле необходимость присутствия «предметного» носителя благодати привела настоятеля строящегося кафедрального собора, игумена (ныне митрополита Ростовского и Новочеркасского) Меркурия (Иванова) в Иерусалим. Владыка так вспоминает об этом событии: «Когда состоялась первая большая паломническая поездка на Святую Землю, то, общаясь с матушкой Георгией, настоятельницей монастыря, я спросил её: «Матушка, мы начинаем строить собор. И хорошо бы, чтобы была святыня своя в соборе, потому что калининградская земля – она выхолощенная. И тогда мать Георгия вынесла из своей кельи довольно большую ветку мамврийского дуба и сказала: вот, то, что я могу дать...»³³⁸ Святыню врезали в доску, на которой тверские мастера написали Нерукотворный образ Спасителя, ставший чтимой реликвией собора (илл.222).

Важное событие, связанное с символическим присоединением Калининградского региона к русскому православию с помощью «материального носителя», произошло в 1996 г.: когда на площади Победы началось возведение кафедрального собора, в его основание была заложена капсула с землей, взятой

³³⁸ Митрополит Ростовский и Новочеркасский Меркурий. Записано Игорем Петровским по просьбе автора исследования 14.03.2021.

из-под стен строившегося в то время московского храма Христа Спасителя.³³⁹ Горсть земли, положенная в основу калининградского храма, физически связала новое сооружение с «большой» Россией, дав основание утверждать, что собор в прямом смысле слова стоит на исконно православной земле.

Позднее на всех этапах строительства и благоуукрашения калининградского собора идея его родственности с главным храмом страны подкреплялась вещественно. Так во внутреннем убранстве основного пространства использованы те же сорта камня, что и в московском храме Христа Спасителя, там же заимствованы технология обработки и орнаментальные мотивы каменного декора.³⁴⁰ Когда пришло время расписать кафедральный собор, то вновь обратились к технологии, применявшейся в столичном прототипе. Стенописные работы в калининградском храме выполнены в непопулярной сегодня технике масляной живописи, которая, однако, широко использовалась в храмовой декорации конца XIX века.

Применение вещества как средства перенесения благодати святого места свойственно не только кафедральному собору. Например, материал для пола Князь-Владимирского храма был привезен из Вифлеема. Благородное сочетание натурального камня разных оттенков охры и серого, а также выверенная орнаментальная композиция сделали облицовку пола украшением храмового интерьера (илл.223). Однако причина ее появления связана не с декоративными свойствами камня, добываемого на западном берегу реки Иордан, но с близостью к месту рождения Спасителя. «Вы входите в храм, а под ногами – в буквальном смысле святая земля, то есть частичка той самой земли, по которой, может быть, когда-то ступала нога Христа», – поделился в одном из интервью настоятель храма, протоиерей Владимир Максимов.³⁴¹ Можно заметить, что иеротопическая концепция Владимирского храма отличается от соборной. Если технико-

³³⁹ Наследие: книга посв. 30-летию православия на Калининградской земле / сост. Т. Рутковская. Калининград, 2016. – С 13.

³⁴⁰ Иерей Владимир Кузьмин. Из личной беседы с автором исследования октябрь 2014 г.

³⁴¹ По святым местам. Храм святого князя Владимира в Калининграде// Екатеринбургский епархиальный Информационно-издательский центр. [Электронный ресурс] URL: <https://tv-soyuz.ru/peredachi/po-svyatym-mestam-hram-svyatogo-knyazu-vladimira-v-kaliningrade> (Дата обращения 26.06.2021).

технологические средства, использованные при строительстве и благоуукрашении главного калининградского храма, направлены на материализацию родственности с главным храмом страны, то в Чкаловске реконструируется образ Вселенского православия. Так тело иконостаса изготовлено в греческих Салониках, деревянные стасидии, скамейки и киоты родом с Западной Украины, а иконы местного ряда привезены из Белоруссии. Настоятель осознанно наполняет пространство элементами интерьера, собранными из разных концов восточно-христианского мира, утверждая таким образом единство православной веры.

Схожий принцип, связанный с собиранием в стенах одного храма разных технико-технологических средств благоуукрашения, можно наблюдать в пространстве храма Успения Пресвятой Богородицы г. Гусева. Правда, на этот раз значение имеет не географическое происхождение материалов, а их эстетическая ориентация на русское искусство. Переоборудованная в православный храм лютеранская кирха г. Гумбиннена – единственный образец западноевропейского культового зодчества на территории Калининградской области, который за счет декора поменял образ, не оставив сомнений в своем восточно-христианском происхождении. В процессе преобразования были задействованы практически все виды церковного искусства: деревянная резьба, выполненная белорусскими резчиками в плоско-выемчатой технике (илл.224.А.); монументальная роспись, хотя и силикатными красками, но визуально апеллирующая к русским фрескам XVI в. (С. Н. Петров, илл.224.Б.). Во внешнем убранстве обращают на себя внимание керамические изразцы и киот, созданные по образцу ярославских (Е. Д. Тарабин, илл.225.В.), а также мозаичный пояс на уровне барабана с текстом тропаря престольному празднику (В. Б. Янчевская, илл.225.Б.). Нашлось место и художественной ковке (Роман Горпинюк, мастерская «Ферм»). В соответствии с замыслом настоятеля храма протоиерея Георгия Матвеева, в кованных узорах оконной решетки прочитываются слова молитвы «Богородице Дево, радуйся...» (илл.226). Успенский храм Гусева стал наиболее концентрированным

воплощением идеи преобразования ментального облика региона, с включением в этот процесс самых разнообразных материальных ресурсов.

Комплексное решение храмового интерьера – явление для митрополии довольно редкое, но и на уровне отдельных произведений материал может быть наделен дополнительным смысловым звучанием. Самым распространенным видом сакрального искусства является иконописание. В Калининграде его становление началось с обращения к яичной темпере. Причем в отсутствии опыта, художники самостоятельно разрабатывали рецепты эмульсии и способы перетиранья пигментов. Этой технике отдавал предпочтение первый иконописец Калининграда, выпускник Палехского художественного училища Владимир Захарович Алексеев. В 1980-е гг. мастер много писал для храмов Смоленской и Псковской епархий, выполнял частные заказы. В Калининградской митрополии его кисти принадлежат всего несколько икон в храмах Янтарного, Взморья и Калининграда (илл.227). К этой же технике обращался московский мастер Владимир Александрович Сидельников, работавший в 1988 г. в Никольском храме Калининграда вместе с тогда еще начинающим иконописцем Виталием Шумиловым (илл.228). Исключительно яичной темперой пользовались мастера тверской школы церковных ремесел Андрея Борисовича Запруднова, создавшие в 1990-е гг. ряд иконостасов для храмов Калининграда (илл. 40,55,229). Приверженность древней технологии связана не только со стремлением добиться необходимого визуального эффекта, но и с отношением к указанному материалу, как к «правильному», почти «каноничному». Во многом формированию такого понимания способствовали труды Л. А.Успенского, отмечавшего, что «традиционная иконописная техника, выработанная в течение тысячелетий, включает подбор материалов, который представляет наиболее полное участие видимого мира в создании иконы».³⁴²

Тем не менее, с середины 1990-х яичная темпера уходит из калининградского церковного искусства. Прибывшие из Смоленска по

³⁴² Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. – С. 443.

приглашению епископа Пантелеимона (Кутового) молодые художники Николай Байкин и Алексей Новиков, а также присоединившийся к ним позднее выпускник калининградского художественно-промышленного лицея Григорий Кузьмин, образовали епархиальную иконописную мастерскую, выполнявшую большинство заказов. Внушительный объем работ не располагал к техническим изысканиям – на полтора десятилетия лидирующими материалами церковной живописи становятся акрил и поливинилацетатная темпера. Обращение новых субъектов калининградского церковного искусства (Натальи Паниной, Анны Жмак, Евгении Зининой) к древним технологиям в начале 2000-х воспринималось, как «смелый эксперимент».

Полноценное возвращение яичной темперы в иконопись Калининграда произошло в конце 2010-х гг., когда после завершения росписи кафедрального собора члены команды под руководством А. В. Куркова приступили к созданию молельных образов для иконостаса и пристенных киотов. Поскольку работы были организованы артельным методом [см. примеч. б], значительная часть калининградских иконописцев получила практический опыт использования яичной темперы. По завершении благоукрашения кафедрального собора, бригада продолжила работу на других церковных объектах. Примечательно, что если в стенописи группа Куркова обращалась к разным материалам, то при создании икон художники ни разу не изменили натуральным пигментам и желтковой эмульсии.

Участие в росписи собора по-разному повлияло на самостоятельное творчество калининградских иконописцев. Так Алексей Новиков, не удовлетворившись возможностями яичной темперы, обратился к масляной живописи. Причиной смены технологии стала проба материала на стене, а также общение с руководителем монументально-живописных работ Андреем Курковым, имеющим богатый опыт реставрации произведений сакрального искусства XIX века. В своих последних работах Новиков соединяет масло с акрилом и темперой, добиваясь необходимого звучания красок (илл.230).

Особый интерес в технико-технологическом дискурсе представляет творчество члена Союза художников России, Олеси Александровны Бабаковой. Прикладник по образованию, она смело экспериментирует с разными материалами от поливинилацетатной темперы до самостоятельно изготавливаемых эмульсий. К подбору пигментов Бабакова также подходит творчески: в ее мастерской собрана внушительная коллекция минералов, привезенных «с разных концов света», которые художник измельчает и перетирает, исследуя красящие свойства. Не ограничиваясь экспериментами с цветом, иконописец уделяет внимание «светоотражающим возможностям» неорганических веществ, осуществляет попытки «реконструирования древних технологий», связанных с «материализацией света».³⁴³ В состав красок Бабакова вводит разные по степени измельчения полудрагоценные камни и стекло, добиваясь игры фактуры, «свечения» и «искрения» поверхности (илл.231.А.,Б.,В.,Г). Большое значение автор придает связующим и кроющим составам, рассматривая не только их базовые физические свойства, но и способность выявлять и усиливать звучание цвета. Их изготовлением Бабакова также занимается самостоятельно. Личным достижением художник считает изобретение способа получения янтарного лака.³⁴⁴

Технология монументальной живописи не столь подвержена символическому осмыслению, а потому, при меньшем количестве объектов, в калининградской стенописи заметно большее разнообразие применяемых материалов. Цельнояичная темпера использована при создании первой храмовой росписи в приделе Всех святых в земле Российской просиявших Свято-Никольского храма (илл.89.А). Древнюю технологию Владимир Сидельников перенял у своего наставника – Александра Васильевича Мызина, открывшего ее в процессе работы над монументальной декорацией московского метрополитена.³⁴⁵

³⁴³ О. А. Бабакова. Из личной беседы с автором исследования. 25.08.20.

³⁴⁴ О. А. Бабакова. Из личной беседы с автором исследования. 25.08.20.

³⁴⁵ В. А. Сидельников. Из личной беседы с автором исследования. 19.04.2018.

Единственная в митрополии монументальная роспись, выполненная в технике фрески, украшает собор Архистратига Михаила в г. Черняховске (илл.121). Ее автор – художник-реставратор из Пскова, выпускник Мухинского училища Александр Милованов. Работа по росписи началась в 1993 г. и заняла 14 лет. Роспись выполнена по сырой штукатурке, которая наносилась «дневными слоями», приблизительно 40х40 см. Помимо извести штукатурный раствор включал мелкодисперсионный песок.³⁴⁶ К сожалению, технология не в полной мере оправдала себя – спустя всего 10 лет после завершения росписи произошло обрушение довольно крупного фрагмента одной из фресок.

В технике масляной живописи, помимо кафедрального собора, расписаны храмы блгв. Александра Невского (2016–2017, С. Шахалин, илл.127.А) и равноап. Кирилла и Мефодия (2020–2021, А. Курков, илл.133.А). Эпизоды связаны между собой, поскольку обе бригады сформировались в процессе благоукрашения главного храма региона. Технология, отработанная в кафедральном соборе, на некоторое время приобрела статус эталонной. Кроме того, специфика материала оказалась удобной в работе. Как отмечает Курков, «масло дает возможность получать насыщенный цвет, добиваться тонких переходов при помощи лессировок, позволяет долго работать над образами, что-то менять и корректировать».³⁴⁷

Получившие распространение в современном церковном искусстве силикатные краски использованы в декорации пяти объектов Калининградской митрополии. Предпочтение этому материалу отдает художник из Белоруссии Сергей Петров, расписавший за последнее десятилетие три храма на востоке области (илл.114–115). Выбор в пользу силикатных красок сделан и в храмах свв. Богоотец Иоакима и Анны (2019–2020, илл.129–132) и равноап. Константина и Елены (2022–2023, илл.137–141), где роспись осуществлялась бригадой Куркова. Обращение к популярному материалу руководитель монументально-живописных

³⁴⁶ Протоиерей Иосиф Ильницкий. Из личной беседы с автором исследования. Май 2019.

³⁴⁷ А. В. Курков. Из личной беседы с автором исследования 27.05.2016

работ объясняет ее визуальной схожестью с фресковой живописью. При этом, сопоставляя две техники, художник оценивает выше древнейшую из них. «Если поверхность фрески – как бархат, то силикатная живопись больше напоминает наждачную бумагу», – утверждает Курков.³⁴⁸

Несколько калининградских храмов расписаны акрилом. Свой выбор авторы также связывают с возможностью имитировать фресковую живопись. Среди значимых работ, выполненных в этом материале, – монументально-живописная декорация храмов св. равноап. Владимира в Чкаловском микрорайоне (2017–2021, С. Томилов, илл.174–175,195–196) и Казанской иконы Божьей Матери в п. Янтарном (2015–2020, А. Червонец, илл. 199–201). А. Курков применял акрил в росписи Кирилло-Мефодиевского храма при работе над орнаментами. По словам художника, подобное соединение техник (масло в сюжетных композициях и темпера в орнаментальном декоре) использовали мастера рубежа XIX–XX вв., на эстетику которых ориентирована роспись. «Акрил (или темпера) позволяют стенам «дышать», в то время как в сюжетных композициях масло способствует более живописному исполнению», что соответствует выбранной стилистике.³⁴⁹

Наиболее новаторской, с технологической точки зрения, является монументальная декорация храма свв. Бориса и Глеба в п. Новоселово, над которой с 2018 года работает член Союза художников Б. П. Булгаков (илл.119). Используя алкидные эмали, художник пишет фигуры на пластике, вырезает их по контуру и монтирует на стену, после чего тонирует фон между ними. Такой принцип организации творческого процесса, по утверждению Булгакова, позволяет выполнять работу с привлечением минимальных ресурсов, что важно в условиях отсутствия финансирования.

Общероссийская тенденция возвращения мозаики в храмовое убранство нашла отражение и в церковном искусстве Калининградской митрополии.

³⁴⁸ А. В. Курков. Из личной беседы с автором исследования 27.05.2016

³⁴⁹ А. В. Курков. Из личной беседы с автором исследования 20.02.2020

Первым мозаичным сакральным произведением, выполненным в Калининграде стала уменьшенная копия образа Богородицы «Нерушимая стена» Софийского собора г. Киева (илл.232). В середине 1990-х ее изготовил А. В. Пистер для православной часовни, расположенной в здании кёнигсбергского кафедрального собора, постройки XIII века. В контексте социокультурного положения региона выбор техники получил дополнительную смысловую акцентуацию. Поскольку исторически мозаика стала неотъемлемой принадлежностью византийской культуры, при этом не получив распространения в искусстве западного Средневековья, ее включение в интерьер часовни индуцировало изменение культурного кода, заданного архитектурой.

Зафиксировав возможность своего участия в организации сакрального пространства, мозаика довольно долго не переступала порог калининградских храмов. В полном соответствии с общероссийской ситуацией, на начальном этапе вхождения техники в церковное искусство региона, «мозаичные панно, как правило, располагаются на фасадах храмов».³⁵⁰ Впрочем, даже на внешние стены калининградских церковных зданий мозаики попадают лишь в 2000-е годы. Автором первых из них стал член Калининградского отделения Союза художников России И. Н. Чередников. Опыт создания сакральных мозаичных образов мастер получил в 1997–1998 гг., работая в бригаде известного российского монументалиста А. Д. Корноухова над убранством папской капеллы *Redemptoris Mater* в Ватикане. Вхождение мозаичных работ Чередникова в храмовое убранство Калининградской митрополии началось с четырех фасадных композиций для монастырского храма Державной иконы Божьей Матери (2003): «Введение во храм Пресвятой Богородицы» (илл.233.А), «Благовещение Пресвятой Богородицы» (илл.233.Г), «Знамение» (илл.233.Б) и «Крест Господень» (илл.233.В). Двумя годами позже Чередниковым изготовлены образы Пантократора (илл.234.А) и Николая Чудотворца (илл.234.Б) для заалтарной

³⁵⁰ Лайтгарь Н. В. Современная православная церковная архитектура России. Тенденции стилового развития и типология храмов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2009. – С. 68.

стены Свято-Никольского собора в Калининграде (2005), а еще через десять лет – мозаичные иконы для храмов Андрея Первозванного в Калининграде (2015, илл.235.А) и Бориса и Глеба в п. Новоселово (2015, илл.235.Б). Кроме того, в 2020 г. по эскизу художника в технике мозаики выполнен декор интерьера церкви Иоакима и Анны в п. Большое Исаково (илл.76–78).

В работах Чередникова без труда узнается влияние манеры Корноухова. При общей ориентации на византийское искусство, автор, наряду со смальтой, применяет природные минералы, более характерные для древнеримской мозаики, использует тессеры разного размера, вводит куски необработанного камня. Импульс трепетного переживания каждого мозаичного фрагмента, переданный Корноуховым своим ученикам, имеет философское обоснование. Часто упоминаемый в Священном писании камень мастер предлагает «рассматривать как образ, наиболее полный бытием, и как свидетельский материал, обладающий личностным началом».³⁵¹ Специфическая манера оказалась наиболее созвучна Никольскому храму, где ее «приглушенная красота»³⁵² корреспондирует сложенным из булыжника древним стенам кирхи Юдиттен.

Хотя к 2005 г. имя Чередникова уже известно в Калининградской епархии, для украшения фасада строящегося кафедрального собора был приглашен московский мастер Евгений Николаевич Ключерев: свойственный ему принцип мозаичного набора в большей степени соответствовал модернистским чертам архитектурного объекта. Выполненные Ключеревым иконы тондо, вместе составляющие Деисис, установлены над тремя порталами главного храма митрополии (илл.236). Факт появления мозаичных образов на фасаде собора в областном центре зафиксировал высокий потенциал этого вида искусства в храмовом убранстве Калининградской митрополии.

Активное вхождение мозаики в калининградское церковное искусство началось в середине второго десятилетия XXI в. Важным центром ее

³⁵¹ Корноухов А. Д. История жизни мозаик капеллы Redemptoris Mater с параллельными местами. М.: Омофор, 2016. – С. 76.

³⁵² Седокова О. Памяти Капеллы// Корноухов А. Д. История жизни мозаик капеллы Redemptoris Mater с параллельными местами. М.: Омофор, 2016. – С. 20.

производства и применения стал г. Гусев. В 2017 г. для новопостроенного гусевского храма Всех святых, в мастерской «Глитика» выполнены четыре мозаичные иконы по эскизам Андрея Фехнера (илл.237). Несмотря на то что авторы концепции храмового убранства стремились к аутентичному воспроизведению стилистики XVII в. (подробнее на стр. 61–62), ради введения мозаичных композиций они отступили от выбранного принципа. Мозаики не только технически не соответствуют заявленному ориентиру, но и стилистически не вписываются в эстетику позднего Средневековья. Почти монохромные образы Фехнера, набранные из природного камня с добавлением смальты и золота, представляют собой сплав византийского и академического стилистических импульсов, осмысленных в духе современного искусства.

Четырьмя годами ранее, в том же Гусеве, В. Янчевская создает мастерскую по работе со стеклом «Ст», которая с 2014 г. переквалифицируется в мозаичную и выполняет церковные заказы. Начав с небольших шрифтовых и орнаментальных фасадных композиций (илл.225.Б), уже в 2015 г. мастерская приступила к созданию сакральных образов. Янчевская использует в работе традиционную смальту довольно крупного модуля. При наборе фигуративных элементов автор задействует широкий спектр оттенков материала, добиваясь живописности изображения, тогда как к формированию фоновых участков подходит несколько механистично. Крупнейшим заказом мастерской стало мозаичное убранство интерьера калининградского храма Рождества Богородицы (Кирха Понарт, илл.238). В общей сложности на стенах разместилось около 600 кв. м мозаичных композиций. Введение активного декора полностью перекодировало историческое пространство неоготической кирхи, сообщив ему выраженное восточно-христианское звучание.

Еще одно включение мозаики в церковный интерьер произошло в главном храме митрополии в ноябре 2018 г. Ее появление в конхе алтаря стало завершающим аккордом благоуукрашения собора (илл.239). Идея оформления наиболее значимой части храмового пространства мозаикой принадлежит

настоятелю собора, патриарху Кириллу. Поскольку святейший поставил задачу введения новой технологии, когда роспись близилась к завершению, потребовались значительные усилия, чтобы избежать диссонанса новой техники с уже существующей храмовой декорацией. Для выполнения работ были привлечены художники мозаичной мастерской храма Покрова Пресвятой Богородицы в Ясенево. Расположение мозаики на сводах обусловило применение новой методики, позволяющей уменьшить массу мозаичных пластов. Для достижения необходимых характеристик была значительно сокращена глубина тессер, а их набор осуществлялся на монтажную сетку, обеспечивающую пластичность модулей. В результате мозаика оказалась гармонично вписана в интерьер собора. Ее колористическое и стилистическое решение согласуется с расписанными поверхностями, а контраст двух техник подчеркивает сакральное значение алтарного пространства.

Одновременно с выполнением монументально-живописной декорации конхи верхнего храма предпринималась попытка создания мозаичной мастерской при кафедральном соборе Христа Спасителя. Однако ее художники выполнили лишь два образа – «Убрус» (2018, илл.240) для нижнего придела собора и «Живоносный источник» (2019, илл.241) для водосвятной часовни, входящей в архитектурный ансамбль главного храма региона. Отличительной чертой работ мастерской стали использование мелкого модуля набора, тонкая нюансировка, а также введение природного камня и янтаря, для обеспечения необходимой цветовой палитры. Вдумчивое отношение к подбору каждой тессеры замедляло скорость выполнения заказов. Выбранный принцип сделал работу мастерской нерентабельной на растущем рынке предложений.

Тенденция украшения храмов мозаикой продолжает заявлять о себе новыми образцами. Экстерьер новопостроенного храма Кирилла и Мефодия в 2021 г. решено было дополнить мозаичными панно, заполнившими большую часть стенных поверхностей всех четырех фасадов (Илл. 242). Масштабная работа выполнена в мозаичной мастерской Товарищества реставраторов Андрея

Анисимова, под руководством В. О. Борисенко. Риски от воплощения нестандартной идеи оказались минимизированы за счет тонких цветовых отношений и выверенных композиций. В 2023 г. еще одна мозаичная работа мастерской украсила западный фасад храма свв. равноап. Константина и Елены (подробнее на стр. 118-119, илл.136).

Элементы мозаики использует в своих станковых работах В. В. Васин. Художник смело соединяет дерево, смальту, прозрачное стекло и природный камень. Причем каждый материал, участвующий в создании объектов, автор наделяет смысловым значением, работающим на раскрытие идеи. До недавнего времени Васин позиционировал свои композиции как произведения исключительно авторские, не имеющие отношения к церковному искусству. Однако в настоящее время его работы вошли в литургическое пространство храма святых Богоотец Иоакима и Анны в Большом Исаково, обретя таким образом статус сакральных произведений (илл.243).

Среди декоративных материалов наибольшее распространение в митрополии, как и в целом по России, приобрело дерево. Прежде всего, это связано с его доступностью.³⁵³ Но существуют и иные объяснения широкого использования материала в оформлении церковных интерьеров: дереву принадлежит особая роль в Священной истории – от Древа Жизни до Голгофского Креста. Кроме того, как отмечает современный мастер-краснодеревщик А. Г. Абрамов, «древodelием занимался Сам Спаситель в годы своей земной жизни».³⁵⁴ Таким образом, дерево в церковном искусстве получает особый, едва ли не сакральный статус. В храмах Калининграда из него изготавливают иконостасы, киоты, аналои, подсвечники. Декоративную резьбу ручной работы осуществляют в столярной мастерской при Свято-Никольском храме. Изготовлением церковной утвари занимаются две частные мастерские,

³⁵³ Одноралов Н. В. Скульптура и скульптурные материалы: Учеб. Пособие. – 2-е изд. - М.: Изобраз. искусство, 1982. – С. 197.; Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.: Сварог и К, 2000. - С. 10.

³⁵⁴ Абрамов А. Г. Записки резчика, или в поисках золотой середины. М.: изд. храма св. мученицы Татианы, 2005. – С. 6.

оборудованные станками с ЧПУ. Нередки случаи приобретения древорезных изделий за пределами региона. Наиболее популярными способами обработки древесины в Калининграде являются резьба, тонирование, лакирование и позолота. В последние годы распространение получило окрашивание древесины (подробнее на стр. 86–87).

Фигуративная резьба по дереву не получила широкого распространения в Калининградской митрополии. Исключением являются резные распятия, которые можно встретить во многих храмах региона. Выполненные из дерева рельефные иконы чаще используются в качестве предметов личного благочестия. Единственный случай их вхождения в церковное пространство – иконостас часовни иконы Божьей Матери «Всех Скорбящих Радость», расположенной на городском кладбище (илл. 244).

Сегодня в церковном искусстве Калининграда всё чаще находит применение металл. Хотя появление кованых изделий в храмовом интерьере произошло еще в начале 1990-х, широкого распространения в первое время они не получили. Созданная при Никольском храме кузница в основном занималась изготовлением небогослужебных предметов. Установка же в Скорбященском храме г. Светлогорска иконостаса выполненного с применением металлического декора, (подробнее на стр. 77–78, илл.56) носила, скорее, атипичный характер. В настоящее время ассортимент изделий, выпускаемых церковной мастерской, значительно расширился. Популярны кованые хоросы, семисвечники, подсвечники, аналои (илл.245), решетки, ограды, скамьи. Ковка активно используется при создании алтарных преград (илл. 80–84). Помимо епархиальной кузницы, целый ряд светских мастерских принимает церковные заказы. Причина возросшего интереса к кованым изделиям объяснима, с одной стороны, их органичностью пространству готицизирующих построек, а с другой – запросом со стороны духовенства на прозрачные алтарные преграды (подробнее на стр. 94-96), которые создают визуальный камертон всему интерьеру.

Начав вхождение в церковное искусство Калининграда, в качестве исключительно декоративного материала, металл значительно расширил сферу своего применения и сегодня претендует на участие в формировании сакральных образов. Впервые идея использовать металл для создания иконы возникла в 2022 г. при разработке алтарной преграды храма в честь богородичного образа «Живоносный источник» в п. Ласкино. Замысел принадлежит А. С. Хораськину. С одной стороны он обусловлен желанием «открыть алтарь», а с другой – наполнить небольшой иконостас необходимым образным рядом. Импульс нашел реализацию в изготовлении ажурных алтарных дверей из металла, сохранивших при этом свою традиционную программу: архангелы – на диаконских вратах и Благовещение – на царских. Фигуры имеют контурный принцип построения и выполнены из толстой проволоки в технике гнущия и пайки (илл.246.А,Б). В разработке эскизов принимала участие художник-иконописец Анна Жмак, работавшая в то время над росписью иконостаса. Смелая идея получила концептуальное обоснование: таким полупрозрачным изображением авторы заявляют о незримости ангельского мира. «Можно сфокусировать зрение на изображении, и представитель духовного мира станет вполне реальным, а можно, напротив, рассредоточить взгляд, и тогда он будет проходить сквозь фигуры, не замечая их».³⁵⁵ Андриян Хораськин видит в этом аллюзию на состояние души человека, который может духовно бодрствовать и тогда Горний мир для него становится явью, а может пребывать в расслабленном состоянии, не замечая реальности инобытия. Примечательно, что прихожанам и служителям алтаря решение показалось излишне новаторским, и вскоре у контурных изображений появился фон из тканевой драпировки.

Концепция была повторно реализована в калининградском храме Андрея Первозванного, где в той же технике выполнено Распятие с предстоящими (илл.246.В). Несомненно интересная идея достойна материализации в качестве

³⁵⁵ А. С. Хораськин. Из личной беседы с автором исследования 02.09.2023.

независимого арт-объекта, однако в литургическом пространстве входит в противоречие с онтологической сущностью сакрального образа. Ключевая функция иконы, согласно Оросу VII Вселенского собора, – свидетельствовать о Боговоплощении, тогда как контурное изображение, воспринимаемое на просвет, скорее, несет смысл развоплощения образа.

Как можно заметить, в церковном искусстве Калининградской митрополии используется широкий спектр художественных материалов. Их применение имеет два концептуально обоснованных направления. С одной стороны, технология часто выполняет присоединительную функцию, связывая декорируемое пространство со святым местом, великой эпохой, канонической территорией России или Вселенским православием. С другой – материал может расцениваться с чисто художественных позиций. В этом случае он важен не сам по себе, а в контексте того эстетического чувства, которое вызывает созданное с его помощью произведение. При этом семантическая трактовка материала лежит в поле стилистического или иконографического дискурсов. Само многообразие художественных материалов и технологий, вовлеченных в сакральное искусство, служит образом благодарного участия всего тварного мира в богослужении. Что типично для общероссийского контекста, а значит, на калининградской почве также выполняет функцию присоединения.

Помимо использования широкого спектра традиционных техник, призванных реконструировать на новой территории малый образ большой России, в Калининградской митрополии применяются материалы, способные решать задачи «воцерковления» самой земли через соединение Православия с тем, что составляет онтологическую принадлежность региона.

3.2. Керамическая икона Калининграда

Керамику саму по себе нельзя отнести к специфическим региональным материалам. Применение ее в отечественном церковном искусстве известно уже

«с первых веков принятия на Руси христианства»,³⁵⁶ а самые ранние керамические иконы в общехристианской практике датируются IV–VI вв.³⁵⁷ Что же касается семантической аргументации, объясняющей использование глины в сакральном искусстве, то она восходит к истокам бытия, ведь для сотворения человека – Своего образа и подобия – «Бог взял прах от земли» [Быт. 2:7] (по некоторым трактовкам, именно глину). То есть творение Богом «Своей иконы»³⁵⁸ происходило как раз из глины. Получила «благословение» керамика и в Новом Завете, когда «была освящена образом Спаса Нерукотворного».³⁵⁹ Предание повествует о появлении не только мандилиона – «Спаса на убрусе», но и керамидиона – «Спаса на чрепии», то есть керамической пластине.

Сакральная обоснованность и широкий спектр пластических возможностей обусловили востребованность религиозной керамики в отечественном искусстве последних десятилетий. Сегодня в разных регионах страны работают керамические мастерские, выполняющие церковные заказы. Несмотря на геополитические условия, препятствующие свободному распространению общероссийских тенденций, Калининградская епархия не осталась в стороне от популярного направления. В первой половине 2000-х годов комплект керамических икон появился в домовом храме монастыря Державной иконы Божьей Матери (илл.247–248). Их автор – Д. А. Ильинский, преподаватель кафедры художественной керамики и стекла СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Несмотря на высокую квалификацию, автор не использовал специфические возможности материала, ограничившись воспроизведением традиционных для иконописи композиций в технике подглазурной росписи.

³⁵⁶ Климкова М.А. История керамики русского православного храма.//Хоругвь: Сб. статей. Вып. 8. М., 2003. // ЭЛЕКТРОННАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ПО ИСТОРИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ [Электронный ресурс] URL: <http://www.rusarch.ru/klimkova1.htm> (Дата обращения 23.06.2021).

³⁵⁷ Кутковой В. С. О материалах в иконописи//Краски мудрости. М.: Паломник, 2008. – С. 77.

³⁵⁸ Лепахин В. В. Человек — икона Божия// Богословие иконы// Искусство// Портал «Слово» [Электронный ресурс] URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/444/>(дата обращения 23.06.2021).

³⁵⁹ Климкова М.А. История керамики русского православного храма.//Хоругвь: Сб. статей. Вып. 8. М., 2003. // ЭЛЕКТРОННАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ПО ИСТОРИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ [Электронный ресурс] URL: <http://www.rusarch.ru/klimkova1.htm> (Дата обращения 23.06.2021).

По-настоящему уникальным явлением Калининградского церковного искусства стали керамические иконы Г. П. Олоничевой. Выполненные из обожженной глины образы украшают фасады многих калининградских храмов, а потому активно участвуют в формировании визуальной идентичности митрополии. Причём местную акцентуацию иконам придает тот факт, что использует Олоничева исключительно калининградскую глину. Художник утверждает, что «местная земля – настоящий дар Божий керамисту. Здесь материал буквально находится под ногами, а качество его таково, что с ним практически ничего не нужно делать».³⁶⁰ После механической очистки (замачивания до получения шликера и процеживания через сито) из глины нужно удалить лишнюю влагу, и она пригодна для работы. «Недаром же здесь, в Прибалтике, на протяжении многих столетий керамика оставалась одним из самых распространенных художественных и строительных материалов», – отмечает Олоничева. Для придания изделиям большей прочности Галина Павловна добавляет в глину перетертый кирпич, который тоже не является дефицитом в бывшем Кёнигсберге. Таким образом, используемая для создания икон шамотная масса соединяет два специфических местных материала, связанных с природой и культурой края. Своеобразие произведений Галины Олоничевой определяется не только материальной составляющей. В ее мастерской постепенно сформировалась особая разновидность сакральной пластики, не знающая прямых аналогов.

К моменту обретения нового творческого направления Олоничева была довольно известным в городе керамистом, работая вместе с мужем – Сергеем Петровичем Олоничевым. Именно скоропостижный уход супруга и соавтора, заставил художницу обратиться к церковному искусству. Первая керамическая икона была создана Олоничевой к сороковому дню после смерти мужа. «Иверский» образ Божьей Матери (2003) она передала в дар храму Рождества Пресвятой Богородицы. Это была единственная икона, выполненная из белой

³⁶⁰ Здесь и далее – Галина Олоничева. Из личной беседы с автором исследования 12.06.2018.

керамической массы в технике подглазурной росписи. Впоследствии выяснилось, что выбранный материал оказался слишком «нежным» для фасадного размещения – в глазури начали появляться выщерблины и трещины.

Поскольку прежде ни у кого из калининградских мастеров не было опыта создания уличной керамики, работа Олоничевой оказалась сопряжена с интенсивными поисками «технологической ноты», которая смогла бы обеспечить устойчивость сакрального образа к агрессивному воздействию внешней среды. Уже при работе над второй иконой (образ Богородицы «Утоли моя печали», 2003, илл.249.А), Галина Олоничева обратилась к излюбленной терракоте. Не вполне удачный эксперимент с белой керамической массой укрепил сформировавшуюся ранее убежденность, что использовать нужно местный материал. «Оказалось, что простая глина из карьера, над которой не работали никакие технологи, после обжига стоит на морозе лучше дорогостоящих керамических масс», – замечает Олоничева. И добавляет: «Земля сама дает то, что должно стать ее украшением, а потому именно калининградская глина идеально подходит для калининградской погоды». При выполнении росписи Олоничева использует смешанную технику, соединяя ангобы и подглазурные краски. Глазурь в этом случае автор наносит при помощи пульверизации тонким, почти незаметным слоем.

Что касается формирования авторского стиля и языка, то на протяжении нескольких лет Олоничева не решалась ни на какие эксперименты, придерживаясь традиционных для иконописи эстетических норм. Творчество в это время, по воспоминаниям художницы, сводилось для нее лишь к переносу композиционно-колористической иконописной схемы в условия, заданные материалом и архитектурой. Но и эта задача не всегда была тривиальной. Так одна из ранних икон мастера предназначалась для надвратной ниши Богородице-Рождественского собора, имеющей форму квадрифолия (илл.249.Б). Автор виртуозно решила проблему согласования канонической композиции «Рождества Девы Марии» со сложной конфигурацией пластины. Три группы персонажей распределены таким образом, что каждая из них органично вписывается в один из

лепестков креста. В верхнем же выступе изображены смещенные к центру палаты с перекинутым через них велумом. Вогнутая форма последнего несколько нарушает центробежное единство композиционных элементов, зато идеально коррелирует с очертаниями одра Анны. При этом соотношение всех семантически значимых деталей соответствует «канону», что оберегает образ от смысловой трансформации.

На протяжении четырех лет Олоничева не меняла ни технику, ни принципы работы. В этот период были созданы иконы святого Димитрия Донского (2005), праздника «Введение во храм Пресвятой Богородицы» (2006, илл.250.А); и Божьей Матери «Всех Скорбящих Радость» (2008, илл.250.Б). Все иконы этого периода носят плоскостный характер, а об особых возможностях материала напоминают лишь фактура и углубленные контуры фигур.

Впервые выйти на объем Олоничева решилась в 2007 г., работая над иконой для калининградского храма Андрея Первозванного (илл.251). Рельеф здесь еще довольно низок, а собственные средства выразительности керамики дополнены привычным для иконописи цветом. Хотя в образе апостола не в полной мере проявилась специфика икон Г. Олоничевой, данная работа оказалась своеобразной вехой: с этого момента объем становится главным элементом языка ее сакральных произведений. Уже со следующей иконы Олоничева полностью отказалась от применения искусственных красителей, допуская в визуальный строй своих произведений лишь природные ангобы, которые служат для выявления рельефа. Совершившуюся перемену автор объясняет тем, что всегда тяготела к скульптуре и с юности мечтала заниматься этим видом искусства. «Оторвавшись от плоскости», художница «почувствовала свободу и легкость в работе над образами», следствием чего явился уход от использования аналогов. Главным художественным методом Олоничевой становится вдохновение, природу которого она видит в сопричастности высших сил акту творения. Впрочем, новации и традиции вполне органично соединяются в рельефах мастера: сюжет и основные иконографические элементы восходят к «каноничному»

иконописанию, тогда как их образное, композиционное и стилистическое воплощение обусловлены работой авторской мысли.

Поскольку все рельефы Олоничевой предназначены для фасадов, то при поиске нового образа, автор всякий раз старается сначала «увидеть не отдельную икону, а все здание и на нем пятно». И только, когда возникает представление целого, начинается работа над самой иконой, поиск того, «как это должно быть сделано: высота рельефа, стиль, композиция и прочее». При этом Олоничева почти никогда не делает предварительных эскизов будущей композиции, поскольку мыслит объемом, «который на плоскости передать невозможно».

После того как приходит понимание общей концепции будущего рельефа, художник приступает к выполнению чистовой работы. На деревянный щит, соответствующий формату иконы, она наносит мягкую керамическую массу нужной толщины и сразу начинает «выявлять объемы». Самой ответственной и напряженной, как отмечает мастер, является работа над ликами. Шамот не слишком располагает к нюансировке мелких пластических элементов, а потому приходится подолгу искать способ соотнести свойственную материалу меру обобщенности с необходимой выразительностью образа. В среднем процесс создания одного произведения у Олоничевой занимает около шести месяцев. При работе с объемом автору приходится учитывать множество самых разнообразных факторов – например, угол восприятия изображения. Так, при создании иконы Божьей Матери «Умиление» (2008) для храма Серафима Саровского в Светлогорске (илл.252), стало очевидным, что при восприятии иконы снизу (а располагается она на довольно большой высоте) возникает ощущение некоторого высокомерия образа. Чтобы придать облику Девы Марии свойственное Ей смирение, пришлось значительно наклонить голову Богородицы вперед.

Художник вдумчиво подходит к формированию композиционных решений, никогда не допуская повторений – даже самой себя. Так иконы Георгия Победоносца, созданные Олоничевой для разных храмов, существенно отличаются друг от друга. Специфика образов обусловлена, прежде всего,

разницей архитектурной ситуации. Первый Георгий (2009–2010) создавался для новопостроенного храма, ориентированного на традиции древнерусского зодчества. Победоносец, украшающий его фасад, вобрал в себя, насколько это возможно для керамического рельефа, специфику русской иконописи XV века (илл.253А). Причем не столько стилистически, сколько эмоционально. Тишина, радость и любовь, несомые русским «богословием в красках», у Олоничевой оказались выражены в объеме. Второй Георгиевский храм, для которого работала художница, расположен в Правдинске, в средневековом готическом здании начала XIV в. (илл.4.), а потому подход к формированию образа был выбран иной: Георгий представлен здесь в облике романтического героя-рыцаря (2011, илл.253.Б). Икону первоверховных апостолов (2012–2014, илл.254) для Петропавловского храма Краснознаменска (илл.9.) автор называет одной из своих любимых, утверждая, что она «легко спелась». Легкость, с которой создавался рельеф, ощущается и в самих образах. Под благословляющим жестом Христа апостолы словно застыли на мгновение, ощутив Его близость. Чувство, испытанное ими, по-разному отразилось на ликах: умилением преисполнен Пётр, восхищение и удивление читается во взгляде Павла.

Необычен цикл образов преподобной Ксении Петербургской (2016), созданный Олоничевой для соименного святой храма в п. Люблино. По замыслу настоятеля, образы Ксении, размещенные с трех сторон храма, соответствуют этапам жизненного пути блаженной: юность, зрелость и старость. В качестве аналогов Олоничевой были предложены совершенно разные по стилю образцы: вышивка, икона и прижизненный портрет святой. Образы предстояло не только перевести в материал и соотнести с архитектурой, но также согласовать друг с другом, причем не только стилистически, но и физиогномически: созданные в разное время и с разной целью, изображения никак не коррелировали друг с другом. Непростая задача потребовала от автора кропотливой работы. Кроме того, Олоничевой было важно явить в каждом из образов внутреннее состояние святой подвижницы. Слабо подходящий для передачи тонких движений души

шамот не стал препятствием к выполнению задачи. Все три Ксении обрели свой характер. Ксения юная – совсем девочка, стоящая в начале подвижничества, полна молитвенной решимости идти еще неизвестным ей путем (илл.255.А). Ксения в зрелом возрасте молитвенно предстоит Христу, с уверенностью и доверием обращаясь к Нему. При этом Христос ей невероятно близок, а сама она в молитве касается Небес рукой (илл.255.Б). Образ Ксении на третьей иконе меняется при восприятии с разного расстояния. В первом приближении прочитываются внешние, поверхностные характеристики: перед нами много потрудившаяся, вызывающая сочувствие пожилая женщина. Но, когда расстояние сокращается, оказывается, что взгляд блаженной не взывает к состраданию, а сам являет его. Лик Ксении только на этой иконе обращен к человеку (илл.255.В).

Каждая последующая работа ставит перед мастером все более неординарные задачи. Так в образе Сошествия Святого Духа на апостолов (2018, илл.256) потребовалось компоновать на одном щите тринадцать персонажей. За основу Олоничева взяла довольно позднюю иконографию, включающую, помимо апостолов, сидящую на престоле Богородицу. По размеру апостолы несколько меньше фигуры Девы Марии. Они по-разному реагируют на совершающееся чудо. Их позы и лики выражают умиление, удивление, восторг. Они переглядываются, разводят руками, ощупывают друг друга. Сложный ритм фигур святых визуализирует шум ветра, наполнивший горницу [Деян. 2:2]. Неподвижной остается лишь Богородица. Она с благоговением и молитвенным сосредоточением принимает новое сошествие благодати Святого Духа. Особая роль Матери Божьей подчеркнута положением Ее рук, напоминающим жест священника во время евхаристической молитвы.

Стремление к синтезу искусств и формированию целостного облика храма привело Олоничеву к полному освобождению от плоскости иконы. Впервые новый принцип был реализован в 2019 г. в часовне Свт. Николая Чудотворца, расположенной на частной территории в п. Заостровье. Автор отказалась от создания герметичного произведения, используя в качестве основы стену

самого храма. Идею навеял строительный материал часовни, а также агиографическое семейное предание о явлении бабушке художницы святителя, который «вышел из деревянной стены в красном углу»³⁶¹ (илл.257).

К найденному приему автор вновь обратилась в 2021 г., работая над убранством Сретенского храма в Калининграде. На этот раз композицию престольного праздника Олоничева подчинила форме надвратной ниши, тогда как фланкирующих сцену херувимов свободно разместила на плоскости стены (илл.258.А). Следуя принципам целостного решения образа архитектурного объекта, автор не ограничилась оформлением западного портала. Боковые фасады храма она украсила иконами Богородицы и Иоанна Крестителя (илл.258.Б,В), а на восточной грани апсиды разместила редуцированную сцену Нагорной проповеди (илл.259). Огромная в высоту и довольно узкая заалтарная ниша имеет, к тому же, низкое расположение. На необычные параметры Олоничева откликнулась созданием трехчастной композиции, при этом она снова отказалась от изготовления единого панно, воспользовавшись в качестве фона поверхностью стены. Нижний ярус заполняет внимающая заповедям блаженств земля. Она имеет самостоятельное иконографическое значение и представлена традиционными иконописными горками. Сквозь землю прорастает Древо жизни, как знак притяжения спасительного учения. Проповедующий Христос расположен во втором регистре, а в небесах парит Святой Дух, представленный в виде голубя. Он почти незрим, поскольку окрасившая его ангоба близка по тону к цвету стены.

Одна из самых сложных задач реализована Олоничевой в иконе Николая Японского (2023, илл.260) для соименной церкви в п. Грачевка. Небесный покровитель небольшого храма – новопрославленный святой, живший в начале XX в. Как правило, при создании образов подвижников Божьих, чью внешность сохранили фотоснимки, художники решают проблемы интеграции портретных характеристик и традиционного языка иконописи. При работе над фасадной

³⁶¹ Галина Олоничева. Из личной беседы с автором исследования 06.10.2023.

иконой в технике шамот к ряду подлежащих согласованию условий добавился материал и необходимость учитывать принципы синтеза искусств. Миссия была виртуозно выполнена автором: созданный образ оказался столь же узнаваемым, сколь и иконичным. Шамот, со всей его брутальностью, не стал препятствием к реализации замысла. Напротив, именно здесь в полной мере раскрылась декоративная составляющая материала. Поверхности фона автор придала изысканную фактуру, которая может быть считана как намек на окруженные морем японские острова и, одновременно, как визуализация пламенеющей веры святого. Таким образом, за двадцать лет (с 2003 по 2023 гг.) работы в области церковного искусства Олоничева прошла значительный путь от простого воспроизведения известной иконографии в новом материале к свободному творчеству и реализации самых сложных замыслов.

Активное использование местного материала в создании произведений сакрального искусства выглядит символичным: православие не просто насаждено на этой земле, но прижилось на ней, пустило корни и принесло плоды. Калининградская область – не пассивная территория, на которой инсталлируется извне принесенная православная культура, но регион, генерирующий свой уникальный образ из тех материалов и теми людьми, которые здесь рождены.

3.3. Янтарь в церковном искусстве Калининградской митрополии

Наиболее специфичным материалом Калининградской области, безусловно, является янтарь. На территории региона расположено крупнейшее в мире Пальменикенское месторождение балтийского самоцвета. По официальным данным, здесь залегает до девяноста процентов мировых запасов «солнечного камня», а его ежегодная добыча составляет около 500 тонн.³⁶²

Янтарь имеет органическое происхождение и представляет собой окаменевшую смолу деревьев, произраставших на планете «примерно 45–50 млн.

³⁶² Костяшова З. В. Калининградский янтарный комбинат// Калининградский музей янтаря. Кал-д, 2008 – С. 83.

лет назад».³⁶³ Необычные декоративные и физические свойства янтаря с древних времен побуждали человека находить ему сакральное применение. В языческую эпоху обработанные куски «солнечного камня» служили древним пруссам оберегами. После прихода крестоносцев самыми популярными изделиями из балтийского самоцвета становятся крестики и четки. Начиная с XVI, а особенно в XVII–XVIII вв., по мере развития и совершенствования технических приемов обработки минерала, ассортимент янтарных предметов религиозного назначения существенно расширяется. В это время появляются «миниатюрные алтари, алтарные кресты, ковчезцы, дароносицы, жезлы, подсвечники, чаши...».³⁶⁴ Следует отметить, что большинство перечисленных предметов относится к произведениям декоративно-прикладного искусства. Исключение составляют миниатюрные алтари и распятия, которые служили молельными образами и функционально приближались к станковым произведениям. Исторических фактов использования янтаря в монументальном церковном искусстве не установлено.

Затухание янтарной отрасли в XIX в. обернулось сокращением производства, в том числе сакральных изделий. При этом, как только произошло возрождение янтарного производства в начале XX столетия, минерал незамедлительно возвратился и в сферу религиозного применения. В ассортимент продукции Кёнигсбергской государственной янтарной мануфактуры (1926-1945), входят «алтарные кресты, распятия, подсвечники и ритуальные чаши».³⁶⁵

Таким образом, вплоть до середины XX в. янтарное производство было неразрывно связано с церковным искусством. Традиция прервалась лишь после присоединения территории бывшей Восточной Пруссии к СССР, когда господствовавшая атеистическая идеология препятствовала созданию изделий религиозного назначения. Учитывая многовековой опыт использования минерала

³⁶³ Происхождение янтаря// Официальный сайт Калининградского областного музея янтаря [Электронный ресурс] URL: https://www.ambermuseum.ru/home/about_amber/origin (Дата обращения 24.06.2021).

³⁶⁴ Костяшова З.В. Современный российский опыт создания янтарных предметов религиозной тематики //Балтийский янтарь: Наука. Культура. Экономика. Калининград, 2011– С. 97.

³⁶⁵ Костяшова З.В. Современный российский опыт создания янтарных предметов религиозной тематики //Балтийский янтарь: Наука. Культура. Экономика. Калининград, 2011. С. 97.

в сакральном искусстве, закономерным представляется возвращение потерянного направления янтарной отрасли после восстановления религиозной жизни в регионе. Сегодня местный рынок насыщен янтарными сувенирами на христианскую тематику. Наряду с кустарными артелями, печатные иконы, засыпанные янтарной крошкой, производит мастерская крупнейшего в митрополии Свято-Елисаветинского монастыря. Помимо простого заполнения фонового пространства мелкими фракциями солнечного камня, насельницы используют технологию мозаики.

Изготовлением янтарных икон занимается ряд профессиональных ювелиров и камнерезов. Рельефные и мозаичные образы святых, выполненные калининградскими мастерами – Константином Бушмелевым, Юрием Великотским, Михаилом Воробьёвым, Борисом Серовым..., отличаются высоким качеством производства. Знаковым явлением современного искусства стали янтарные иконы художника из Санкт-Петербурга Александра Крылова. Выполненные из колорированного янтаря в технике флорентийской мозаики работы не только высокотехничны, но и обладают необходимым сакральному искусству образным строем. Тем не менее, в храмовое пространство подобные произведения, как правило, не попадают, а используются в качестве представительских подарков и предметов личного благочестия.

Не осталось в стороне от янтарной темы и официальное церковное искусство Калининградской митрополии. Идея сделать присутствие балтийского самоцвета особенностью местного храмового убранства возникла на самом раннем этапе утверждения православия в регионе. В иконостасе, установленном в Андреевском храме г. Зеленоградска в 1991 г. (мастерская А. Б. Запруднова, Тверь), нимбы икон местного ряда украшены крупными кусками необработанного янтаря (илл.261). Попытка связать церковное искусство с местом его бытования через используемый материал обрела развитие в следующем – 1992-м г., когда по благословению епископа Балтийского (ныне митрополита Красноярского и Ачинского) Пантелеимона была открыта епархиальная янтарная мастерская. На ее

базе произошло объединение калининградских ювелиров и камнерезов, изготавливавших по заказу епархии панагии, кресты, иконы, посохи и прочие предметы церковного обихода. С разной степенью интенсивности с мастерской сотрудничали художники Павел Иванов, Леонид Зайцев, Сергей Малей, Александр Юрицын, Николай Котов и др.³⁶⁶

Одним из наиболее заметных результатов работы мастерской стал оклад к храмовой иконе нижнего придела кафедрального собора – керамидиону, написанному «на доске из мамврийского дуба» (подробнее на стр. 162, илл.262.А). Произведение ювелирного искусства изготовлено в 1996 г. по эскизу Л. Егоровой. В его декоре совмещены несколько материалов растительного (янтарь), животного (кость мамонта) и неорганического (металл) происхождения. Серебряная риза занимает большую часть поверхности иконной доски, оставляя открытыми только лик и волосы Спасителя. Драгоценные металлы для ее создания собирали «всем миром»: по воспоминанию Л. Егоровой, в калининградских храмах были выставлены фотографии эскиза оклада и кружки для пожертвований ювелирных изделий.³⁶⁷

Янтарные элементы, входящие в декор драгоценной ризы, представлены двумя принципиально разными, с точки зрения технологии и художественной выразительности, видами обработки — рельеф и инталия. В технике рельефа выполнены фигуры Богородицы (илл.262.Б) и Иоанна Крестителя (илл.262.В), размещенные на полях иконы. Они предстоят Христу, образуя с Ним композицию Деисиса. Автор рельефов, Павел Иванов, использовал для изготовления фигур янтарь разного цвета и степени прозрачности, а также кость мамонта, что придало образам определенную живописность.

Инталии – разновидность ювелирной резьбы по камню, при которой создается углубленный рельеф. Для изготовления янтарных инталий применяют пластины прозрачного камня. При этом резьбу выполняют с тыльной стороны, а

³⁶⁶ Юрицын А. Н. Из личной беседы с автором исследования 14.08.2021.

³⁶⁷ Лана Егорова. Из личной беседы с автором исследования 23.11.2018.

для обнаружения рисунка под нее подкладывают фольгу. Свет, отражаясь в металле, возвращается через янтарную линзу и выявляет изображение. Инталии для калининградского оклада выполнил член Творческого союза художников России Александр Юрицын. Икону украшает двенадцать миниатюр с евангельскими сценами. Несмотря на то что в полумраке храма изображения на инталиях почти неразличимы, автор не позволил себе прибегнуть к их упрощению. При высоте одной пластины в семь сантиметров, на каждой умещается до тринадцати детально проработанных фигур. Причем автор уделяет внимание портретным характеристикам персонажей, архитектурным фонам композиций, передает фактуру изображаемых предметов (илл.263.А,Б,В).

К периоду 90-х относится еще один памятник, в образе которого янтарь имеет первостепенное значение – это иконостас собора Воздвижения Креста Господня (подробнее на стр. 78, илл.51–52). С 1994 г. и до окончания строительства кафедрального собора Христа Спасителя, Крестовоздвиженский выполнял функции главного храма янтарного края, а потому установка в его стенах «янтарного» иконостаса приобрела символическое звучание. Крестовоздвиженский иконостас стал первым в истории монументальным произведением церковного искусства, изготовленным с применением балтийского самоцвета. Однако янтарным он назван с долей условности – тело алтарной преграды выполнено из дерева, а сам минерал использован в декоративном оформлении отдельных частей. К созданию уникального объекта причастен целый ряд мастеров различных художественных специальностей. Эскизный проект в 1998 г. разработал иконописец Алексей Новиков, а над созданием декоративных элементов из янтаря трудилось не менее трех коллективов. Самый известный из них – предприятие ООО «Мебикем», переименованное впоследствии в янтарно-краснодеревную мануфактуру «Емельянов и сыновья». Специалистами предприятия выполнена цокольная часть иконостаса, украшенная декоративными медальонами с вписанными в них крестами разной формы (илл.264. Б, В). Техника исполнения традиционна для Емельяновых: довольно

крупные распиленные на пластины куски камня и вырезанные лазером деревянные элементы залиты так называемым «янтарным клеем», который заполняет пустоты, образуя прочную однородную структуру (илл.264.Г). Для выявления эффекта светоносности янтаря под тыльную сторону пластин, как и в иконалах, подложена металлическая фольга. В той же технике, но другой бригадой мастеров созданы орнаменты, заполняющие архивольты и горизонтальные перемычки между иконными рядами (илл.264.А). Иная технология использована в оформлении разделительных полуколонн, стволы которых облицованы янтарной крошкой (илл.264.Д). Обращение к указанному приему обусловлено соображениями экономии, поскольку стоимость янтаря напрямую зависит от его фракции. Теми же мотивами объяснима и частичная замена благородных пород дерева (проект предполагал использование натуральных ольхи и ясеня) на более дешёвые, с их последующей окраской и золочением отдельных частей.³⁶⁸ Несмотря на отступление от первоначального замысла в процессе реализации проекта, янтарь сохранил объединяющие функции. Причем его влияние распространилось не только на декоративные элементы, но и на цветовой строй сакральных образов, в палитре которых преобладают «янтарные» оттенки. Таким образом, свойственная балтийскому самоцвету «солнечность» оказалась экстраполирована на весь образ алтарной преграды.

Второй «янтарный» иконостас появился в 2006 г. Он установлен в храме иконы Божьей Матери «Утоли моя печали» подворья Свято-Елисаветинского женского монастыря (илл.265.А). Проект его архитектурно-художественного решения также принадлежит Алексею Новикову. Изготовление иконостаса полностью осуществлено мануфактурой Емельяновых, благодаря чему он отличается согласованностью всех элементов. Камерному новопостроенному храму Новиков подобрал лаконичный образ трехрядной алтарной преграды, декор

³⁶⁸ А. Новиков. Из личной беседы с автором исследования 21.03.2015.

которой состоит из незатейливых орнаментальных раппортов со славянским этническим акцентом. Как и в Крестовоздвиженском соборе, янтарь здесь использован исключительно в декоративном оформлении и не несет конструктивной нагрузки. На этот раз разработчики применили новый способ выявления эффекта прозрачности «солнечного камня», разместив в теле алтарной преграды светодиодную подсветку (илл.265.Б). Несмотря на лексическую родственность янтаря (греч. ἤλεκτρο) электричеству, искусственный свет несколько «затмевает» специфические качества самого минерала. Вместе с тем, семантика избранного приема считается без дополнительных объяснений: сияние Божественной славы, наполняющее Небесное Царство, изливается в мир дольний через созданный Богом и преображенный человеком материал. Творение участвует в прославлении Творца.

Несколько лет назад в основной усадьбе Елисаветинского монастыря, расположенной в п. Приозерье, появился еще один иконостас работы Емельяновых. Установленная в храме Спиридона Тримифунтского алтарная преграда изготовлена из карельской березы и украшена янтарными вставками, выполненными в запатентованной Емельяновыми технике интарсии (илл.266.А). Замысловатая конфигурация декоративных элементов воспроизводит византийские орнаментальные мотивы. Помимо глубокой инкрустации, в убранство иконостаса включены камнерезные элементы – это венчающий Голгофу крест (илл.266.Б) и размещенный над царскими воротами голубь (илл.266.В).

Еще один плод сотрудничества монастыря и янтарной мануфактуры – аналойные киоты для храма прмц. Елисаветы. В их оформлении дерево почти исключено из визуального строя: и орнаменты, и окружающий их фон состоят исключительно из янтаря (илл.267). Декоративный эффект при этом достигается за счет использования колористического разнообразия солнечного камня.

В этом же храме можно обнаружить довольно необычный для церковного искусства способ применения янтаря: иконы в иконостасе и киотах «написаны на

янтарных пластинах, отчего на солнце светятся и сияют изнутри».³⁶⁹ Технология их изготовления включает несколько этапов. По эскизу, выполненному художником-иконописцем В. И. Лагутиным мастера мануфактуры Емельяновых создают на янтарных пластинах рельефное изображение, после чего пластины возвращаются в мастерскую художника. Написание иконы выполняется по рельефной поверхности, после чего образ покрывается толстым слоем лака и тщательно полируется.

Тема янтаря в калининградском церковном искусстве не будет полностью раскрыта без упоминания храма Казанской иконы Божьей Матери в п. Янтарный, где находится крупнейшее в мире месторождение солнечного камня. Хотя физически камень не присутствует в церковном интерьере, он оказал влияние на художественное оформление пространства: роспись, которую в 2015–2020 гг. выполнил выпускник Минской академии искусств Александр Червонец, решена им в «янтарных тонах»³⁷⁰ (илл.169–173; 204–206). Кроме того, в 2015 г. пожелавший остаться неизвестным жертвователю преподнес в дар храму янтарную мозаичную икону «Спас Нерукотворный», выполненную мануфактурой Емельяновых³⁷¹ (илл.268). Поскольку в интерьере для столь крупного образа места не нашлось, мозаику установили на фасаде здания, предварительно поместив в герметичную капсулу. Янтарный «Убрус» стал уникальным примером использования солнечного камня в оформлении церковного экстерьера и одновременно — редким случаем создания янтарного молельного образа для храма.

Помимо включения янтаря в церковные интерьеры, известны случаи применения минерала при изготовлении наперсных крестов, панагий, посохов, элементов облачения, которые становятся личными предметами представителей духовенства. Мобильность прикладных и ювелирных янтарных изделий

³⁶⁹ Официальный сайт Свято-Елисаветинского женского монастыря. [Электронный ресурс] URL: <https://elisavetinskiy.ru/o-monastyre/hram-v-chest-svyatoj-prepodobnomuchenicy-velikoj-knyagini-elisavety/> (Дата обращения 10.07.2021).

³⁷⁰ Александр Червонец. Из личной беседы с автором исследования 04.01.2017.

³⁷¹ Прот. Виктор Куркин, настоятель храма Казанской иконы. Из личной беседы с автором исследования 22.08.2019.

способствует их свободному перемещению между регионами, вхождению в территориально отдаленные от Калининграда сакральные пространства. Такая «экспансия» самого калининградского вида храмового искусства осознанно инициируется отдельными представителями церковно-художественного сообщества. Так в мастерской лицевого шитья при Иконописной школе МДА в 2009 г. была изготовлена митра, украшенная янтарными инталиями работы Александра Юрицына (илл.269). Идея использовать янтарь для декорирования головного убора принадлежит Марине Бирюковой, возглавлявшей мастерскую с 1998 по 2017 гг. Художник признается, что по возможности способствует распространению материалов и образов Калининграда в других регионах, видя в этом процесс моделирования метафизической связи молодой епархии с исторической территорией России.³⁷² Еще один предмет, выполненный по прориси Бирюковой мастерицами лицевого шитья, – пелена «Голгофский Крест» (подробнее на стр. 153). В орнамент ее каймы вплетены небольшие янтарные бусины, ненавязчиво свидетельствующие о причастности региона к православной истории страны (илл. 218. А.; 269.В).

Таким образом, применение в храмовом убранстве материала, составляющего онтологическую специфику региона, способствует формированию локального своеобразия церковного искусства Калининградской митрополии. Одновременно вхождение созданных с использованием янтаря произведений в богослужebную практику других епархий содействует интеграции юной восточно-христианской культуры анклава и тысячелетней истории Православия «большой» России.

³⁷² М. В. Бирюкова. Из личной беседы с автором исследования 01.02.2018.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящей работой положено начало осмыслению специфики современного церковного искусства Калининградской митрополии, генезис которого протекает в условиях, значительно отличающихся от общероссийских.

Для получения эмпирического материала был отобран корпус объектов, корректно репрезентирующих своеобразие современного церковного искусства Калининградской митрополии. Исследование проведено по трем направлениям, соответствующим стилистике, иконографии и технологии рассматриваемого феномена.

В процессе исследования выявлены социокультурные факторы, влияющие на формирование регионального церковного искусства. К наиболее значимым из них относятся: эксклавное положение региона, отсутствие исторической укорененности православия на территории области, западноевропейский культурно-исторический фон, личность первосвятителя, оставившего митрополию под своим прямым подчинением, а также позиционирование области как «янтарного края».

Самой заметной особенностью калининградского церковного искусства стало массовое обустройство православных храмов в западноевропейских культовых сооружениях. Сегодня, в числе тридцати пяти введенных в эксплуатацию объектов довоенного храмостроения, представлена вся семивековая история восточнопрусской архитектуры. В их ряду количественно преобладают постройки, ориентированные на кирпичную готику.

Несмотря на то, что именно в готическом стиле наиболее отчетливо выразился мировоззренческий разрыв между западным и восточным христианством, православное сообщество Калининграда продемонстрировало абсолютную лояльность к европейской средневековой эстетике. В большинстве случаев переданные митрополии исторические здания не только не подверглись

изменениям, но были воссозданы в первоначальных формах, а коррективы затронули лишь объекты далекие от доминантного в Восточной Пруссии стиля.

Если приятие внешнего облика довоенных храмов оказалось безальтернативным, то при организации интерьера обозначилось несколько путей стилистического согласования архитектурной ситуации и новой конфессиональной принадлежности зданий. Основным средством приведения помещений в соответствие нормам православного богослужения стал иконостас. Первый подход к выбору его стилистики демонстрирует ориентацию на русское средневековье без учета специфики помещения (храм ап. Андрея Первозванного, г. Зеленоградск; храм Покрова Пресвятой Богородицы, г. Калининград; и др.). Второй – предполагает поддержание и даже усиление готических реминисценций (храм свт. Николая, г. Калининград; храм св. вмч. Екатерины, п. Родники). Третий, наиболее обоснованный вариант, связан с созданием уникального образа алтарной преграды, примиряющего особенности постройки и характер ее нового использования (храм св. прп. Серафима Саровского, г. Светлогорск; Крестовоздвиженский собор, г. Калининград; и др.). Выбор специфики согласования, как правило, корреспондирует времени возведения здания. Так факты обращения к готике в большинстве случаев связаны с организацией интерьера в подлинно средневековых сооружениях, тогда как игнорирование архитектурной стилистики чаще наблюдается в постройках нового времени.

Параллельно с освоением восточнопрусского архитектурного наследия, в регионе происходит интенсивное строительство храмов, соответствующих нормам русского церковного зодчества. В Калининградской митрополии традиционность стала концептуальным качеством храмоздания, обеспечивающим маркирование российской принадлежности эксклава. Редкие попытки внести региональный колорит в церковное зодчество (храм блгвв. Петра и Февронии Муромских, г. Калининград; часовня свт. Николая в торговом порту, г. Калининград) не получили развития. При этом выбор воссоздаваемой традиции обращен к разным историческим периодам от Владимиро-Суздальского зодчества

XII в. до классицизма и историзма с элементами модерна. Такое многообразие может быть трактовано как попытка иеротопии Святой Руси на новоприобретенной территории.

Идея формирования стилового плюрализма (в рамках русской традиции) проявилась во всех видах церковного искусства региона. Так декор и конструкция иконостасов варьируются от простых тябловых, популярных в конце 1980-х – начале 1990-х гг., (малый собор Христа Спасителя, г. Калининград; храм Благовещения Пресвятой Богородицы, г. Светлый; и др.) до минималистичных, соответствующих духу модернизма, заявивших о себе в 2020-е гг., (храм Владимирской иконы Божьей Матери, п. Донское; храм мчч. Адриана и Наталии, п. Краснолесье), с преобладанием в течение всего периода реминисценций позднего русского средневековья (храм мцц. Веры, Надежды, Любви и матери их Софии, г. Багратионовск; храм равноап. Константина и Елены, г. Калининград; и др.).

Стилистический спектр сакральной живописи оказался не менее широк. Аналогами для калининградских иконописцев становятся произведения разных периодов древнерусского и византийского искусства, а также академической живописи. Для молельной иконы ряд стилистических ориентиров дополнили произведения проторенессанса («Рождество Христово» и «Успение Богородицы» для кафедрального собора Христа Спасителя г. Калининграда, А. Лукашин; «Шестоднев» в живописном оформлении жертвенника, «Распятие Господне» для храма вмч. Георгия, Г. Кузьмин). В монументальной декорации заметное положение заняли стилизации древнерусского искусства (Храм Казанской иконы Божьей Матери, п. Янтарный, А. Червонец; храм Успения Пресвятой Богородицы, г. Гусев, С. Петров; и др.) и аллюзии на Палех конца XIX в. (Кафедральный собор Христа Спасителя, А. Курков; храм св. блгв. Александра Невского, г. Калининград, С. Шахалин; и др.).

В целом, стилистика калининградского церковного искусства определяется выбором образцов, релевантных задачам согласования (с историческим

контекстом) и маркирования (российской идентичности). Облик отдельных объектов сформировался под влиянием субъективного видения заказчиком идеального образа храма, основанного на личном опыте. Таким образом, говорить о создании единой эстетической концепции калининградского церковного искусства в настоящий момент не приходится.

Несмотря на свою консервативность, иконографическая составляющая оказалась более отзывчивой на местную социокультурную специфику. В молельной иконе самым популярным новационным приемом стало написание узнаваемых архитектурных мотивов у ног Богородицы и Спасителя, как свидетельства благодатного покровительства высших сил региону (Одигитрия для храма вмч. Георгия, г. Правдинск, Г. Кузьмин; парные иконы Спасителя и Богородицы для иконостаса кафедрального собора Христа Спасителя, А. Лавданский; и др.). Интерес представляют попытки создания местночтимых икон на основе описанных чудесных явлений («Покров Кёнигсбергско-Балтийской Пресвятой Богородицы», С. Олюнина-Анкенман; «Кёнигсбергское чудо явления Пресвятой Богородицы», Л. Новихина; икона Пресвятой Богородицы «Приезерная», А. Леминский).

В монументальной живописи самым распространенным импульсом иконографического творчества оказалась необходимость адаптации основной содержательной линии росписи крестово-купольного храма к нестандартным архитектурным условиям. Экспериментальными площадками при этом становятся как здания довоенной постройки (храм Казанской иконы Божьей Матери, п. Янтарный; храм Архистратига Михаила, Черняховск; и др.), так и новые, внешне соответствующие русской традиции, но конструктивно модернизированные сооружения (кафедральный собор Христа Спасителя; храм св. равноап. Владимира, микрорайон Чкаловский г. Калининграда; и др.). Важным смысловым основанием при создании новых визуальных текстов является также посвящение храма (собор равноап. Кирилла и Мефодия, г. Калининград; храм ап. Петра и Павла, п. Железнодорожный; и др.).

Базовая идея всего церковного искусства митрополии наиболее отчетливо раскрывается в стенописи кафедрального собора. О единстве с «большой Россией» заявляет общая с московским Храмом Христа Спасителя концепция монументальной декорации, представляющая «Домостроительство Божие о спасении Руси». О непрерывности связи современной Церкви с духовным наследием прежних поколений свидетельствует выделенная в программе росписи тема новопрославленных святых. Таким образом, происходит визуальная фиксация вхождения региона в сакральную историю Руси в географическом и хронологическом дискурсах.

Конструктивные новшества, вносимые в современную храмовую архитектуру Калининграда, как показало исследование, редко направлены на корректировку традиционной семантики. Тем не менее, именно архитектурный объект стал самым ярким примером иконографического эксперимента в церковном искусстве митрополии. Образ венчального храма Петра и Февронии Муромских со срощенными куполами и пересекающимися арками не только выразил идею христианского брака, но стал символом диалога культур, совершающегося на территории региона.

Значение технико-технологических средств в формировании специфики калининградского церковного искусства определяется их традиционностью и разнообразием, что связано с выполнением функции вещественного присоединения региона к канонической территории России или (в зависимости от используемых материалов) к Вселенскому Православию.

Вместе с тем, материалы участвуют и в решении задач «воцерковления» самой калининградской земли. Среди концептуально осмысленных местных природных ресурсов заметная роль принадлежит глине, используемой для создания фасадных икон (Г. Олоничева), и янтарию. Применение «солнечного камня» в декорации калининградских храмов визуализирует уникальность митрополии (иконостас Крестовоздвиженского собора г. Калининграда; оклад иконы «Спас Нерукотворный», нижний храм кафедрального собора Христа

Спасителя; и др.). Вхождение же янтаря в богослужебную практику других епархий (митра, мастерская лицевого шитья при иконописной школе МДА, инталии А. Юрицын; пелена «Голгофский Крест», прорись М. Бирюкова) может быть осмыслено, как интеграция калининградского церковного искусства в тысячелетнюю культуру русского Православия.

Таким образом, можно утверждать, что, как и предполагалось, геополитическое и культурно-историческое своеобразие Калининградской митрополии задает импульс формированию художественно-стилистической, семантической и технико-технологической специфики регионального храмового убранства.

Однако в ситуации информационной доступности калининградское церковное искусство развивается не изолированно. Процессы его формирования отчетливо корреспондируют общероссийскому контексту, включаясь в метарегиональный поиск визуального образа современного Православия. К явлениям, носящим внелокальный характер, могут быть отнесены:

- Поиск современных эстетических принципов оформления литургического пространства;
- Поиск возможности адекватного применения современных технологий в традиционном церковном искусстве.
- Решение проблем, связанных с созданием образов новопрославленных святых, а также с их интеграцией в систему церковной декорации;

Участие в выполнении общих задач обусловило появление схожих проблем на пути их решения. Так новации, связанные с введением современных материалов или заимствованием художественных приемов во внецерковном искусстве, сопряжены с риском утраты или искажения выверенного веками содержания. Попытки создания икон новопрославленных святых, чей облик известен по архивным фотоматериалам ставит вопросы соотношения портретности и сакральной условности образа, а также возможности введения тех

или иных атрибутивных элементов без нарушения иконичности. Принятие описанных вызовов требует от создателей не только специальных богословских знаний, но также особого художественного и религиозного такта.

Не менее остро в Калининграде стоит и общецерковная проблема синтеза искусств. Отсутствие художников, сопровождающих процесс формирования литургического пространства, возлагает особую ответственность на настоятелей храмов. Недостаток опыта и специального образования последних, а также дефицит значимых положительных примеров становятся препятствием к исполнению миссии. В результате, даже при наличии у прихода средств, нередко наблюдается диссонанс между отдельными элементами храмового убранства. В настоящее время наметилась тенденция к изменению положения: за последние несколько лет в регионе появились прецеденты комплексного решения церковных интерьеров, которые не только семантически, но и эстетически отвечают высокому предназначению сакрального сооружения (храм свв. правв. Иоакима и Анны, п. Большое Исаково; собор свв. равноап. Кирилла и Мефодия, г. Калининград; и др.).

В заключение следует отметить, что настоящее диссертационное исследование не претендует на полноту освещения заявленной проблематики, но станет фундаментом для дальнейшего изучения явлений церковного искусства Калининградской митрополии.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. 31 марта 2009 г., согласно решению Синода, из состава Смоленско-Калининградской митрополии выведена Калининградская епархия, руководство которой оставлено за патриархом Московским и всея Руси Кириллом (Журнал №22 заседания Священного Синода Русской Православной Церкви от 31 марта 2009 года// Официальный сайт Московского Патриархата <http://www.patriarchia.ru/db/text/600732.html> (Дата обращения: 10.02.20)).; 26 октября 2016 г. из состава Калининградской епархии выделена Черняховская епархия, вошедшая вместе с Калининградской в новообразованную Калининградскую митрополию. Её управление вновь оставил за собой Патриарх Московский и всея Руси Кирилл (Журнал №80 заседания Священного Синода Русской Православной Церкви от 26 октября 2016 года// Официальный сайт Московского Патриархата. <http://www.patriarchia.ru/db/text/4645730.html> (Дата обращения: 10.02.20).)
2. Спустя многие годы митрополит Кирилл вспоминал о своем посещении кирхи Юдиттен после её передачи православной церкви: «Когда я впервые приехал к этому месту, то о многом мне пришлось подумать. Как, какими силами, на какие средства восстановить все это?! Но увидев горячую веру людей, их желание иметь храм, понял, что он будет воздвигнут».³⁷³
3. Принятие Федерального закона РФ от 30 ноября 2010 г. № 327-ФЗ «О передаче религиозным организациям имущества религиозного назначения, находящегося в государственной или муниципальной собственности» поставило правительство Калининградской области в непростое положение. Для предотвращения ситуации, в которой владельцами областной недвижимости окажутся иностранные институции, все, находящиеся на момент подписания закона в собственности государства строения, носившие в довоенный период культовый характер, начали спешно готовить к передаче в ведение РПЦ.

³⁷³Официальный сайт Свято-Никольского храма Подворья женского монастыря иконы Божьей Матери «Державная»// <http://nikolaos.pravorg.ru/istoriya-xrama-i-monastyrya/>. (Дата обращения: 28.12.19).

Особое беспокойство у областного правительства вызывали «учреждения культуры и образования, расположенные <...> в бывших объектах религиозного назначения», поскольку в случае вступления в правообладание новых собственников, организации, составляющие «обременение», могли быть принудительно выселены из занимаемых помещений.³⁷⁴ Поэтому после подписания закона в течение короткого времени из муниципальной, областной и федеральной собственности в собственность Калининградской епархии было передано 250 исторических объектов.³⁷⁵ Для устранения потенциальной опасности с Калининградской епархией был подписан договор, защищающий организации, расположенные в стенах исторических зданий. Содержащие «обременение» памятники истории и культуры передавались в собственность РПЦ с обязательным «условием предоставления объекта в безвозмездное пользование» расположенному в нем учреждению «для осуществления уставных видов деятельности в течение всего срока деятельности учреждения...».³⁷⁶

4. Поскольку на начальном этапе церковного строительства и благоустройства заключение соглашений в некоторых случаях происходило без оформления документации, на сегодняшний день не представилось возможность выяснить более подробную информацию относительно бригады резчиков из г. Сафоново Смоленской области, выполнявших работы на территории Калининградской митрополии в 1993-1996 гг.
5. На протяжении пятнадцати лет художники епархиальной мастерской практически не знали конкуренции. Написание икон происходило артельным методом: Н. Байкин выступал в роли знаменщика, ему же принадлежало личное

³⁷⁴ Виктор Васильев. «Спешка происходит не по вине церкви». Интервью Алексея Милованова с руководителем епархиального отдела по имуществу Виктором Васильевым // Новый Калининград.Ru [Интернет издание]. URL: <https://www.newkaliningrad.ru/news/community/1159426-.html> (дата обращения 23.12.2019).

³⁷⁵ Из доклада архиепископа Калининградского и Балтийского Серафима на собрании духовенства Калининградской митрополии 9.12.2019.

³⁷⁶ Приложение к Закону Калининградской области «О безвозмездной передаче в собственность централизованной религиозной организации «Калининградская Епархия Русской Православной Церкви (Московский Патриархат)» объектов религиозного назначения, находящихся в государственной собственности Калининградской области» от 28 октября 2010 года № 502// Правительство Калининградской области. [Официальный портал]. URL: <https://gov39.ru/vlast/npa/z> (дата обращения 26.12.2019).

письмо, А. Новиков писал одежды, а Г. Кузьмин занимался позолотой и орнаментами.³⁷⁷ Дифференциация этапов, а также поточный способ выполнения работ через некоторое время привели молодой коллектив к стагнации. Осознав тупиковость выбранного метода, художники предпочли разделиться и работать индивидуально. В 2000 г. из мастерской ушел Новиков. Альянс Байкина и Кузьмина распался в 2016 г.

- б. В бригаду А. Куркова, созданную для росписи кафедрального собора, вошли О. Черняк, А. Новиков, Н. Панина, А. Жмак, Е. Зинина (Софонова), А. Бабкова, А. Вероцкая, Е. Лискина, А. Вяткина и др. (в разное время в росписи участвовало до 50 человек). На постоянное место жительства в Калининград переехал представитель знаменитой палехской династии художников Н. Софонов, усилив состав местной артели. Изначально калининградцам доверяли лишь те виды работ, которые не требовали высокой квалификации: тонирование фона, написание орнамента и жемчугов. Однако, сознавая необходимость появления в митрополии собственной монументально-живописной школы, Курков занялся обучением местных художников. По мере освоения специфики стенописи, наставник каждому давал возможность попробовать более сложные виды работ: горки, одежду и даже лики. На начальном этапе все попытки корректировались руководителем, но постепенно Курков делегировал ответственность наиболее успешным ученикам. Плавное вхождение в новую деятельность оказалось возможным благодаря артельному способу организации творческого процесса, когда «каждый мастер отвечает не за кусок стены, а за вид работ».³⁷⁸ Формирование бригады из местных мастеров сыграло важную роль в развитии регионального церковного искусства. Многие художники, прошедшие «школу» Куркова, остались в профессии и продолжают совместно или индивидуально работать на поприще церковной живописи.

³⁷⁷ Новиков А. А. Из личной беседы с автором исследования 02.07.2021.

³⁷⁸ Курков А. В. Из личной беседы с автором исследования 8.08.2016.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

ап.	-	апостол (при имени)
апп.	-	апостолы
арх.	-	архитектор
бесср.	-	бессребреник, бессребреники
блгв.	-	благодарный (при имени)
блгвв.	-	благодарные
блж.	-	блаженный (при имени)
блжж.	-	блаженные
богосл.	-	богословский
вел. кн.	-	великий князь (при имени)
вмч., вмц.	-	великомученик, -ца (при имени)
вмцц.	-	великомученицы
вмчч.	-	великомученики
ев.	-	евангелист
исп.	-	исповедник (при имени)
мч.	-	мученик (при имени)
мчч.	-	мученики
мц.	-	мученица (при имени)
мцц.	-	мученицы
нмч.	-	новомученик (при имени)
первомч.	-	первомученик
первомц.	-	первомученица
прав.	-	праведный (при имени)
правв.	-	праведные
Пресв.	-	Пресвятая
прмч.	-	преподобномученик (при имени)
прмчч.	-	преподобномученики
прмц.	-	преподобномученица (при имени)
прмцц.	-	преподобномученицы
прор.	-	пророк
прорр.	-	пророки
прот.	-	протоиерей
прп.	-	преподобный (при имени)
прпп.	-	преподобные
равноап.	-	равноапостольный, -ая

равноапш.	-	равноапостольные
св.	-	святой (при имени)
свв.	-	святые
свт.	-	святитель (при имени)
свтг.	-	святители
сщмч.	-	священномученики
страст.	-	страстотерпец
сщмч.	-	священномученик (при имени)
чудотв.	-	чудотворец
юрод.	-	юродивый

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамов А. Г. Записки резчика, или в поисках золотой середины. М.: издательство храма св. мученицы Татианы, 2005. – 160 с.
2. Аванесов С. С. Сакральная архитектура как средство визуальной коммуникации // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2013. №4 (12). – С. 153–157.
3. Аванесов С. С. Религиозная архитектура: визуально-семиотические аспекты // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2014. №7 (148). – С. 59–63.
4. Авдеев В. М. Храм преподобного Силуана Афонского в посёлке Новая Ляда. Тамбовская епархия. СПб.: ИПК «КОСТА», 2016. – 256 с.
5. Агранович В. А., Ильмуратова И. Л. Пространство Православного храма: история и современность // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2010. №4. – С. 50–56.
6. Академия художеств и православная церковь: сб. науч. ст. / Ин-т им. И. Е. Репина; науч. ред. Александр (Федоров), игумен. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2004. – 79 с.
7. Александр (Фёдоров), архимандрит. Взаимосвязь иконографического и стилистического аспектов церковного искусства // Научные труды. Вып. 51. Вопросы теории культуры. Октябрь/декабрь 2019: Сб. статей / науч. ред. Н. Н. Акимова. СПб.: Ин-т им. И.Е.Репина, 2019. – С. 189–198.
8. Александр (Федоров), архимандрит. К вопросу о границах канона в зодчестве и изобразительном искусстве Церкви // Научные труды. Вып. 32. Проблемы развития отечественного искусства. Январь / март. 2015: Сб. статей / науч. ред. Лентяшин В. А. СПб.: Ин-т имени И. Е. Репина, 2015. – С. 3–15.
9. Александр (Фёдоров), архимандрит. Типологические особенности древнерусских храмов // Научные труды. Вып. 48. Проблемы развития отечественного искусства. Январь/март. 2019 : Сб. статей / науч. ред. Лентяшин В. А. СПб.: Ин-т имени И. Е. Репина, 2019 – С. 3–17.
10. Александр (Фёдоров), архимандрит. Типологические тенденции в архитектуре русских храмов в XVIII–XX столетиях // Научные труды. Вып. 52. Проблемы развития отечественного искусства. Январь/март. 2020: Сб. статей / науч. ред. Лентяшин В. А. СПб.: Ин-т имени И.Е.Репина, 2019. – С. 3–15.
11. Александр (Фёдоров), архимандрит. Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. СПб.:Библикон, Свое издательство, 2022. – 336с.

12. Александр (Фёдоров), игумен. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. СПб.: Сатисъ, 2007. – 224 с.
13. Александр (Федоров), игумен. Церковное искусство сегодня как комплекс проблем: богословских, практических, учебно-воспитательных и апологетических // Православие и культура. Матер. конфер. СПб., 1997. – С. 9–10.
14. Александр Соколов : альбом / авт. статьи И. К. Языкова. М.: Лето, 2009. – 128 с.
15. [Анастасис]: подлинная история украшения нижнего храма собора Феодоровской иконы Божией Матери, рассказанная участниками и очевидцами событий / авт.-сост.: протоиер. Александр Сорокин и Александр Зимин. СПб.: НП-Принт, 2013. – 172 с.
16. Аплаксин. А. П. Русское церковное искусство и его современные задачи // Труды IV Съезда русских зодчих. СПб.: Гос. типография, 1911. – С. 77–92.
17. Армеева Л. А. Иконописная школа в Троице-Сергиевой лавре. История и современность: монография. М., 2015. – 225 с.
18. Артамонова М. Мемель. Преображенский иконостас. Клайпеда: DRUKA, 2010. – 40 с.
19. Архитектура русского православного храма / под общ. ред. А. С. Щенкова. М.: Памятники исторической мысли, 2013. – 528с.
20. Астраханцева Т. Л. Орнамент Храма Христа Спасителя, как часть храмового синтеза // Церковное искусство: модернизм и традиция. Материалы конференции 26–29 апреля 2004. СПб., 2005. – С. 76–82.
21. Атлас планов и фасадов церквей, иконостасов к ним и часовен, одобренных для руководства при церковных постройках в селениях. Издание Святейшего Синода. М.: Синодальная типография, 1899. – 55 с.
22. Бадялов А. В. Русская готика. СПб.: Астерион, 2016. – 294 с.
23. Баранова М. Г. «Готический стиль» в русской архитектуре второй половины XVIII – начала XX вв. (На примере памятников Санкт-Петербурга и его пригородов) : дис. ... канд. искусствоведения / Российский государственный педагогический университет им. А.И.Герцена. СПб., 2004. – 389 с.
24. Баранова Т. В. Флорентийская мозаика в России середины XIX – начала XXI веков: Петергоф, Екатеринбург, Колывань : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова. Екатеринбург, 2010. – 19 с.
25. Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. – 223 с.

26. Бахтин А. П. Состояние памятников истории и культуры в Калининградской области // На перекрестке культур: русские в Балтийском регионе. Вып. 7: в 2 ч./ под общ. ред. А. П. Клемешева. Калининград: Изд-во Калининградского Гос. Ун-та, 2004. – 206–215с.
27. Белинцева И. В. Идея небесного Иерусалима в архитектуре и градостроительстве Кёнигсберга // Балтийский альманах. №7. Калининград, 2007. – С. 15–18.
28. Белинцева И. В. Архитектура Восточной Пруссии (современная Калининградская область) в эпоху модерна // Архитектурное наследство. Вып. №51 – М.: КРАСАПД, 2009. – С. 281–289.
29. Белинцева И. В. Архитектура Восточной Пруссии в Калининградской области: проблемы осмысления и сохранения // Историческая экспертиза. 2016. № 3. – С. 132–133.
30. Белинцева И. В. Архитектура Восточной Пруссии: Факты и интерпретации. Калининградская область. Калининград: Живем, 2020. –400 с.
31. Белинцева И. В. Архитектура храмов Калининградской области XIV – первой половины XX в.: проблемы сохранности, реставрации и приспособления // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып.7 – М.; СПб: Коло, 2014.— с.198–211.
32. Белинцева И. В. Становление неоготики в архитектуре Кёнигсберга в первой половине XIX века // Архитектурное наследство. Вып. №49 – М.: КомКнига, 2008. – С. 236–242.
33. Белинцева И. В. Храмосоздание конца XX – начала XXI века в Калининградской области // Современная архитектура мира. Вып. IV. М.–СПб.: Нестор-История, 2014. – С. 283–306.
34. Бетин Л. В. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV – XVI вв. М.: Наука, 1970. – С. 57 – 72.
35. Бетин Л. В. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV – XVI вв. М.: Наука, 1970. – С. 41 – 56.
36. Бибикина И. М. Монументально-декоративная резьба по дереву // Русское декоративное искусство. Том I / под ред. А. И. Леонова. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – С. 57–108.
37. Бик О. В. Интерьер православного храма: образы и тенденции развития (конец XX – начало XXI вв.) : автореф. дис. ... канд. архитектуры / Московский архитектурный институт. М., 2019. – 28 с.

38. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Художественная школа, 2010. – 264 с.
39. Бобров Ю. Искусство в храме: актуальные проблемы // Церковное искусство: модернизм и традиция. Материалы конференции 26–29 апреля 2004. СПб, 2005. – С. 3–8.
40. Богословие образа. Иконы и иконописцы : антология / сост. А. Н. Стрижев. М.: Паломник, 2002. – 464 с.
41. Борисов С. В. Европейская стилистика XVIII–XIX веков в современном российском храмостроении // Вестник ТГАСУ. 2014. №2 (43). – С. 38–52.
42. Борисов С. В. О современном понимании аскетизма в храмовой архитектуре // Architecture and Modern Information Technologies. – 2017. – №4(41). – С. 201–218.
43. Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 621–641.
44. Бусева-Давыдова И. Л. Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI–XVII вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 2. М., 1989. – С. 279–308.
45. Бусева-Давыдова И. Л. Современные храмы Санкт-Петербурга: опыт анализа. // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 7. Санкт-Петербург и архитектура России. М., 2007. – С. 236–258.
46. Бусева-Давыдова И. Л. К проблеме канона в православном искусстве. // Искусствознание, № 2, 2002: Москва, 2002. – С. 269 - 278.
47. Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи. М.: Тип. Грачева и К°, 1866. — 106 с.
48. Буткевич Л. М. История орнамента: учеб. пособие. М.: Владос, 2008. – 267 с.
49. Бычков В. В. Феномен иконы. М.: Ладомир. 2009. – 634 с.
50. Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М.: Ладомир, 1995. – 364 с.
51. В поисках красоты и истины. Творчество Александра Чашкина : альбом / авторы статей И.К. Языкова, игум. Даниил (Ишматов), А. И. Чашкин. М., 2011. – 188 с.
52. В поисках образа. Восстановление, воссоздание, развитие. Сборник статей / авт. – сост. Н. С. Кутейникова. СПб.: Библикон, 2015. – 208 с.
53. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XI–XV веков. М.: Искусство, 1974. – 268 с.

54. Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1974. – 268 с.
55. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987. – 288 с.
56. Ванеян С. С. Архитектура и иконография. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии : дис. ... д-ра искусствоведения / Московский Государственный Университет им. М В Ломоносова. М., 2007. – 636 с.
57. Ванеян С. С. Символика, археология, иконография и архитектура: очерки классической методологии. М.: изд. Московского ун-та, 2006. – 323 с.
58. Ванеян С. С. Храм как икона: Иконография архитектуры и архитектурная иконография в североитальянской поздней готике // Иконография архитектуры. Сборник научных трудов / под ред. А. Л. Баталова. М., 1990. – С. 38–57.
59. Венгерова М. Э. Мир «видимый» и «невидимый» в анализе пластическо-колористических решений архитектуры XXI века и в геометрических пропорциях древнерусских храмов X–XV веков» // *Architecture and Modern Information Technologies*, 2018. №4(45). – С. 67– 88.
60. Вздорнов Г. И. Залеская З. Е., Лелекова О. В. Общество «Икона» в Париже. М.- Париж, 2002. – 599 с.
61. Виннер А. В. Материалы и техника мозаичной живописи. М., 1953. – 368 с.
62. Винницкий М. В. Керамические иконостасы Товарищества М. С. Кузнецова в архитектуре православных храмов конца XIX – начала XX веков : дис. ... канд. архитектуры / Ур. гос. архитектур.-худож. акад.. Екатеринбург, 2003. – 146 с.
63. Винницкий М. В. Фаянсовые иконостасы православных храмов: архитектурно-художественные и символические особенности // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2010. №4. – С. 57–62.
64. Воейкова И. Н. О приёмах взаимосвязи живописного декора и архитектурного интерьера в древнерусских памятниках XI–XVII вв. // *Древнерусское искусство*. М.: Наука, 1964. – С. 62–88.
65. «Восстаньте!..» Двадцатилетию Православия на Калининградской земле посвящается / сост. П. Ширкова, Н. Пеньков. Калининград, 2006. – 240 с.
66. Восточная Пруссия. История. Культура. Искусство: сборник научных статей. Вып.1 / под общ. ред. Г. В. Заболотской. Калининград: КГУ, 2003. – 297 с.

67. Восточная Пруссия. С древнейших времен до конца второй мировой войны: Ист. Очерки. Документы. Материалы / В. И. Гальцов, В. С. Исупов, В. И. Кулаков [и др.] Калининград: Кн. Изд-во, 1996. – 538 с.
68. Высокий русский иконостас / сост. Т. Н. Кудрявцева, В. А. Фёдоров. М.: Пульс, 2004. – 208 с.
69. Георгий Бирюков, протоиерей. Православие в Пруссии после 1945 года. Калининград: изд-во «Красный клён», 2023. – 155с.
70. Герчук Ю. Я. Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа. М.: РИП-холдинг, 2013. – 304 с.
71. Голубкова А. А. Тайные символы на иконе «Страшный суд». М.: И. П. Голубкова А. А., 2016. – 64 с.
72. Грачёва С. М., Кутейникова Н. С. Храмовый комплекс в Токсово. Оригинальность художественных решений // Научные труды. Вып. 48. Проблемы развития отечественного искусства. Январь/март. 2019 : сб. статей / науч. ред. Ляшин В. А., сост. Резницкая О. А., Шаманькова А. И. СПб.: Ин-т имени И.Е.Репина, 2019. – С. 66–79.
73. Губарева О. В. Вопросы иконографии святых царственных мучениковъ. Къ всероссійскому прославленію Императора Николая II и Его Семьи. СПб., Издательскій проектъ «Русскій символъ», 1999. — 20 с.
74. Губарева О. В. Икона как искусство: Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура. СПб: Аргус СПб, 2022. – 356с.
75. Губарева О. В. Икона в контексте духовно-эстетического диалога России и Запада // Труды кафедры богословия Санкт-Петербургской Духовной Академии. 2021. №4 (12). – С. 146–162.
76. Губарева О. В. Иконописец Георгий Гашев // Икона / Icon. Альбом. Санкт-Петербург. Издательство «Русская классика», 2009. – С. 139–141.
77. Губарева О. В. Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода // Временник Зубовского института. СПб, 2019. №1(24). – С.83–98.
78. Губин А. Б. Церкви и конфессии в Кёнигсберге и Калининграде: церкви, капеллы, часовни // Балтийский альманах. Калининград, 2014. №13. – С. 7–15.
79. Давидова М. Г. Значение термина «программа росписей» для церковного монументального искусства // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. Вып. 3 (19). – С. 120–129.

80. Давидова М. Г. Современная роспись храма: стиль и программа — система взаимодействия // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 2 (22). — С. 156–165.
81. Давыдов Ф. А. Верность традиции // Современная икона в мире. Тезисы конференции 9-11 ноября 2011 г. СПб., 2011. — Б/стр.
82. Давыдов Ф. А. Об ответственности, лежащей на современных иконописцах // Русь Православная. История и современность : сборник научных статей. СПб., 2000. — С. 66-71.
83. Дедюхина В. С. Позолота в системе декоративного искусства // Россия и восточно-христианский мир. Древнерусская скульптура. Средневековая пластика. Вып. IV / ред.-сост. А. В. Рындина. М.: Индрик, 2003. — С. 201 – 206.
84. Дергачев В. В. Иконописная мастерская Н. М. Софонова. Палех. М.: ГЛАСНОСТЬ, 2010. — 532 с.
85. Джамал Р., Братчикова Е., Современная иконопись. СПб.: Питер, 2013. — 96 с.
86. Домовая церковь св. Екатерины Академии Художеств в Санкт-Петербурге: Сб. статей. Сост. Н.С.Кутейникова СПб.: «Знаки», 2005. — 96 с.
87. Дунаев Н. Н. Основные проблемы современной церковной живописи // Проблемы современной церковной живописи, её изучения и преподавания в русской православной церкви / Материалы конференции 6-8 июня 1996г. М., 1997. — С. 45–55.
88. Жемчужина Паланги. Храм Иверской иконы Божьей Матери / сост. М. Артамонова. Клайпеда: Друка, 2020. — 132 с.
89. Заварзина Н. Ю. Современные стилистические предпочтения православного зодчества в России // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2008. №1. — С. 74–81.
90. Звездина Ю. И. Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика/ Редактор-составитель А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 651–661.
91. Зинон (Теодор), архим. Беседы иконописца. Новгород, 1993. — 141 с.
92. Зубова М. В. История архитектуры Византии и Западной Европы. Средние века. М. : Университетская книга, 2011. — 304 с.
93. Иванова А. В. Подготовка православных иконописцев в России: традиции и современность : дис. ... канд. искусствоведения / Российский

- государственный педагогически университет им. А. И. Герцена. СПб., 2005. – 169 с.
94. Иконография архитектуры. Сборник научных трудов / под ред. А. Л. Баталова. М., 1990. – 212с.
 95. Иконопись Палеха: Из собр. Гос. музея палехского искусства: альбом / сост. Л. П. Князева [и др.]. М.: Прогресс, 1994. – 151 с.
 96. Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / ред.- сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 752 с.
 97. Искусство небесное и земное. Георгий Панайотов. Иконопись. Каталог. СПб.: Коломенская ВЕРСТА, 2009. – 16 с.
 98. Искусство церкви: факультет Церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 1992–2007. М.: Издательство ПСТГУ, 2007. – 384с.
 99. История иконописи: Истоки. Традиции. Современность/ Л. Евсеева, Н. Комашко, М. Красин [и др.]. М.: Арт-БМБ, 2002. – 288 с.
 100. Иулиания (Соколова М. Н.), монахиня. Труд иконописца М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. – 352 с.
 101. Калининград. В поисках Кёнигсберга: путеводитель / Р. Д. Минакова. Калининград: Живем, 2013. – 336 с.
 102. Квливидзе Н. В. Проблема образцов в современной практике иконописания // Проблемы современной церковной живописи, её изучения и преподавания в русской православной церкви / Материалы конференции 6-8 июня 1996г. М., 1997. – С. 109–113.
 103. Кеслер Михаил, архитектор. Записки архитектора о православном храмостроительстве. М.: Синописис, 2020. – 380с.
 104. Кёнигсберг – Калининград, 1255–2005. Иллюстрированный энциклопедический справочник / под общ. ред. А. С. Пржездомского. Калининград: Янтарный сказ, 2006. – 800 с.
 105. Кёнигсберг – Калининград: альбом / А. П. Овсянов; В. Б. Соловьева. Калининград: Янтарный Сказ, 2005. – 232 с.
 106. Кёстер Балдур. Кёнигсберг. Сегодняшний Калининград. Архитектура немецкого времени / пер. с нем. А. Шабунин. Калининград: Живем, 2014. – 272 с.
 107. Кириченко Е. И. Русский стиль: поиски выражения национальной самобытности, народность и национальность, традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. М.: БуксМАрт, 2020. – 580 с.

108. Кириченко Е. И. Ф. О. Шехтель. Жизнь. Образы. Идеи. М.: Прогресс Традиция, 2011. – 360 с.
109. Климкова М. А. История керамики русского православного храма // Хоругвь: сб. статей. Вып. 8. М., 2003. // ЭЛЕКТРОННАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ПО ИСТОРИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ [Электронный ресурс] URL: <http://www.rusarch.ru/klimkova1.htm> (дата обращения 23.06.2021).
110. Козарезова О. О. Богословие света и символический язык иконы (очерки исихастской традиции). М.: Спутник, 2011. – 57с.
111. Козлитина Т. Иконостас из фарфора: Уникальный проект Валентина Розанова// Деко. – 2009. - №3 – С. 27 – 29.
112. Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи / «Памятники Древней Письменности и Искусства». СПб.: Типография Скороходова, 1901. – 67с.
113. Кондаков Н. П. О научных задачах истории древнерусского искусства // Памятники древней письменности и искусства. СПб.: В.С. Балашев и К°, 1899. Вып. 132. С. 1–47.
114. Копировский А. М. Проблемы возрождения традиций в современном русском иконописании // Проблемы современной церковной живописи, её изучения и преподавания в русской православной церкви / Материалы конференции 6-8 июня 1996г. М., 1997. – С. 63–70.
115. Корноухов А. Д. История жизни мозаик капеллы Redemptoris Mater с параллельными местами. М.: Омофор, 2016. – 184 с.
116. Костяшова З. В. Калининградский янтарный комбинат // Калининградский музей янтаря. Калининград, 2008 – С. 81–111.
117. Костяшова З. В. Современный российский опыт создания янтарных предметов религиозной тематики // Балтийский янтарь: Наука. Культура. Экономика: материалы международного научного симпозиума «Добыча и обработка янтаря в Самбии», Калининград, 12–14 мая 2010 г. / ред. З. В. Костяшова. Калининград, 2011. – С. 96–108.
118. Красовский М. В. Деревянное зодчество // Энциклопедия русской архитектуры. СПб.: САТИСЪ, 2010. – 384 с.
119. Кручинин И. А. Современная икона – эклектика или духовная реальность // Проблемы современной церковной живописи, её изучения и преподавания в русской православной церкви / Материалы конференции 6-8 июня 1996 г. М., 1997. – С. 141–150.
120. Крылов А.К. Методические основы обучения церковных живописцев в государственном академическом институте живописи, скульптуры и

- архитектуры им. И. Е. Репина Российской Академии Художеств // Макарьевские чтения: Вехи русской истории в памятниках культуры / Материалы 5 Российской научно-практической конференции, посвященной памяти свт. Макария. Вып. 5 (11 - 13 июня 1997 г.). М., 1998. – С 85–97.
121. Кудлай Алексей. Современные русские иконы: альбом. М.: Авторская книга, 2012. – 314 с.
122. Кудрявцев М. П., Кудрявцева Т. Н. Русский православный храм. Символический язык архитектурных форм // К свету. 1995. № 17. – С. 65–87
123. Кудрявцев М. П., Кудрявцева Т. Н. Размышляя о церковной архитектуре. Современное храмовоздательство: проблемы и первый опыт // Журнал Московской Патриархии. 1990. № 5. – С. 23–25.
124. Кудрявцева Т. Н. О современных проблемах сооружения иконостасов // Высокий русский иконостас / сост. Т. Н. Кудрявцева, В. А. Фёдоров. М.: Пульс, 2004. – С. 179–195.
125. Кутейникова Н. С. Заметки о храмовой живописи Воскресенского Новодевичьего монастыря в Петербурге // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 56. СПб.: 2019. – С.133-139.
126. Кутейникова Н. С. Иконописание России второй половины XX века. СПб.: Знаки, 2005. – 192 с.
127. Кутейникова Н. С. Образ Божий. Икона. Стенопись. Мозаика: работы современных православных мастеров Санкт-Петербурга. СПб.: Коломенская верста, 2009. – 376с.
128. Кутейникова Н. С. Религиозные темы в работах мозаичной мастерской Российской академии художеств: 1990-е годы // Русь православная: сб. науч. ст. / Ин-т им. И. Е. Репина. СПб., 2000. – С. 49–54.
129. Кутейникова Н. С. Россия в иконах современных петербургских мастеров // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 60. Проблемы развития отечественного искусства. Январь / март. 2022. СПб.: Санкт-Петербургская академии художеств имени Ильи Репина, 2022. – С. 254– 267.
130. Кутейникова Н. С. Храмовое искусство выпускников Института имени И. Е. Репина. XXI век // Академия художеств в прошлом и настоящем. Материалы международной научной конференции к 260-летию со дня основания. СПб.: Чистый лист, 2016. – С. 304–311.
131. Кутейникова Н. С., Шаманькова А. И. О современном храмовом искусстве Минска и Екатеринбурга. По следам путешествий. 2018 год // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 55. СПб.: Ин-т имени И.Е.Репина, 2019. – С. 72–80.

132. Кутейникова Н. С., Шаманькова А. И. Современная храмовая академическая живопись мастеров Петербурга. Имена и проблемы // Научные труды. Вып. 52. СПб.: Ин-т имени И.Е.Репина, 2020. – С. 253–273.
133. Кутейникова Н. С., Шаманькова А. И. Храмовые росписи С. Томилова. По следам путешествий. Калининград. 2019 год // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб.: Ин-т имени И. Е. Репина, 2020. – С. 175–181.
134. Кутейникова Н. С. Мозаика. Санкт-Петербург XVIII–XXI вв. СПб.: Знаки, 2005. – 504 с.
135. Кутейникова Н. С. Реальные и символические изображения архитектуры и природного ландшафта в иконах современных мастеров Санкт-Петербурга // География искусства: расширение горизонтов : сб. статей / отв. ред.и сост. О. А. Лавренова. М.: ГИТР, 2019. — С.105–117.
136. Кутейникова Н. С. Современное религиозное искусство – новое направление в отечественном искусствознании // Современные проблемы академического искусствоведческого образования. Материалы международной научной конференции 9–11 октября 2012 г. : сб. статей / науч. ред. Н. С. Кутейникова, С. М. Грачёва. СПб.: Ин-т имени И. Е.Репина, 2018. – С. 95–100.
137. Кутковой В. С. Краски мудрости. М.: Паломник, 2008. – 666 с.
138. Лавданский А. А. Опыт работы иконописной артели // Проблемы современной церковной живописи, её изучения и преподавания в русской православной церкви : материалы конференции 6-8 июня 1996г. М., 1997. – С. 141–144.
139. Лаврешкина Н. Ю. Иконопись Петербурга рубежа XX–XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. СПб., 2007. – 154 с.
140. Лазарев В. Н. История византийской живописи в 2 т. М.: Искусство, 1986. – 346 с.: ил.
141. Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Лазарев В. Н. Византийская живопись : сб. статей. М.: Наука, 1971. – С. 110–136.
142. Лайтарь Н. В. Проблема стиля в современной храмовой архитектуре России // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №77. – С. 120–126.
143. Лайтарь Н. В. Современная православная церковная архитектура России. Тенденции стилевого развития и типология храмов : дис. ... канд. искусствоведения / Институт им. И Е Репина. СПб., 2009. – 174 с.

144. Лайтаре́ Н. В. Проблема соотношения традиций и новаторства в русском церковном зодчестве (вторая треть XIX начало XX века) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №110. – С. 245–250.
145. Левшеков С. С. Особенности архитектурных и конструктивных решений современных храмов // Architecture and Modern Information Technologies, 2019. №2(47). – С. 109–121.
146. Лепахин В. В. Икона и иконичность. СПб.: Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002. – 398 с.
147. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009. – 352 с.
148. Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М.: Прогресс-Традиция, 2006. – 700 с.
149. Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исследования // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2009. № 2. — С. 61-71.
150. Лидов А. М. Иерусалимский кувуклий и происхождение луковичных глав.// Иконография архитектуры. Сборник научных трудов./ под ред. А. Л. Баталова. М., 1990. – С. 57 – 68.
151. Лидов А. М. Иконостас: Итоги и перспективы исследования // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 11 – 25.
152. Лисовский В. Г. Архитектура России. XVIII – начала XX века. Поиски национального стиля. М.: Белый город, 2009 – 568 с.
153. Лифшиц Л. История русского искусства. Т.1. Русское искусство X-XVII веков. М.: Белый город, 2007. — 344 с.
154. Лихолат К. От игрушки к керамической иконе: Мировидение Г. В. Куприянова // Архитектурная керамика мира. СПб., 2018. № 1. – С. 118–139.
155. Логинова А. М. Тема памяти в современном церковном проектировании. К вопросу сложения комплекса на Прохоровском поле // Проблемы русского искусства. Академия художеств и храмовое искусство. История и современность. Вып. 8. СПб., 2008. – С. 143–156.
156. Лука (Головков), архимандрит. Иконография новомучеников // Покров. Журнал духовно-нравственной культуры. Январь-март 2017. № 1/547.– С. 50 – 55.
157. Лука (Головков), игумен. Проблема каноничности в современной церковной живописи // Проблемы современной церковной живописи, её изучения и

- преподавания в русской православной церкви : материалы конференции 6-8 июня 1996 г. М., 1997. – С. 12–16.
158. Маслов Е. А. Религиозно-политическая жизнь в Калининградской области во второй половине 1940-х–1950-х годах: дис. ... канд. ист. наук / Калининградский государственный университет. Калининград, 2004. – 313 с.
159. Мастера иконописи и фрески / авт.-сост. К. А. Ляхова. М.: Вече, 2002. – 288 с.
160. Мастерская иконописи Жаровых: энкаустика, восковая темпера / Составитель А. Жаров. СПб.: Библикон, 2021. – 80 с.
161. Медведкова О. А. Царицинская псевдоготика В. И. Баженова: опыт интерпретации // Иконография архитектуры : сб. научных трудов / под ред. А. Л. Баталова. М., 1990. – С. 152–173.
162. Мельник А. Г. Основные типы русских высоких иконостасов XV – середины XVII в. // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика/ ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 431–440.
163. Мильчик М. И. Древнерусская иконография монастырей, храмов и городов XVI – XVIII веков : сб. статей, 1973 – 2017. СПб: Коло, 2017. – 376 с.
164. Мироненко Д. Г. Образ святого Александра Невского в русском искусстве XVI – начала XXI вв. СПб.: Изд-во Свято-Троицкой Александро-Невской лавры, 2020. – 288 с.
165. Митина Е. С. Градостроительство в Восточной Пруссии в межвоенный период // Вестник БФУ им. Канта, 2013. Вып. 6. – С. 129–134.
166. Мухина Н. Н. Новая реальность. Современное храмовое искусство Ярославля. М.: Гранд-Холдинг, 2006. – 160 с.
167. Мухина Н. Н. Византия. Российская академия художеств и современное религиозное искусство России : монография. Ярославль: Российские справочники, 2018. – 176 с.
168. Мюльпфорд Х. М. Кёнигсберг от А до Зет // Балтийский альманах. Калининград, 2014. №14.– С. 81–183; 2015. №15 – С. 110–150.
169. Наследие: книга посвящена 30-летию Православия на Калининградской земле / сост. Т. Рутковская; ред. Михаил Селезнев, священник [и др.]. Калининград: Калининградская книга, 2016. – 176 с.
170. Николаева Е. Н. Иконография Царственных страстотерпцев в творчестве современных иконописцев Екатеринбурга // Научные труды. Вып. 48. Проблемы развития отечественного искусства. Январь/март. 2019 : Сб. статей / науч. ред. Ляшин В. А. СПб.: Ин-т имени И.Е.Репина, 2019. – С.167–189.

171. Новихина Л. В. Кёнигсбергское чудо. М.: Сибирская Благовонница, 2023. – 254с.
172. Объекты культурного наследия Калининградской области. Иллюстрированный каталог – 2013 / сост.- гл. ред. А. М. Тарунов. Калининград, 2013. – 784с.
173. Одноралов Н. В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве. М.: Просвещение, 1988. – 176 с.
174. Одноралов Н. В. Скульптура и скульптурные материалы: учеб. пособие. – 2-е изд. М.: Изобразительное искусство, 1982. – 224 с.
175. Орлова М. А. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII – начало XVI вв. М.: Северный паломник, 2004. – 496 с.
176. Орловский В. О проектировании храмов в современных условиях // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2003. № 6 (40). – С. 50 – 53.
177. Основы иконописного рисунка: учебно-методическое пособие / Е. Д. Шеко, М. И. Сухарев. М.: Изд-во ПСТГУ, 2015. – 96 с.
178. От истоков до создания «Палехской артели древней живописи» // Палех. Село-академия: альманах / под ред. О. А. Колесовой, А. В. Гусаковского [и др.]. Иваново, 2017. – С. 26–31.
179. От руин до Иконы. Духовное возрождение Запада России : альбом. / сост. В. П. Лебедев-Шапранов. Калининград: Кладезь, 2007. – 266 с.
180. Отто Демус. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / пер. с англ. Э. С. Смирновой. ред. и сост. А. С. Преображенский. М.: Индрик, 2001. – 160 с.
181. Очерки истории Восточной Пруссии / В. Г. Критинин; В. Н. Брюшинкин; В. И. Гальцов и др. Калининград: Янт. Сказ, 2004. – 536 с.
182. Палех. Село-академия: альманах / под ред. О. А. Колесовой, А. В. Гусаковского и др. Иваново, 2017. – 100 с.
183. Памятники истории и культуры Калининграда / руководитель проекта Е. В. Менсон, авторы: В. И. Кулаков, А. П. Бахтин [и др.]. М.: ЛЕТО-ПРЕСС, 2005. – 314 с.
184. Памятники истории и культуры Калининградской области / руководитель проекта Е. В. Менсон, авторы: В. И. Кулаков, А. П. Бахтин [и др.]. М.: ЛЕТО-ПРЕСС, 2005. – 352 с.
185. Позднякова Н. И. Проблема ансамбля в культовом зодчестве (на примере православного храма) // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск. 2008. №3. – С. 31–33.

186. Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии. СПб.: Типография Департамента Уделов, 1892. – 496 с.
187. Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства. СПб.: Лига Плюс, 2000. — 412 с.
188. Полякова О. А. Архитектура России в ее иконе. Города, монастыри и церкви в иконописи XVI–XIX веков из собрания Музея-заповедника «Коломенское». М., 2006. – 252 с.
189. Полякова О. В. Образ Рождества Христова: иконография и местоположение в пространстве православного храма : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. / Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена. СПб., 2013. – 20 с.
190. Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы = Problems of Byzantine art. Mosaics, frescoes, icons. М.: Северный паломник, 2006. – 1086 с.
191. Попцова П. Н. Особенности внутреннего убранства Храма святых праведных Богоотец Иоакима и Анны в пос. Большое Исаково Калининградской области // Время Музея. Сборник статей. - Калининград, 2021. – С. 170-182.
192. Постернак К. В. «Мемельский иконостас» — творение Дмитрия Ухтомского и московских иконописцев XVIII века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2015. – С. 56–65.
193. Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы: Пособие по проектированию и строительству (к СП 31-103-99). МДС 31-9.2003/АХЦ «Арххрам». М.: ГУП ЦПП, 2003. – 222 с.
194. Православный иконостас. Происхождение, виды, духовный смысл / авт.-сост. Т. И. Шевцова. М.: ОЛМА-ПРЕСС Гранд, 2003. – 240 с.
195. Православный Калининград. Путь начинающего паломника / сост. Ю. В. Семёнова; ред.: И. В. Аполонская, Н. В. Еременко, Ю. А. Матвеева [и др.]. Калининград: Смартбукс, 2013. – 208 с.
196. Преображение. Современное храмовое искусство / отв. ред. А. А. Карих; авторы вступ. ст. М. А. Некрасова, А. У. Греков. Ярославль, 2005. – 208 с.
197. Преображенская Г. А. Резное дерево в храме: Технология. Консервация. Иконография. СПб.: СПбГУТиД, 2011. – 424 с.
198. Пречистому образу твоему поклоняемся, Благий/ Сост. И. Самолыго. П. Малков, И. Щелкачева М.: Индрик, 2012. – 214 с.
199. Припачкин И. А. О Воскресении Христовом в православной иконографии. М.: Паломник, 2008. – 62 с.

200. Природа вдохновения : каталог выставки Калининградской организации Союза художников России / под ред. Т. Ю. Суворовой. Калининград, 2003. – 72 с.
201. Проблемы современной церковной живописи, её изучения и преподавания в русской православной церкви : материалы конференции 6-8 июня 1996г. М., 1997. – 192 с.
202. Профессионалы: Калининградская организация союза художников : каталог / сост. Т. Ю. Суворова. Калининград: Янтарный сказ, 2000. – 144 с.
203. Путьтин И. Е. Русская церковная архитектура эпохи классицизма. Идеи и образы : дис. ... д-ра искусствоведения / НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. М., 2004. – 264 с.
204. Путьтин И. Е. «Низкие» иконостасы эпохи классицизма: символика и проблемы восстановления // Церковное искусство: модернизм и традиция. Материалы конференции 26–29 апреля 2004. СПб, 2005. – С. 83–94.
205. Путьтин И. Е. Образ русского храма и эпоха Просвещения. М.: Гнозис, 2009. – 416 с.
206. Раппопорт А. Г. Введение. Архитектура и герменевтика // Иконография архитектуры : сб. научных трудов / под ред. А. Л. Баталова. М., 1990. – С. 5–15.
207. Раппопорт П. А. Внешние влияния и их роль в истории древнерусской архитектуры // Византия и Русь (памяти В. Д. Лихачевой 1937 – 1981гг.) / сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 1989. – 336 с.
208. Раппопорт П. А. Древнерусская архитектура. СПб.: Стройиздат СПб отделение, 1993. – 288 с.
209. Регинская Н. В. Иконография святых воинов. Традиция и современность : монография. СПб.: СПбГПА, 2015. – 192 с.
210. Рожнятовский В. М. Дневное освещение как самостоятельный элемент декорации древнерусского храма : дис. ... канд. искусствоведения / Институт им. И. Е. Репина. М., 2007. – 322 с.
211. Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М.: Искусство, 1953. – 208 с.
212. Россия и восточно-христианский мир. Древнерусская скульптура. Средневековая пластика. Вып. IV / ред.-сост. А. В. Рындина. М.: Индрик, 2003. – 222 с.
213. Ружицка-Брызек А. Росписи капеллы Казимира Ягеллона на Вавеле // Древнерусское искусство : художественная жизнь Пскова и искусство

- поздневизантийской эпохи / отв. ред. М. А. Орлова. М.: Северный паломник, 2008. – С.217–240.
214. Румянцева Е. Н. Современный петербургский иконостас. СПб.: 2018. – 240 с.
215. Русская деревянная скульптура : альбом / сост. Н. Н. Померанцев, С. И. Масленицын. М.: Изобр. Искусство, 1994. – 324 с.
216. Русская икона: образы и символы : коллекция книг по русскому искусству в 43 т. / авторы: О. В. Губарева, В. В. Лепяхин, И. К. Языкова [и др.]; автор концепции и куратор серии О. В. Губарева. СПб.: Метропресс, 2013-2014. – 3268с.
217. Савина С. Г. Иконография. Богословские очерки иконографического извода. СПб.: Церковь и культура, 2000. – 304 с.
218. Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Изд-во ПСТГУ, 2007. — 752 с.
219. Стародубцев О. В. Русское церковное искусство X–XX веков. М.: Лепта Книга, 2007. – 728 с.
220. Свод правил по проектированию и строительству СП 31-103-99. Здания, сооружения и комплексы православных храмов/ Сост. М. Ю. Кеслер, А. Н. Оболенский, Л. А. Викторова и др. [Официальное издание ГОССТРОЙ РОССИИ]. М. – 34 с.
221. Святая Земля в пространстве храма. Новая церковь святых Вифлеемских младенцев в Барнауле / авторы А. М. Лидов, Ю. А. Крейдун. М. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2018. – 112 с.
222. Свято-Троицкая Александро-Невская Лавра. Иконописно-реставрационная мастерская св. Иоанна Дамаскина. СПб., 2012. – 150 с.
223. Святые неразделенной Церкви : каталог / сост., вступ. статьи С. Чапнин, И. Языкова. М.: Содружество "Артос", 2020. – 140 с.
224. Сизоненко Т. Д. О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / ред. – сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 501– 515.
225. Слюнькова И. Н. Монастыри восточной и западной традиции. Наследие архитектуры Беларуси. М., 2002. – 600 с.
226. Соболев Н. Н. Русский орнамент: камень, дерево, керамика, железо, стенопись, набойка. М., 1948. – 173 с.
227. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.: Сварог и К, 2000. – 480 с.
228. Современная икона. Северо-Запад : материалы круглого стола. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2001. – 30 с.

229. Современная иконопись. Москва : альбом / автор-сост. А. Л. Николаева. М, 2006. – 160 с.
230. Современная православная икона (Санкт-Петербург) : альбом / автор - сост. Н. С. Кутейникова. М./СПб.: Троица/ Знаки, 2007. – 288с.
231. Современная православная икона / сост. С. В. Тимченко. М.: Современник, 1994. – 303 с.
232. Современная православная монументальная живопись : альбом / автор - сост. А. Л. Чукина. М, 2009. – 268с.
233. Современная церковная архитектура// Радонеж. Православное обозрение, 2007. № 6 (180). – С. 8 – 10.
234. Соколова Т. М. Орнамент – почерк эпохи. Л.: Аврора, 1972. – 92 с.
235. Сорокатый В. М. Праздничный ряд русского иконостаса. Иконографические программы XV-XVI в. // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / ред. – сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 465 – 483.
236. Сперовский Н. А. Старинные русские иконостасы // Высокий русский иконостас / сост. Т. Н. Кудрявцева, В. А. Фёдоров. М.: Пульс, 2004. – С. 9 – 134.
237. Строй Л. Р. Иконопись и высокий русский иконостас: учеб. пособие. Красноярск, 2006. – 36 с.
238. Сюбарева И. Ф. Становление и развитие культуры в Восточной Пруссии и Калининградской области : монография. Калининград: Калининградский юридический институт МВД России, 2005. – 152 с.
239. Тарабукин Н. М. Смысл иконы. М.: Издательство Православного братства Святителя Филарета Московского, 2001. – 222 с.
240. Тарасов О. Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М.: Прогресс – Традиция, 2007. – 448 с.
241. Традиции и современность : каталог выставки / сост. Е. О. Торопова. Калининград, 1995. – 56 с.
242. Традициям верны : альбом / вступ. статья Лука (Головков), архимандрит. М.: МДА, 2010. – 240 с.
243. Трапезникова А. С. Иконописание в Петербурге на рубеже XX–XXI веков: традиции и современная практика : дис. ... канд. искусствоведения / Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 2013. – 194 с.
244. Трапезникова А. С. К вопросу о создании икон новопрославленных святых на рубеже XX–XXI веков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 6. Ч. 1. – С. 189–191.

245. Троицкий Н. И. Иконостас и его символика // Высокий русский иконостас / сост. Т. Н. Кудрявцева, В. А. Фёдоров. М.: Пульс, 2004. – С. 137–162.
246. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. Новосибирск : Сибирь - XXI век, 1991. – 110с.
247. Туманова Н. А. Окно в преображенный мир: сборник иконописных работ разных лет. Саранск, 2006. – 80 с.
248. Урбанович Георгий, протоиерей. Собор святых равноапостольных Кирилла и Мефодия в Калининграде. Калининград: Страж Балтики, 2022. – 80с.
249. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа "Языки русской культуры", 1995, – 360 с.
250. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. М.: Дарь, 2007. – 480 с.
251. Успенский Л. А. Вопрос иконостаса // Вестник Русского западно-европейского патриаршего экзархата. Париж, 1963. № 44. – С. 223–255.
252. Ухналев А. Е. Храмовая архитектура в обретении стиля // История Санкт-Петербургской епархии. Храмостроительство и приходская жизнь. СПб., 1999. – С. 35 – 46.
253. Фартусов В. Д. Руководство к писанию икон святых угодников Божиих в порядке дней года. Опыт пособия для иконописцев. М. 1910. [Репринт: М., Русский Хронографъ, 2002] – 452 с.
254. Флоренский П. А. Иконостас. СПб.: Азбука-классика, 2010. – 224 с.
255. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1996. – С.199– 215.
256. Хачатуров. С. В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М.: Прогресс-традиция, 1999. – 184с.
257. Храм Христа Спасителя в Москве: история проектирования и создания собора: страницы жизни и гибели, 1813-1931. [Альбом]/ автор текста Е.И. Кириченко; составитель Г. А. Иванов. М.: Планета ,1997. – 296 с.
258. Храм Христа Спасителя. [Альбом]/ Автор текста Е. Лебедева. СПб.: П2, 2011. – 160 с.
259. Храм Христа Спасителя: участие петербургских художников в воссоздании живописного убранства храма / сост. Н. С. Кутейникова, С. Н. Репин; вступ. ст. Н. С. Кутейниковой, К. К. Сазоновой. СПб.: Облик, 2001. – 135 с.
260. Храм: Журнал, посвященный проблемам церковного искусства. М., 1991. – №1 – 112с.

261. Христофор (Смирнов), архимандрит. Древнехристианская иконография, как выражение древнецерковного веросознания. М.: Унив. типогр. (Каткова), 1886. – 284с.
262. Церковное искусство в современном обществе: Сборник статей. Вып. 2. М.: Изд-во ПСТГУ, 2017. – 64с.
263. Церковное искусство: модернизм и традиция. Материалы конференции 26 – 29 апреля 2004. СПб, 2005. – 192с.
264. Цеханская К. В. Икона на войне // Материалы XV международной научной конференции «ИКОНА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ И КУЛЬТУРЕ», 2019. / сост. В.В. Лепяхин. М.: Дом русского зарубежья, 2019. – С. 392–406.
265. Чернышев Николай, протоиерей. Церковное и нецерковное в современном облике православных храмов // Церковное искусство, его восприятие и преподавание. Материалы Всероссийской конференции с участием зарубежных специалистов. Москва, 11-12 мая 2006 г. М., 2007. – С. 134–152.
266. Чернышов Николай, протоиерей, Жолондзь А. Г. Некоторые вопросы нынешнего иконопочитания и иконописания // Проблемы современной церковной живописи. М., 1997. – С. 17–38.
267. Чечот И. Д. Вокзал и вход в город Калининград // Арт-гид. Кёнигсберг/Калининград сегодня / сост. Е. Цветаева. Калининград: Калининградский филиал ГЦСИ, 2005. – 244 с.
268. Шалина И. А. Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография.// Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика/ Редактор-составитель А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С.559–581.
269. Шамардина Н.В., Туристические дороги по путям средневековых мастеров: опыт культурного диалога в искусстве польско-русского пограничья (к 600-летию фрескового ансамбля в Люблинской часовне Святой Троицы). // Вестник Ассоциации вузов туризма и сервиса. №1, 2019. – с.29–43.
270. Шеко Е. Д. Современное иконописание и «массовая культура» // Мир Божий. 2007. №12 – С. 35–39.
271. Ширшова Л. В. Современная монументальная живопись Русской православной церкви (по материалам восстановления Кафедрального соборного храма Христа Спасителя в Москве) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица. СПб, 2012. – 50 с.

272. Щенков А. С. О традиционной форме в современном храмостроении // Христианское зодчество: Новые материалы и исследования. М., Едиториал УРСС, 2004. – С. 861–867.
273. Щенков А. С. Проблемы традиционной формы в современном храмостроении России // Храмостроительство в России. Традиции и современность. М., 1996. – С. 19–24.
274. Юдин В. Ю. Конструктивные особенности деревянных иконостасов // Вестник ТГСУ, 2007. №2. – С. 68–75.
275. Юрьева Т. В. Православный иконостас как культурный синтез. Ярославль: Изд-во ЯГПУ им. Ушинского, 2005. – 249 с.
276. Языкова И. К. Богословие иконы: учебное пособие. М.: Изд-во Общедоступного Православного Университета, 1995. – 212 с.
277. Языкова И. К. Икона в духовной культуре России XX века : автореф. дис. ... канд. культурологи / Московский педагогический государственный университет. М., 2005. – 24 с.
278. Языкова И. К. Канон и стиль в современном иконописании. Проблемы поиска языка // Труды Государственного музея истории религии: Вып. 9 СПб.: ИПЦ СПбГУТД, 2009. – С.133–140.
279. Языкова И. К. «Се творю всё новое». Икона в XX веке. Итальянское издательство: LaCasadiMatriona, 2002. – 224 с.
280. Языкова И. К. Со-творение образа. М.: ББИ, 2012. – 352с.
281. Fritz Gause: Königsberg in Preußen. Die Geschichte einer europäischen Stadt. - München: Gräfe und Unzer, 1968.
282. Heinz D., Rainer N/ Gottes Häuser in Königsberg/ Band 1: Kirchen, Kapellen und Synagogen bis 1945/ GRIN-VERLAG, 2015 – 434 p.
283. Vergessene Kultur: Kirchen in Ostpreußen eine Dokumentation/ Anatolij Bachtin; Gerhard Doliesen/ - Husum: Husum, 1998 – 264p.
284. Visible-Invisible (Видимое-Невидимое). Современная итальянская икона. Альбом. СПб.: Коломенская верста, 2012. – 144 с.

Интернет-источники:

1. Гордиенко Ю. Янтарный Фаберже // Коммерсант.ru: Секрет Фирмы [№48 от 08.12.2008] URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1087401> (дата обращения 05.04.2015).
2. Иконописная Троицкая мастерская. Официальный сайт. URL: <http://www.icons-trinity.ru/> (дата обращения 03.10.2014).

3. Калининградский кафедральный собор Христа Спасителя // Официальный сайт Московского Патриархата [Электронный ресурс]. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/140126.html> (дата обращения 18.04.2015).
4. Официальный сайт Свято-Никольского женского монастыря Калининградской епархии Русской православной церкви. URL: <http://nikolaos.pravorg.ru/> (дата обращения 04.05.2015).
5. Официальный сайт Свято-Троицкого братства г. Щигры Курской области. URL: <http://shigri.ru/index.html> (дата обращения 04.05.2015).
6. Официальный сайт Храма Христа Спасителя. URL: www.ххс.ru (дата обращения 25.10.2014).
7. Полный православный акафистник и молитвослов. [Электронный ресурс] URL: <http://akafistnik.ru/akafisty-ko-presvyatoj-bogoroditse> (дата обращения 01.02.2015).
8. Происхождение янтаря // Официальный сайт Калининградского областного музея янтаря [Электронный ресурс] URL: https://www.ambermuseum.ru/home/about_amber/origin (дата обращения 24.06.2021).
9. Патриарх призвал калининградцев венчаться в храме Петра и Февронии // РИА Новости [15:51 03/10/2010] URL: <http://ria.ru/religion/20101003/281757959.html#ixzz3Z2yPucUm> (дата обращения 02.05.2015).
10. Ржаницына С. Московская иконопись конца XX века // Несусвет [Электронный ресурс]. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/rzhan/> (дата обращения 06.07.2022).

СПИСОК ПРИЛОЖЕНИЙ

- Приложение А. Хронология передачи РПЦ довоенных культовых строений в период с 1985 по 1992 гг.
- Приложение Б. Хронология передачи РПЦ довоенных культовых строений в период с 1993 по 2009 гг.
- Приложение В. Список объектов западноевропейского зодчества введенных в эксплуатацию Калининградской митрополией после 2010 г.
- Приложение Г. Краткая художественно-стилистическая характеристика избранных объектов западноевропейского культового зодчества, введенных в эксплуатацию как православные храмы Калининградской митрополии
- Приложение Д. Список новопостроенных храмов Калининградской митрополии, представляющих собой значимые градостроительные центры
- Приложение Е. Краткая художественно-стилистическая характеристика избранных объектов современного храмового зодчества Калининградской митрополии
- Приложение Ж. Каталог персоналий авторов произведений калининградского церковного искусства.

Приложение А. Хронология передачи РПЦ довоенных культовых строений в период с 1985 по 1992 гг.³⁷⁹

1. Кирха Юдиттен в Кёнигсберге (г. Калининград). Здание построено в XIII–XIV вв., православной общине передано в 1985 г., освящено как храм свт. Николая Мирликийского в 1986 г.
2. Иудейская кладбищенская часовня (Judische Friedhofskapelle) в Тильзите (г. Советск). Здание построено около 1830 г., православной общине передано в 1988 г., освящено как храм Святой Троицы в 1989 г.
3. Кирха Тапиау (г. Гвардейск). Здание построено в 1694 г., передано православной общине в 1989 г., освящено как храм св. Иоанна Предтечи в 1991 г.
4. Реформистская кирха Инстербурга (г. Черняховск). Здание построено в 1883–1890-х гг., передано православной общине в 1989 г., освящено как храм Архангела Михаила в 1992 г.
5. Лютеранская кирха Гумбиннена (г. Гусев). Здание построено в 1926 г., православной общине передано в 1989 г., освящено как храм Успения Пресв. Богородицы в 1992 г.
6. Кирха Хазельберга (г. Краснознаменск). Здание построено в 1874–1877 гг., православной общине передано в 1989 г. (по другим данным, в 1991 г.³⁸⁰), освящено как храм свв. апп. Петра и Павла в 1992 г.
7. Кройц-Кирха в Кёнигсберге (г. Калининград). Здание построено в 1930–1933 гг., передано православной общине в 1989 г., освящено как кафедральный Крестовоздвиженский собор в 1994 г.
8. Кирха Пальмникен (пос. Янтарный). Здание построено в 1892 г., православной общине передано в 1990 г., освящено как храм Казанской иконы Божией Матери в 1991 г.

³⁷⁹ Перечень составлен на основе данных, предоставленных Калининградской епархией.

³⁸⁰ Памятники истории и культуры Калининградской области/ Руководитель проекта Е. В. Менсон, авторы В.И.Кулаков, А. П. Бахтин, Н.И. Чебуркин. М.: ЛЕТТО-ПРЕСС, 2005. - С. 108.

9. Кирха Розенау в Кёнигсберге (г. Калининград). Здание построено в 1914 – 1926 гг., православной общине передано в 1990 г., освящено как храм Покрова Пресвятой Богородицы в 1998 г.
10. Кирха Фридланда (г. Правдинск). Здание заложено как католический храм в 1313 г., построено в 1360–1380 гг., православной общине передано в 1990 г., освящено как храм св. вмч. Георгия в 2005 г.
11. Католическая капелла Святого апостола Андрея в Кранце (г. Зеленоградск). Здание построено в 1903–1904 гг., передано православной общине и освящено как храм св. ап. Андрея Первозванного в 1991 г.
12. Реформистская кирха Пиллау (г. Балтийск). Здание построено в 1866 г., православной общине передано в 1991 г., освящено как Кафедральный военно-морской собор св. вмч. Георгия в 1992 г.
13. Кирха Раушен (г. Светлогорск). Здание построено в 1903–1907 гг., православной общине передано в 1991 г., освящено как храм св. прп. Серафима Саровского в 1992 г.
14. Кирха Понарт в Кёнигсберге (г. Калининград). Здание построено в 1897 г., православной общине передано в 1991 г., освящено как храм Рождества Пресв. Богородицы в 1997 г.
15. Кирха Росситтен (пос. Рыбачий на Куршской косе). Здание построено в 1863 г., православной общине передано в 1991 г., освящено как храм св. прп. Сергия Радонежского в 2001 г.
16. Католическая капелла Сердца Иисуса в Шталлупёнене (г. Нестеров). Здание построено в 1927–1928 гг., православной общине передано в 1992 г., освящено как храм Сошествия Святого Духа на апостолов в 1996 г.

Приложение Б. Хронология передачи РПЦ довоенных культовых строений в период с 1993 по 2009гг.³⁸¹

³⁸¹ Перечень составлен на основе данных, предоставленных Калининградской епархией.

1. Кладбищенская капелла в Даркемене (г. Озерск). Здание построено в нач. XX в., православной общине передано в 1993 г., освящено как храм св. блгв. Александра Невского в 1996 г.
2. Кирха Пелленингкена (п. Загорское). Здание построено в 1892 г., православной общине передано в 1994 г., освящено как храм св. прав. Иоанна Кронштадтского в 1996 г.
3. Кирха святого Адальберта в Кранце (г. Зеленоградск). Здание построено в 1896-1897 гг., православной общине передано в 1995 г., освящено как храм Преображения Господня в 2007 г.
4. Кирха Пиллюпенен (п. Невское). Здание построено в 1686–1877 гг., православной общине передано в 1995 г., освящено как храм Архангела Гавриила.
5. Лютеранская кирха Гросс Скайсгиррена (п. Большаково). Здание построено в 1773 г., православной общине передано в 1998 г., освящено как храм свв. равноап. Кирилла и Мефодия.
6. Кирха Ведерайтишкена (п. Тимофеево). Здание построено в 1907 гг., православной общине передано в 2006 г., освящено как храм Введения во Храм Пресв. Богородицы в 2008 г.
7. Общественное здание в Рагните (г. Неман). Построено в XIX в., православной общине передано в 1990-е гг., освящено как храм св. вмч. и целителя Пантелеимона в 2021 г.

Приложение В. Список объектов западноевропейского зодчества введенных в эксплуатацию Калининградской митрополией после 2010 г.

1. Кирха Арнау (Гурьевский р-н, п. Родники), 1320–1340 гг. Освящена как храм св. вмц. Екатерины. На территории находятся: женский монастырь, детский приют.
2. Капелла больницы Святой Елизаветы в Кёнигсберге (г. Калининград), 1894 г. Освящена как храм свв. правв. Захарии и Елисаветы.

3. Католическая Капелла святого Адальберта в Кёнигсберге (г. Калининград), 1902–1904 гг., арх. Фридрих Хайтманн. В настоящее время ведутся реставрационные работы. Планируется освящение как храма св. блгв. Димитрия Донского.
4. Кирха Хайлигенвальде (Гурьевский р-н, п. Ушаково), XIV в. Освящена как храм свт. Николая Мирликийского. На территории находится социальный приют для женщин с детьми.
5. Кирха Аугстагирренап (Полесский р-н, п. Сосновка), 1926 г., арх. Фридрих Ларс. Освящена как храм св. ап. Иоанна Богослова.
6. Кирха Мелькемен (Нестеровский р-н, п. Калинино), 1706 г. Освящена как храм Казанской иконы Божией Матери. Требуется полная реставрация и реконструкция
7. Кирха Гросс Роминтена, 1873 г. (Нестеровский р-н, п. Краснолесье) Освящена как храм свв. мчч. Адриана и Наталии.
8. Кирха Бильдервайчена (Нестеровский р-н, п. Луговое), 1861 г. Освящена как храм св. вмц. Екатерины.
9. Кирха Ной Аргенингкена (Неманский р-н, п. Новоколхозное), 1910 г. Освящена как храм Входа Господня во Иерусалим, скит монастыря св. прмц. Елисаветы.

Приложение Г. Краткая художественно-стилистическая характеристика избранных объектов западноевропейского культового зодчества, введенных в эксплуатацию как православные храмы Калининградской митрополии.

Кирха Юдиттен в Кёнигсберге (собор свт. Николая Чудотворца, г. Калининград).

Старейшая храмовая постройка на территории Калининградской области относится к раннему периоду северогерманской готики. Возведение кирхи Юдиттен происходило поэтапно, начиная с конца XIII в. Как предполагают,

первым появился простой пятигранный хор с плоским потолком. «Неф был пристроен в 1330–1340 гг. и также поначалу имел плоскую крышу».³⁸² Нервюрное перекрытие сооружено позднее: над хором оно имеет звездчатое членение, а неф получил «редкие «прыгающие» своды из пяти пролетов». Обе части здания возведены в валунной технике и не имеют контрфорсов. Из кирпича выполнены обрамления углов и окон храма, а также щипцовая часть западной стены. «Башня первоначально была деревянной» и стояла отдельно. Кирпичную облицовку она обрела в XIV–XVI вв., а с основной постройкой соединилась лишь в XVII в. Современный поперечный притвор с цилиндрическим сводом, связывающий башню с нефом относится к 1819–1820 гг., когда была проведена реконструкция кирхи.

Кирха Хайлигенвальде (храм свт. Николая Чудотворца, Гурьевский р-н, п. Ушаково).

Первое упоминание о кирхе относится к 1344 г. Это одна из немногих средневековых построек на территории Калининградской области, полностью сохранивших свой внешний вид. Из всех готических сооружений Восточной Пруссии кирха Хайлигенвальде выглядит наиболее архаично. Камерное здание состоит из одного нефа с несколько пониженной восточной частью без хора. Как и в кирхе Юдиттен, кирпичом обрамлены лишь углы и откосы оконных проёмов постройки, сами же стены сложены из крупных валунов и оштукатурены известью. Дополнительную устойчивость сооружению придают приземистые контрфорсы, обрамляющие неф. С северной стороны к зданию примыкают две невысокие пристройки хозяйственного назначения. Наиболее характерным элементом кирхи является возведенная в XV в. башня, имеющая фахверковую конструкцию. Её четырехскатную крышу венчает восьмигранный фонарь с высоким шатровым перекрытием, облицованным медью. Необычные для готики полуциркульные окна, прорезают лишь южную стену нефа, тогда как северная

³⁸² Здесь и далее: Памятники истории и культуры Калининградской области / руководитель проекта Е. В. Менсон, авторы: В. И. Кулаков, А. П. Бахтин [и др.]. М.: ЛЕТО-ПРЕСС, 2005. – С. 36.

сторона оставлена без световых проемов. Округлые формы доминируют и во внутреннем пространстве – их поддерживают триумфальная арка и бочкообразный свод основного нефа. Нервюры, образующие звездчатый рисунок присутствуют лишь в алтарном пространстве, свидетельствуя о его неотмирности.

С момента возведения кирха носила имя святителя Николая, после передачи строения в ведение православной церкви, зданию было возвращено его посвящение.

Кирха Арнау (храм св. вмч. Екатерины, монастырь, п. Родники)

Католическая кирха святой Екатерины Александрийской была возведена в середине XIV в. в небольшом поселении Арнау, неподалеку от Кёнигсберга. Здание является типичным образцом кирпичной готики с её функциональной простотой и лаконизмом форм. Кирха представляет собой однефную зальную конструкцию с хором в восточной части. Западный притвор увенчан невысокой башней с четырехскатной крышей. Стены укреплены контрфорсами, между которыми расположены стрельчатые окна и ниши. Внутреннее пространство перекрывают звёздчатые своды, которые опираются на «ажурные консоли из песчаника». Хор от нефа отделяет низкая триумфальная арка. «В 1349–1636 годах церковь принадлежала женскому монастырю, позже – его приемнику – лебенихтскому госпиталю».³⁸³ После восстановления в начале XXI в. церковь не изменила своего посвящения и вновь обрела статус главного храма женского монастыря во имя святой великомученицы Екатерины.

Кирха Фридланда (храм св. вмч. Георгия Победоносца, г. Правдинск).

Здание является одним из самых значительных по своим размерам культовых сооружений Восточной Пруссии. Закладка кирхи произошла в 1313 г., однако современная постройка относится к 1360–1380 гг. Трехнефная базилика

³⁸³ Памятники истории и культуры Калининградской области / руководитель проекта Е. В. Менсон, авторы: В. И. Кулаков, А. П. Бахтин [и др.]. М.: ЛЕТО-ПРЕСС, 2005. – С. 58.

без хора в западной части украшена квадратной в плане, шестиярусной башней. Каждый ярус декорирован собственной композицией из арочных ниш и проемов. Своё характерное навершие в виде зубчатого венца и шпиля башня получила в 1772 г., когда после пожара, вызванного ударом молнии, здание подверглось реконструкции. В настоящее время высота башни составляет 60,6 м. Все три нефа кирпичи перекрыты изящными звездчатыми сводами, опирающимися на шестигранные столпы. Стены нефа прорезаны стрельчатыми окнами и усилены контрфорсами. С боковых сторон кирха получила несколько поздних пристроек, сообщивших планировке определенную живописность. Восточную стену украшает высокий ступенчатый щипец с достаточно прихотливым для северо-германской готики декором, включающим сочетание стрельчатых и полуциркульных ниш, оконных проемов, круглых сквозных отверстий и небольших пинаклей. Дополнительный декоративный эффект создает сочетание оштукатуренных участков стены и открытой кирпичной кладки.

Кирха Тапиау (храм св. Иоанна Предтечи г. Гвардейск).

Здание представляет собой «простую зальную церковь без хора, из оштукатуренного кирпича, с западной башней-колокольней».³⁸⁴ Первоначальная постройка относится к самому началу XVI в., однако из-за пожаров она неоднократно перестраивалась. Свой окончательный облик кирха обрела во второй половине XVIII в., когда была «расширена в восточном направлении» и оштукатурена. Приземистое здание с контрфорсами значительно вытянуто по оси восток-запад и снабжено боковыми пристройками, подчеркивающими горизонтальную доминанту постройки. Надвратная башня, обладающая массивными пропорциями, имеет двухчастное членение и украшена арочными нишами с полуциркульным завершением. Более вытянутые по вертикали углубления второго яруса визуально удлиняют его и придают ощущение

³⁸⁴ Здесь и далее - Памятники истории и культуры Калининградской области / руководитель проекта Е. В. Менсон, авторы: В. И. Кулаков, А. П. Бахтин [и др.]. М.: ЛЕТО-ПРЕСС, 2005. – С. 226.

легкости. «Вместе с восьмигранной пирамидальной крышей высота башни составляет 30 метров». Горизонтальные размеры здания – 32,8 метров в длину и 11,7 – в ширину.

Кирха Хазельберга (храм свв. апп. Петра и Павла, г. Краснознаменск) построена в 1874–1877 гг. по проекту архитектора Фридриха Августа Штюлера. Здание представляет собой краснокирпичную трёхнефную базилику, выполненную в неоготическом стиле. С востока к строению примыкает полигональный хор, обрамленный двумя трёхгранными пристройками. Над западным входом возвышается стройная 40-метровая колокольня, увенчанная восьмигранным шпилем. Основание башни также фланкировано низкими пристройками. Западный и восточный фасады центральной части, в традициях кирпичной готики, украшены ступенчатыми щипцами. Стены кирхи прорезаны двумя рядами изящных стрельчатых окон. В верхнем ярусе их проёмы значительно крупнее. Миниатюрные окна нижнего ряда имеют сдвоенную компоновку. В промежутках между окнами стены храма укреплены контрфорсами.

Во внутреннем пространстве готические реминисценции, в основном, представлены деревянными конструкциями. Нефы перекрыты плоскими потолками, на фоне которых установлены декоративные арки, опирающиеся на деревянные же колонны. Соответствующий готике шестичастный нервюрный свод имеет лишь алтарная апсида.

Реформистская кирха Инстербурга (кафедральный собор Архангела Михаила, г. Черняховск) построена в 1886–1890-х гг. по проекту прусского архитектора Фридриха Адлера. Наиболее ярко в облике здания, относящегося к периоду историзма, прослеживается влияние романских традиций. Постройка представляет собой внушительных размеров трехнефную базилику с полукруглой апсидой, окруженной амбулаторием с двумя апсидолами. Алтарную часть фланкируют парные тридцатитрёхметровые башни с шатровым перекрытием. Ещё одна башня расположена над западным входом. Она значительно крупнее

восточных и достигает 65,8 метров. Нижний ярус западной башни прорезан романским перспективным порталом, над которым расположено круглое витражное окно. В верхнем ярусе, украшенном сдвоенными полуциркульными окнами, устроена звонница. Внутреннее пространство кирхи разделено на просторный центральный неф и меньшие по объему северный и южный. Над боковыми нефами и западной частью центрального устроены эмпоры, которые опираются на массивные кирпичные столпы, соединенные циркульными арками. Во втором ярусе опоры получают визуально облегченную трактовку: от уровня балкона к сводам поднимаются круглые в плане гранитные колонны с четырехгранными базами и капителями. Центральный неф перекрыт шестичастными сводами, имеющими каркасную структуру. Крестовые своды боковых нефов устроены простым пересечением циркульных перекрытий без использования нервюр. Снаружи стены кирхи усилены контрфорсами и облицованы красным кирпичом.

Кирха Пальмникен (храм Казанской иконы Божьей Матери, п. Янтарный) возведена в 1892 г. по проекту В. Л. Бесселя-Лорка и представляет собой уменьшенную копию англиканской церкви св. Георгия, расположенной на территории замка Монбизу (1885г., арх. Юлиус Карл Рашдорф). Компактное двухнефное строение без хора увенчано декоративной башенкой в восточной части. Здание возведено из валунов и фигурного кирпича, что придает ему массивность и пластическую выразительность. Образ строения несёт черты романтически осмысленной готики, хотя такие важнейшие стилеобразующие элементы как нервюры и контрфорсы в его конструкции отсутствуют. Во внутреннем пространстве, с его массивными разделительными колоннами и гладкими сводами, угадывается ориентация на романику.

Кирха святого Адальберта в Кранце (храм Преображения Господня, г. Зеленоградск) построена в 1896–1897 гг. по проекту архитектора Лаунира. Здание представляет собой внушительных размеров неоготическую постройку красного кирпича, основание которой облицовано природным камнем.

Конструктивно храм относится к базиликальному типу. Свообразие зданию придает широкий трансепт, вобравший в себя более трети пространства основного нефа. Его появление сообщило планировке здания крестообразность, более свойственную центрическим постройкам. Наиболее характерен силуэт западной башни, расположенной над главным входом: массивная, прямоугольная в плане конструкция с четырехскатной крышей увенчана легким фонарем с высоким шпилем. Башню фланкируют асимметричные пристройки.

В целом готические черты в облике строения выражены довольно слабо. О стилистической принадлежности напоминают лишь контрфорсы, легкая стреловидность арочных проемов и форма шпиля.

Кирха Понарт, Кёнигсберг (храм Рождества Пресв. Богородицы, г. Калининград) построена по проекту А. Пфлаума в 1897 г. Двухнефная базиликальная постройка с небольшим хором на востоке имеет выраженные готические черты. Каскадные фронтоны с зубцами, контрфорсы, готическая роза над порталом, при доминировании стрельчатых арочных проемов, не дают усомниться в стилистической ориентации храма. Ещё большую активность стилю сообщал не сохранившийся до наших дней «фонарь с высоким острым шпилем», установленный на двускатной башенной крыше.³⁸⁵ При этом внутреннее пространство имеет деревянное балочное перекрытие, более характерное для раннехристианской архитектуры, а единственная башня смещена вправо от центральной оси, что выдает влияние модерна.

Католическая капелла святого Адальберта в Кёнигсберге (строящийся храм св. блгв. Димитрия Донского, г. Калининград).

Краснокирпичное здание возведено в 1902–1904 гг. по проекту Фридриха Хайтманна в неоготическом стиле. Подчеркнуто асимметричная постройка имеет короткий, но достаточно высокий неф, прорезанный узкими окнами и

³⁸⁵Бахтин А. П. Культурные сооружения// Калининград – памятники истории и культуры. М.: Лето-пресс, 2005. – С. 136.

укрепленный с трёх сторон контрфорсами. С северной стороны к нефу примыкает стройная башня, увенчанная четырехгранным шпилем. В верхнем ярусе её стены прорезаны сдвоенными окнами, над которыми установлены часы. В основании башни расположен выходящий на север главный готический портал. Обрамления арочных проемов щедро украшены готическими элементами декора, выполненными из глазурованной керамики. Оштукатуренные участки стен придают облику постройки дополнительную живописность.

Католическая капелла Кранца (храм св. ап. Андрея Первозванного, г. Зеленоградск) расположена в одном из самых популярных курортных городков. Здание возведено по проекту кёнигсбергского мастера-строителя П. Лауффера в 1903–1904 гг. и представляет собой почти миниатюрное фахверковое строение, втиснутое в плотную городскую застройку. Архитектурное решение храма ориентировано на готику, но её стилистические признаки проявляют себя довольно сдержанно. О первоначальной планировке здания можно судить приблизительно, поскольку в послевоенное время оно было дополнено пристройками. Известно, что однефное, вытянутое по оси восток-запад строение изначально не имело хора.

Кирха Раушена (храм св. прп. Серафима Саровского, г. Светлогорск) возведена в 1906–1907 гг. по проекту Отто Вальтера Куккука и Эрнста Вихманна. В облике расположенного в небольшом курортном городке здания специфика модерна проявилась наиболее отчетливо. Хотя и здесь преобладают средневековые мотивы, но их компоновка, сочетание материалов, декоративное осмысление отдельных элементов конструкции свидетельствуют о новом архитектурном стиле. Прямоугольное в плане строение с небольшим хором выполнено из красного кирпича и частично оштукатурено. Стены прорезаны стрельчатыми окнами и усилены контрфорсами. Западный фасад имеет подчеркнута асимметричную планировку. К северу от притвора располагается квадратная в плане высокая башня с часами, увенчанная четырехгранным шатром. Антитетично ей находится продолговатый пятигранный выступ, украшенный в

верхнем ярусе рядом характерных ниш в форме квадрифолия и разноуровневыми оконными проемами.

Кирха Розенау (храм Покрова Пресвятой Богородицы, г. Калининград)

Проект относится к началу 1910-х гг., однако, из-за прервавшей строительство Первой мировой войны, её возведение было завершено лишь к 1926 г. Как и большинство построек указанного периода, архитектура кирхи ориентирована на готику, проявленную на этот раз во всех чертах средневекового стиля, за исключением нервюр. Привычный для местной архитектуры кирпич сочетается в кладке с природным камнем. Особую роль в формировании облика постройки играют выполненные из песчаника резные элементы, обрамляющие порталы и фризом опоясывающие башню. Для традиционной восточно-прусской архитектуры введение подобных деталей – явление нехарактерное и может быть отнесено к проявлению югендстиля. При проведении восстановительных работ в основании креста была найдена грамота, содержащая сведения о строительстве здания и символическом значении некоторых элементов: «три двери из белого песчаника на портале кирхи символизируют Святую Троицу. А красный цвет, преобладающий во внешней цветовой гамме здания, в сочетании с зелёным, есть цвета любви и надежды».³⁸⁶ Подобное внимание к скрытому символизму также свойственно популярному в то время модерну.

Кройцкирха в Кёнигсберге (Крестовоздвиженский кафедральный собор, г. Калининград). Здание построено в 1930–1933 гг. и представляет собой одно из самых необычных сооружений религиозного назначения в Восточной Пруссии. Своеобразие обусловлено нестандартным планировочным решением: традиционная для западного храмостроения трехнефная базилика в средней части внезапно изменяет магистральному направлению и впускает в свою конструкцию ротонду. При этом план здания приобретает форму креста. Подобное решение можно рассматривать как отступление от западноевропейского планировочного

³⁸⁶ Историческая справка предоставлена сотрудниками Храма Покрова Пресвятой Богородицы г. Калининграда.

принципа «в пользу древних восточных форм храмового зодчества».³⁸⁷ Ещё одна ярко выраженная особенность постройки – огромная, стрельчатая ниша в центре западного фасада, украшенная майоликовым панно производства мануфактуры Кадинен (Cadinen).³⁸⁸ Во всю высоту керамической композиции изображен белый четырехконечный крест, окруженный сиянием. В нижней части ниша прорезана парой дверных проёмов, имеющих полуциркульное завершение. Между ними на архитектурном выступе находилось скульптурное изображение пеликана (в настоящее время утрачено). Фланкируют нишу восьмигранные башни-звонницы, увенчанные полусферическими куполами и соединенные крытой галереей на уровне верхнего яруса. Особую выразительность зданию придает использование художественных возможностей клинкерного кирпича в отделке стен. Сочетание разных по степени обжига модулей формирует незамысловатый архаичный орнамент в виде кривой клетки, усиленный применением оштукатуренных фрагментов и диагональной кладки. Декоративное и одновременно символическое осмысление архитектурных частей, соединенное с тонким обыгрыванием исторических стилей, выдают влияние позднего модерна. Об этом же свидетельствует комбинирование материалов в отделке храма. Вместе с тем, гипертрофированный монументализм основного декоративного элемента, использование архаических орнаментальных мотивов и, наконец, характерная ребристость в оформлении отдельных частей строения являются данью актуальному в межвоенный период стилю ар-деко.

Приложение Д. Список новопостроенных храмов Калининградской митрополии, представляющих собой значимые градостроительные центры.

1. Храм свв. мцц. Веры, Надежды, Любви и матери их Софии, г. Багратионовск, 1993–1997, арх. С. В. Конев, О. В. Копылов.

³⁸⁷ Историческая справка, предоставленная Калининградской епархией.

³⁸⁸ Королевская мануфактура, располагалась в резиденции Кайзера Вильгельма II Кадинен (Cadinen) в Восточной Пруссии, ныне г. Кадыны на территории Польши.

2. Храм Вознесения Господня, г. Гурьевск, 1999–2005, арх. О. В. Копылов.
3. Кафедральный собор Христа Спасителя, г. Калининград, 1996–2006, арх. О. В. Копылов.
4. Храм св. вмц. Варвары, г. Светлый, 1999–2007, арх. О. А. Стешина.
5. Храм Трех Святителей, г. Советск, 2000–2007, арх. Т. Н. Коблова .
6. Кафедральный собор св. блгв. кн. Александра Невского, г. Балтийск, 2007–2011, арх. С. А. Гулевский.
7. Храм свв. бесср. Космы и Дамиана, п. А. Космодемьянского, 2004–2012, арх. Б. М. Богданосян.
8. Храм св. равноап. кн. Владимира, микрорайон Чкаловск, г. Калининград, 2005–2013, проектный институт «Стройпроект» при участии арх. О. В. Копылова и Е. В. Костромина.
9. Храм св. блгв. Александра Невского на ул. А. Невского, г. Калининград, 2006–2013, арх. А. Б. Мусин.
10. Храм Всех святых, г. Гусев, 2010–2016, арх. И. П. Канаев.
11. Храм св. мц. Лидии, г. Калининград, 2013–2018, арх. игумен Ермоген (Черняков), О. А. Лукашевич.
12. Храм свв. Богоотец Иоакима и Анны, п. Большое Исаково, 2014–2019, арх. А. Б. Мусин.
13. Собор свв. равноап. Кирилла и Мефодия, г. Калининград, 2006–2020, арх. С. А. Гулевский.
14. Храм иконы Божьей Матери «Неупиваемая чаша», п. Нивенское, 2011–2021, арх. Н. Г. Денисова.
15. Храм свв. равноап. Константина и Елены, г. Калининград, 2017–2023, арх. И. Авраменко, О. Лукашевич.
16. Храм св. прп. Сергия Радонежского (строящийся), г. Калининград, проект 2015, арх. А. А. Анисимов и др.
17. Храм Успения Пресвятой Богородицы (строящийся), г. Калининград, проект 2016, арх. О. А. Лукашевич.

Приложение Е. Краткая художественно-стилистическая
характеристика избранных объектов современного храмового зодчества
Калининградской митрополии

Храм свв. мцц. Веры, Надежды, Любви и матери их Софии, г. Багратионовск (1993–1997, арх. С. В. Конев, О. В. Копылов, общая идея и тех. надзор прот. Дмитрий Крутинь). Стилистически храм соответствует московскому типу «дивного узорочья», получившему распространение в середине XVII в. и признанному лучшим архитектурным выражением русской самобытности. Наиболее заметное влияние на облик багратионовского храма оказали Благовещенский монастырский собор города Муром, у которого были заимствованы строение апсид и членение стен лопатками, а также двух московских церквей: Троицы в Никитниках и Николы на Берсеневке. Первому из них багратионовский храм обязан декором карниза, а также особенностями расположения вспарушенных кокошников. Влияние Никольского храма выразилось в соотношениях частей и расстановке барабанов. От своих прототипов храм Веры, Надежды, Любви и матери их Софии отличается гипертрофированностью вертикали. Устремленность вверх задают небольшой в плане, но высокий четверик и вытянутые барабаны. Причем боковые главки установлены довольно близко с центральной, что усиливает напряжение. Восходящему движению следуют формы кокошников и сандриков, которые, повинувшись замыслу архитектора, оказались, словно сжатыми с боков и более чем в аналогах заостренными.

Особая стройность храма связана ещё и с отсутствием обходных галерей, свойственных выбранному стилю. Сложная система традиционных архитектурных форм в Багратионовске заменена на череду нарастающих, идентичных по очертаниям элементов входной группы. Причём конструкции крыльца, притвора и трапезной части несут черты классицизма. Стилистическое разнообразие объемов примиряет общее декоративное оформление. Пристроенная к северо-западу от притвора шатровая колокольня поддерживает визуальную логику русского узорочья.

Первый архитектурный проект багратионовского храма в 1991 г. выполнил зодчий из Москвы С. В. Конев.³⁸⁹ Образ храма и принципы конструктивного решения принадлежат именно ему. Однако за время подготовки документации в стране изменилось экономическое положение, ввиду чего пришлось значительно сократить размеры сооружения. Разработку нового проекта осуществил калининградец О. В. Копылов, который, помимо уменьшения постройки, внес в её облик некоторые коррективы. Чтобы расширить внутреннее пространство, оказавшееся после уменьшения масштаба чрезмерно камерным, архитектор с севера и с юга дополнил четверик двумя невысокими выступами барочной формы. Несмотря на то, что новые элементы стилистически отличаются, как от основной части строения, так и от его классицизирующих объемов, благодаря найденным пропорциям и декоративным элементам, они гармонично вписались в общее художественное решение. Появившиеся пристройки позволили придать конструкции семантически значимую крестообразность, утраченную московским храмовым зодчеством 17 века.

Копылов начал работу и по организации окружающего храм пространства. Архитектор спроектировал ограждение и водосвятную часовню, в конфигурации которых также угадывается стилистика барокко. Впоследствии на прилегающей территории был воздвигнут целый архитектурный комплекс, включающий храм во имя князей-страстотерпцев Бориса и Глеба, воскресную школу, баптистерий, церковную лавку и хозяйственные постройки. Над завершением ансамбля работали уже другие архитекторы – Б. М. Богданосян (храм Бориса и Глеба) и Н. Г. Денисова (остальные сооружения).

Сегодня утопающий в зелени белоснежный храмовый комплекс со стройными башенками, нарядными фасадами и ажурным ограждением возвышается над Багратионовском, создавая образ Небесного Иерусалима.

³⁸⁹ Прот. Дмитрий Кругинь. Из личной беседы с автором исследования 11.08.2019.

Строящийся храм св. прп. Сергия Радонежского (проект 2015, арх. А. А. Анисимов, А. С. Тихановская, Н. Ю. Бледнова). Здание ориентировано на раннемосковское зодчество. Непосредственными прототипами для него стали Троицкий собор Троице-Сергиевой Лавры и собор Рождества Пресвятой Богородицы в Звенигороде. Принципиальная позиция одного из ведущих церковных архитекторов России заключается не только в тщательном следовании внешним формам исторических образцов, но и в соблюдении технологии строительства. Сегодня, когда применение современных методов и материалов способствует значительному удешевлению процесса строительства, архитекторы редко прибегают к средневековым принципам зодчества. Заказчики также не всегда готовы оценить ощущение подлинности, которое сообщает постройке применение аутентичных технологий. Вот и проект Анисимова оказался непривычно дорог. В настоящее время стройка заморожена, решается вопрос об изменении конструктивно-художественного решения храма. Тем не менее, даже не будучи реализованным, эскизный проект может рассматриваться, как произведение калининградского церковного искусства.

Идея возведения храма принадлежит патриарху Кириллу. Место выбрано не случайно: площадь Калинина примыкает к Южному вокзалу, встречающему поезда дальнего следования. Архитектурная застройка площади представлена двумя стилистическими группами. С одной стороны простирается комплекс краснокирпичных зданий железнодорожного вокзала начала XX века, который является «синтезом готических, конструктивных и экспрессивных моментов».³⁹⁰ Вокзалу противостоит ряд безликих жилых пятиэтажек советского периода. Центр площади обозначен памятником М. И. Калинину «высокого сталинского стиля»,³⁹¹ работы Б. В. Едунова. Обрамляющие площадь строения невольно стали своеобразной «визитной карточкой» города, репрезентуя в архитектурных формах

³⁹⁰ Чечот И. Д. Вокзал и вход в город Калининград//Арт-гид. Кёнигсберг/Калининград сегодня./ Сост. Е. Цветаева. Калининград: Калининградский филиал ГЦСИ, 2005. – С. 56.

³⁹¹ Чечот И. Д. Вокзал и вход в город Калининград//Арт-гид. Кёнигсберг/Калининград сегодня./ Сост. Е. Цветаева. Калининград: Калининградский филиал ГЦСИ, 2005. – С. 56.

довоенную и советскую страницы калининградской истории. Информации же о современной российской принадлежности города они не несут. По замыслу патриарха, храмовый ансамбль должен не просто восполнить недостающий исторический период в архитектурной визуализации, но акцентировать его приоритетность, «чтобы каждому гостю, прибывающему в Калининград, сразу становилось понятно, что это русский город».³⁹²

Перед архитекторами стояла задача создать проект, который, во-первых, не позволил бы усомниться в историчности постройки, а во-вторых, способствовал выявлению связи города с наиболее высоким по своему духовному подъёму периодом русской истории, характеризующемуся ростом национального самосознания. В этом контексте архитектурные памятники XV века представлялись оптимальным ориентиром для решения поставленных задач. К тому же, именно в это время, как пишет Т. Вятчанина, «русичи <...> связывали весь комплекс своих высокопатриотических чувств с понятием «вера христианская»».³⁹³ Ещё одним аргументом в пользу выбора архитектурного аналога является связь Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры с небесным патроном строящегося храма.

Проект предполагает возведение не отдельно стоящего здания, но целой системы построек, объёмы которых органично перетекают один в другой. Такой комплексный подход представляет собой современную тенденцию, активно разрабатываемую мастерской Анисимова. Одновременно решение не противоречит и архитектурным принципам исторических прототипов, которые также окружены примыкающими к ним разнофункциональными пристройками. Но если в центральной храмовой части проект довольно точно воспроизводит исторические аналоги, то при разработке дополнительных объёмов допущены значительные отхождения от образцов. По замыслу, окружающие четверик

³⁹² Васильев В. В. Председатель приходского совета храма в честь преподобного Сергия Радонежского г. Калининграда в 2015–2020гг. Из личной беседы с автором исследования 11.11.2019.

³⁹³ Вятчанина Т. В. Культура времени. Исихазм//Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. А. С. Щенкова. М.: Памятники исторической мысли, 2013.С. 88.

конструкции должны производить впечатление поздних пристроек, более сдержанных с архитектурной точки зрения. Если храмовую часть планировалось украсить «тремя рядами кокошников, резным белокаменным поясом», то облик «обстройки» спроектирован предельно «лаконичным».³⁹⁴ Наиболее заметным отступлением от исторических аналогов выглядит звонница, характерная, скорее, для псковского, нежели раннемосковского зодчества.

Храм Всех Святых, г. Гусев (2010–2016, арх. И. П. Канаев). Здание расположено в центре исторической части города, на месте известной с XVI в. Старгородской евангелической кирхи Гумбиннена (довоенное название Гусева), уничтоженной в ходе боевых действий. Статус храма-памятника жертвам Первой мировой войны определил обращение к популярной в начале XX в. идее историзма: за основу проекта был взят образ церковной архитектуры XVII в. При этом стремление настоятеля Всесвятского храма протоиерея Георгия Матвеева к наделению архитектуры просветительской миссией обусловило точность следования эталону. «Наша область нуждается в проповеди исконного российского зодчества, – утверждает отец Георгий – <...> поэтому мы решили взять чистый стиль без элементов модерна и использовать при строительстве старинные технологии».³⁹⁵ Для осуществления замысла был приглашен московский зодчий Иван Канаев, обладавший опытом работы над восстановлением и проектированием храмовых объектов в стилистике XVII в. Архитектору удалось органично вжиться в образ мысли средневековых строителей и создать новый объект в заданной парадигме.

Следование традиции проявилось как на уровне затейливой, подчеркнута асимметричной планировки, синтезирующей в единое целое многочисленные объемы, так и в обилии декоративных элементов (см. стр. 63–65). В соответствии с замыслом авторского коллектива, воссоздан не только облик архитектурного

³⁹⁴ Официальный сайт товарищества реставраторов. Мастерские Андрея Анисимова. URL: https://www.tovrest.ru/works/khramy/detail/khram_prp_sergiya_radonezhskogo/ (Дата обращения: 17.01.2021).

³⁹⁵ Прот. Георгий Матвеев. Из личной беседы с автором исследования. 05.07.2020.

сооружения XVII в., но и средневековые технологии строительства, «обеспечивающие, в том числе, долговечность храма». При возведении собора, по данным отца Георгия, «использовано 150 видов кирпича», многие из которых изготавливались специально для реализации проекта.³⁹⁶

Несмотря на концептуально обоснованную аутентичность, «полностью уйти от бетона не удалось».³⁹⁷ Появление современного материала связано с установкой патриарха Кирилла на организацию бесстолпного пространства. С середины нулевых это требование правящего архиерея становится практически обязательным при проектировании калининградских храмов. В Гусеве патриарх вычеркнул опорные столпы из уже готового проекта, утвердив внешние формы храма без изменений. Вставшая перед архитектором задача потребовала сложного, прежде не применявшегося инженерного решения. В ходе модернизации проекта Канаеву удалось убрать из интерьера не только столпы, но и часть стен, отделяющих пространство четверика от обходных галерей. Многотонная нагрузка тринадцатиметровых сводов и пяти куполов в своей основе была перенесена на опоры алтарной преграды. Для этого архитектору пришлось значительно усложнить конструкцию перекрытий, а центральный купол сместить в сторону апсиды. Реализация столь сложной задачи не могла осуществиться без применения железобетонных конструкций. В результате трансформаций значительно увеличилась полезная площадь храма, а его интерьер обрел желаемую цельность.

Появившись на главной площади города храм Всех святых стал бесспорной архитектурной доминантой, потребовавшей реконструкции окружающего пространства: на прилегающей территории были снесены мешающие обзору храма строения, разбиты газоны, устроены фонтаны, а православную тематику продолжила стела, увенчанная скульптурой «Ангел Мира» Петра Строчкина.

³⁹⁶ Прот. Георгий Матвеев. Из личной беседы с автором исследования. 05.07.2020

³⁹⁷ Прот. Георгий Матвеев. Из личной беседы с автором исследования. 05.07.2020.

Собор Кирилла и Мефодия в Калининграде (2006–2020, арх. С. А. Гулевский). Важное градостроительное значение храма определено не только его расположением на пересечении городских магистралей, но и соседством с Евангелическо-лютеранской церковью Воскресения (1996–1999, арх. П. М. Горбач), которой собор составляет своеобразную антитезу. Упомянутое соседство определило подчеркнутую ориентацию на русское средневековое зодчество. За основу проекта Гулевский взял традиции больших соборов XVI в. в сочетании с композиционными приемами, получившими распространение столетием позднее. Четверик храма увенчан пятью луковичными главами с тринитридтитановым покрытием. С запада к нему примыкает небольшая трапезная часть и четырехъярусная колокольня, что соответствует планировке храма кораблём. Здание архитектор «собирает», гипертрофируя вертикаль. Этот прием во многом продиктован условиями строительства собора, под который выделена небольшая территория, со всех сторон ограниченная проезжей частью.

Еще одна особенность постройки обусловлена тем, что к основной точке обзора она повернута восточной стороной. Для формирования эффектного впечатления с нужного ракурса художник использовал разноуровневую композицию куполов. Снизу вверх расположены: главка, венчающая апсиду, боковые купола четверика, центральная глава и, наконец, луковица колокольни. Ритмичный рисунок силуэта поддержан оформлением фасадов: довольно широкие пилястры переходят в имитирующие закомары сложнопрофилированные архивольты, которые образуют изящную композицию из одной трехлопастной и двух полуциркульных арок. Декоративные качества отделки подчеркивает цветная штукатурка разных оттенков охры и легкие орнаментальные бордюры, состоящие из плетеных элементов. Особую нарядность храму сообщают мозаичные панно работы мастерской В. Борисенко, покрывающие большую часть стен собора.

Приложение Ж. Каталог персоналий авторов произведений калининградского церковного искусства.

Алексеев Владимир Захарович (1.01.1948 – 24.06.2012), первый художник-иконописец Калининградской области.³⁹⁸

Родился в г. Смоленске в 1948 г. В Калининградскую область семья художника переехала в 1959 г. Первый опыт художественного творчества приобрел в г. Советске, где обучался в изостудии у Василия Петровича Горбунова.

В 1963–1968 гг. получал образование в Палехском художественном училище им. М. Горького.

По окончании учебы работал в Палехских художественно-производственных мастерских. По данным сайта Виртуального музея лаковой миниатюры, тематика работ Алексеева в этот период была связана с фольклором и жанровыми сценами.³⁹⁹

В 1972 г. Алексеев вернулся в Калининградскую область. В разные годы жил и работал в областном центре и в п. Янтарном. Некоторое время состоял в Калининградском отделении Худфонда СССР, выполнял заказы от книжной иллюстрации до монументальной живописи, неоднократно участвовал в областных выставках.

Первую икону Алексеев написал в 1972 г. по просьбе священника из Псковской области. С этого момента художник не переставал работать для Церкви. Из-за отсутствия в Калининградской области православных приходов, выполнял заказы для храмов Смоленска и Пскова.

В настоящее время сохранились созданные Алексеевым росписи трапезной части Никольского храма в п. Николо-Яровня Смоленской области.

³⁹⁸ Аполонская И. В. «Уйти в тишину...» О калининградском художнике В. Алексееве / И. В. Аполонская // Балтика. – 2017 - № 3 – С. 144–152.

³⁹⁹ Алексеев Владимир Захарович// Виртуальный музей лаковой миниатюры. [Электронный ресурс] URL: http://palekh.narod.ru/win/aleks_vz.htm (дата обращения 03.10.2014).

После легализации православия в Калининграде выполнил несколько заказов местного духовенства. Работы В. З. Алексеева 1990–2000-х годов находятся в четырех храмах Калининградской митрополии:

- Храм Казанской иконы Божьей Матери, п. Янтарный – царские врата и образы местного ряда иконостаса;
- Крестовоздвиженский собор, г. Калининград – запрестольная икона «Спас в Силах»;
- Троицкий храм, п. Взморье – икона «Моление о Чаше» (1993 г.);
- Храм св. прп. Сергия Радонежского, г. Черняховск – запрестольный Деисис.

Бабакова Олеся Александровна, художник-иконописец, член Калининградского отделения Союза художников России, секция Храмового искусства.

Родилась в Калининграде в 1970 г. По окончании школы работала художником оформителем.

В 2001 г. окончила Профессиональный художественно-промышленный лицей №10 г. Калининграда с квалификацией «художник-мастер» по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». В годы учебы состоялось знакомство с церковным искусством. Первым учителем иконописи стала Гаврилова Наталья Валерьевна.

В 2005 г. окончила Калининградский филиал Московского государственного университета сервиса с квалификацией «художник Декоративно-прикладного искусства» по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

В 2006–2012 гг. практиковалась в иконописной мастерской при кафедральном соборе Христа Спасителя г. Калининграда под патронатом художников Григория Кузьмина и Николая Байкина.

В 2013, 2014 и 2020 гг. состоялись персональные выставки Бабаковой в Венгрии (Русский культурный центр, г. Будапешт; Историко-художественный музей, г. Хевис).

С 2016 г. принимает активное участие в областных выставках декоративно-прикладного и изобразительного искусства.

С 2007 по 2017 гг. преподавала в Профессиональном художественно-промышленном лицее №10 г. Калининграда.

С 2017 г. дает частные уроки иконописания.

В 2018 г. вступила в Союз художников России.

Основные работы в храмах Калининградской митрополии:

- Георгиевский храм г. Калининграда – иконы иконостаса и настенных киотов (выполнены студентами Профессионально-художественного лицея № 10 под руководством Бабаковой; 2008–2017 гг.).
- Храм иконы Божьей Матери «Знамение», г. Знаменск – иконы местного ряда алтарной преграды (2011–2013 гг.)

В настоящее время О. А. Бабакова живёт и работает в г. Калининграде.

Бирюкова Марина Владимировна, художник-иконописец, мастер лицевого шитья, керамист.

Родилась 24 января 1971 г. в Калининграде. Склонность к художественному творчеству проявилась в детские годы.

В 1981–1986 гг. проходила обучение в Детской художественной школе г. Калининграда в классе О. А. Мелехова.

По окончании общеобразовательной школы в 1988 г. поступила на исторический факультет Калининградского государственного университета. Обучение в Вузе совпало с периодом активного воцерковления. Бирюкова посещала молодежное общество при Свято-Никольском храме, несла послушание на клиросе и в швейной мастерской.

В 1993 г. защитила дипломную работу по теме «Иконопись – как явление духовной культуры Руси в период централизованного государства». В период подготовки диплома работала в библиотеках Санкт-Петербургской Академии Художеств и Московской Духовной Академии.

Иконописанием начала заниматься по благословению духовника, иерея Сергия Иванникова (ныне митрополита Барнаульского и Алтайского).

Первый опыт иконописания получила в 1993–1994 гг. в иконописной школе прп. Алипия Печерского г. Дубны.

В 1994 г. поступила в иконописную школу Московской духовной академии, где проходила обучение под руководством Анны Зданович. Одновременно с освоением профессии иконописца Бирюкова увлеклась церковным шитьём. При этом технику лицевого шитья постигала самостоятельно, изучая средневековые образцы в музейных экспозициях, а золотному – училась у Натальи Эммануиловны Утевской.

В 1998 г., впервые в истории МДА получила благословения не писать, а вышивать дипломную работу.

После защиты выпускного проекта, была приглашена в Иконописную школу в качестве преподавателя. В последующие годы основала Отделение лицевого шитья, которым руководила до 2017 г.

Бирюкова активно занимается изучением и популяризацией лицевого шитья, неоднократно выступала организатором выставок работ учеников отделения в разных городах России и за её пределами.

В 2005 г. организовала выставку лицевого шитья в Художественной галерее г. Калининграда. Бирюкова последовательно работает над интеграцией калининградской тематики в произведения церковного искусства.

В настоящее время живет и работает в с. Агарково Одинцовского района Московской области.

Жмак Анна Александровна, художник-иконописец.

Родилась 10 июля 1981 г. в Калининградской области.

В 2005 г. окончила филологический факультет Калининградского государственного университета.

Иконописью начала заниматься в 2006 г. по благословению настоятеля храма св. прп. Серафима Саровского г. Светлогорска иерея Евгения Бокши (ныне насельник Свято-Преображенского Валаамского монастыря, иеромонах Елисей). Первые шаги в профессии делала в соработничестве с Евгенией Зининой.

Мастерство иконописца совершенствовала под руководством московского художника Антонины Токоревой-Хруновой.

Совместно с Е. Зининой написаны иконы для храмов:

- Св. прп. Серафима Саровского, г. Светлогорск;
- Св. равноап. кн. Владимира, микр. Чкаловский, г. Калининград (праздничный и деисисный ряды иконостаса);
- Св. равноап. кн. Ольги, п. Прибрежный;
- Часовня Перинатального центра, г. Калининград.

С 2014 по 2021гг. работала в составе бригады А. Куркова. Участвовала в росписи кафедрального собора Христа Спасителя, г. Калининград; храма свв. Богоотец Иоакима и Анны, п. Большое Исаково; собора свв. равноап. Кирилла и Мефодия, г. Калининград.

С 2022 г. работает самостоятельно.

Наиболее значимые работы последних лет:

- Храм иконы Божьей Матери «Живоносный источник», п. Ласкино – иконы и роспись алтарной части.
- Храм Похвалы Богородицы, г. Калининград – иконы алтарной преграды
- Храм св. влмц. Екатерины, п. Родник – иконы алтарной преграды.
- Храм св. ап. Андрея Первозванного, г. Калининград – роспись.

В настоящее время живет и работает в Калининграде.

Запруднов Андрей Борисович (15.11.1961– 2000(?)), художник-иконописец, основатель школы церковных ремёсел (г.Тверь)

Родился 15 ноября 1961 года в г. Калинин (Тверь) в семье известного тверского художника Бориса Семеновича Запруднова.

По окончании школы поступил в Калининское художественное училище им. А. Г. Венецианова. Во время учебы неоднократно принимал участие в художественных выставках, увлекался жанровой живописью.

В 1979–1981 годах работал в Художественном фонде. Затем, в 1981–1983 гг. проходил службу в армии.

Большое впечатление на художника произвела поездка на Соловецкие острова, предпринятая в начале 1980-х гг. По возвращении с Соловков появилось желание посвятить творчество православию. С этого момента Запруднов начал внимательно изучать основы православного вероучения, принял таинство крещения.

К занятию иконописанием приступил в середине 1980-х гг. по благословению митрополита Калининского и Кашинского Алексия. Художник самостоятельно осваивал технику яичной темперы, по крупицам собирал секреты старых мастеров, создавал иконы и настенные росписи для восстанавливаемых храмов. Художественным идеалом Запруднова стало церковное искусство XV–XVI вв., а также творчество архимандрита Зинона.

С 1990 г. вокруг Запруднова начали собираться художники, желающие обучаться иконописанию. Поначалу занятия проходили в домашних условиях, помещение под нужды артели выделили в 1991 г., а год спустя была официально зарегистрирована первая в новейшей истории школа церковных ремесел. Школа объединила мастеров разных художественных специальностей: столяров, кузнецов, левкасчиков, резчиков по дереву и иконописцев. Благодаря высокому качеству выполняемых работ и комплексному подходу к созданию церковных интерьеров школа получила широкую известность далеко за пределами Тверской области. Большое количество заказов определило организацию работы артельным

способом. Обучение новых мастеров происходило на практике. Помимо занятий ремеслом пристальное внимание уделялось религиозному образованию иконописцев. В 1998 году «Тверская школа церковных ремесел» реорганизована в школу искусств «Убрус» и столярную мастерскую по изготовлению иконных досок.

Уникальный коллектив просуществовал около десяти лет. Причиной распада стало внезапное исчезновение А. Запруднова. Основатель школы пропал без вести в 2000-м г. Сегодня произведения тверских мастеров 1990-х гг. находятся в храмах разных городов России от Калининграда до Анадыря.

Работы школы церковных ремёсел А. Запрудного в храмах Калининградской митрополии:

- Храм св. ап. Андрея Первозванного, г. Зеленоградск (католическая капелла св. ап. Андрея в Кранце) – иконостас (1991 г.)
- Храм св. прп. Сергия Радонежского, п. Рыбачий, Куршская коса (кирха Росситтен – иконостас (1992–1993 гг.)
- Малый кафедрального собор Христа Спасителя, г. Калининград (переосвящен на новом месте как храм св. блгв. Александра Невского) – иконостас, настенные иконы (1996 г.).
- Кафедральный собор Христа Спасителя, г. Калининград – Нерукотворный образ Спасителя, храмовая икона нижнего храма собора (1996 г.).
- Храм иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радость», г. Светлогорск – Иконостас (середина 1990-х гг.).

Кузьмин Григорий Николаевич, художник-иконописец.

Родился в 19 июня 1977 г. в г. Белгороде-Днестровском Одесской обл.

В 1995 г. окончил Профессиональный художественно-промышленный лицей №10 г. Калининграда по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

В 2003 г. получил высшее юридическое образование в Санкт-Петербургском институте внешнеэкономических связей, экономики и права (Калининградский филиал).

Обращение к иконописи произошло в 1995 году. На первом этапе работал в иконописной мастерской при Свято-Никольском соборе совместно с Николаем Байкиным и Алексеем Новиковым.

В составе иконописной мастерской выполнены иконы алтарной преграды. для храмов Калининградской митрополии:

- Собор свт. Николая, г. Калининград.
- Храм Рождества Пресвятой Богородицы, г. Калининград.
- Храм Покрова Пресвятой Богородицы, г. Калининград.
- Храма Архангела Гавриила на городском кладбище, г. Калининград.
- Морской собор св. влмч. Георгия Победоносца, г. Балтийск.

С 1997 по 2015 гг. работал в паре с Николаем Байкиным. Художники практиковали артельный принцип работы: прориси, роскрышь, позолотные работы и шрифты выполнял Григорий Кузьмин; письмо ликов и пробела – Николай Байкин.

Совместно с Байкиным выполнены иконы алтарной преграды. для храмов Калининградской митрополии:

- Храм Андрея Первозванного, г. Калининград
- Храм Герасима Болдинского, г. Калининград.
- Храм Святителя Тихона, г. Полесск.
- Храм Георгия Победоносца, г. Правдинск (проект иконостаса Григорий Кузьмин)
- Храм Преображения Господня, г. Зеленоградск.
- Храм Святой Троицы, г. Советск.
- Храм Введения во храм Пресвятой Богородицы, п. Тимофеево
- Храм св. вмч. Георгия Победоносца, г. Калининград.

С 2015 г. Кузьмин работает самостоятельно. За последние годы художником созданы:

- Часовня свт. Николая в Торговом порту, г. Калининград – иконы для алтарной преграды.
- Храме сорока Севастийских мучеников, п. Рябиновка – иконы для алтарной преграды.
- Храм Трех святителей, г. Советск –настенные иконы.
- Храм св. Иоанна Воина, п. Медведевка – иконы для алтарной преграды.
- Храм св. ап. Андрея Первозванного, п. Залесье – иконы для алтарной преграды.
- Храм свв. блгвв. Петра и Февронии, п. Свобода – иконы для алтарной преграды.
- Храм св. мц. Натальи, г. Калининград – иконы для алтарной преграды.
- Собора Архангела Михаила, г. Черняховск – иконы для киотов и алтарной преграды.
- Храм св. вмч. Георгия Победоносца, г. Правдинск – настенные иконы; жертвенник; престол.

В настоящее время живет и работает в Калининграде.

Курков Андрей Валентинович, художник-реставратор монументальной живописи высшей категории, иконописец.

Родился 18 февраля 1961 г. в г. Электросталь Московской области. Первым учителем изобразительного искусства стала мама художника, искусствовед по образованию. Из семьи Курков вынес и интерес к иконописанию.

В 1972–1979 гг. – получал образование в Московской средней художественной школе (МСХШ), где наибольшее влияние на будущего художника оказал преподаватель живописи Черняев Дмитрий Петрович.

С 1987 по 1992 гг. – обучался в Московской государственной художественно-промышленной академии им. Строганова на кафедре Реставрации монументально-декоративной живописи. Основными педагогами Куркова стали Редичкин Петр Григорьевич (рисунок) и Бурый Владимир Прокопьевич (реставрация и техника стенной живописи).

Прикладные основы ремесла Курков перенимал у Кузнецова Анатолия Семёновича, руководившего летней практикой. После окончания обучения Курков продолжил работать в составе его бригады, реставрировал и расписывал храмы на Валааме, в Новгороде, в Звенигороде, в Москве, а также в Никольском храме г. Софии (Болгария).

В 1998 г. перешел к самостоятельной творческой деятельности. Первой работой, в качестве бригадира стала реставрация и воссоздание росписи Благовещенского собора в г. Казани (1998 – 2003). В разные годы руководил реставрацией и восстановлением росписи в храмах Вознесения Господня на Гороховом поле, г. Москва; Симеона столпника за Яузой; Богоявления в селе Терновое Воронежской области, Спасо-Преображенского собора Николо-Угрешского монастыря, Софийско-Успенского кафедрального собора в г.Тобольске, Троицкого собора Введенского монастыря в г. Черновцы (Украина)

Работы в храмах Калининградской митрополии:

- Кафедральный собор Христа Спасителя, г. Калининград – разработка эскизов, руководство росписью и написанием икон для иконостаса и киотов верхнего храма (2014 – 2017 гг.).
- Храм свв. Богоотец Иоакима и Анны, п. Большое Исаково – разработка эскизов, руководство росписью и написанием икон для иконостаса и киотов (2018 – 2020 гг.).
- Собор свв. равноап. Кирилла и Мефодия, г. Калининград – разработка эскизов, руководство росписью (2020 – 2021 гг.).

- Храм свв. равноап. Константина и Елены, г. Калининград –разработка эскизов, руководство росписью и написанием икон для иконостаса (2022 – 2023 гг.).
- Храм иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радость» – разработка эскихов росписи, общее руководство (2024 г.).

В настоящее время живет в Москве, выполняет заказы для храмов разных городов страны.

Лагутин Валерий Иванович, художник-иконописец.

Родился в 1948 г. в г. Калининграде. Яркая творческая одаренность проявилась в детские годы. Обучался в художественной школе г. Калининграда.

Становление мастерства происходило в сфере промышленного дизайна, во время работы на заводе «Кварц». Одновременно Лагутин активно занимался самообразованием, увлекался акварельной живописью. В конце 1980-х начал писать небольшие иконы «для себя», исследуя технику и приемы древних мастеров.

Первый храмовый образ был выполнен в 1993 г. по заказу иерея Сергия Кушнира для новопостроенного храма в г. Светлом. Работа получила одобрение, что стало началом нового этапа творческого пути художника.

1993 г. – иконостас и роспись алтаря храма Благовещения Пресвятой Богородицы в г. Светлом.

1997–1998 гг. – иконы для иконостаса и киотов храма Веры, Надежды, Любви и матери их Софии в г. Багратионовске; роспись алтаря.

1999 г. – плащаницы и декоративные композиции для малого кафедрального собора Христа Спасителя г. Калининграда

С 2007 г. началось сотрудничество художника с янтарно-краснодеревной мануфактурой «Емельянов и сыновья». В процессе творческого взаимодействия

была разработана уникальная технология создания икон на янтарных пластинах по рельефной поверхности. Заказы на выполнение дорогостоящих произведений, как правило, поступают из столицы страны, а также из-за рубежа. В Калининградской митрополии произведения нового периода творчества Лагутина можно увидеть в храме св. прмц. вел. кн. Елисаветы Свято-Елисаветинского монастыря.

В настоящее время живет и работает в Калининграде.

Леминский Анатолий Владимирович, художник-иконописец.

Родился в Томске.

Окончил Детскую художественную школу г. Томска.

Высшее филологическое образование получил в Томском государственном университете. Увлечение церковным искусством началось в период студенчества, в конце 1980-х годов, однако возможность практического приобщения к иконописанию появилась несколько позднее.

В 1991 г. состоялся переезд в г. Советск Калининградской области.

В течение восьми лет Леминский преподавал в Детской художественной школе г. Советска. В это же время начался период активного воцерковления художника. По благословению священника проводил занятия по иконописи в Воскресной школе Свято-Троицкого храма г. Советска. Здесь же получил первый заказ на написание иконы. Работы Леминского находятся в храмах г. Нестерова, г. Славска, в монастыре св. прмц. Елисаветы.

К наиболее значимым работам относится создание иконографии местночтимой Богородичной иконы Елисаветинского монастыря «Яко мы с Тобою».

В настоящее время живет и работает в г. Советске Калининградской обл.

Новиков Алексей Анатольевич, художник-иконописец.

Родился в 1969 году в городе Сафоново Смоленской области.

В 1993 г. окончил Художественно-графический факультет Смоленского государственного педагогического института по специальности «преподаватель изобразительного искусства и черчения».

Начало пути в профессии совпало с воцерковлением, что побудило к занятию Церковным искусством. Иконописанию Новиков обучался самостоятельно через изучение древнерусских образцов в храмах и музейных экспозициях. Новое увлечение оказалось востребовано: вскоре у молодого иконописца появились заказчики, как из светской, так и из церковной среды. Жизнь и работа в Смоленске стала важным, но недолгим периодом профессионального становления иконописца.

В 1995 г., по приглашению епископа Пантелеимона (Кутового), Новиков переехал в Калининград, где совместно с Николаем Байкиным, также прибывшим из Смоленска, основал первую в городе иконописную мастерскую. Позднее к художникам присоединился выпускник калининградского художественно-промышленного лицея №10, Григорий Кузьмин. В течение двух лет художники вели совместную творческую деятельность при Никольском соборе. С 1997 г. Новиков предпочёл самостоятельную работу в мастерской при Крестовоздвиженском соборе.

За 30 лет работы в сфере церковного искусства, Новиковым написано свыше четырехсот икон для храмов Калининграда, Смоленска, Москвы, Сыктывкара, Берлина, Мурманска и Санкт-Петербурга.

Помимо иконописных работ Новиков неоднократно разрабатывал эскизы алтарных преград. Всего им создано около 15 проектов, 10 из которых реализованы. Среди осуществленных работ – иконостасы для храмов:

- Покрова Пресвятой Богородицы, г. Калининград;
- Рождества Богородицы, г. Калининград;
- Воздвижения Креста Господня, г. Калининград;
- Нижний храм Крестовоздвиженского собора, г. Калининград;

- Казанской иконы Божьей Матери, п. Янтарный;
- Петра и Павла, п. Железнодорожный;
- Иоанна Предтечи, г. Гвардейск и др.

Иконы, написанные Новиковым, находятся в иконостасах храмов:

- Собор свт. Николая, г. Калининград (в соавторстве с Байкиным и Кузьминым).
 - Храм Покрова Пресвятой Богородицы, г. Калининград (в соавторстве с Байкиным и Кузьминым).
 - Морской собор св. вмч. Георгия Победоносца, г. Балтийск (в соавторстве с Байкиным и Кузьминым)
 - Храм Рождества Пресвятой Богородицы, г. Калининград (в соавторстве с Байкиным и Кузьминым)
 - Верхний храм Крестовоздвиженского собора, г. Калининград (часть икон).
 - Часовня в частном доме, п. Волочаевское.
 - Нижний храм Крестовоздвиженского собора, г. Калининград.
 - Храм свв. апп. Петра и Павла, п. Железнодорожный.
 - Храм св. Иоанна Предтечи, г. Гвардейск.
- И др.

В 2014–2017 гг. в составе бригады А. Куркова принимал участие в росписи Кафедрального собора Христа Спасителя г. Калининграда.

В настоящее время живет и работает в Калининграде.

Олоничева Галина Павловна (в девичестве – Прокопенко), **художник-керамист, член Калининградского отделения союза художников.**

Родилась 18 ноября 1950 г. в г. Калининграде.

После окончания школы работала литейщиком в керамических мастерских Калининградского отделения Союза художников.

В 1969–1973 гг. проходила обучение в Абрамцевском художественно-промышленном училище, на отделении художественной керамики.

По окончании учебы получила распределение в Пензу, но вскоре вернулась в Калининград вместе с мужем – Олоничевым Сергеем Петровичем, сотоварищем Галины Павловны по Альма-матер, ставшим её соавтором на многие годы. В Калининграде супруги Олоничевы работали в керамических мастерских, преподавали в Детской художественной школе, участвовали в выставках.

В 2000 г. Олоничевы вступили в Союз художников.

В 2003 г., после безвременной кончины супруга, Олоничева впервые обратилась к церковному искусству. Постепенно выкристаллизовался уникальный стиль рельефных керамических икон Олоничевой.

Сегодня работы Олоничевой украшают фасады двадцати храмов Калининградской митрополии:

2003 г. Иверская икона Божьей Матери в керамическом окладе. Белая керамическая масса, подглазурная роспись. Храм Рождества Пресвятой Богородицы, г. Калининград (не сохранилась)

2003г. Икона Пресвятой Богородицы «Утоли моя печали», керамика, подглазурная роспись. Монастырь Святой прмц. вел. кн. Елисаветы, г. Калининград;

2004 г. Икона «Рождество Пресвятой Богородицы», шамот, ангобы, подглазурная роспись. Храм Рождества Пресвятой Богородицы, г. Калининград;

2005 г. Икона «Святой благоверный князь Димитрий Донской», глина, подглазурная роспись. Храм Димитрия Донского, на кладбище в пос. Цветково;

2006 г. Икона «Введение во храм Пресвятой Богородицы», шамот, ангобы, подглазурная роспись. Храм Введения во храм Пресвятой Богородицы, п. Тимофеево;

- 2007 г. Икона Божьей Матери «Всех скорбящих Радосте» в металлическом киоте, керамика, ангобы, подглазурная роспись. Часовня иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радосте», г. Светлогорск;
- 2007 г. Рельеф-икона «Святой апостол Андрей Первозванный», шамот, роспись подглазурными красками. Храм св. ап. Андрея Первозванного, г. Калининград;
- 2008 г. Рельеф-икона Божьей Матери «Умиление», шамот. Храм св. прп. Серафима Саровского, г. Светлогорск;
- 2009–2010 гг. Комплекс из 2-х рельефов-икон «Георгий Победоносец» и «Господь Вседержитель», шамот, ангобы. Храм св. вмч. Георгия Победоносца, г. Калининград;
- 2011 г. Рельеф-икона «Георгий Победоносец», шамот, ангобы. Храм св. вмч. Георгия Победоносца, г. Правдинск;
- 2012–2014 гг. Рельеф-икона «Святые первоверховные апостолы Пётр и Павел», шамот, ангобы. Храм свв. апп. Петра и Павла, г. Краснознаменск;
- 2015 г. Рельеф-икона «Святой праведный Иоанн Воин», шамот, ангобы. Храм св. прав. Иоанна Воина на мемориальном кладбище в пос. Медведовка;
- 2016г. Комплекс из 4-х рельефов-икон «Святая блаженная Ксения Петербургская» (начало подвига; молитва; образ с прижизненного портрета) и «Пресвятая Богородица», шамот, ангобы. Храм св. блж. Ксении Петербургской – западная стена, пос. Люблино;
- 2017г. Рельеф-икона «Георгий Победоносец», шамот, ангобы. Храм св. вмч. Георгия Победоносца, пос. Краснолесье;
- 2018 г. Рельеф-икона «Сошествие Святого Духа на апостолов», шамот, ангобы, подглазурная роспись. Храм Сошествия Святого Духа на апостолов, г. Нестеров.

- 2019 г. Рельеф-икона «Николай Чудотворец», шамот, ангобы. Часовня свт. Николая Чудотворца, п. Заостровье.
- 2021 г. Комплекс из 4-х рельефов-икон «Сретение Господне», «Нагорная проповедь», «Матерь Божья – Умиление», «Иоанн Креститель», шамот, ангобы. Храм Сретения Господня, г. Калининград.
- 2023 г. Комплекс из 3-х рельефов-икон «Св. ап. Иоанн Богослов», «Св. Иоанн Креститель», «Св. ап. Петр», шамот. Храм св. прп. Серафима Саровского, г. Светлогорск;
- 2023г. Рельеф-икона «Свт. Николай Японский», шамот, ангобы. Храм свт. Николая Японского, п. Грачевка;
- 2024г. Рельеф-икона «Господь-Вседержитель», шамот, ангобы. Храм св. вмч. Пантелеимона, г. Неман;
- В настоящее время Олоничева живет и работает в г. Калининграде.

Панина Наталья Юрьевна, художник-иконописец.

Родилась 12 апреля 1974 г. в г. Калининграде.

В 1991 г. поступила на математический факультет КГУ, с которого отчислилась, поскольку «не нашла смысла».

В 1996 г. приняла крещение, после чего начался период активного воцерковления. Одновременно появился интерес к иконописанию.

В 2000 г. – окончила Профессиональный художественно-промышленный лицей №10 г. Калининграда; получила квалификацию «художник-мастер» по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

С 2000 по 2004 гг. несла послушание в КСХС. Одновременно посещала иконописную мастерскую Алексея Новикова, осваивала технологию иконописи и реставрации, занималась самообразованием.

С 2001 по 2008 гг. – заочно окончила исторический факультет КГУ.

В 2004 г. поступила в Иконописную школу г. Дубны, где прошла полный 5-годичный курс обучения без защиты дипломной работы и присуждения квалификации.

В 2007 г. принимала участие в росписи храма вмц. Варвары в г. Светлом Калининградской обл. под руководством Евгения Евтюхова.

В 2014-2023 гг. работала в бригаде Андрея Куркова. Принимала участие в росписи кафедрального собора Христа Спасителя, г. Калининград; храма свв. Богоотец Иоакима и Анны, п. Большое Исаково; собора свв. равноап. Кирилла и Мефодия, г. Калининград; храма свв. равноап. Константина и Елены, г. Калининград.

Выполняла заказы по написанию икон для храмов Калининградской митрополии:

- Храм св. равноап. кн. Ольги, п. Прибрежный (Царские и Диаконские врата, иконы Божьей Матери «Всецарица» и «Прибавление ума»)
- Храм Вознесения Господня, г. Гурьевск (Иконы местного ряда иконостаса)

В настоящее время живет и работает в Калининграде

Сидельников Владимир Александрович, художник-иконописец, монументалист, член Союза художников России

Родился в Уфе (Башкирия) в 1950 г.

С 1962 г., обучался в Детской художественной школе г. Уфы.

Художественное образование продолжил в Уфимском училище искусств, из которого позднее перевёлся на живописное отделение Пензенского художественного училища имени К. А. Савицкого.

По окончании училища, в 1972 г. переехал в Москву, где пытался поступить в Московский художественный институт им. В. И. Сурикова. На основании просмотра работ не был допущен к вступительным экзаменам,

поскольку сформировавшийся стиль молодого художника резко контрастировал с принципами преподавания в институте.

В Москве занимался самообразованием, копировал картины русских художников в Третьяковской галерее, писал с натуры пейзажи и портреты. Участвовал в коллективных выставках. Несколько лет преподавал в студии изобразительного искусства.

Официальные заказы выполнял редко, поскольку, по собственному признанию, не любил делать проработанные эскизы, являвшиеся обязательным требованием художественного совета.

В течение двух лет брал уроки у преподавателя Суриковского института, художника-монументалиста Александра Васильевича Мызина. В процессе учебы не только перенял у мастера секреты технологии монументальной живописи (итальянской фрески, темперной живописи по сухой штукатурке, сграффито, мозаики и др.), но и получил «бесценные уроки по пропорциям и рисунку».⁴⁰⁰

Интерес к церковной живописи у Сидельникова возник в конце 1970-х гг., после разговора со священником из Псковской епархии. С 1978 г. начал реставрировать иконы, попробовал делать поновления.

В 1981 г. после поездки в Ярославль и Ферапонтово принял крещение, что послужило толчком к более глубокому осмыслению церковного искусства. С этого момента Сидельников начал изучать творения святых отцов, участвовать в богослужениях. Одновременно художник регулярно посещал экспозиции Древнерусского искусства, копировал иконы по репродукциям.

В 1983 г. выполнил первый церковный заказ – стенописные образы евангелистов для Свято-Троицкого храма в с. Муром Белгородской области. Там же состоялось знакомство с начинающим художником Виталием Шумиловым (ныне протоиерей Виталий, руководитель иконописной школы в Дубне), с которым Сидельников продолжил работу на других объектах.

⁴⁰⁰ В. А. Сидельников. Из личной беседы с автором исследования. 19.04.2018.

В 1988 г. совместно с Шумиловым выполнил церковную роспись и иконостас придела Всех русских святых Свято-Никольского собора г. Калининграда.

В 2009 г. написал иконы Спасителя и Богородицы «Тихвинская» для местного ряда в иконостас храма Державной иконы Божьей Матери соименного монастыря (п. Изобильное, Калининградская обл.)

Сидельников является автором живописного убранства многих церковных интерьеров в России и Белоруссии. В настоящее время живет и работает в Москве.

Томилов Сергей Васильевич, художник, иконописец, монументалист.

Родился 1 ноября 1962 года в г. Чебаркуль Челябинской области.

В школьные годы занимался творчеством под руководством Василия Дьякова в студии изобразительного искусства при клубе им. А. М. Горького Чебаркульского металлургического завода. Наставничество известного мастера сформировало увлечение абстрактной живописью будущего художника.

В 1983–1987 гг. Томилов обучался на педагогическом отделении в Челябинском художественном училище.

В 1987–1993 гг. продолжил образование в Красноярском государственном художественном институте на факультете живописи.

По окончании учебы, в 1993 г. переехал в Ярославль, где работал как портретист, принимал активное участие в областных выставках.

В Ярославле произошло воцерковление художника и последовавшее за этим обращение к церковному искусству. Путь к самостоятельному иконописанию лежал через реставрационные работы. Осваивая новое для себя направление, Томилов внимательно изучал работы древних мастеров, «пытался понять, что главного есть в иконе».⁴⁰¹

⁴⁰¹ С. В. Томилов. Из личной беседы с автором исследования. 17.06.2024.

Первый опыт работы на поприще церковного искусства связан с написанием в 1998 г. икон для храма Благовещения Пресвятой Богородицы в пос. Норское в г. Ярославле.

В 2006 г. Томилов получил приглашение реставратора В. И. Некрасова к участию в восстановлении росписей Спасского староаярморочного собора в Нижнем Новгороде. С этого момента началось вхождение художника в сферу монументальной живописи. Большое влияние на формирование собственного подхода к стенописи оказала работа в нижегородском храме св. прп. Сергия Радонежского, где сохранились уникальные росписи начала XX века выполненные в неорусском стиле.

Первой самостоятельной монументально-живописной работой Томилова стала роспись кафедрального собора г. Челябинска в 2008-2009 гг.

В 2009 г. состоялся переезд в Санкт-Петербург на постоянное место жительства.

2017–2021 гг. – Сергей Томилов осуществил роспись храма св. равноап. князя Владимира в микрорайоне Чкаловский г. Калининграда.

За прошедшие годы расписал более десяти храмов в Челябинске, Ярославле, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Анапе, Алуште, Симферополе и др.

В настоящее время живет и работает в Санкт-Петербурге.

Чередников Игорь Николаевич, художник-живописец, заслуженный художник России

Родился 10 июля 1950 г. в г. Еденцы (Молдавская ССР).

В 1971 г. окончил живописное отделение Республиканского художественного училища им. И. Е. Репина в Кишиневе.

С 1974 по 1985 – являлся членом Молодежного объединения при СХ СССР.

В 1982 г. окончил отделение графики Государственного полиграфического института им. Федорова во Львове.

В 1986–1988 гг. преподавал на кафедре прикладного искусства в Молдавском государственном институте искусств.

С 1988 г. член СХ СССР (с 1992 г. – СХ России).

В 1990 г. переезжает в Калининград.

Является участником многочисленных персональных, международных, всероссийских и областных выставок. Монументальные работы художника, выполненные в технике энкастики, темперы и мозаики, украшают общественные пространства в Молдавии, на Украине и в России.

Обращение к сакральному искусству связано с работой в бригаде А. Д. Корноухова над мозаичным убранством папской капеллы *Redemptoris Mater* в Ватикане в 1997–1998 гг. Полученный в международном проекте опыт художник применил в ряде калининградских храмов:

2003 г. Четыре фасадные композиции. Храм Державной иконы Божьей Матери соименного монастыря, п. Изобильное;

2005 г. Мозаичные иконы «Спас-Пантократор» и «Николай Чудотворец». Заалтарная стена Никольского собора, г. Калининград;

2015 г. Мозаичный образ «Спаса-Пантогратор». Храм Андрея Первозванного, г. Калининград;

2015 Мозаичные иконы свт Николая Чудотворца, прп. Сергия Радонежского и блгв. Александра Невского. Храм Бориса и Глеба, п. Новоселово;

2020 г. мозаичный декор интерьера церкви Иоакима и Анны, п. Большое Исаково.

В настоящее время живет и работает в Калининграде.

Янчевская Виктория Борисовна, художник-мозаичист, руководитель Мастерской «СТ».

Родилась 30 апреля 1971 г. в г. Гусеве Калининградской области.

В 1989 г. окончила Детскую художественную школу г. Гусева.

В 2002 г. с отличием окончила Калининградский Колледж Искусств, по специальности преподаватель декоративно-прикладного искусства (руководитель Лев Михайлович Шерстяной).

С 2007 г. начала заниматься предпринимательской деятельностью, руководила рекламной-оформительской студией в г. Гусеве. Опыт работы в визуальной рекламе сформировал умение мыслить монументальными формами.

В 2009–2013 гг. получила высшее образование в Московском государственном университете экономики, статистики и информатики (МЭСИ), по специальности менеджмент организации.

В 2013 г. основала мастерскую «СТ», которая специализировалась на изготовлении сувенирной продукции из стекла (в том числе, с элементами мозаики). В том же году мастерская получила заказ на создание мозаичной шрифтовой композиции для барабана храма Успения Пресвятой Богородицы, г. Гусев. Участие в благоукрашении храма подвигло к более внимательному изучению технологии мозаики. С целью получения консультаций Янчевская посещала мозаичные мастерские Свято-Елисаветинского монастыря в г. Минске.

В 2014 г. мастерская «СТ» выполнила орнаментальную композицию для фасада храма Рождества Богородицы (кирха Понарт), г. Калининград. С этого момента церковная мозаика стала основным направлением деятельности мастерской.

Методика создания мозаик в мастерской «Ст» строится следующим образом: сначала происходит компьютерное макетирование будущей композиции, затем эскиз распечатывается в формате и производится набор обратным способом. Все этапы работы, кроме монтажа на стену, Янчевская выполняет самостоятельно.

Основные работы в Калининградской митрополии:

2015–2023 гг. мозаичное убранство интерьера храма Рождества Богородицы (кирха Понарт), г. Калининград;

2016 г. надвратная мозаичная икона «св. прп. Герасим Болдинский». Храм Герасима Болдинского, г. Калининград

2016 г. мозаичные иконы Божьей Матери «Казанская» и «Владимирская».

Западный фасад храма Рождества Богородицы

2022г. мозаичные фасадные иконы «Господь Вседержитель» и «Св. прп. Сергей Радонежский». Храм св. прп. Сергия Радонежского, п. Рыбачий.

2024 г. мозаичные поклонные иконы «Ангел Хранитель» и «Св. прав. Иоанн Кронштадтский». Территория храма Св. прав. Иоанна Кронштадтского, г. Славск.

2023–2024 гг. четыре мозаичные иконы покровителей разных родов войск «Прор. Илия» (ВКС и ВДВ), «Влмц. Варвара» (РВСН), «Ап. Андрей Первозванный» (ВМФ), «Св. блгв. кн. Александр Невский» (Сухопутные войска). Иконы выполнены в рамках проекта Ассоциации индустрии гостеприимства Калининградской области "Заступники Отечества земные и небесные" для кирхи св. Барбары (XIV в.), п. Храброво.

В настоящее время живет и работает в г. Гусеве Калининградской области.