

*На правах рукописи*

**Западалова Полина Вадимовна**  
**ИКОНОГРАФИЯ ДРЕВНЕРУССКИХ ЦАРСКИХ ВРАТ**  
**XVI–XVII ВЕКОВ.**

**ПРОИСХОЖДЕНИЕ. ТИПОЛОГИЯ. СИМВОЛИКА**

Специальность: 17.00.04 –  
изобразительное и декоративно-прикладное искусство  
и архитектура

**Автореферат**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург  
2015

Диссертация выполнена в Федеральном государственном бюджетном  
учреждении культуры «Государственный Русский музей»

**Научный руководитель:**

**Валентин Александрович Булкин**  
кандидат искусствоведения,  
доцент

**Официальные оппоненты:**

**Элиса Алексеевна Гордиенко**  
доктор исторических наук

**Анна Николаевна Трифонова**  
кандидат искусствоведения

**Ведущая организация:**

Федеральное государственное  
бюджетное учреждение культуры  
«Государственный Эрмитаж»

Защита состоится «      »      2015 года в      часов на заседании  
Диссертационного совета      по защите докторских и кандидатских  
диссертаций в ФГБУК «Государственный Русский музей» по адресу: 191186,  
Санкт-Петербург, ул. Инженерная, 4.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБУК  
«Государственный Русский музей» по адресу: 191186, Санкт-Петербург, ул.  
Инженерная, 4.

Автореферат разослан «      »

2015 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения

/М. А. Сорокина/

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

От эпохи русского средневековья не сохранилось ни одних царских дверей без лицевых изображений. Очевидно, что их “архитектурная основа” в средневековом сознании была неотделима от расположенных на ней образов, в то время как наличие декоративных элементов было для нее необязательным. Царские двери представляли собой икону наравне с прочими иконами алтарной преграды, и в то же время икону, не похожую на все остальные. Рассматривать царские двери как единую икону, а не просто как совокупность изображений позволяет, в первую очередь, наличие некоего прообраза. Центральные врата иконостаса сами по себе, вне зависимости от изображений на них, служили напоминанием о райских вратах, Двери Небесной — Богородице, Двери Спасения — Иисусе Христе. Эти метафоры во многом определили идейное содержание их иконографической программы. Подходу к ним как к иконе не противоречит многосоставность их изобразительной системы. Царские двери могут быть восприняты как один из видов многочастной иконы, которую мы знаем, например, по «Четырехчастной» иконе 1547 года (ГИКМЗ «Московский Кремль»). Более того, их необходимо признать единственной в своем роде иконой данного вида, имевшей необыкновенно долгую иконографическую эволюцию. Царским вратам как многочастной уникальной иконографической структуре посвящено данное исследование.

### *Актуальность исследования*

В истории изучения древнерусского искусства наблюдаются некоторые закономерности в развитии интереса к тем или иным темам. Очевидно, что серьезные иконографические штудии, предпринятые в конце XIX — начале XX столетия (Н. В. Покровский, Н. П. Кондаков), были невозможны вплоть до 1990-х годов ввиду того, что советское искусствознание не могло в полный голос говорить о символическом и литургическом содержании образа. В то же время, дореволюционные авторы не знали такого числа отреставрированных памятников, которые как объект музейного хранения стали доступны для всестороннего научного исследования. Заслуга науки XX века — хронологическая и региональная систематизация памятников иконописи, особенно далеко продвинувшаяся в отношении произведений, созданных до XV столетия включительно. Возврат к иконографии как научному методу в 1990-е годы открыл для историков древнерусского искусства новые перспективы.

Описанная ситуация определяет актуальность настоящего исследования. Авторы рубежа XIX–XX веков, владевшие иконографическим методом, не располагали доступным материалом для изучения в виде сотен царских врат и их фрагментов с определенной датировкой. В советском искусствознании сложилась обратная картина: к раскрытым из-под потемневшей олифы и записей памятникам не мог быть в должной степени приложен иконографический метод. Используя достижения советского искусствознания, рассматривавшего царские врата как произведение искусства, как достояние отечественной культуры, современный исследователь не ограничен и в

средствах для иконографических изысканий, обращаясь и к данным изучения сакральных пространств, и к богословию, и к литургике.

Заявленная тема актуальна также ввиду усилившегося в последние годы интереса к русскому искусству XVI–XVII столетий. В истории исследуемого явления, как в капле воды, отражаются типичные для иконописи этого времени интерес к передаче сложных богословских идей, крепкая связь образа и книжности.

**Объектом исследования** являются все известные фигуративные изображения царских врат XVI–XVII веков.

В качестве **предмета исследования** выступает способ взаимодействия, а также процесс возникновения иконографических форм царских дверей, объединяющихся в продуманную и канонически закреплённую программу.

**Цель исследования** — раскрыть уникальность иконографии многочастных святых дверей как явления в искусстве позднего русского средневековья, описать закономерности её существования и развития.

**Задачи исследования:**

1. Изучить историографию проблемы для определения лакун и точек отсчета в исследовании;
2. Собрать данные о композициях на царских дверях и их фрагментах в музейных фондах и экспозициях, систематизировать иконографический материал;
3. Изучить факторы, влиявшие на формирование иконографии царских врат. Охарактеризовать их место в богослужении, исследовать характер связи программы древнерусского иконостаса и святых дверей;
4. Составить представление о развитии иконографии врат до XVI века, когда зарождалась и складывалась их изобразительная программа;
5. Выявить особенности иконографии царских врат XVI–XVII веков в сравнении с предшествующим периодом, наметить основные этапы её эволюции в это время;
6. Последовательно рассмотреть композиции на створах, столбцах, сени и коруне, определить место каждой части в символике целого;
7. Классифицировать иконографические формы царских врат;
8. Определить изобразительные и литературные источники композиций на царских дверях;
9. Описать специфику иконографической системы царских дверей, являвшихся одновременно малой архитектурной формой и иконой;
10. Создать каталог всех многочастных царских дверей полной сохранности для демонстрации свойств рассматриваемой иконографической системы.

**Хронологические рамки исследования** охватывают два последних столетия русского средневековья. В искусствознании существуют примеры специального изучения царских врат XVI–XVII веков, в частности, диссертация Т. В. Левиной об истории их декоративного оформления в эту эпоху. При обзоре научной литературы нетрудно заметить, что преимущественное внимание уделяется в ней царским дверям, созданным до

XVI столетия, в то время как именно на XVI–XVII века пришелся расцвет их иконографической программы. Этим периодом датируется наибольшее число сохранившихся врат и их фрагментов, а также все сохранившиеся многочастные царские двери полной комплектации, дошедшие до нас в составе двух столбцов, двух створ и сени.

### ***Методика исследования***

В XIX — начале XX века изучение иконографии царских врат, как правило, сводилось к установлению богословского смысла сюжетов; констатировалась их связь с богослужением. Между тем, эти факторы не могут исчерпывающе объяснить причины выбора для оформления царских дверей тех или иных образов. Чтобы проникнуть в смысл изображений на царских вратах, требуются знание реалий богослужения эпохи, к которой относятся памятники, привлечение смежного иконографического материала (икон, монументальной живописи, миниатюры), сопоставление одних и тех же композиций на святых дверях разного времени.

Для исследования были избраны метод интерпретационной иконографии и сравнительный иконографический метод. Широко применяемый в отечественном искусствознании (здесь следует указать исследования Л. И. Лифшица, Н. В. Пивоваровой, В. Д. Сарабьянова, Т. Ю. Царевской, И. А. Шалиной), метод интерпретационной иконографии не прилагался к изобразительной программе царских врат XVI–XVII веков. Изучение их иконографии шло по пути не столько комплексного осмысления явления, сколько количественного увеличения узко специальных исследований. Широко используемый в отношении памятников средневековой монументальной живописи метод интерпретационной иконографии хорошо согласуется с избранной темой, поскольку царские двери являются малой архитектурной формой. Как и храмовая архитектура, они организуют богослужбное пространство. В соответствии с этим методом для интерпретации изображений на царских вратах XVI–XVII веков в работе привлекаются памятники средневековой литературы: литургические толкования, богослужбные книги, богословские сочинения.

Сравнительный иконографический метод привлекается для систематизации материала. Сличение композиций на разных вратах позволяет проследить изменения иконографии и сформировать иконографические группы. В ходе сравнения образов на вратах с изображениями в монументальной живописи, на миниатюрах, в прикладном искусстве можно определить иконографические источники композиций на царских дверях и вникнуть в их своеобразие.

### ***Источниковая база исследования:***

В ходе работы над диссертацией было осмотрено около двухсот царских врат и их фрагментов XVI–XVII веков из Архангельского музея изобразительных искусств, Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Государственной Третьяковской галереи, Государственного исторического музея, Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль», Государственного

Русского музея, Музея изобразительных искусств Республики Карелия, Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль», Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Музея русской иконы в Москве, Новгородского государственного объединенного музея-заповедника, Национальной галереи в Стокгольме, Тотемского краеведческого музея, Государственного историко-архитектурного и этнографического музея «Кижи», Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Из них к анализу привлечено около тридцати многочастных ансамблей царских дверей и около восьмидесяти произведений, являющихся фрагментами царских врат.

Среди *изобразительных материалов*, использованных в работе, — гравюры, памятники монументальной живописи, иконописи, миниатюры, произведения декоративно-прикладного искусства.

*Материалы рукописных фондов* — Служебники, Четвероевангелия из Российской национальной библиотеки, Российской государственной библиотеки и библиотеки Академии Наук.

#### ***Научная новизна исследования***

В работе впервые на основании обширного числа изобразительных источников комплексно исследуется феномен иконографической системы древнерусских царских врат XVI–XVII столетий:

— определяются основные вехи эволюции иконографии древнерусских царских врат;

— объединяются в группы памятники, при создании которых мастера обращались к одним и тем же иконографическим изводам;

— исследуется большинство известных изобразительных форм царских дверей;

— определяется семантика каждой части многосоставных царских врат;

— характеризуются особенности интерпретации мастерами святых дверей иконографических форм, встречающихся в иконописи, монументальной живописи и миниатюре;

— иконография царских дверей соотносится с оформлением входных пространств восточнохристианского храма;

— указываются новые богослужебные тексты и изобразительные источники, повлиявшие на иконографическую программу царских врат.

#### ***Положения, выносимые на защиту:***

1. Иконография древнерусских царских дверей находит аналогии в искусстве монументальной живописи, миниатюры, декоративно-прикладного искусства, как в отдельных компонентах, так и как целостная система, однако характеристика феномена не исчерпывается данными аналогиями;

2. Становясь частью изобразительной программы царских врат, каждая заимствованная форма обретала специфическую трактовку, подчиняющуюся их архитектурной основе, идейному замыслу и фактору взаимодействия с иными составляющими;

3. Отдельные иконографические формы, такие как «Благовещение», образы евангелистов, святых отцов на створах, «Евхаристия» поддаются делению на иконографические изводы, когда можно выделить от двух и более памятников, в основе которых лежит одна и та же специфическая композиция (следует заметить, что их композиции малого формата редко поддаются классификации на изводы);

4. В иконографической программе врат XVI–XVII веков стали известны новые образы: символы евангелистов, сцена «Се Агнец», поясные изображения евангелистов и «Тайная вечеря». В памятниках этого времени получили новую интерпретацию иконографические формы, которые были известны прежде;

5. Анализ изображений святых Марка, Матфея, Иоанна и Луки на царских вратах позволяет продемонстрировать их сохраняющуюся столетиями связь с оформлением лицевых Евангелий, при этом изображения евангелистов на царских дверях являли собой наиболее распространенный вид икон с их образами;

6. Под воздействием искусства миниатюры в изобразительную программу врат, по крайней мере, в середине XVI столетия, были введены изображения символов евангелистов, сопровождаемые цитатами из Предисловия к Евангелию Феофилакта Болгарского;

7. Образы на столбцах врат объединяются в святительский деисус, который венчают фигуры Богородицы и Христа, не имеющий прямых аналогий в восточнохристианском искусстве, а на его сложение повлияло чтение входных молитв перед началом Литургии;

8. Наиболее сакральные образы изобразительной программы врат, непосредственно связанные с евхаристической тематикой или воплощающие представления о Рае, размещались обыкновенно на сени и коруне;

9. Композиция по центру сени принадлежит к числу наименее устойчивых элементов иконографии врат. Имевшая литургический подтекст, она изображала Небесный Хлеб, принесенный в снедь верующим, то в виде Отрока-Христа в композиции «Богоматери Воплощение», то в образе Христа-Агнца, лежащего на дискосе, или трапезы, приготовленной Авраамом крылатым странникам.

**Теоретическая значимость исследования:** Результаты работы могут быть использованы в специальных статьях и монографиях по истории древнерусского искусства, не только касающихся убранства царских дверей, но и затрагивающих проблематику эволюции и семантики иконографических форм, общих для центральных врат иконостаса, монументальной живописи, иконописи и декоративно-прикладного искусства.

**Практическая значимость исследования:** Наблюдения над иконографией царских дверей, изложенные в настоящей диссертации, могут быть применены в работе над каталогами музейных собраний, при организации выставок, разработке специальных курсов по истории древнерусского искусства в ВУЗах, в методических разработках для

экскурсоводов, составлении иконографических программ царских врат современных иконостасов.

*Достоверность научных результатов* определяется привлечением для анализа большинства известных раскрытых из-под поздних записей и потемневшей олифы древнерусских царских врат, соответствии избранных методов изучения теме работы.

*Апробация результатов исследования:* Результаты исследования обсуждались на заседаниях кафедры истории русского искусства Санкт-Петербургского государственного университета, Отдела древнерусского искусства Русского музея. Отдельные положения исследования были изложены в научных докладах на заседаниях древнерусского семинара Исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, на конференции в Ярославском художественном музее, посвященной памяти И. П. Болотцевой, на Линтуловских чтениях (Санкт-Петербург). По теме диссертации опубликовано семь статей. Собранные материалы использовались при составлении авторских лекционных курсов в лектории Государственного Русского музея.

#### *Структура и объем работы:*

Основной текст диссертации состоит из 275 страниц, в том числе введение, четыре главы, заключение, список источников, список использованной литературы из 398 наименований и список принятых сокращений. В приложение включены: каталог с описанием 16 царских врат XVI–XVII веков полной комплектации — всех, что известны на настоящий момент, список иллюстраций и иллюстрации. Общий объем работы — 425 страниц.

### СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** обосновывается актуальность избранной темы, характеризуются объект и предмет исследования, определяются его цели и задачи.

Первая глава «Историографический очерк» посвящена истории исследования иконографии древнерусских царских врат. Её деление на разделы соответствует существующим в науке направлениям изучения средневековых святых дверей. В первом разделе **«Архитектурная основа царских дверей. Символика и история»** описывается научная литература о развитии архитектурной основы царских врат. Из работ М. В. Красовского, А. М. Павлинова, Т. В. Левиной можно почерпнуть сведения об эволюции конструкции врат, без которых немислимо рассмотрение их иконографии и их декоративного убранства. В статьях Т. Д. Сизоненко и Т. Н. Кудрявцевой, в свою очередь, содержатся размышления, доказывающие, что определенное идейное содержание присуще даже неизобразительным формам царских дверей.

Во втором разделе **«Символика двери в христианской культуре»** уделяется внимание исследованиям о вратах как символической структуре, с преимущественным акцентом на их восприятии в восточнохристианском



богословии. Ознакомившись с работами Х. Кунст, Б. Хаарлова, Г. С. Тсуйи, Г. Бабич, Э. Н. Добрыниной, можно составить представление о причинах метафорического уподобления вратам Богородицы и Христа.

Третий раздел **«Терминология»** касается проблемы именования центральных дверей иконостаса, обозначенной и раскрытой в исследованиях Е. Е. Голубинского, Б. А. Успенского, К. Уолтера.

В четвертом, **«Царские врата и богослужение»**, указываются исследования, где можно почерпнуть сведения о месте царских дверей в Литургии и в последовании иных служб (Н. Ф. Одинцов, А. А. Дмитриевский, А. З. Неселовский, Д. Ф. Беляев), а также называются работы, авторы которых пробовали приложить данные литургики к изучению иконографии врат иконостаса (И. А. Шалина, В. Феличетти-Либенфельс).

В пятом разделе **«Иконография»** речь идёт об исследованиях, затрагивающих вопросы эволюции иконографии царских врат и их символики. Н. В. Покровский, М. Хатзидакис, В. Г. Пуцко, В. Н. Лазарев, Т. В. Толстая, М. А. Реформатская, рассуждая в своих работах об иконографических источниках образов на святых дверях, таких как «Благовещение», «Евхаристия», евангелисты и святые отцы, — называли среди них храмовую декорацию, праздничный ряд иконостаса и миниатюры.

Н. А. Сперовский (1892), Т. Н. Кудрявцева (2003) и Г. Келларис (1991) предложили свои концепции целостного прочтения иконографической программы царских дверей. Не останавливаясь на дифференциации смыслового содержания разных частей, Н. А. Сперовский назвал общую тему для всей изобразительной системы врат — тему Бескровной Жертвы. Т. Н. Кудрявцева разделила все образы на царских вратах на три тематические группы, впрочем, также проигнорировав возможность систематизации тем в соответствии со структурой врат: 1. Первое пришествие Господа Иисуса Христа; 2. Спасенное человечество; 3. Второе Пришествие и кончина мира. Г. Келларис, анализируя изображения на патмосских вратах, пришел к выводу о том, что все изображения на них объединялись идеей Боговоплощения.

Наиболее значимый корпус исследовательской литературы — статьи, посвященные вопросам живописного оформления конкретных памятников. Одна из наиболее ранних таких работ — вышедшее в 1968 году исследование В. К. Лауриной, в котором поднимается проблема «региональной типологии» царских дверей. Исследователем была выделена группа из шести врат, происходящих, по ее мнению, из одной мастерской с территории Русского Заволочья. Хотя свою аргументацию автор основывает на стилистическом анализе, задуматься над темой В. К. Лауриной побудила иконографическая близость памятников. Исследование В. К. Лауриной позволяет предполагать, что каждый регион Древней Руси мог иметь свои иконографические предпочтения в оформлении святых дверей.

Эта идея была развита в статье И. А. Шалиной 2014 года об иконографических особенностях псковских царских дверей. Данная работа подтверждает мысль В. К. Лауриной о возможности выделить группы (в случае с рассуждениями об иконографии — «изводы») врат согласно

региональному принципу. В ней впервые широко анализируются связи иконографии царских дверей, происходящих из одного художественного центра, с характерными для его искусства иконографическими традициями. Так, исследователем была продемонстрирована органичность в контексте псковской культуры изображения высокой изогнутой спинки трона в сцене «Благовещения» псковских царских дверей.

Следует назвать и монографическое исследование Э. К. Гусевой (1998) о ключевом памятнике для изучения истории древнерусских царских дверей — вратах эпохи Андрея Рублева, происходящих из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. В тонких наблюдениях о стиле произведения затрагиваются и вопросы его иконографии, подробно, с приведением иконографических параллелей, описывается композиция Благовещения.

Таким образом, в отечественной и зарубежной науке был накоплен богатый фонд знаний, без которого немислимо исследование заявленной темы. Учеными были высказаны важные идеи о принципах формирования изобразительной структуры алтарных дверей, выделены некоторые региональные группы, сформулированы авторские концепции программного прочтения иконографии царских врат.

Цель второй главы «**Эволюция иконографии древнерусских царских дверей**» состоит в том, чтобы определить особенности иконографии царских врат XVI–XVII столетий в сравнении с их изобразительными программами XIII–XV веков. В первом разделе «**Эволюция иконографии царских дверей до XVI века**» рассматривается история сложения иконографической программы многочастных царских врат.

Самые ранние сохранившиеся древнерусские алтарные двери, происходящие с Северной Двины и относящиеся ко второй половине XIII века (ГТГ), выделяются своеобразием на фоне современных им византийских памятников, в первую очередь, размещением в их навершии композиции Благовещения, которая будет сохранять это местоположение на протяжении всего русского средневековья. Святые отцы в нижней части створ показаны фронтально, с Евангелиями, в то время как на следующих по времени вратах со святителями, конца XIV — начала XV века из Покровского Нектарьева монастыря (ГТГ), они развернуты друг к другу так, будто между ними подразумевался храмовый Престол, и держат свитки, в которые вписаны литургические тексты. Дальнейшее обогащение иконографии врат образами, связанными с Таинством Таинств, прослеживается на протяжении XV века, о чем свидетельствует введение в неё в это время композиции «Евхаристия», располагавшейся либо на сени, либо на створах, и фигур святых диаконов и святителей на столбцах. Широкое распространение в XV столетии получит тип святых дверей с «Благовещением» и четырьмя евангелистами, первым примером которого являются врата 1330-х–1350-х годов из бывшей коллекции Н. П. Лихачева (ГРМ).

Ключевым памятником в истории иконографии царских дверей — врата 1425–1427 годов из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, уцелевшие в составе двух створ и сени. Существенным представляется проявившееся в

художественном строе произведения «иконное» понимание образов евангелистов, фигуры которых теперь лишь отдаленно напоминают композиции лицевых Евангелий. Не менее важно наблюдаемое в произведении приспособление к формату наверхняя сцены «Благовещение», в результате которого возникла новая линия иконографического развития сюжета, связанная с оформлением святых дверей.

От XV века не сохранилось царских врат, которые бы состояли из двух створ и двух столбцов, украшенных лицевыми изображениями. Однако, такие памятники, как сень и створы из Троицкого собора, а также дошедшие вне ансамблей столбики святых дверей второй половины XV века из бывшей коллекции А. И. Анисимова (ГТГ) и столбик конца XV — начала XVI века из архангельского собрания, подтверждают сведения письменных источников о том, что данная система уже существовала. Эти произведения позволяют говорить о том, что в XV веке сформировалось ядро иконографической программы «высоких» царских дверей, а сама она уже в эту эпоху была глубоко продуманной: в ней каждой части был усвоен собственный «образ», имевший определенное место в общем замысле.

Во втором разделе главы **«Расцвет иконографии древнерусских царских дверей в XVI–XVII веках»** описывается эволюция изобразительной программы врат на данном этапе. На XVI–XVII столетия пришлось время создания совершенных в иконографическом плане высоких многосоставных алтарных врат. В эту эпоху иконографический репертуар царских врат обогатился новыми изображениями, среди которых символы евангелистов, композиция «Се Агнец», фигура Младенца Христа во чреве Богоматери в сцене Благовещения, царский деисус. Это время характеризуется также чрезвычайным многообразием конструктивных форм врат.

Подавляющее большинство многочастных врат раннего типа, состоящих из размещенных в одной плоскости створ, столбиков и сени, удачно названных Т. В. Левиной термином «плоские порталы», датируется второй половиной XVI века. В этих памятниках воплощена иконографическая схема, в которой каждой части усвоена собственная символика: иконография створ посвящена Боговоплощению, столбцов — божественной службе, сени — Евхаристии. Опираясь на эту схему, мастера царских врат варьировали детали, решали задачи выразительности художественной формы, вносили дополнения. Одним из таких дополнений стала корона, иконографическая программа которой зарождалась во второй половине XVI столетия.

В XVII веке иконография многочастных царских дверей еще более усложняется. Распространяются врата в форме перспективного портала, известные по таким памятникам как царские двери 1650 года из церкви Ильи Пророка в Ярославле (ЯМЗ) и середины XVII столетия из Климентовской церкви посада Уна (ГРМ). Данный конструктивный тип, возникший во второй половине XVI века, позволил развиваться иконографии столбцов святых дверей. Их «святительский и диаконский деисус» развернулся теперь не на одной-двух, как прежде, а на трех-четырёх гранях. Расцвет переживает в XVII

столетии и иконография коруны, представленная в памятниках данной эпохи наибольшим числом вариантов.

Среди ярких событий в истории святых дверей второй половины XVII века — возникновение «флемских» царских врат. В противовес пышности резьбы их иконография выглядит упрощенной. На створах вместо сцен с евангелистами с пейзажным или архитектурным фоном и композиции Благовещения в причудливом интерьере помещаются портреты евангелистов, Богородицы и архангела Гавриила. Столбики лишаются лицевых изображений, а на сени остается лишь одно, как правило, — «Тайная вечеря». Во флемских вратах налицо новая иконографическая концепция, авторы которой сознательно отказались от сложности изобразительной программы плоских и перспективных порталов XV — середины XVII столетий.

Таким образом, наиболее насыщенным этапом развития иконографии царских врат являются XVI–XVII века. Иконографический материал, которым служат двери XVI–XVII столетий и их фрагменты, требует систематизации, предполагающей изучение изобразительной программы каждой из частей алтарных дверей.

**В третьей главе «Богослужение и развитие иконостаса как факторы формирования иконографии царских дверей»** рассматриваются два важных фактора, воздействовавших на иконографию царских врат. В первом разделе **«Царские врата в богослужении XVI–XVII столетий»** излагаются сведения о роли царских врат в чинопоследовании Литургии и других служб. Символическое значение, придававшееся отцами Церкви царским дверям, объясняет, почему проходить ими в алтарь уставными предписаниями запрещалось всем, кроме иереев и диаконов «во всем сану». Движения их створ, предстояние им священнослужителей с чтением определенных молитв, возжжением свечей перед ними отмечали кульминационные моменты церковных служб, будь то вечерня, утреня, хиротония, хиротесия, монашеский постриг или, наконец, Литургия.

В фокусе богослужебных действий царские двери оказывались уже во время чина входного, относимого С. Д. Муретовым к проскомидии, когда до начала Литургии перед ними читались молитвы, обращенные, в том числе, к иконам Благовещения, святителей и евангелистов на вратах, и псалмы. Иконы на царских вратах в XVI–XVII столетиях были необходимой «материальной составляющей» службы. В свою очередь, скорее всего, именно чтение Евангелия во время Литургии перед святыми дверями обусловило возникновение на них композиций с фигурами евангелистов. Роль, отводившаяся царским дверям во время Литургии верных, определила устойчивость в их иконографии образов, связанных с Евхаристией: сцен Причащения и символических изображений Святых Даров.

Во втором разделе главы **«Царские врата в идейно-художественном замысле иконостаса XVI–XVII веков»** раскрываются механизмы взаимодействия изобразительной программы иконостаса с царскими вратами как их составляющей. В эпоху расцвета высокого иконостаса складывается традиция заполнять иконами местный чин, а сами иконостасы приобретали

вид преграды, поднимавшейся от пола до сводов. Исключительное значение приобрели все входы в алтарь церкви, создавалось впечатление сложности преодоления пути в Царствие Божие.

Принцип согласованности оформления царских дверей и алтарной преграды реализовывался в ходе поиска индивидуального решения для каждого конкретного иконостаса.

Ансамбль икон второй половины XVI столетия Успенской церкви в Белозерске до недавнего времени имел в своем составе живописные царские врата. До XX столетия они сохранялись в виде двух створ без сени и столбцов. Введение в их изобразительную программу символов евангелистов говорит об обращении их мастера к новейшим для той поры образцам. От XVI века в иконостасе кроме шестнадцати праздничных икон уцелели девятнадцать икон с пророками и одиннадцать икон деисуса. Образ Вседержителя из поясного деисусного чина находит многочисленные параллели в искусстве XIV–XVII столетий, средняя же икона пророческого ряда отличается нетрадиционным решением. Обрамление образа «Богородице Воплощение» мандорлой и изображениями четырех крылатых существ компенсировало использование вместо «Спаса в силах» иконы Пантократора. Цветные фигуры символов евангелистов рядом с Богородицей соотносились с их образами на алтарных дверях. Центральная ось иконостаса с царскими вратами, иконами Спаса и Богородицы прочитывается как взаимообусловленное в своих составляющих художественное целое.

Примеры взаимосвязи оформления царских врат и иконостаса можно наблюдать в убранстве алтарных преград Спасо-Преображенского храма Кирило-Белозерского монастыря (КБМЗ), церкви Ильи Пророка в Ярославле (ЯМЗ), флемских иконостасов, например, девятирусного иконостаса 1694 года церкви Покрова в Филях (МиАР).

Исследование роли царских врат в богослужении и в художественной структуре иконостаса многое дает для понимания их иконографии. Но необходимо учитывать, что она представляла самостоятельный «организм», развивавшийся, в том числе, по своим внутренним законам. Чтобы изучить его, следует последовательно рассмотреть историю иконографии всех сцен и образов алтарных врат. Этим проблемам посвящена основная, четвертая глава «Иконографический состав изображений на алтарных дверях XVI–XVII столетий. Происхождение. Типология. Символика».

В первом разделе «Створы» рассматриваются иконографические формы, использовавшиеся для декорации створ. Занимавшая доминирующее положение в их изобразительной программе и наиболее устойчивая в иконографии врат сцена Благовещения могла иметь различный вид, однако всегда имела специфику, отличающую её от трактовки этого сюжета в монументальной живописи, миниатюре и иконописи.

Среди композиций Благовещения на святых дверях встречаются уникальные и те, что можно объединить в иконографические группы. К первым относятся сцены на вратах рубежа XV–XVI веков из Никольской церкви Гостинопольского монастыря (ГРМ), второй половины XVI века из

церкви Рождества Богородицы деревни Луды (АМИИ), 1562 года из ростовского Авраамиева монастыря (ГМЗРК).

Из иконографических групп царских врат, в том числе схожих иконографией Благовещения, описаны лишь заволочская и псковская, соответственно, В. К. Лауриной и И. А. Шалиной. В дополнение к ним можно выделить ещё, по крайней мере, четыре иконографических извода Благовещения, использовавшихся в XVI веке. Ни один из них не имел продолжения в иконописи XVII века, ознаменовавшегося появлением новых изводов, которые анализируются в данном разделе. На сложение разных изводов иконографии Благовещения царских врат оказывали влияние общие тенденции развития иконографии данного сюжета, находившие отражение и в храмовых росписях, и в композициях икон.

Аналогичным образом выделяются характерные для царских врат изводы изображений евангелистов. Впервые дается характеристика четырех иконографических схем, использовавшихся мастерами царских врат XVI столетия, и двух, относящихся к XVII веку. Акцентировано внимание на связи иконографии евангелистов лицевых Евангелий и святых дверей.

Отдельные очерки раздела посвящены изображениям Персонификации Премудрости и символов евангелистов. Образ Премудрости в виде ангела, беседующего с евангелистом, был известен на царских вратах второй половины XV столетия, которые заслужили преимущественное внимание исследователей. Между тем существует возможность выстроить картину развития сюжета в иконографии царских врат XVI–XVII веков. Изображения Премудрости украшают врата XVI века из Никольской церкви Псково-Печерского монастыря, из церкви Иоанна Златоуста в Саунино (АМИИ), из церкви Чуда архангела Михаила в Хонех 1672 года (ММК). Образ Софии органично вписывался в иконографическую программу врат: особое значение благодаря ему приобретала тема евангельской проповеди, подчеркивалась мысль о том, что Священное Писание — результат сотворчества Бога и человека.

Начиная с середины XVI столетия, образы евангелистов на царских дверях нередко сопровождали изображения их символов, как это можно видеть на примерах врат середины XVI века из бывшей коллекции С. П. Рябушинского (ГТГ), около 1595 года из Преображенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря (КБМЗ), первой половины XVII столетия из собрания Ярославского музея-заповедника. Никогда в иконописи образы апокалиптических существ не приобретали такого значения, как в иконографии царских дверей, на которых клейма с их изображениями могли решаться как самостоятельные композиции. В изобразительную программу врат эти образы были заимствованы из лицевых Евангелий, причем нередко они сопровождались текстами из Предисловия блаженного Феофилакта Болгарского, в которых объяснялось, почему Евангелие от Марка подобно орлу, от Иоанна — льву, от Матфея — ангелу или человеку, а от Луки — тельцу. Вплоть до книжной sprawy при патриархе Никоне данный порядок соответствий был каноническим, и лишь в третьей четверти XVII столетия

возникли святые двери, на которых в качестве символа евангелиста Иоанна выступает орёл, а евангелиста Марка — лев. Какой бы вид ни принимали изображения символов евангелистов, их роль в иконографии створ была велика. Благодаря им в идейном замысле врат акцентировалась тема евангельской проповеди, усиливался мистический подтекст изображений.

На протяжении XVI и XVII столетий продолжил своё существование тип иконографии царских врат со святителями и «Благовещением» на створах. Найденное однажды решение с представленными в три четверти фигурами Иоанна Златоуста в саккосе и Василия Великого в фелони повторялось от памятника к памятнику. Варьировались атрибуты в руках (свитки или Евангелия), тексты в них, жесты, рисунок облачений, а Василий Великий и Иоанн Златоуст изображались то слева, то справа. На основании этих признаков выделяются несколько вариантов иконографии святителей на царских дверях.

Известно около десятка текстов в развернутых святительских свитках, которые заимствовались, как правило, из Анафоры, наиболее значимой части Литургии, и подчеркивали главную тему изображения — тему божественной службы. Примечательно, что к текстам, использовавшимся мастерами царских дверей, обращались и создатели храмовых росписей XII–XVI столетий, разрабатывая композиции «Служба святых отец» в алтарной апсиде.

Во втором разделе главы «**Столбцы**» рассматривается иконографическая программа столбиков. Их иконографический состав был более вариативным в сравнении с иконографией створ. На них не помещали сюжетных композиций, но лишь образы Христа, Богоматери, ангелов и святых, фигуры которых образовывали подобие деисусного чина. Иконография двух столбцов царских дверей, отделенных друг от друга створами, мыслилась как единое целое. Стремясь к композиционному единству, мастера обычно разворачивали фигуры святителей на лицевых гранях столбцов в три четверти, а святых диаконов на боковых гранях изображали фронтально, поскольку сами грани смотрели друг на друга. Реже встречаются случаи, когда и святые отцы, и диаконы представляли в трехчетвертном повороте, будто сходящимися к Престолу.

Как правило, на столбцах изображался чин служителей Престола Господня. Настолпное расположение фигур актуализировало метафору «столпа Церкви», звучащую в текстах служб, посвященных святым отцам. Наиболее часто на столбцах можно встретить образы Иоанна Златоуста, Василия Великого, Николы, Григория Богослова, также Кирилла и Афанасия Александрийских, Иакова Иерусалимского, Петра Александрийского. Не относятся к числу редких в их иконографии образы Исая, Игнатия и Леонтия Ростовских, митрополитов Петра, Алексия и Ионы Московских, что отражало актуальные для XVI–XVII веков представления о Небесной Церкви, неотъемлемой частью которой мыслились русские иерархи. Порою святители представляли держащими свитки с текстами молитв, благодаря чему весь святительский чин столбцов, хотя и имеющий вертикальную ориентацию,

уподоблялся композициям «Службы святых отец» в монументальной живописи.

Образы святых диаконов — одна из наиболее интересных составляющих иконографии врат, поскольку ни в одной другой древнерусской изобразительной системе не было столь устойчивой традиции изображения диаконского чина. Первые столбцы с образами диаконов известны со времени не ранее второй половины XV века, но идея размещения их фигур на границе алтаря и наоса — древняя, о чем свидетельствуют стенописи церкви Спаса на Нередице (1199 год), где на обращенных друг к другу гранях предалтарных столпов их изображения располагались в несколько рядов, как это будет принято впоследствии в иконографии столбиков. По диаконским чинам столбиков известно около пятнадцати имен. Наиболее часто здесь изображались Стефан и Филипп, причем зачастую в паре, в одном регистре. Их образы сочетались как изображения диаконов-юношей и как изображения первых людей, поставленных в диаконское служение (Деян. VI:5).

В иконографию столбцов входили и фигуры ангелов. Как и в храмовых росписях, здесь они могли изображаться с диаконами в диаконских облачениях, что должно было напоминать о сравнениях диаконов с небесными вестниками, встречающихся в древних Толкованиях на Литургию. Всё же из бесплотных сил на столбцах чаще изображались херувимы и серафимы, причем в специально отведенном для них месте — на боковых гранях наверший, так что шестокрылы оказывались обращенными ликами друг к другу. Представляется, что данная особенность подтверждает гипотезу Т. Д. Сизоненко о наделении святых дверей символиккой, связанной с Ковчегом Завета, крышка которого была украшена изображениями развернутых друг к другу лицами херувимов (Исх. XXV, 18–20). В расширенном контексте образы херувимов и серафимов должны пониматься как элемент теофанического видения. Между фигурами шестикрылых ангелов («посреди двух херувимов») над крышкой Ковчега Завета, где хранился текст Откровения, данный Богом Моисею, Господь открывал Свою волю первосвященнику (Исх. XXV: 21–22).

На лицевых гранях наверший столбиков, рядом с шестокрылами, помещались образы Христа и Богородицы, как правило, объединявшиеся в небольшой деисус. Как правило, Спаситель изображался фронтально, а Богоматерь в трехчетвертном повороте, с молитвенно протянутыми к Нему руками. Обычай размещения фигур Христа и Богородицы в навершиях столбцов царских врат восходит к известной с X века византийской традиции расположения по сторонам от алтарных дверей икон Спасителя и Богоматери, почитавшихся во время Малого Входа. Парные образы на столбцах царских врат переняли на себя богослужебную роль, которую некогда играли аналогичные крупные иконы.

Мастера варьировали типы изображений Христа и Богородицы, показывая их в разных ракурсах, с различными жестами. Иногда Богоматерь представала несущей в руках омофор, например, в навершии столбца царских врат из новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках третьей четверти XVI века (НГМЗ). Изображение части архиерейского облачения в преддверии Алтаря



могло служить напоминанием о высоком призвании имеющих право входить в него. Устав строго запрещал прохождение царскими вратами без надлежащих одежд. Кроме того, оно могло быть связано с древней, восходящей к Ветхому Завету традицией облачения перед царскими дверьми, тем более что в древнерусском богослужении существовал обычай по окончании службы вешать рядом с центральными алтарными вратами епитрахиль, имеющий место в современной греческой церкви.

Анализ иконографии столбцов царских врат XVI–XVII столетий приводит к заключению, что, несмотря на аналогии (изображения святых диаконов и святых отцов в монументальной живописи, «святительская» часть деисусного чина, парные иконы Христа и Богородицы по сторонам от святых дверей), в целом она представляет собой самостоятельную изобразительную форму. Ее своеобразие было обусловлено как особенностями конструкции столбцов, так и ролью царских врат в богослужении.

Заключительный раздел главы «Сень и корона» посвящен изображениям наверху многосоставных царских дверей. Арка, прорезающая сень внизу, простиралась над створами и столбцами и визуальнo объединяла все части врат. Кроме того, сень являлась звеном, соединяющим царские двери с верхними рядами иконостаса. На сени и коруне размещались наиболее сакральные образы.

Какой бы вид ни имела сцена Евхаристии на сени, её иконография в основе оставалась неизменной. Как правило, справа находилась композиция «Причащение вином», слева — «Причащение хлебом», с надписями «Пиите от нея вси, сия есть Кровь Моя...» и «Приимите, ядите, сие есть Тело Мое...», напоминавшими о евангельских событиях и адресованными не только апостолам, но и верующим, ожидающим Приобщения Святыми Дарами. В изобразительной программе врат не использовалась известная на Руси дидактическая композиция с предателем Иудой впереди одной из групп апостолов. Как правило, в сценах Евхаристии одну группу возглавлял Петр, а другую — Павел, реже во главе обеих групп изображался Петр.

Когда во второй половине XVII столетия возник тип флемских царских дверей, в котором не стало места композициям Евхаристии, событие Великого Четверга продолжало изображаться на их сени, однако под видом Тайной вечери, которая стала единственным располагавшимся на ней образом. Как правило, он имел овальную форму и тонул в пышной резьбе. Возможно, данная сцена получила распространение под влиянием поствизантийской традиции оформления алтарной преграды. На иконе «Тайная Вечеря» Спаситель изображался сидящим за столом по центру, рядом с Ним — апостолы Иоанн и Петр, а по другую сторону стола — Иуда с мешочком серебряников. Наблюдаемое в иконографии сеней постоянство трактовки сцены не было свойственно фресковой живописи и иконописи второй половины XVII столетия. В то же время композиции Тайной Вечери на вратах поддаются классификации на изводы.

В изобразительной программе флемских врат образ Тайной Вечери хорошо сочетался с поясными фигурами Богородицы, архангела и

евангелистов. В иконографии створ и сени равно наблюдаемы отказ от сложной символики, стремление к ясности и простоте восприятия композиций. Все персонажи изображались «портретно». В отличие от сцен Евхаристии царских дверей, где обыкновенно не надписывались имена апостолов, а нимб очерчивал лишь главу Христа, в «Тайной Вечере» флемских врат золотое сияние вокруг ликов учеников Спасителя и надписи с их именами становятся обычными. Помимо портретного аспекта в ней акцентируется и назидательный. Перед глазами верующих, подходящих к вратам для причащения, всегда находился образ Иуды, единственного из всех апостолов представленного без нимба.

В иконографической структуре флемских врат изображение Причащения апостолов оказывалось по центру сени. Если же на сени изображалась Евхаристия, то две её части обыкновенно разделял образ символического характера, как правило, «Ветхозаветная Троица». Распространенное в иконографии врат сочетание «Евхаристии» и «Явления трех ангелов Аврааму» отражало богословские рассуждения о связи этих событий: «Патриарх Авраам небесным ангелам предложил земные яства, и они ели. Великое подлинное чудо — видеть, как бесплотные вкушают на земле предложенное в снесь плоти. Но то, что сотворил для нас Единородный Иисус Христос, Спаситель наш, то превосходит всякий ум и всякое слово: огонь и дух даровал он нам телесным есть и пить, то есть, Тело Свое, а также и Кровь» (Ефрем Сирий).

Среди композиций, чаще всего дополнявших «Евхаристию» на святых дверях и выступавших в качестве центрального изображения на сени, следует также указать образы Богоматери Воплощение, Спаса Нерукотворного и «Се Агнец».

Памятники восточнохристианского искусства свидетельствуют об устойчивости связи изображения Спаса Нерукотворного с идеей входа — его нередко располагали над дверьми, ведущими в храм. Известны случаи его размещения над воротами средневекового города. Введение изображения Убруса в иконографию царских врат придавало их изобразительной программе особый смысловой оттенок. Находящийся в заглавной позиции, по центру венчающей части многосоставных святых дверей, этот образ напоминал о Христе как о «Краеугольном Камне» Церкви и Вселенной (Еф. II: 20).

В отличие от «Спаса Нерукотворного», иконография «Се Агнец» на сени врат остается малоизвестной. Между тем, существовала устойчивая традиция изображения обнаженного Младенца Христа на дискоме под звездницей с поклоняющимися Ему ангелами, прослеживающаяся по памятникам середины XVI–XVII столетия. Совмещение «Евхаристии» и образа «Се Агнец», встречающееся также в стенописях XIII–XIV столетий, служило выражением мысли о том, что Господь во время Литургии есть Иерей и Жертва. В то же время соотношением масштаба фигур ангелов и чаши, камерностью композиции, отсутствием отцов Церкви иконография «Се Агнец» на сени близка трактовке данного образа на покровцах и дискомах.

Как и другие образы по центру сени, «Агнец Божий» оказывался в изобразительной системе врат возвышен над всеми остальными

композициями. Исключительное значение, которое он приобретал в этом положении, соответствовало тенденциям развития иконографии древнерусского искусства XVI–XVII веков. В эту эпоху наблюдается перенесение образа Жертвенного Младенца, лежащего в чаше, из нижнего в средние и верхние регистры росписи алтаря, его использование в новом иконографическом контексте.

Наконец, нередко по центру сени размещалось изображение Богоматери Воплощение. Обладающий литургической символикой, этот образ часто украшал литургические ткани и сосуды, встречался в монументальной живописи в росписи алтаря, а в иконографии врат удачно сочетался с расположенными рядом сценами «Причащение Телом Господним» и «Причащение Кровию Господней». В связи с исследованием иконографической программы царских дверей следует отметить, что «Богоматерь Воплощение» принадлежит к числу образов, использовавшихся в декорации входных пространств.

Существовало несколько вариантов трактовки иконографии. На сени созданных около 1595 года алтарных дверей из церкви Преображения Кирилло-Белозерского монастыря (КБМЗ) данный образ заключен в медальон и окружен розовыми облаками на фоне синего звездного неба, что должно было напоминать о содержащихся в богослужебной поэзии сравнениях: «Радуйся, яко из Тебе в плоть облечеса Одеваяй небо облики; радуйся, яко млеко Твоим питала еси Питателя вселенныя». На вратах 1650 года из церкви Ильи Пророка в Ярославле (ЯМЗ) круглое клеймо с «Богоматерью Воплощение» формирует ядро «святительского деисуса», находясь внизу сени, вызывая в памяти традиционное фресковое убранство апсиды восточнохристианского храма с образом Богоматери в конхе и фигурами служащих святых отцов.

Из представленного выше обзора вариантов убранства сеней становится очевидным, что именно на данной части врат размещались наиболее сакральные образы, ассоциировавшиеся с Небом Небес. Недаром именно здесь отводилось место изображениям небесного свода: облаков и звезд, солнца и луны. Иконографический репертуар композиций сеней можно уподобить энциклопедии евхаристических символов и литургических композиций, среди которых встречались «Троица Ветхозаветная», «Спас Нерукотворный», «Богоматерь Воплощение», «Агнец Божий», «Евхаристия» и «Тайная Вечеря». Интерпретация этих иконографических форм мастерами царских врат была тесно связана с актуальными процессами в древнерусской иконографии XVI–XVII столетий, о чем свидетельствуют аналогии изображениям на сенях в современной им иконописи и фресковой живописи. Будучи размещенными в центре сени, перечисленные выше образы становились краеугольным камнем всей иконографической системы врат, несли в себе особую семантику, имели свою историю развития в рамках изобразительной программы святых дверей.

Вторая половина XVI — третья четверть XVII столетия — эпоха распространения новой части царских дверей — коруны. Преимущественно она использовалась в оформлении тех врат, в убранстве которых

превалировало декоративное оформление (резьба или художественная ковка и литьё), а не лицевые изображения. Зачастую коруны даже не украшались живописными клеймами. Однако известны примеры, когда она становилась самостоятельной иконографической единицей, обладавшей, кроме того, собственной символикой.

Корун XVI столетия с лицевыми изображениями не известно. Тем не менее, очевидно, что уже тогда были заложены идейные основы их изобразительной программы. Об этом можно судить по оформлению святых дверей 1562 года из Богоявленского собора Авраамиева монастыря, в основании коруны которых разместились два живописных клейма с изображениями пророков. Неслучайно их включение в изобразительную программу авраамиевских дверей. С одной стороны, они напоминали о связи произведения с царем Иваном IV (работа над вратами была окончена ко дню царского ангела), с другой — их сочетание с расположенным рядом клеймом «Богоматерь Воплощение» должно было вызывать в памяти ветхозаветные предсказания Боговоплощения. Кроме того, иконография святых Соломона и Давида удачно согласовывалась с формой завершения конструкции врат: имеем в виду островерхие венцы на их головах, вторящие очертанию коруны.

Наличие коруны существенно меняло восприятие врат как художественного целого. Она придавала композиции врат особенно торжественный, нарядный вид.

По крайней мере, с 1620-х годов становится известен самый распространенный вариант иконографического решения коруны царских врат. Согласно описи Московского Успенского собора 1627 года, коруна его святых дверей была украшена иконами Страстей Христовых. Показательно, что уже в этом произведении была использована специфическая композиция, не заимствованная из числа образов, традиционно украшавших иные части святых дверей, и «комментирующая» специфическое назначение коруны в идейной структуре врат. Венчающее положение сцены Распятия находит объяснение в образах церковной гимнографии, посвященной событиям Великой Пятницы: «Пришло время показать / Мошь Креста тебе / И Распятого на нём / Власть великую... / Крест — юродство для тебя, / А для твари всей / Он — престол возвышенный», «На Кресте Твоем все снискали славу мы». Следует отметить, что обычай размещать над царскими вратами икону «Распятие Господне» существовал уже в XVI столетии, о чем свидетельствует опись 1577–1578 годов церкви Успения Богоматери города Коломны, в которой находились «царские двери, столпцы деланы резью, позолочены, сень над царскими дверми золотом сусалным, а на дверех Благовещенье Пречистые Богородицы с евангелисты, да над сенью над царскими дверми икона Роспятие Христово со апостолы, на золоте». Он был продолжен и в памятниках середины XVII века. Так, на корунах четырех близких по иконографии и художественному убранству царских врат середины XVII столетия из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, Успенского собора и церкви преподобного Кирилла Кирилло-Белозерского монастыря, а также собора Рождества Богоматери Саввино-Сторожевского монастыря представлены

сцены «Возведение на крест», «Распятие» и «Снятие со креста». Какие бы изводы страстных сцен ни использовались иконописцами, благодаря их привнесению в иконографическом замысле врат проявлялась не свойственная в целом для изобразительной программы царских дверей нарративность. В ней в трех важнейших событиях, без которых было бы немислимо спасение, — «Благовещение», «Евхаристия», «Распятие» — последовательно излагалась история земной жизни Христа.

Второй вариант иконографического решения коруны царских дверей известен по двум памятникам, также относящимся к середине XVII столетия: царским вратам 1650 года церкви Ильи Пророка в Ярославле (ЯМЗ) и коруне святых дверей из собора Благовещенского монастыря в Муроме (МИХМ). Различающиеся в деталях, обе композиции представляют Царствие Небесное в виде деисуса с «Новозаветной Троицей» в центре: посреди бесплотных сил, в остроконечной красной мандорле с символами четырех евангелистов, на расстоянии друг от друга показаны сидящие Бог-Сын и благословляющий Его Бог-Отец, между ними парит голубь — символ Святого Духа. По верному замечанию О. А. Суховой, исследовавшей муромскую сень, данный извод «Троицы Новозаветной» восходит к клейму Четырехчастной иконы 1547 года (ГИКМЗ «Московский Кремль»), а именно к композиции вверху сцены, иллюстрирующей тропарь «Во гробе плотски...». Он использовался и в иконографии Вознесения Господня, демонстрируя прославление Христа и Его «сидение Одесную Отца».

Таким образом, имевшая собственную историю развития, иконографическая программа коруны царских дверей достигла расцвета в середине XVII века и, в свою очередь, стала последней программной составляющей изобразительной системы многочастных царских врат. Будь то изображение Троицы во славе или три иконы Страстей Господних — эти образы выражали идею Небесного Царства. Необычный деисус с «Троицей Новозаветной во славе» ассоциировался со словами наиболее торжественного песнопения Литургии — «Херувимской песни», в которой содержится славословие Животворящей Троице, совершаемое ангелами и человеческим родом. Если «царственный» деисус коруны царских дверей изображал Сам Рай, отверстый для праведников, сокрытый за затворенными Эдемскими вратами, то «Распятие» указывало на средство к Его достижению — «Честной Крест, на немже Христос, Царь Славы, руце распростер, возведе нас на первое блаженство, из него же низпадохом прелестию змиевую» (Акафист Кресту Господню, кондак 1), «всех отсечением страстей Христу сраспинающихся возводящий в Царствие Небесное» (икос 4). Перекликающиеся, в одном случае, с деисусным чином иконостаса, в другом, с его праздничным чином, образы на коруне врат служили соединительным звеном между иконами врат и верхних рядов алтарной преграды, а сама коруна благодаря своей продолговатой форме воспринималась как одно из ее горизонтальных членений, будучи сходной с тяблом.

В **Заключении** излагаются основные выводы работы. Анализ изобразительных форм древнерусских царских врат XVI–XVII веков позволяет

говорить о существовании в это время алтарных дверей как сложной иконографической системы, включавшей в себя связанные в единое символическое целое образы на створах, столбцах и завершении в виде сени или сени с коруной. Трехчастная структура царских врат сложилась уже в XV веке, а ее расцвет пришелся на XVI и первую половину XVII столетия. Благодаря связи изображений с архитектурной конструкцией врат, программности иконографии, ее соотнесенности с главным христианским таинством изобразительную структуру царских дверей можно сравнить с оформившейся во второй половине IX века системой декорации восточнохристианского храма. Близость иконографии царских врат и фрескового убранства восточнохристианского храма определяют две характеристики: возможность прочтения каждой из них как взаимосвязанной системы догматических образов и присутствие у нее архитектурной основы. Как и в программе росписи восточнохристианского храма, в иконографии алтарных дверей каждая часть структуры имела иконографическую специфику. Проведенный в работе комплексный анализ иконографии царских врат позволяет сместить акценты в понимании соотнесения двух изобразительных систем.

В то время как иконография царских врат рассматривается, главным образом, на основе сопоставления с изобразительной программой росписи алтаря восточнохристианского храма, мы стремились продемонстрировать, что она также связана с иконографией пограничных зон храмовой декорации, убранством лицевых Евангелий, деисусным чином иконостаса и оформлением литургических сосудов, причем эти связи сложны и многообразны. Заимствования из разных сфер древнерусского искусства в программу алтарных дверей не происходили вслепую, но подчинялись идейно-художественному замыслу, хотя и имеющему точки соприкосновения с перечисленными выше иконографическими системами, но в своей основе, в характере взаимодействия иконографических составляющих, в своей символике совершенно своеобразному.

Нигде кроме как на царских дверях не существовало столь устойчивого сочетания сцены Благовещения с фигурами евангелистов — сочетания, передающего тонкие оттенки богословской мысли о значении Боговоплощения. Особенно выделяя композицию «Явление архангела Гавриила Деве Марии», создатели царских врат отдавали дань событию, «непостижимому для ангелов и самих архангелов». Образы же евангелистов представляли собой не просто их портреты, но изображение Церкви, охватившей четыре стороны света благодаря их проповеди. Праздничное, радостное звучание «Благовещения» и фигур «благовествующих» евангелистов придает специфическую окраску иконографии створ святых дверей, заданную именно на иконографическом уровне и не утрачиваемую при смене изводов или стилистики. Соблюдая смысловую целостность изображений на створах, авторы многочастных царских врат гораздо реже, чем евангелистов, изображали внизу творцов Литургии, избегая вводить в иконографическую программу створ темы молитвы и небесной службы,

которые разрабатывались в специально отведенной для них зоне — на столбцах. Фигуры святителей, диаконов, шестокрылов, Богородицы и Христа на столбиках святых дверей слагались в уникальную, имеющую место только в иконографии царских врат композицию, по смыслу занимающую среднее положение между деисусом и «Службой святых отец», изображающую священнослужителей, возносящих молитвы к божественному Престолу через предстательство Богородицы. В образах Богоматери и Спасителя, помещенных в навершия столбцов врат, в древнерусском искусстве продолжала свою жизнь, хотя и в совершенно оригинальном виде, древняя византийская традиция их парных икон, выставленных на поклонение по обе стороны от райских дверей алтарных преград. Небольшие иконки Спаса и Пречистой Его Матери возвышались над распределенными на вертикальных гранях диаконским и святительским чинами. Отделенные от прямоугольной основы столбцов, эти иконки служили соединительными узлами между их изображениями и образами на сени, которые, в свою очередь, были посвящены третьей теме иконографической программы врат — Приобщению Истинной Плоти и Крови Господней. В отличие от створ и даже в сравнении со столбиками, сень являла собой гораздо более вариативную иконографическую форму. Наиболее устойчивой её составляющей являлась двухчастная сцена «Евхаристия». Непременное присутствие на сени врат композиций «Причащение Телом Господним» и «Причащение Кровию Господней» отчасти объясняет, отчего в праздничном ряду древнерусского иконостаса столь редко встречаются иконы на этот сюжет. Необычным и, на первый взгляд, труднообъяснимым представляется непостоянство центральной иконы на сени врат, ведь в случае с ней речь идёт об изображении, размещенном в самом верху иконографической системы и привлекавшем к себе взгляд. На этом месте в XVI–XVII веках можно было увидеть «Агнца Божия», «Богоматерь Воплощение», «Ветхозаветную Троицу», «Голгофский Крест», «Господа-Саваофа», «Новозаветную Троицу», «Распятие», образы «Спас Нерукотворный», «Спас Недреманное Око» или «Этимасию». Возможно, такое иконографическое разнообразие было вызвано тем, что центральный образ сени оказывался на оси стыка створ, не имевших, обыкновенно, центральных изображений (если не считать образов на нащельнике), в этом случае икона наверху сени должна была изображать то, что скрыто за затворенными створами — Непостижимое, Сокрытое, Возвышенное, как правило, Самого Бога в образе Троицы или Второго Его Лица. Фигуры и сюжетные сцены сени и столбцов царских дверей не были велики: их соотношение с крупными иконами Благовещения и четырех евангелистов можно в некоторой степени уподобить соотношению клейм и средника житийного образа. Оригинально было организовано и художественное оформление коруны царских врат, недолгий расцвет которого пришелся на середину XVII столетия. Её горизонтальный формат диктовал фризообразное размещение сцен, а в самой её форме и названии была заложена идея царства, Царства Небесного. Неслучайно именно на коруне располагались самые яркие (драматичные или торжественные) композиции святых дверей: Распятый за мир Царь Славы

Иисус Христос или Троица на престоле в окружении небесного двора — ангелов, Богородицы и Иоанна Предтечи. Показательно, что, описывая Небесный Град, автор Жития преподобного Василия Нового вспоминает именно об этих двух событиях — Распятии и Восшествии Господа к Отцу: «И, придя в удивление и ужас от этого видения, я спросил провожавшего меня ангела Господня: “Господин, что это за город и кто живет в нем, кто царь в этом городе (...)”. Тогда светлый юноша ответил мне: “Это город Великого Царя (...); создал его Господь наш Иисус Христос (...) после своей чудесной смерти в Воскресения, а по Вознесении Своем на небеса к Богу, Отцу Своему, приготовил его святым свои ученикам (...)”».

Каким образом множество перечисленных выше иконографических форм сложилось в целостную, строго структурированную изобразительную программу? Конечно, здесь играла роль не только заданность форм архитектурной основы — щитов створ, сени, коруны, влиявшая в большей степени на формальный аспект, на композицию. Здесь действовал целый ряд факторов. На изобразительную программу царских дверей влияли связанные с ними богослужебные действия и произносимые перед ними молитвы, но также представления о Небесных вратах, закрепившиеся в церковной гимнографии и в древнерусской письменности в целом. Так хрустальные кресты, крепившиеся к створам новгородских врат, отсылали к текстам с описанием Рая, в центре которого, на высокой горе «сияет Крест дивный, освещающая всё кругом» (Житие преподобного Василий Нового). Учитывали мастера царских врат и то, как врата будут смотреться в комплексе всего иконостаса, и можно смело утверждать, что не будь высокого иконостаса на Руси, не было бы и высоких многочастных святых дверей с их развитой изобразительной программой.

В нашей работе мы лишь редко приближались к самим памятникам, однако в полной мере отдаем себе отчет в том, что иконография достигает своей полноты только в индивидуальном решении конкретного произведения. Но понимания художественной неповторимости отдельного произведения не достичь без знания законов существования и развития иконографических форм.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

**1. Запалова П. В. Иконографические и художественные особенности райских дверей церкви Ильи Пророка (ЯИАХМЗ) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Научный журнал. № 99. СПб., 2009. С. 257–261. (0,3 а.л.)**

**2. Запалова П. В. Иконография древнерусских царских врат XVI века и чин входного // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Научный журнал. № 103. СПб., 2009. С. 166–171. (0,3 а.л.)**

**3. Запалова П. В. Некоторые замечания об иконографии «Се Агнец» в составе изобразительной программы Царских врат // Университетский научный журнал. Филологические науки, искусствознание. № 11. СПб., 2015. С. 121–135. (0,5 а.л.)**



4. **Запаладова П. В. Изображения Благовещения на царских вратах XVI–XVII столетий // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Вопросы истории и теории христианского искусства. Серия V. 2 (18). М., 2015. С. 56–81. (0,7 а.л.)**

5. *Запаладова П. В. Иконография древнерусских царских врат и отражение в ней богослужебных действий (Предварительные замечания. Молитвы входа) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История. Выпуск 1. Март 2009. СПб., 2009. С. 260–264. (0,2 а.л.)*

6. *Запаладова П. В. Символы евангелистов в иконографии царских врат второй половины XVI–XVII веков // XVI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): сборник статей. Ярославль, 2012. С. 68–80. (0,5 а.л.)*

7. *Запаладова П. В. История изучения иконографии древнерусских царских дверей // Линтула. Сборник научных статей. Выпуск 7. СПб., 2014. С. 159–181. (0,6 а.л.)*

8. *Запаладова П. В. Парные образы Христа и Богородицы на столбиках царских врат. Иконографические вариации и смысл (в печати)*

Подписано в печать 20.08.2015г. Формат 60x84/16  
У.п.л. 1,5 Уч.-изд.л 1,5 Тир. 100экз.  
Отпечатано в типографии ООО «Турусел»  
197376, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова д.38. [toroussel@mail.ru](mailto:toroussel@mail.ru)  
Зак. № 13571от 20.08.2015г.



