

М. Б. Патрушева

Творчество инокини Иоанны (Рейтлингер) в контексте «христософийной» концепции протоиерея Сергия Булгакова (на примере росписей церкви св. Иоанна Воина в Медоне и часовни свт. Василия Великого в Лондоне)

Патрушева Мария Борисовна^{a, b}

^a ИГРИК им. В. А. Фаворского, Москва, Россия, kuka.zpt@gmail.com

^b Свято-Филаретовский институт, Москва, Россия

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена анализу росписей храма св. Иоанна Воина в Медоне, созданных в 1931–1932 гг. Ю. Н. Рейтлингер, впоследствии инокиней Иоанной, и росписей 1945–1947 гг. часовни свт. Василия Великого, принадлежавшей экуменическому Содружеству св. Албания и прп. Сергия Радонежского в Лондоне. Богословие и иконография ин. Иоанны складывались и развивались в русле богословия (софиологии) прот. Сергия Булгакова. Эпистолярное наследие ин. Иоанны невелико по объему, но оно позволяет проследить диалог художника и богослова о смысле творчества и значении традиции для искусства и иконописи. Жесткие архитектурные ограничения, с одной стороны, были препятствием в работе ин. Иоанны, с другой — способствовали выработке целостного оригинального решения и появлению новой иконографии, как отдельных сюжетов (в храме св. Иоанна Воина), так и всей росписи (в часовне свт. Василия Великого). Композиционные и иконописно-живописные источники росписей Медонского

© Патрушева М. Б., 2023

храма зафиксированы автором. Сохранилась также записка прот. Сергия Булгакова с его видением плана росписи. На основании этих источников есть возможность судить о том, насколько в своем решении Ю. Н. Рейтлингер следовала рекомендациям о. Сергия и стала ли ее работа развитием плана, предложенного богословом. Программа росписи часовни свт. Василия Великого была прокомментирована ин. Иоанной с сюжетной стороны. Живописно-иконописные источники росписи остаются сферой предположений: можно рассматривать эту роспись как богословское развитие начатых в Медонском храме тем Второго пришествия Христа и истории Церкви как истории спасения.

ключевые слова: церковное искусство, иконопись, храмовая роспись, крестовокупольный храм, софиология, иконопочитание

для цитирования: Патрушева М. Б. Творчество инокини Иоанны (Рейтлингер) в контексте «христософийной» концепции протоиерея Сергия Булгакова (на примере росписей церкви св. Иоанна Воина в Медоне и часовни свт. Василия Великого в Лондоне) // Вестник Свято-Филаретовского института. 2023. Вып. 48. С. 121–151. https://doi.org/10.25803/26587599_2023_48_121.

M. B. Patrusheva

The work of nun Joanna (Reitlinger) in the context of archpriest Sergius Bulgakov's "christosophy" concept (on the example of the paintings of the Church of St. John the Warrior in Medon and the Chapel of St. Basil the Great in London)

Maria B. Patrusheva^{a, b}

^a Moscow Polytechnic University, Moscow, Russia, kuka.zpt@gmail.com

^b St Philaret's Institute, Moscow, Russia

ABSTRACT: The article is dedicated to the analysis of the paintings of the church of St. John the Warrior in Medon, created by Y. N. Reitlinger, later nun Joanna, in 1931–1932, and the chapel (of the church) of St. Basil the Great of the ecumenical Commonwealth of St. Albans and St. Sergius of Radonezh in London in 1945–1947. The theology and iconography of nun Joanna were shaped and developed in line with the theology (sophiology) of archpriest Sergius Bulgakov. The epistolary legacy of nun Joanna is not extensive, but it is possible to trace a dialogue between artist and theologian about the meaning

of creativity and the significance of tradition for art and icon painting. The strict architectural restrictions, on the one hand, were an obstacle in the work of nun Joanna, but, on the other hand, they contributed to the development of a holistic original solution and the emergence of new iconography, both of individual subjects in the church of St. John the Warrior and of the entire painting in the chapel of St. Basil the Great. The compositional and icon-painting sources of the paintings of the church in Medon were recorded by the artist, as well as a note by archpriest Sergius Bulgakov with his vision of the painting plan. One can estimate to what extent Y.N. Reitlinger followed the recommendations of Fr. Sergius and whether her work was a development of this plan. The programme of the painting of the chapel of St. Basil the Great was commented on by nun Joanna from the narrative side, but with regard to the pictorial and iconographic sources, we can only make assumptions, viewing this painting as a theological development of the themes of the Second Coming of Christ and the history of the Church as the history of salvation, which started in the Church in Madon.

KEYWORDS: the devotional art, icon-painting, temple painting, cross-in-square church, sophiology, iconodulism

FOR CITATION: Patrusheva M. B. (2023). "The work of nun Joanna (Reitlinger) in the context of archpriest Sergius Bulgakov's 'christosophy' concept (on the example of the paintings of the Church of St. John the Warrior in Medon and the Chapel of St. Basil the Great in London)". *The Quarterly Journal of St. Philaret's institute*, iss. 48, pp. 121–151. https://doi.org/10.25803/26587599_2023_48_121.

Инокания Иоанна, в миру Юлия Николаевна Рейтлингер (1898–1988), духовная дочь прот. Сергия Булгакова и ученица французского живописца Мориса Дени, оставила уникальное художественное наследие, дерзновенно попыталась соединить в своем творчестве иконописную традицию с приемами французской живописи и создать современную икону, которая не была бы копированием древних образцов или стилизацией, но будила бы сердца современников, была для них свидетельством о Христе, «трубным гласом» [Иоанна. *Вопросы*, 13].

Творчество ин. Иоанны (Рейтлингер) стало предметом интереса ряда исследователей: В. В. Вейдле [Вейдле 1933; Вейдле 2002a], Б. Б. Поповой [Попова], Н. П. Белевцевой [Белевцева 2008; Белевцева 2019; Белевцева 2021; Белевцева 2022], А. М. Копировского [Копировский], Э. Л. Лаевской [Лаевская], Т. К. Юдиной [Юдина],

И. К. Языковой¹, Ю. Янчарковой [Янчаркова] и др. В этих работах основное внимание уделяется биографии ин. Иоанны, художественным достоинствам ее иконописных образов, новаторству в развитии иконописной традиции, параллелям с различными произведениями европейского искусства. Большинство исследователей рассматривают ин. Иоанну как продолжателя классической иконописи. Недостаточно изучен и раскрыт диалог ин. Иоанны и прот. Сергия Булгакова на тему богословия иконы. Творческое наследие ин. Иоанны не проанализировано с точки зрения того, что ее иконы и храмовые росписи создавались не только как украшение храма, но как неотъемлемая составляющая богослужения, совершаемого русским церковным кругом, для которого она работала. Таким образом, актуальным остается исследование богословской и художественной ценности монументального наследия ин. Иоанны в контексте «христософийной» концепции прот. Сергия Булгакова и церковной традиции в целом.

Влияние богословия протоиерея Сергия Булгакова (софиологии) на представления инокини Иоанны (Рейтлингер) о смысле искусства

Богословие и иконография ин. Иоанны складывались и развивались в русле богословия (софиологии) прот. Сергия Булгакова. В небольшой статье «Центральная проблема софиологии» о. Сергей писал о Богочеловечестве, теокосмизме — «единстве Бога со всем сотворенным миром — в человеке и через человека» [Булгаков 2008, 331]. Историческое христианство имеет в себе два крайних полюса: один отрицает мир и устанавливает непроходимую пропасть между Богом и Его творением, другой — принимая мир, обожествляет его в его падшем состоянии. Обе крайности в своей односторонности сходятся в отрицании Богочеловечества, путь к которому открыт во Христе. Обращенность к Богу и одновременно с этим неприятие мира приводит к тому, что жизнь мира понимается как удаленная от своего Творца и предоставленная собственной судьбе.

Отец Сергей называл такой взгляд на мир «акосмизмом или даже антикосмизмом в истории Церкви» [Булгаков 2008, 331].

1. См. лекции И. К. Языковой: Иконопись русской эмиграции: поиск нового языка церковного искусства. URL: <https://predanie.ru/yazykova-irina-konstantinovna/ikonopis-russkoy-emigracii->

[poisk-novogo-yazyka-cerkovnogo-iskusstva/](https://www.youtube.com/watch?v=aEK4nHBqI4g); Мост между мирами. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aEK4nHBqI4g> (дата обращения: 25.09.2022).

Противоположное воззрение — «космизм» — принимает мир таким, каков он есть: христианство низводится до социального или практического уровня, что приводит, по мнению о. Сергия, к тому, что оно лишь следует за жизнью, но не имеет силы руководить ей. С Возрождением и Реформацией европейский мир встал на путь гуманизма, который приписывает миру право самостоятельного, автономного существования и который стал реакцией «против отрицания мира в христианстве» [Булгаков 2008, 335]. Это отделение мира от Бога, борьба антикосмизма и космизма внутри христианства обессиливает христиан, лишает их понимания смысла истории, лишает силы свидетельства, разрушает смысл творчества и культуры, имеющей христианские основания, внося кажущееся непреодолимым разделение внутри культуры на церковную и светскую. Выход из этого кризисного состояния и разрешение всех проблем христианской веры и жизни — догматики и аскетики — о. Сергей видел в софиологии, «богословии Кризиса» [Булгаков 2008, 335] — кризиса как пути спасения. Изменение мироощущения и обновление веры может быть достигнуто «через софийное восприятие мира как Премудрости Божьей» [Булгаков 2008, 335] и достижение «богочеловеческого теокосмизма».

В догматическом очерке «Икона и иконопочитание», который во многом родился благодаря диалогу иконописца и богослова — со-творчеству о. Сергия и с. Иоанны — о. Сергей показал перспективу углубления догмата иконопочитания. Обосновывая иконопочитание, отцы VII Вселенского собора опирались на представления о безобразности Бога и образности человека. Соединить эти представления, не нарушая стройности рассуждения, можно, по мысли о. Сергия, через софийное понимание Бога, мира и человека: «Бог полагает мир вне Себя, но мир имеет свое бытие в Боге» [Булгаков 1996, 43]. Бог обращается к миру в Своей Премудрости — Божественной Софии, в которой предвечно начертаны первообразы мира; София — Божественный мир прежде своего творения. Для творения Бог открывается в Софии, мир сотворен в Софии, и сам мир является становящейся, тварной Софией, пребывающей во времени. Таким образом, оказывается явлена «взаимовходность» Бога и творения, трансцендентного и имманентного, и мир «предназначен к тому, что в нем „будет Бог всяческая во всем“» [Булгаков 1996, 45]. Также Булгаков подчеркивает, что в мире не может быть ничего подлинного, что не имело бы в своем основании тайны Божьей,

«не являлось бы священным иероглифом небесного первообраза» [Булгаков 1996, 45], но при этом жизнь мира отлична от первообразов в Божественной Софии. Мир одновременно софиен в своем стремлении уподобиться Богу и антисофиен в погруженности в себя, в своем полубытии, что выражается в противоречивости исторического процесса.

Разрешение вопроса об отношении Творца к творению имеет значение для понимания смысла иконы, так как икона — «видимость невидимого, изобразимость неизобразимого» [Булгаков 1996, 48]. Иконоборцы ссылались на неизобразимость и безобразность Бога, а иконопочитатели — на изобразимость человеческого тела, в которое облекся Христос. В рассуждении о. Сергия показано, что иконоборческая позиция исходила из апофатического представления о Боге, в котором Бог неопределим и не имеет никакой связи с миром. Из этого нельзя сделать, по мысли о. Сергия, вывода «за» или «против» иконопочитания, так как апофатическое богословие устраняет возможность иконы как таковой.

Иконопочитатели в своих аргументах пытались уклониться от неизбежности доводов апофатического богословия о неизобразимости Бога, так как были не в силах опровергнуть довод о том, что, если принимать неизобразимость Бога и опираться на вочеловечивание Христа, иконы изображают только одну, человеческую, природу Христа, а Его Божественная природа остается неизобразимой. Икона не имела бы смысла, и иконопочитание подменялось бы сарколатрией — поклонением изображению плоти, что как идолопоклонство было запрещено еще в Ветхом завете. Обращаясь к христологическому догмату для обоснования иконопочитания, о. Сергей писал, что Христос, вочеловечившись, принял человеческое тело и «снял с него покрывало греха» [Булгаков 1996, 77], «восстановил в своей человечности истинный человеческий образ, который есть и истинный образ Божий» [Булгаков 1996, 77]. Отец Сергей подчеркивал, что Христос воспринял человеческое естество не как низшую природу и, не бывши Человеком, стал Им, а явил истинного, вечного Человека в неистинном, тварно-греховном. До Своего Воплощения образ Христов был невидим, оставаясь в сфере Божественной Софии, в Вочеловечении стал видимым, явным и в Тварной Софии. «Обыкновенно говорят, что изобразим, потому что воплотился, а надо наоборот: воплотился, потому что изобразим — единый Образ» [Булгаков 1929. Л. 65], — писал о. Сергей Ю. Н. Рейтлингер в 1929 г.

Образ Христа един в силу единства Его ипостаси, и этот образ раскрывается «в двух природах двояко: невидимо — духовно и видимо — телесно» [Булгаков 1996, 80–81]. Образ Христа «невообразим нами по Божеству своему, но вообразим или изобразим по своему человечеству» [Булгаков 1996, 81]. При этом никакое изображение не может выразить в полноте Его Божественную природу, что по мысли о. Сергия, и не является условием изобразимости:

Необходимо, чтобы изображения воплощенного Слова, иконы Христовой, были не пусты, имели в себе отобразившийся луч Божества. Но это прямо вытекает из общего факта откровения Бога человеку, из сообразности Богу человека, а следовательно, и некоей человечности Бога [Булгаков 1996, 90].

Из софиологического понимания отношений Бога и мира вытекает понимание смысла искусства, сложившееся у прот. Сергия Булгакова и Ю. Н. Рейтлингер. Отец Сергий видел в искусстве и в первую очередь в иконах «особый образ боговедения и откровения» [Булгаков 1996, 54]. Юлия Николаевна рассуждала о смысле искусства в том же направлении, говоря о символичности созданного мира, в котором живопись становится доказательством этой символичности, «говоря видимыми образами о вещах невидимых» [Рейтлингер 2011, 144]. Через живописные образы открываются «вечные истины», «лик Божий в творении» [Рейтлингер 2011, 145].

Цель живописи, по мысли Юлии Николаевны, заключается в том, чтобы изобразить не предмет как таковой, но его идеальный образ [Рейтлингер 2011, 146]. Отец Сергий писал об «иконизации бытия» [Булгаков 1996, 59], так как искусство «смотрит на вещь, но через вещь и за вещь» [Булгаков 1996, 61]. На основании этого богослов и иконописец высказали общую мысль о бесплодности подражательного пути в искусстве: «Искусство не ищет восполнить реальность или создать рядом с ней новое бытие» [Булгаков 1996, 59]; художник в своем труде живет духовным созерцанием, которое передается в «конкретном чувстве разных плоскостей, как бы пространственных представлений для непространственных вещей» [Рейтлингер 2011, 187]. Сестра Иоанна также писала о том, что способность работать у художника рождается через вдохновение, и плод художественного труда — это именно плод вдохновения, понимаемого как действие Духа в человеке. Без действия Духа труд художника не станет искусством. Поэтому человеческий труд необходим, но он должен идти от веры в искусство и в жизнь так же, как от веры в Бога и от любви к Нему.

Инокния Иоанна (Юлия Николаевна приняла иноческий постриг в 1935 г.) в духовном дневнике середины 1930-х гг. оставила запись о своей работе над иконой Спасителя: «Пишу икону Спасителя с радостью веры» [Рейтлингер 2011, 196]. Благодаря этой вере в «мистическом хаосе» ей открылось рождение Образа, когда данный ей в откровении божественный надмирный свет сгустился во тьму. Во тьме, в Божественном мраке она обрела «мистическую точку — Лицо Христа», в котором является полнота Божественного Образа и Мрак претворяется в Свет [Рейтлингер 2011, 196]. Отец Сергей писал о создании иконы как о «теургическом акте» [Булгаков 1996, 91] и о творчестве иконописца как о «самом высоком и трудном роде церковного искусства» [Булгаков 1996, 151].

Отводя искусству важное место в жизни Церкви, о. Сергей и с. Иоанна безусловно на первое место ставили икону. «Икона есть ветвь — может быть, самая цветущая, благоуханная и любезная Богу — на дереве живописи вообще, и, не поняв дерева, нельзя понять ветвь» [Рейтлингер 2011, 147] — писала с. Иоанна. Храмовая роспись, в отличие от иконы, по мысли о. Сергия, имеет «естественную силу образа» и является художественной проповедью, поучением в красках и формах; она предназначена для богомыслия [Булгаков 1996, 133]. Поэтому, по его замечанию, роспись может включать в себя библейские, мистические, церковно-исторические и религиозно-культурные сюжеты, т. е. иконописец в разработке программы росписи может быть достаточно свободным, что и видно на примере произведений ин. Иоанны, особенно в часовне свт. Василия Великого.

Общий замысел росписей храма св. Иоанна Воина и часовни свт. Василия Великого

Размышление над образом Христа и стремление запечатлеть его иконописными средствами было центральной темой в христианском пути и в творчестве Юлии Николаевны Рейтлингер. В духовном дневнике 1928–1935 гг. она записала, что «верить в наше время — это значит верить в Христа апокалипсиса» [Рейтлингер. Дневник, 43], и кратко изложила свое понимание христианской веры и пророческого смысла искусства, что во многом определило общий замысел росписей храма и часовни. При этом, если в росписях храма св. Иоанна Воина тема Апокалипсиса только намечена, то росписи часовни свт. Василия Великого продолжают ее и зрительно, и богословски раскрывают в полной мере.

Программа росписей в храме св. Иоанна Воина

Храм св. Иоанна Воина находился в пригороде Парижа, в Медоне, где обосновались русские эмигранты. По благословению митр. Евлогия (Георгиевского) здесь начались постоянные богослужения, но осенью 1928 г. община разделилась: большинство присоединилось к Русской православной церкви за границей, меньшинство осталось с митр. Евлогием, образовав общину св. Иоанна Воина. Был построен второй небольшой храм. Его настоятелем стал выпускник Свято-Сергиевского института священник Андрей Сергеенко. С ним Юлия Николаевна была знакома по работе в Париже над «Сергиевскими листками» — изданием богословского института. В 1931 г. Юлия Николаевна сделала эскизы росписей храма, и в следующем году начала работу, в которой ей помогали ее родная сестра Екатерина Кист, Георгий Круг — будущий известный иконописец инок Григорий, Елена Браславская.

Храм св. Иоанна Воина называли храмом-бараком: это было сооружение, не имевшее каких-либо архитектурных особенностей, прямоугольное в плане, с невысоким перекрытием и крошечным декоративным куполом (храм снесен в 1980-е гг.). При этом Юлия Николаевна ставила задачу создать роспись с опорой на русскую традицию декора крестовокупольного храма. Росписи располагались по всем стенам, на северной и южной стенах шли в два яруса, а в алтаре и на западной стене представляли собой большие композиции от пола до потолка. Перекрытие было выкрашено в синий цвет. Сохранилась записка о. Сергия Булгакова, в которой он определил для Юлии Николаевны общий замысел росписей как «христософийный план» [*Рейтлингер. Альбом, 26*].

В центр композиции о. Сергей поставил тему «Славы Бога-Человека». Это слава Христа Воскресшего и через Него — Иоанна Предтечи и Богоматери. На северной и южной сторонах в записке были предложены композиционные варианты с членением каждой стены на три или четыре части (рис. 1).

Сюжеты пронумерованы и расположены по периметру храма, в хронологической последовательности. Обращает на себя внимание смысловая соотнесенность выбранных сюжетов, расположенных друг против друга: Распятие и Воскресение Христовы — Пасха Крестная и Пасха Воскресная; в Преображении Господнем предвозвещается Слава Воскресшего Христа и Его Вознесение; в Крещении Дух сходит на Иисуса, и в Пятидесятнице происходит нисхождение Святого Духа на апостолов и рождение Церкви;

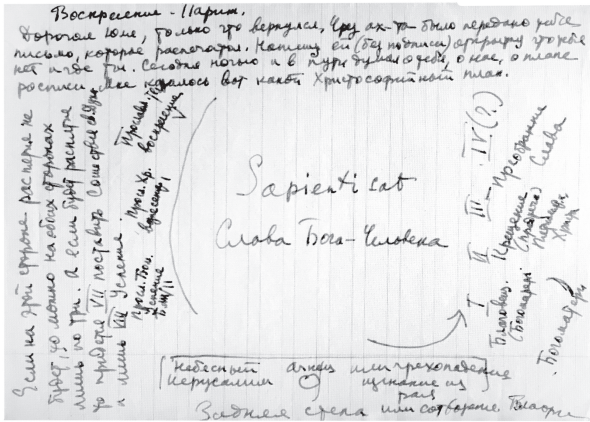
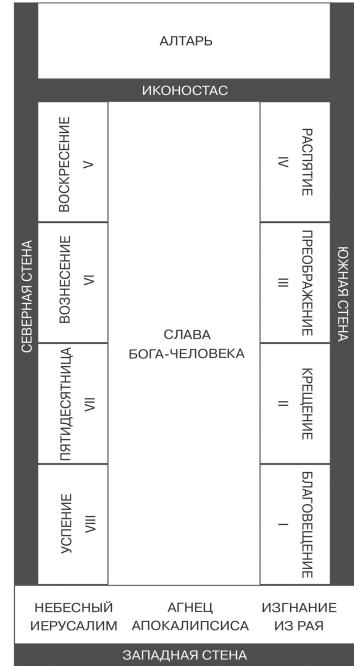


Рис. 1. Схема расположения сюжетов в храме св. Иоанна Воина в Медоне. Прот. Сергей Булгаков. Письмо к Юлии Рейтлингер с наброском плана росписей храма в Медоне. Копия Ю. Н. Рейтлингер. Париж. Август 1931. Постоянная экспозиция ин. Иоанны (Рейтлингер). Музей ДРЗ им. А. И. Солженицына, Москва



в Благовещении Богородице открывается «начало нашего спасения», и в ее Успении — явление милости Божьей к Церкви.

Юлия Николаевна в своей программе росписей безусловно опиралась на план о. Сергия. В отношении окончательного варианта ее плана можно лишь выдвигать предположения, так как не сохранилось сведений о точном расположении росписей и количестве их утрат. По дошедшим до нас материалам [Рейтлингер. Альбом] можно судить, что Юлия Николаевна выстроила композицию «крестообразно» (рис. 2, 3).

Центральными являются алтарный образ «Спас перед престолом» и Агнец Апокалипсиса на западной стене. В соответствии со смысловой иерархией также выделены центральные новозаветные сюжеты — Крестная Смерть Христа и Его Воскресение. Благодаря такому соединению сложился уникальный образ Христа из Апокалипсиса: «Я — Альфа и Омега, Первый и Последний, Начало и Конец»^{*1}. Этот образ является смысловым основанием росписи, остальные сюжеты далее последовательно раскрывают центральный образ.

В середине стены на южной стороне, рядом с Распятием, могло находиться Преображение Господне; композиция, расположенная

*1 Откр 22:13



Рис. 2. Спас перед престолом. Фрагмент алтарной росписи храма св. Иоанна Воина в Медоне. 1932. Постоянная экспозиция ин. Иоанны (Рейтлингер). Музей ДРЗ им. А. И. Солженицына, Москва



Рис. 3. Агнец Апокалипсиса. Фрагмент росписи западной стены храма св. Иоанна Воина в Медоне. 1932. Фотография 1930-х гг.

на противоположной северной стене, неизвестна. Вплотную к алтарю на южной стене находилось Крещение Господне с образами святых в нижнем ярусе. О возможной композиции на северной стене снова нет свидетельств, т. е. не хватает двух горизонтальных панно. Имея в виду богословскую соотнесенность сюжетов, расположенных друг против друга, и общую крестообразную композицию, можно предположить, что напротив Крещения было Вознесение Господне, а в середине северной стены напротив Преображения мог быть сюжет из Страстного цикла: Вход Господень в Иерусалим или Омовение ног ученикам. Преображение — начало пути на Голгофу и поэтому напротив него Вход Господень в Иерусалим; Крещение — Богоявление, поэтому напротив Вознесения Господне, предвещающее Второе пришествие Христа — «конец, когда Он предает Царство Богу и Отцу»^{*1}. В этом случае в целом композиция средней части храма строилась бы следующим образом: Распятие Христово на южной стороне, напротив по диагонали на северной стороне — Вход Господень в Иерусалим, на южной стороне около иконостаса — Крещение Господне; Воскресение Христово на северной стороне, напротив по диагонали — Преображение Господне, около иконостаса на северной стене —

^{*1} 1 Кор 15:24

Вознесение Господне. Один ряд сюжетов, таким образом, создает образ Христа в земной жизни; другой ряд сюжетов — образ Христа во Славе, и оба ряда переплетаются между собой.

Необходимо отметить, что в опубликованной переписке с. Иоанны и прот. Александра Меня «Умное небо» есть отрывок из письма о. Сергия Булгакова, в котором о. Александр пишет, что он «против таких сюжетов, как „Воскрешение Лазаря“ или „Вход Госп[одень] Иерус[алим]“, что это вносит быт, сказку, людей, а между тем нужна одна лишь богочеловеческая символика сюжетов и красок» [*Умное небо*, 530]. Но другого варианта сюжета в реконструкции увидеть не удалось. Сама с. Иоанна, судя по сохранившейся переписке, окончательные решения принимала самостоятельно, а о. Сергей в принятии творческих решений ценил свободу (рис. 4).

В храме был устроен одноярусный иконостас, алтарь не имел апсиды, поэтому перед композицией «Небесная Литургия» должно было быть пространство самого алтаря, и на стенах оставалось место для росписи. За иконостасом могли находиться Рождество Христово и напротив, на южной стене — Рождество Богородицы. Обращаясь к композиции росписи в целом, можно проследить смысловые переключки этих сюжетов. Рождество Христово соединяется с Благовещением, поскольку Богородица — «Матерь Света», «Солнца правды» [*Православное богослужение*, 188]. Рождество самой Богородицы соединяется с Ее образом в событии Пятидесятницы: человечество рождает непорочную Деву, которая олицетворяет Церковь. В этих четырех сюжетах особым образом раскрывается человечность Самого Христа и преображение человеческой природы через действие Духа. Они расположены по углам храма, а между ними — самые значимые события Евангельского цикла.

Росписи имели двухъярусную структуру. В верхнем ярусе, как уже было отмечено, располагались новозаветные сюжеты; в нижнем ярусе, на уровне находившихся в храме людей, были написаны фигуры святых. В их изображении найден определенный ритм: под центральными сюжетами северной и южной стен — Пасхи Крестной и Пасхи Воскресной — были написаны апостолы, обращенные в молитве к Спасу перед престолом в алтаре. Ритмически обращенность фигур апостолов к алтарю соединяется с движением ангелов в алтарной композиции «Небесная литургия» и усиливает ее значимость, духовную и изобразительную. Фигуры святых под боковыми сюжетами северной и южной стен располагались фронтально, также усиливая динамику движения в изображении апостолов и в алтарном панно. Позы апостолов

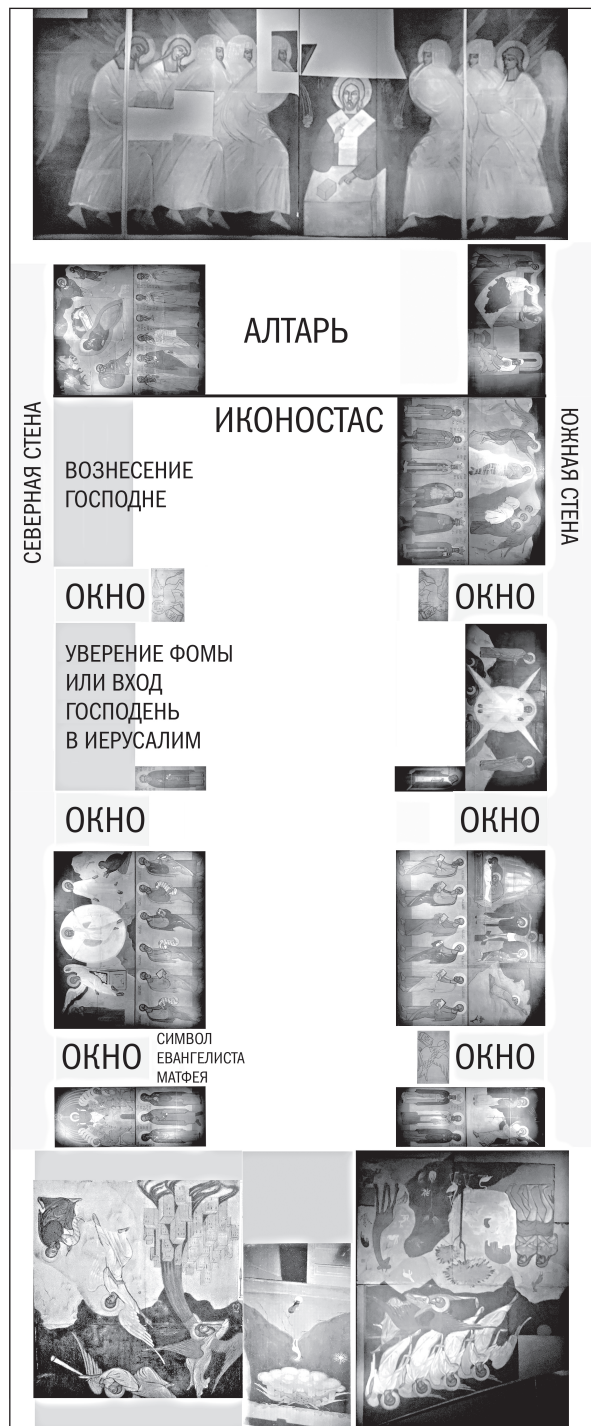


Рис. 4. Реконструкция плана росписей в храме св. Иоанна Воина в Медоне по доступным архивным материалам



Рис. 5. Изгнание из рая. Фрагмент росписи западной стены храма св. Иоанна Воина в Медоне. 1932. Постоянная экспозиция ин. Иоанны (Рейтлингер). Музей ДРЗ им. А.И. Солженицына, Москва

иконографически связаны с позами молитвенного предстояния святых в деисусном чине и алтарной иконографии «Таинство причащения апостолов».

Примером самобытного иконографического решения является западная стена с композициями «Изгнания из рая» и «Видения Апокалипсиса». Митрополит Евлогий (Георгиевский) отозвался о труде Ю.Н. Рейтлингер, отметив, что она расписала церковь, «немного стилизованно разработав темы Апокалипсиса, но, в общем, удачно справившись с работой» [Евлогий, 437]. Историк искусства В.В. Вейдле в первой публикации о только что законченной росписи церкви в Медоне писал так:

Глядя на эти большие плоскости, смело обобщенные линии, дневные непритушенные краски, вспоминаешь Матисса (или все, что во французском искусстве прямо или косвенно исходит от него), но одновременно чувствуешь и глубокую, отнюдь не насильственную, а вполне органическую связь с духом и стилем древней нашей иконописи; связь, ничего не имеющую общего с мертвенным внешним подражанием; связь, объясняемую не натурой стилизатора, а родством вдохновения, дара и молитвенного чувства [Вейдле 1933, 257].



Рис. 6. Видения Апокалипсиса. Фрагмент росписи западной стены храма св. Иоанна Воина в Медоне. 1932. Фотография 1970-х гг.

«Верность древним мастерам и свобода творчества — вот что я хотела соединить в своих иконах», — писала сама Ю. Н. Рейтлингер [*Письма, 198*] (рис. 5, 6).

Таким образом, Юлия Николаевна смогла воплотить и развить «христософийный план» о. Сергия, создав образ Христа Апокалипсиса и Церкви как Тела Христова.

Программа росписей часовни свт. Василия Великого

Программа росписей часовни свт. Василия Великого была разработана с. Иоанной на основании экуменического статуса часовни — она принадлежала православно-англиканскому Содружеству прп. Сергия и св. Албания и находилась в Доме Содружества в Лондоне [*Рейтлингер 2011, 39; Fellowship*]. В росписи с. Иоанне важно было подчеркнуть библейское основание того единства Церкви, которое открыто во Христе, и того единства, к которому должны стремиться поместные церкви, о чем писал о. Сергей Булгаков, будучи одним из основателей экуменического Содружества [*Булгаков 1933*]. Росписи и иконы часовни с. Иоанна посвятила своему духовному учителю, так как



Рис. 7. Общий вид часовни свт. Василия Великого экуменического Содружества преп. Сергия Радонежского и св. Албания Британского в Лондоне (Ladbroke Grove, London W11). Фотография 1940-х гг.

работа была выполнена в 1945–1947 гг. — уже после кончины о. Сергия [*Иоанна. Росписи*] ².

Иконография всех сюжетов уникальна. Изучение и толкование программы росписи затрудняется тем фактом, что щиты с росписями были перенесены в 1993 г. в другое помещение — часовню англиканской общины Слуг Воли Божьей в Сассексе, в связи с чем росписи были частично перемонтированы и даже дописаны; два панно с изображениями прп. Сергия и св. Албания, находившиеся в алтаре, перемещены в другое собрание в Оксфорде, часть икон из иконостаса переданы в Кембриджский институт исследования православного христианства. В настоящее время росписи находятся в православном храме св. Анны в Нортгемптон, и, как указано в альбоме репродукций, весь ансамбль собран целиком [*Иоанна. Росписи, 1*]. (Судить об этом трудно, так как упомянутых перемещенных произведений в этом альбоме нет.) (рис. 7, 8).

В сохранившихся машинописных комментариях своего замысла с. Иоанна подчеркивала, что «общая тема росписи — Цер-

2. Посвящение написано на обороте икон Спасителя и Богородицы из иконостаса часовни (храма).



Рис. 8. Общий вид часовни свт. Василия Великого после переноса росписей в Сассекс. Фотография 1990-х гг.

ковь» [Иоанна. Заметки, 1]. История Церкви развернута в двух планах — историческом и метаисторическом. Для этого росписи располагались в двух ярусах, причем верхний ярус был в полтора раза меньше по высоте, чем нижний. В нижнем ярусе изображены исторические церкви, жизнь которых наполнена событиями и имеет свою протяженность во времени, но в росписи они показаны в своем преображенном облике — в соборных образах своих святых. Верхний ряд состоит из сюжетов книги Откровения св. Иоанна Богослова. Эти панно «рассказывают историю Церкви, идущую в метафизическом плане» [Иоанна. Заметки, 1]. Каждому новому сюжету соответствует одна из глав Апокалипсиса, и они сознательно расположены не по порядку, а «вперебивку». Инокания Иоанна продумывала содержание росписи так, чтобы они не воспринимались как попытка проиллюстрировать Апокалипсис: «Стена — не книга с порядком страниц» [Иоанна. Заметки, 5]. Восприятие сюжетов у находящихся в часовне должно было рождать ощущение одновременности или скорее надвременности изображенных событий, что свойственно видениям ап. Иоанна. Сестра Иоанна подчеркивала в комментариях, что смысловым был именно верхний ярус с изображением сцен Апокалипсиса.



Рис. 9. Престол уготованный с Агнцем. Символы евангелистов. Старцы. Фрагмент алтарной росписи часовни свт. Василия Великого. Фотография 1990-х гг.

В Лондонской часовне, как и в Медонском храме-«бараке», конфигурация помещения диктовала с. Иоанне жесткие условия композиции. Здесь также не было купола и не было возможности расписывать потолок, но алтарная часть имела апсиду. Росписи располагались в апсиде, на северной и южной стенах [Иоанна. Росписи, 1]³.

Если в храме св. Иоанна Воина композиция содержательно и зрительно строилась на переключках основных сюжетов, которые располагались по всему объему храма, то в часовне свт. Василия Великого основной, центральный образ один — образ Престола уготованного с Агнцем на нем как исполнение и завершение земной истории Церкви (рис. 9).

Этот образ — смысловая и зрительная вершина и в то же время точка отсчета, от которой «расходился» слева и заканчивался, «сходился» справа сюжетный ряд верхнего и нижнего ярусов. В верхнем ярусе слева находилось панно с изображением Сотворения мира, под ним в нижнем ярусе, изображающем Церковь в историческом времени, — Пятидесятницы. В центре композиции «Сотворение мира» написана мандорла с голубем: «Земля была пуста и пустынна, тьма была над пучиной, и дух Божий веял

3. Были ли какие-то изображения над дверями с западной стороны, выяснить не удалось. В воспоминаниях автора отмечено, что роспись не была закончена и на западной стене прерывалась, из-за чего все сожалели и ждали завершения работы,

но ин. Иоанна уехала в Чехословакию, ожидая возможности вернуться на родину. При этом, если судить по фотографиям 1993 г., часть щитов с росписями были размещены на западной стене, но неясно, где они могли быть изначально.

над водами»^{*1}. По мысли ин. Иоанны Сотворение мира «и есть начало исторической церкви» [*Иоанна. Заметки, 1*]. Конец ее — в явлении Небесного Иерусалима, изображенного в панно справа от апсиды. Эти сюжеты — Сотворение мира, Пятидесятница и Небесный Иерусалим — образуют смысловую и композиционную раму вокруг Престола с Агнцем, центральной росписи в апсиде. Слева мандорла с голубем вторит сиянию вокруг Агнца в апсиде и перекликается с сиянием вокруг Богородицы справа. Образ Духа, веявшего над водами при сотворении мира, получает свое развитие в образе голубя — Святого Духа, сходящего на Богородицу и апостолов в Пятидесятнице нижнего панно. Ритм вод, покрывавших пустынную землю, перекликается с ритмом опустошенной земли, утыканной крестами. Образ Богородицы с воздетыми руками в изображении Пятидесятницы повторяется в образе Богородицы Знамение Небесного Иерусалима.

^{*1} Быт 1:2

От изображения Престола с Агнцем исходит сияние, которое передается ритмически через фигуры трубящих ангелов, достигает свв. Сергия и Албания, отражается в композициях Сотворения мира, Пятидесятницы, Явления Небесного Иерусалима. Дальше эта волна света ритмически проявляется в композициях северной и южной стен. В верхнем ярусе в сценах Апокалипсиса свет продолжает распространяться как волны, исходящие от центрального образа. Верхний ярус меньше по высоте и за счет этого имеет большую зрительную динамику; нижний, более высокий и ритмически спокойный ярус «погружен» в сияние, исходящее от верхних композиций. Перед нами фигуры русских святых, обращенных к алтарю, к источнику Света. Круговой ритм нижнего яруса разворачивается внутри ритма верхнего яруса, который как куполом накрывает все пространство часовни. Буквально сюжеты обоих ярусов не связаны, но благодаря такой наполненности светом, они по смыслу становятся единым целым (рис. 10, 11).

К выстроенному ритму росписи добавляется то, что вошедший в часовню человек всем строем изображений направлялся к алтарю, центральному образу росписи, и движение, таким образом, разворачивалось от входа к алтарю по горизонтали, что свойственно декору интерьера в западноевропейских базиликах. Поэтому сравнивая роспись часовни с каноническим декором крестовокупольного храма и находя в ее программе традиционные элементы, важно отметить, что в росписи часовни свт. Василия Великого виден вариант синтеза элементов крестовокупольной системы росписи с традицией базилики.



Рис. 10. Реконструкция расположения росписей на северной стене часовни свт. Василия Великого по доступным архивным материалам

Композиционные и иконописно-живописные источники росписей храма св. Иоанна Воина и часовни свт. Василия Великого

Об иконописно-живописных источниках программы росписи храма св. Иоанна Воина позволяют судить авторские комментарии в альбоме с фотографиями. Ю. Н. Рейтлингер сделала пометки об источниках иконографических решений целых сцен и отдельных образов. Центральный сюжет — Небесная Литургия — имеет источником фреску в храме Перивлепты в Мистре второй половины XIV в., о которой в альбоме сказано, что «редко христианская символика достигала подобного величия» [Рейтлингер. Альбом, 5]. Образ «Спас перед престолом» опирается в изображении Христа на фреску церкви Спаса на Нередице конца XII в. [Рейтлингер. Альбом, 3]. Это образ «Христа-священника» внизу алтарной апсиды, в нише, над горним местом для епископа. Юлии Николаевне могло быть известно издание А. И. Успенского «Фрески церкви Спаса Нередицы» 1910 г. [Успенский]. Лики во фресках церкви Нередицы отличаются выразительностью проработки, суровостью и даже драматичностью. Большое значение в ликах имеет контур, а в целом фрески отличаются размашистой и энергичной манерой письма [Лазарев], что, возможно, повлияло на технику Медонской росписи. Композиционно (иконографически) образ Спаса перед престолом в архиерейском облачении имеет отсылку к фреске в храме Перивлепты XIV в.,

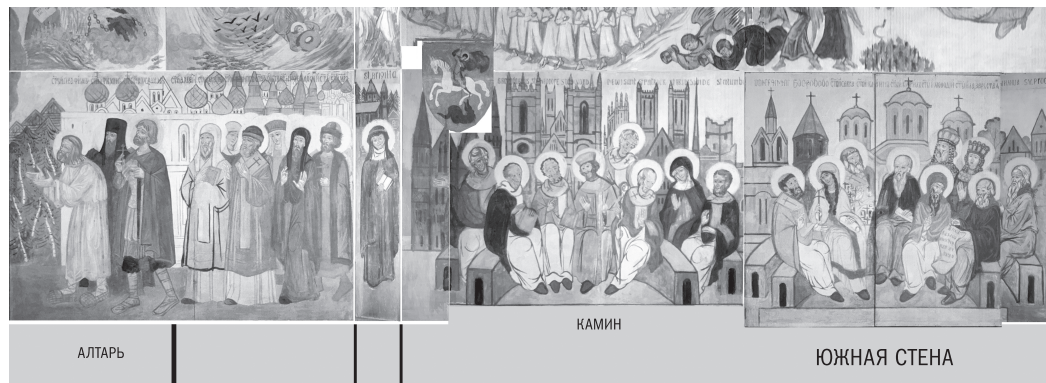


Рис. 11. Реконструкция расположения росписей на южной стене часовни свт. Василия Великого по доступным архивным материалам

так как на Нередице в XII в. изображение Христа в образе священника относится к прообразам иконографии «Христос — Великий архиерей» [Лазарев].

Иконографическими источниками новозаветных композиций северной и южной стен храма стали: фрески Дмитриевского собора во Владимире конца XII в. для фигур святых нижнего яруса; фреска «Преображение Господне» в Благовещенском соборе Московского Кремля для панно Преображения; фрески прп. Андрея Рублева и ярославских мастеров для образов ангелов западной стены и фигур Адама и Евы в «Изгнании из рая»; иконы Дионисия и другие иконы XV–XVI вв. для Крещения Христова, Положения во гроб, Благовещения. В пометках упоминаются Строгановский лицевой иконописный подлинник (1869), «Материалы для истории русского иконописания: Атлас [снимков]» Н. П. Лихачева (1906), «Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова» П. П. Муратова (1914), сборник «Вопросы реставрации» И. Э. Грабаря (1926), каталог Мюнхенской выставки иконы (1929) [Рейтлингер. Альбом].

Среди иконографических композиций, выбранных Ю. Н. Рейтлингер, обращает на себя внимание редко встречающаяся иконография — Страстное Благовещение. Источником стала Устюжская икона в Каталоге христианских древностей, собранных купцом Н. М. Постниковым [Белевцева, б]. Выбор иконографии связан с проповедью о. Сергия Булгакова 1929 г., когда день Благовещения пришелся на Крестопоклонную неделю [Булгаков 1938].

При анализе росписи часовни свт. Василия Великого в Лондоне необходимо отметить не только живописные источники ее

программы. Перед своей кончиной о. Сергей Булгаков прочитал цикл лекций, посвященных Откровению Иоанна Богослова, которые, будучи собранными в книгу, стали последним прижизненным изданием его трудов. Отец Сергей обращал внимание своих слушателей и читателей на заключительное место в Библии — книгу Откровения, и на ее сопоставление с книгой Бытия, начинающей Библию: «Мир не только начинается, но и кончается в истории: начало ищет для себя конца и смотрит в него» [Булгаков 1948, 16]. Поэтому «„Откровение“, очевидно, уже предполагает и включает евангельское учение о Христе», но в книге «свой образ Христа» [Булгаков 1948, 18]:

Каждое из четырех Евангелий содержит в себе свой собственный конец как завершение земной жизни Спасителя и Его земного служения, однако ни одному из них не свойственно учение о конце мира и всей земной человеческой истории в связи с силою второго пришествия Христова, являющегося завершением всего пути истории мира и Церкви [Булгаков 1948, 19].

Об авторе Откровения ап. Иоанне Богослове о. Сергей писал как о тайнозрителе «с огненно расправленной душой», чья «книга откровения принадлежит не сверхвременной старости, но надвременной юности» [Булгаков 1948, 21].

Эти цитаты позволяют увидеть программу и в каком-то смысле живописную стилистику росписи с. Иоанны. Центральный образ Агнца Апокалипсиса в алтарной части часовни — это «свой образ Христа» книги Откровения; история Церкви начинается с Сотворения мира и человека в книге Бытия и завершается в видении Небесного Иерусалима в Откровении; таким образом, Церковь живет ожиданием Второго пришествия Христова; Церковь — явление правды и святости в земной жизни, участница духовной брани. Духовная брань в том, что «свет во тьме светит, и тьма его не объяла»^{*1}, и «Был Свет истинный, Который просвещает каждого человека, приходящего в мир»^{*2}. Это явление света всему миру и каждому человеку, рожденному от воды и Духа, с. Иоанна стремилась воплотить в своей росписи изобразительными средствами — длинными, свободными, размашистыми движениями кисти, которые ритмически создают ощущение света, изливающегося из алтаря от Престола и Агнца.

Образ тайнозрителя, т. е. самого ап. Иоанна — это образ человека, погруженного в состояние пророческого видения. Все действующие лица картин Апокалипсиса написаны в обобщен-

*1 Ин 1:5

*2 Ин 1:9

ной манере, поскольку они по-другому и не могут быть написаны. Святые нижнего яруса изображены в традиционной иконописной манере — строго, с детализированными ликами; они погружены в свет, их образы — противоположность образам верхнего яруса. Здесь можно сослаться на В. В. Вейдле, который писал, что «если в художественном произведении противоположности не совмещены, оно распадается на составные части; если они недостаточно противоположны, оно оказывается вялым и пустым» [Вейдле 2002б, 335]. Судя по фотографиям росписей, они представляли собой целостную композицию, динамичную и напряженную, имеющую глубокое богословское содержание.

В храме св. Иоанна Воина основными образами являлись, как уже было показано, Спас перед престолом и Агнец Апокалипсиса, Распятие и Воскресение Христово. Из этой иконографии в часовне свт. Василия Великого ин. Иоанна оставила только Агнца Апокалипсиса и Престол, соединив их в образ Престола уготованного, перенесла в алтарь и заменила им образ Спаса перед престолом. Инокания Иоанна считала, что излишне изображать Сидящего на престоле: «Всякому молящемуся такое изображение только бы мешало... Он неизобразим» [Иоанна. Заметки, 5]. По ее замыслу, изображение Христа Богочеловека находилось в иконостасе.

В храме св. Иоанна Воина образы Агнца и Небесного Иерусалима располагались на западной стене. Они хорошо были видны при выходе из храма. Традиционно на западной стене изображался образ будущего — Страшный суд. В медонском храме Ю. Н. Рейтлингер разработала оригинальную его иконографию, по смыслу находящуюся в русле традиции. В лондонской часовне она поступила радикально — перенесла сюжет западной стены в алтарь в соответствии с содержанием книги Откровения. Роспись часовни начинается образами явления Духа при Сотворении мира и в Пятидесятнице и заканчивается видением Небесного Иерусалима, преображенной Церкви.

Таким образом, в росписи часовни свт. Василия Великого «христософийная идея» о. Сергия Булгакова — прославление Христа — остается основной и получает свое развитие в раскрытии образа Церкви, также по мысли о. Сергия, как «пребывающей Пятидесятницы». Поэтому возможно говорить о богословском и художественном преемстве программ двух росписей ин. Иоанны.

Продолжение и развитие русской иконописной традиции в росписях храма и часовни

Разрабатывая программу росписей храма св. Иоанна Воина в Медоне, Ю. Н. Рейтлингер оказалась в условиях, когда ей нужно было осмыслить и переработать традицию крестовокупольных храмов для сооружения, не имевшего каких-либо архитектурных качеств и главного элемента — купола со световым барабаном. Ей удалось восполнить ущербность архитектурного пространства живописными средствами. Она расположила центральные сюжеты Распятие и Воскресение Христова друг против друга и ближе к входу в храм, чтобы это духовное впечатление в соединении с композицией Небесной литургии было первым. Выделение Распятия и Воскресения Христова как двух ключевых событий христологического цикла стало традиционным в крестовокупольном декоре с XII в. [Демус, 44]. Перемещаясь в пространстве храма св. Иоанна Воина, можно было ощущать духовное напряжение евангельских композиций, связанных между собой ритмически и по смыслу, переживать евангельские события. На правой, южной стене находилось панно Преображения с сияющей мандорлой вокруг фигуры Христа, слева, на северной стене с таким же ярким сиянием — Воскресение Христова и, возможно, Вознесение Господне с композицией, также выстроенной по кругу. Это могли быть три значительных зрительных акцента, отражавших Славу Христа; они скрещивались с сюжетами умаления Христова, Его подвига — с Распятием, Крещением и, возможно, Входом в Иерусалим. В целом программа росписи соответствовала упоминаемым Отто Демусом типам толкования храма как космоса — Неба и Земли, места, освященного жизнью Христа, а также идее росписей, отражавших богослужебный цикл. Отсутствие повествовательности в расположении сюжетов подчеркивало их вселенское значение, соединяя историческое время, в котором они совершались, и вечность, которая через них открывалась человечеству. Композиционное решение Ю. Н. Рейтлингер можно рассматривать как творческое осмысление или даже свободную переработку традиционной системы в связи с жесткими архитектурными условиями. При этом программа росписи осталась в рамках традиции, так как были сохранены центральные образы: образ Христа в алтаре, евангельский цикл, образы святых — и выражена основная христологическая идея.

Роспись часовни свт. Василия Великого при всем новаторстве своей иконографии также сохраняет основную христоцентрическую идею крестовокупольного храма и содержит в себе ключевые образы традиционной системы. В росписи часовни подчеркнута идея храма как космоса, в крошечном пространстве зрительно воплощены события истории и метаистории.

Образ Пятидесятницы в часовне помещен в алтаре, слева от апсиды. Как указывают исследователи крестовокупольного декора, этот сюжет мог помещаться в куполе, но со временем из-за своей повествовательности стал замещаться символическим изображением Этимасии, а после XII в. обе иконографии могли присутствовать в росписях одновременно [Демус, 41]. Роспись ин. Иоанны, включающая сюжет Пятидесятницы и изображение Престола уготованного в алтарной апсиде, соответствует такой традиции. Инокиня Иоанна писала:

Роспись — не пустая декорация, она предполагает сочетание, живое и действенное, с происходящим внутри самой часовни. Престол, на котором совершается евхаристия, есть центр часовни и центр росписи, не нуждающийся в изображении того неизобразимого, что на нем совершается [Иоанна. Заметки, 2].

Инокиня Иоанна соединяет сюжет Сотворения мира с образом голубя в мандорле над водами и Сошествие Святого Духа на апостолов в Пятидесятнице, образ Творца с фигурой Ангела, ставшего посреди солнца, Творца, выводящего из бездны живых существ с Ангелом, бросающим в бездну связанного сатану. Такие сюжетные и смысловые сопоставления следуют византийской традиции: параллелям новозаветных сюжетов с их прообразами в Ветхом завете [Демус, 93].

В основном объеме часовни верхний ярус соответствовал ярусу «неба» в крестовокупольном храме с изображением евангельских событий, здесь это видения Апокалипсиса, в котором образ Христа открывается по-новому по сравнению с евангелиями, о чем писал о. Сергей Булгаков [Булгаков 1948, 16], но основная идея остается христоцентричной. Поэтому нет сюжетного противоречия совершенно нового иконографического решения ин. Иоанны с традицией. Нижний ярус росписи соответствовал традиционному ярусу «преображенной земли» с изображением святых. В росписи ин. Иоанны новым стало то, что она расположила святых не отдельными фигурами, а собрала

в национальные общины. Подобную иконографию групповых сцен можно видеть, например, во фресках Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, где изображены вселенские соборы.

В заключение приведем два примера осмысления с. Иоанной традиционной иконографии. В сюжете Крещения Господня она опиралась на традиционную иконографию, но для образа пророка Иоанна использовала иконографию Ангела пустыни, возможно, имея желание показать его как вестника, Предтечу Христа [Белевцева, 9]. Прототипов такого иконографического решения исследователями не найдено. Крещаемый Иисус изображен со скрещенными руками, так же как Адам и Ева в сюжете изгнания из рая. Возможна трактовка этого жеста как попытки выразить мысль о Христе — Новом Адаме. Прародители, изгнанные из Эдемского сада, вынуждены принять свою участь, Христос берет на Себя грех мира добровольно. Исследователи творчества с. Иоанны видят в сложенных руках Христа связь с иконой «Нерыдай Мене, Мати», что усиливает понимание предназначения Спасителя.

Для образа Творца в композиции «Сотворение космоса» использована иконография «Христос Ветхий днями», как во фреске XVII в. в Воскресенском соборе Борисоглебска — с восьмиконечным нимбом. В основе иконографии — текст Книги пророка Даниила и Откровения ап. Иоанна Богослова: «Глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег»^{*1}. Святые отцы связывали этот образ с темой Воплощения Предвечного Сына Божия и искупительной жертвы, а также с образом грядущего Судии Второго пришествия. Развитием иконографии у ин. Иоанны становится не столько сам образ Христа, сколько общий ракурс композиции и разворот фигуры. Она заполняет почти всю поверхность панно изображением земли с растениями и животными, стоящий в храме будто смотрит сверху на все происходящее, а не снизу, как в традиционных иконописных изображениях. Фигура Христа изображена в движении, широко раскинутыми руками Он благословляет творение. В борисоглебской фреске Творец изображен фронтально, его руки также подняты в благословляющем жесте, но гораздо сдержаннее. В композиции ин. Иоанны можно видеть прообраз Распятия, что расширяет символическое содержание панно. В. В. Вейдле видел причину смелости ин. Иоанны в понимании и решении иконописных задач, в частности, в ее связи с французской живописью:

*1 Откр 1:14

Зрение, красочное чувство, самая кисть Ю. Н. Рейтлингер воспитаны современной французской живописью. На первый взгляд такое воспитание может показаться несовместимым с иконописными задачами, преданиями, даже темами; на самом же деле именно оно позволило не испугаться этих тем, понять существо этих задач и вернуться к истоку этих преданий [Вейдле 2002а, 434].

Важно отметить, что с. Иоанна остро чувствовала потребность сотрудничества с теми, для кого создаются иконы и росписи: «Я могу писать икону — с помощью Божьей и с помощью людей, и „я“ неотделимо от них, и нет границ» [Рейтлингер 2011, 165]. Развивая эту мысль, она писала: «Как трудно вместить литургию в жизнь и между тем без литургии невозможна жизнь» [Рейтлингер. Дневник. Л. 9, оборот]. Росписи с. Иоанны создавались для конкретных приходо́в, в которых совместное богослужение должно было быть центром жизни их членов, «для всякого, для кого таинство евхаристии не есть лишь воспоминание, а событие» [Иоанна. Заметки, 3].

Источники

1. *Булгаков 1929* = Булгаков Сергей, прот. Письмо Ю. Н. Рейтлингер от 11/24 августа 1929, суббота вечер // Проводники света не вечернего : Комментированная автобиография инокини-иконописца Иоанны с отступлениями и дополнениями : Книга : Великобритания : Авторизованный компьютерный набор / Сост., коммент., ред. Т. К. Юдина. Музей ДРЗ им. А. И. Солженицына. Ф. 36. Оп. 5. Д. 18.
2. *Иоанна. Вопросы* = Иоанна (Рейтлингер), инокиня. Дополнительные вопросы-ответы к «Приложению» // Музей ДРЗ им. А. И. Солженицына. Ф. 36. Оп. 1. Д. 6.
3. *Иоанна. Заметки* = Иоанна (Рейтлингер), инокиня. Заметки сестры Иоанны Рейтлингер о ее росписи часовни св. Василия в Лондоне в Доме Содружества. 1949 : [Машинопись] // Частный архив Поповых (Москва). 1949. 5 с.
4. *Иоанна. Росписи* = Иоанна (Рейтлингер), инокиня. Росписи часовни свт. Василия Великого. Альбом репродукций. Нортгемптон : Изд-е храма св. Анны // Музей ДРЗ им. А. И. Солженицына. Ф. №36.
5. *Лаевская* = Лаевская Э. Сестра Иоанна Рейтлингер (1898–1988) // Христианос. 1998. № 7. С. 9–13.
6. *Письма* = Письма сестры Иоанны (Рейтлингер) Морису Дени // Вестник РХД. 2010. № 196. С. 194–201.

7. *Православное богослужение* = Православное богослужение : В пер. с греч. и церковнослав. яз. Кн. 1 : Вечерня и Утреня : С приложением церковнослав. текстов. 3-е изд., испр. и доп. / Пер. свящ. Георгия Кочеткова, Б. А. Каячева, Н. В. Эппле ; Сост. и предисл. свящ. Георгия Кочеткова. Москва : Свято-Филаретовский институт, 2015. 272 с.
8. *Рейтлингер. Альбом* = Рейтлингер Ю. Н. Альбом с фотографиями росписей храма Св. Иоанна Воина в Медоне и авторскими комментариями. Франция, 1932–1933 // Музей ДРЗ им. А. И. Солженицына. Собрание Б. Б. Поповой (Москва). Постоянная экспозиция ин. Иоанны (Рейтлингер).
9. *Рейтлингер. Дневник* = Рейтлингер Ю. Н. Духовный дневник 1928–1935 гг. Автограф // Музей ДРЗ им. А. И. Солженицына. Ф. 36. Оп. 1. Д. 1.
10. *Рейтлингер 2011* = Ю. Н. Рейтлингер (сестра Иоанна) и о. Сергей Булгаков : Диалог художника и богослова : Дневники. Записные книжки. Письма / Сост. Б. Б. Попова. Москва : Никея, 2011. 312 с.
11. *Умное небо* = Умное небо : Переписка прот. Александра Меня с монахиней Иоанной (Ю. Н. Рейтлингер). Москва : Фонд им. Александра Меня, 2002. 548 с.
12. *Юдина* = Юдина Т. К. Проводники света невечернего : Комментированная автобиография инокини-иконописца Иоанны с отступлениями и дополнениями : Книга : Великобритания : Авторизованный компьютерный набор // Музей ДРЗ им. А. И. Солженицына. Ф. 36. Оп. 1. Д. 18.

Литература / References

1. *Белевцева 2008* = Белевцева Н. П. «Икона имеет право будить, рассказывать...» : Наследие Ю. Н. Рейтлингер (сестры Иоанны) в Библиотеке-фонде «Русское зарубежье» // Наше наследие. 2008. № 87. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8720.php> (дата обращения: 25.09.2022).
Belevtseva N. P. (2008). “The icon has the right to awaken, to tell...”: The legacy of Yu. N. Reitlinger (sister Joanna) in the Library-Foundation ‘Russian Abroad’”. *Our Heritage*, n. 87, available at: <https://http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8720.php> (09.25.2022) (in Russian).
2. *Белевцева 2019* = Белевцева Н. П. Юлия Рейтлингер: росписи храма св. Иоанна Воина в Медоне. 1932. Москва : ДРЗ им. А. И. Солженицына, 2019. 44 с.: цв, ил.
Belevtseva N. P. (2019). Julia Reitlinger: paintings of the church of St. John the Warrior in Meudon. 1932. Moscow : Solzhenitsyn House for the Russian Diaspora Publ. (in Russian).
3. *Белевцева 2021* = Белевцева Н. П. О творчестве Ю. Н. Рейтлингер. Москва : ДРЗ им. А. И. Солженицына, 2021. 48 с.

- Belevtseva N. P. (2021). On the work of Yu. N. Reitlinger. Moscow : Alexander Solzhenitsyn House of Russia Abroad (in Russian).
4. *Белевцева 2022* = Белевцева Н. П. «...Была при Нем художницей» : О творчестве Ю. Н. Рейтлингер, сестры Иоанны // Русское искусство. 2022. № 2. С. 46–53.
Belevtseva N. P. (2022). “...She was an artist with Him’: About the work of Yu. N. Reitlinger, sister Joanna”. *Russian art*, n. 2. pp. 46–53 (in Russian).
5. *Булгаков 1933* = Булгаков Сергей, прот. У кладезя Иаковля (Ин 4:23). О реальном единстве разделенной Церкви в Вере, Молитве и Таинстве // Христианское воссоединение. Экуменическая проблема в христианском сознании. Париж : YMCA-Press, 1933. С. 9–32.
Bulgakov Sergius, archpriest (1933). “At Jacob’s well (John 4:23). On the Real Unity of the Divided Church in Faith, Prayer and Sacrament”. *Christian Reunion. The ecumenical problem in the Christian mind*. Paris : YMCA-Press, pp. 9–32.
6. *Булгаков 1938* = Булгаков Сергей, прот. Радость церковная. Слова и поучения. Страстное Благовещение. Париж, 1938. 98 с.
Bulgakov Sergei, archpriest (1938). Church joy. Words and teachings. Passionate Annunciation. Paris : YMCA-Press (in Russian).
7. *Булгаков 1948* = Булгаков Сергей, прот. Апокалипсис Иоанна. Опыт догматического истолкования. Париж : YMCA-Press, 1948. 265 с.
Bulgakov Sergei, archpriest (1948). Apocalypse of John. The experience of dogmatic interpretation. Paris : YMCA-Press (in Russian).
8. *Булгаков 1996* = Булгаков Сергей, прот. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. Москва : Крутицкое Патриаршее Подворье : Русский путь, 1996. 160 с.
Bulgakov Sergius, archpriest (1996). Icon and icon veneration. Dogmatic essay. Moscow : Krutitsy Patriarchal Compound ; Russian way (in Russian).
9. *Булгаков 2008* = Булгаков С. Н. Центральная проблема софиологии // Он же. Тихие думы : Этика, культура, софиология. Санкт-Петербург : Изд-во Олега Абышко, 2008. С. 331–335.
Bulgakov S. N. (2008). “The central problem of sophiology”, in. Idem. *Quiet thoughts: Ethics, culture, sophiology*. St. Petersburg : Oleg Abyshko Publishing House, pp. 331–335 (in Russian).
10. *Вейдле 1933* = Вейдле В. В. Роспись Медонской церкви // Числа. 1933. № 7–8. С. 256–257.
Veidle V. V. (1933). “Painting of the Meudon Church”. *Numbers*, n. 7–8. pp. 256–257 (in Russian).
11. *Вейдле 2002a* = Вейдле В. В. О русской иконописи // Общество «Икона» в Париже : В 2 т. Т. 1. Москва : Париж : Прогресс-Традиция, 2002. С. 432–435.

- Veidle V. V. (2002). "On Russian icon painting", in *The Icon Society in Paris : In 2 v., v. 1*. Moscow : Paris : Progress-Tradition, pp. 432–435 (in Russian).
12. *Вейдле 2002б* = Вейдле В. В. Знак и символ // Богословие образа. Антология / Сост. А. Н. Стрижев. Москва : Паломник, 2002. С. 331–341.
- Veidle V. V. (2002). "Sign and symbol", in *Theology of the image. Anthology*. Moscow : Palomnik Publ., pp. 331–341 (in Russian).
13. *Демус* = Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. Москва : Индрик, 2001. 160 с.
- Demus O. (2001). *Mosaics of Byzantine temples. Principles of monumental art of Byzantium*. Moscow : Indrik (in Russian).
14. *Евлогий* = Евлогий (Георгиевский), митр. Путь моей жизни. Москва : Московский рабочий ; ВПМД, 1994. 621 с.
- Evlogy (Georgievsky), Metr. (1994). *The path of my life*. Moscow : Moscow worker ; VPMD (in Russian).
15. *Копировский* = Копировский А. М. Сестра Иоанна (Рейтлингер) — «иконный живописец». Основы творчества. Особенности иконографии // Труды Государственного музея истории религии. 2009. Вып. 9. С. 120–127.
- Kopirovsky A. M. (2009). "Sister Johanna (Reytlinger) — 'icon painter'. Foundation of creativity, iconographic features". *Proceedings of the State museum of the history of religion*, iss. 9, pp. 120–127 (in Russian).
16. *Лазарев* = Лазарев В. Н. Церковь Спаса на Нередице близ Новгорода : [Приложение]. Мозаики и фрески в памятниках архитектуры // Он же. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. Москва : Искусство, 2000. С. 276–277.
- Lazarev V. N. (2000). "Church of the Savior on Nereditsa near Novgorod : [Application]. Mosaics and frescoes in architectural monuments", in Idem. *The Art of Ancient Rus'. Mosaics and frescoes*. Moscow : Art Publ., pp. 276–277 (in Russian).
17. *Попова* = Попова Б. Б. Юлия Николаевна Рейтлингер // Наше наследие. 2008. №87. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8719.php> (дата обращения: 25.09.2022).
- Popova B. B. (2008). "Yulia Nikolaevna Reytlinger". *Our heritage*, n. 87, available at: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8719.php> (25.09.2022) (in Russian).
18. *Успенский* = Успенский А. И. Фрески церкви Спаса Нередицы. Москва : Печатня А. Снегиревой, 1910. 24 с.
- Uspensky A. I. (1910). *Frescoes of the Church of the Savior of Nereditsa*. Moscow : Printed by A. Snegireva (in Russian).
19. *Янчаркова* = Янчаркова Ю. «Именно в этой точке карты земной...» : Пражские годы сестры Иоанны (Юлии Рейтлингер) // Вестник РХД. 2003. № 186. С. 95–113.

Yancharkova Y. (2003). “‘It is at this point on the map of the earth...’: The Prague years of Sister Joanna (Julia Reitlinger)”. *Bulletin of the Russian Christian Movement*, iss. 186, pp. 95–113 (in Russian).

20. *Fellowship* = Fellowship of St Alban & St Sergius. History. Beginnings, available at: <https://fsass.org/about/history/> (25.09.2022).

Информация об авторе

М. Б. Патрушева, художник-график, доцент кафедры «Иллюстрация и эстамп», ИГРИК им. В. А. Фаворского, магистр богословия, старший преподаватель, Свято-Филаретовский институт.

Information about the author

M. B. Patrusheva, graphic artist, Associate Professor of the Department “Illustration and printmaking”, Moscow Polytechnic University, Master of Theology, Senior Lecturer, St. Philaret’s Institute.

Статья поступила в редакцию 14.07.2023; одобрена после рецензирования 1.08.2023; принята к публикации 14.08.2023.